



Lo fantástico y lo maravilloso en cuatro cuentos de Abraham Valdelomar

The fantastic and the marvelous in four short stories by Abraham Valdelomar

Nehemías Vega Mendieta^{1*} 

¹Universidad Nacional Agraria La Molina, Lima, Perú.

* Autor de correspondencia: nvega@lamolina.edu.pe

* <https://orcid.org/0000-0002-3559-1280>

Recibido: 26/01/2023; **Aceptado:** 10/05/2023; **Publicado:** 26/06/2023

Resumen

El presente texto busca analizar la narrativa fantástica de Abraham Valdelomar, autor que a pesar de ser considerado como uno de los fundadores del cuento peruano moderno todavía no ha sido plenamente estudiado y la mayoría de trabajos sobre su obra repite tópicos y clasificaciones comunes de sus cuentos. Muchos de los críticos que han tratado la obra de Valdelomar se han centrado en los llamados cuentos criollos y poco se han dedicado al estudio de sus cuentos fantásticos y maravillosos. Nuestro artículo se centrará en el análisis de cuatro cuentos, en los cuales trataremos de diferenciar lo fantástico y lo maravilloso. Los cuentos escogidos son “Finis desolatrix veritae”, “El Hipocampo de oro”, “Hebaristo, el sauce que murió de amor” y “El beso de Evans”.

Palabras clave: Valdelomar, fantástico, maravilloso, cuento

Abstract

The present text seeks to study the fantastic narrative of Abraham Valdelomar, author who in spite of to be considered one of the founders of the Peruvian story still has not been fully studied and the majority of works repeats topics and common classifications of his stories. Many of the critics who have treated Valdelomar's work have centred on his creole stories and they have dedicated little to the study of his fantastic and wonderful stories. Our article will centre on the analysis of four stories, on which we will try to differentiate the fantastic and the wonderful. The select stories are “Finis desolatrix veritae”, “El Hipocampo de oro”, “Hebaristo, el sauce que murió de amor” and “El beso de Evans”.

Key words: Valdelomar, fantastic, marvelous, short story

Forma de citar el artículo: Vega, N. (2023). Lo fantástico y lo maravilloso en cuatro cuentos de Abraham Valdelomar. *Tierra Nuestra*, 17(1), 79-89. <https://doi.org/10.21704/rtn.v17i1.2025>

DOI: <https://doi.org/10.21704/rtn.v17i1.2025>

©El autor. Este artículo es publicado por la revista *Tierra Nuestra* del Departamento Académico de Ciencias Humanas de la Facultad de Economía y Planificación, Universidad Nacional Agraria La Molina. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) que permite Compartir (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato), Adaptar (remezclar, transformar y construir a partir del material) para cualquier propósito, incluso comercialmente.

1. Introducción

La obra de Abraham Valdelomar ha transitado por varios géneros y en cada uno de ellos ha dejado valiosos aportes, pero, a pesar de que es considerado como parte del canon literario peruano, los estudios críticos que se han realizado sobre su obra en nuestro país no han sido orgánicos, pues lo que se encuentra sobre su producción literaria son libros o artículos que se centran en una parte de su obra creativa, textos que, sobre todo, inciden en su narrativa corta y en particular en los llamados cuentos criollos.

La clasificación que se ha realizado sobre sus cuentos se ha venido repitiendo con poco aporte crítico y teórico sobre ellos. Muchos de sus relatos aparecen encasillados y de manera inamovible en categorías que los antologadores y críticos han realizado de manera mecánica sin una revisión teórica previa. Frente a ello, el presente estudio incidirá en los cuentos fantásticos y maravillosos del autor pisqueño.

La hipótesis que se pretende demostrar es que de los cuatro cuentos que se van a analizar, “Finis desolatrix veritae”, “El Hipocampo de oro”, “Hebaristo, el sauce que murió de amor” y “El beso de Evans”, solo este último pertenece a lo fantástico. Los demás cuentos pertenecen a lo maravilloso o a una tendencia realista. Nuestra intención es refutar algunos juicios críticos que no han sido exhaustivos al analizar los cuentos valdelomarianos y que han aplicado la categoría de lo fantástico sin hurgar en la teoría respectiva.

En la mayoría de las antologías de cuentos de Valdelomar, aparecen dos cuentos que figuran de manera recurrente como cuentos fantásticos; hablamos de “El Hipocampo de oro” y “Finis desolatrix veritae”, aunque estos no se sujeten totalmente al género, pues la presencia de un hecho sobrenatural no garantiza la pertenencia a lo fantástico. Por ello, se tratará de dilucidar si estos relatos mencionados, así como a “Hebaristo, el sauce que murió de amor” y “El beso de Evans” pertenecen al discurso fantástico o a lo maravilloso.

Para realizar el presente trabajo, se ha utilizado la edición de Ricardo Silva-Santisteban editada por Ediciones Copé, la cual consta de cuatro tomos. En el tomo 2, se encuentra la obra narrativa del autor de “El Caballero Carmelo”.

2. Marco teórico y metodología

Para analizar los textos de Valdelomar, primero se definirá los conceptos de fantástico y maravilloso a partir de las propuestas teóricas de Tzvetan Todorov y David Roas. Y luego se aplicará el método hermenéutico en el análisis de los cuentos.

2.1 Todorov y su propuesta de lo fantástico

El crítico Tzvetan Todorov plantea en su *Introducción a la literatura fantástica* (1982) que lo fantástico radica en la vacilación experimentada, por el personaje y por el lector implícito, sobre si los hechos experimentados (personaje) y relatados (lector implícito) respectivamente son o no reales. Es decir, ante la ocurrencia de un hecho imposible que contraviene las leyes del mundo real, el personaje vacilará entre dos explicaciones: una donde asuma que tal hecho solo es una ilusión de los sentidos, y por lo tanto las leyes de su mundo se mantienen inalterables; y otra en la cual se asuma que el suceso sí ocurrió realmente y forma parte de la realidad, lo que llevaría a pensar que la realidad está gobernada por leyes desconocidas. En esta incertidumbre, radica lo fantástico. En el momento que se decide por una de las explicaciones, lo fantástico habrá desaparecido y se ingresará en otros campos vecinos: lo extraño y lo maravilloso.

Para Todorov, lo fantástico se define en relación con lo extraño y lo maravilloso, a diferencia de otros autores como Caillois y Vax, quienes plantean que lo fantástico es la ruptura del mundo real por un hecho sobrenatural que transgrede sus reglas. Las tres condiciones que propone el crítico francés para que un texto sea fantástico son las siguientes: a) El texto debe obligar al lector a considerar el mundo de personajes como un mundo de personajes reales y a vacilar entre una explicación natural o sobrenatural de los hechos evocados. b) La vacilación también debe ser sentida por el personaje. El papel del lector está confiado a un personaje y, además, la vacilación está representada y es uno de los temas de la obra. c) El lector debe adoptar una determinada actitud frente al texto y deberá rechazar una interpretación alegórica o una interpretación poética.

Para el investigador, la primera y tercera condiciones son obligatorias, la segunda puede que no se cumpla. El lector implícito y el personaje decidirán, al final de la obra, si lo narrado proviene o no de la realidad. En todo caso, es el lector, aun sin que el personaje lo haga en la narración, quien tomará la decisión de aceptar una solución, saliendo de esa manera de lo fantástico. Si opta por una solución donde las leyes de la realidad siguen inalterables y permiten explicar el hecho, entonces la obra pertenece al ámbito de lo extraño. Si asume que el hecho tiene una explicación sobrenatural que implicarían nuevas leyes para la realidad, el texto pertenecerá al género de lo maravilloso:

Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la

historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso. (Todorov, 1982, p. 53)

El aporte más importante de Todorov es la distinción entre lo extraño y lo maravilloso para explicar lo fantástico. Sostiene que lo fantástico es un género dependiente y evanescente, situado en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño. Lo fantástico es comparado con el tiempo presente, un puro límite entre el pasado y el futuro, mientras que lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, todavía no visto, es decir, pertenecería al futuro; mientras que lo extraño, el hecho sobrenatural es reducido a hechos conocidos y pertenecería al pasado. Luego, Todorov plantea subdivisiones entre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso, y menciona ejemplos de relatos en los cuales el hecho sobrenatural, al final de la historia, presenta una explicación racional y, por lo tanto, corresponderían a lo fantástico extraño. Si el hecho sobrenatural, al final de relato, no presenta explicación racional, sino que se acepta tal hecho, entonces, el cuento se hallaría en el subgénero de lo fantástico maravilloso. Por lo tanto, en los subgéneros de lo fantástico extraño y de lo fantástico maravilloso se insertarían narraciones donde la vacilación se mantiene hasta el final, lugar de la narración donde la duda se desvanecería y el relato pertenecería a lo extraño o lo maravilloso.

Pero, según nuestro parecer, lo fantástico extraño realmente no sería fantástico, pues, al final del relato, lo sobrenatural tendría una explicación racional y se quedaría en el ámbito de lo extraño; y en lo fantástico maravilloso, al término del relato, el hecho sobrenatural no tendría una explicación racional y el lector asumiría la existencia de lo fantástico como posible en un mundo como el nuestro, por lo tanto, los relatos de este tipo sí serían fantásticos. El problema con la propuesta de Todorov es que basa lo fantástico en la vacilación o la duda del lector implícito, el narrador o el personaje, elemento que solo explicaría algunos textos, sobre todo, los relatos fantásticos del siglo XIX, pero que no sería suficiente para explicar narraciones fantásticas del siglo XX, en las cuales el hecho sobrenatural o imposible es evidente y no hay duda de su presencia u ocurrencia, como se presenta en *La metamorfosis*. La vacilación, por lo tanto, no puede ser tomada como una característica determinante para distinguir la fantasticidad de un texto narrativo.

2.2 Propuesta de David Roas

David Roas, en su libro antológico *Teorías de lo fantástico* (2001), plantea como rasgos del relato fantástico las siguientes características. Para que un relato sea fantástico, la presencia de un hecho sobrenatural es una condición necesaria. Este implica una transgresión de las leyes que organizan el mundo real y supone una amenaza a la realidad, pues la existencia de lo imposible conduce a dudar de nuestra realidad y a pensar en otra diferente. La segunda condición es que la transgresión que define lo fantástico solo se puede producir en narraciones ambientadas en nuestro mundo, en relatos donde el narrador representa un mundo semejante al del lector. Por lo tanto, la historia narrada deberá ser contrastada con nuestra realidad para poder determinar si se inscribe o no dentro del discurso fantástico; la realidad representada en el texto entra en relación con lo real extratextual, es decir, nuestra realidad. Frente a la vacilación planteada por Todorov, Roas sostiene que lo fantástico no se define como una duda que el lector implícito debe resolver, pues esto solo se cumple en algunos relatos, por el contrario, hay narraciones en las cuales la evidencia del hecho fantástico es innegable. Un tercer rasgo es que el relato fantástico se caracteriza por su marcado realismo. El efecto de realidad que se construye en el relato fantástico es igual o superior que el representado en una narración realista, pues el efecto producido por el hecho sobrenatural será mayor en el lector cuando este irrumpa en un mundo semejante al nuestro. El cuarto rasgo, que rechaza Todorov en su libro, es el miedo. Roas lo rescata como un elemento importante; el miedo, no en el sentido de susto, sino en el sentido de inquietud, de extrañamiento, una reacción de amenaza frente a lo desconocido, frente a lo fantástico. El crítico español aclara y mejora las propuestas del crítico francés. Además, menciona que entre lo fantástico y lo maravilloso la división no es tan clara, pues hay narraciones que están a medio camino entre ambos géneros (p. 12) y menciona dos formas híbridas: el realismo maravilloso y lo maravilloso cristiano.

2.3. Requisitos de lo fantástico

A partir de las lecturas previas de Todorov, Roas y otros, proponemos que para que una narración sea considerada fantástica debe cumplir los siguientes requisitos (Vega, 2017):

La presencia de un elemento sobrenatural: el relato fantástico debe presentar un elemento, hecho o ser sobrenatural, que transgreda las leyes que rigen la realidad, cuya presencia represente un conflicto entre lo posible y lo imposible dentro del mundo representado. Este se manifiesta como un choque

de dos órdenes: lo real y lo sobrenatural. El término sobrenatural se utiliza en el sentido de que excede los límites de lo real, es decir, que está fuera de ella, es lo imposible. Roas plantea que la esencia de toda narración fantástica es la confrontación problemática entre lo real y lo imposible (2011, p. 14). El hecho o ser fantástico se define en conflicto y contraste con la realidad del mundo representado, pues supone una ruptura o transgresión de las leyes físicas que rigen nuestro mundo.

El marcado realismo o hiperrealismo del mundo representado: en las narraciones fantásticas, el mundo representado debe ser semejante al del lector, es decir, es un mundo conocido por todos, un mundo regido por las reglas de la realidad cotidiana. Distinguiremos aquí dos tipos de realidad según Botton Burlá (1994): a) Realidad externa: es la del mundo objetivo, la realidad cotidiana o realidad científica (o como la llama Vargas Llosa la “realidad real”). b) Realidad interna: es la del mundo del texto, que presenta su propia objetividad que puede ser diferente a la de la realidad real.

Lo importante es que conserve su coherencia interna, es decir, su congruencia particular. Si dentro del mundo que presenta el relato aparece una ruptura de esa congruencia particular, aparece lo fantástico. Lo fantástico surge para destruir nuestra concepción de lo real e instalarnos en la inestabilidad. No ocurre así en los cuentos maravillosos ni en los de ciencia ficción, que no corresponden a nuestra realidad real, pero que siguen sus propias reglas y hay una coherencia interna propia de esos textos. Lo fantástico solo funciona al ser insertado en un mundo semejante al nuestro, plasmado en sus mínimos detalles y mediante el uso de técnicas que busquen la verosimilitud para que el lector se convenza de estar en un mundo representado que es idéntico al que vive. Este hiperrealismo es muy importante para que, al aparecer lo fantástico, se produzca el efecto de extrañamiento y miedo en el personaje y el lector implícito.

La presencia del miedo: Todorov negó en sus condiciones de lo fantástico la presencia del miedo como elemento constituyente de lo fantástico, aunque sí lo reconoce como un efecto ligado a la función pragmática del relato fantástico; en cambio, había resaltado la vacilación como parte importante de lo fantástico. Esta vacilación o duda se produce en el lector y el protagonista del relato y es el lector el que decidirá, fuera del texto, si hay una explicación frente a la irrupción de lo fantástico. Según nuestra perspectiva, más que hablar de vacilación, que es un efecto extratextual, pues es una reacción del lector, que puede ser compartida por los personajes del relato, debemos hablar de la ambigüedad propia o

inmanente de algunos relatos, en los que es difícil determinar a partir del texto si estamos o no ante un hecho fantástico, tal como ocurre en *Otra vuelta de tuerca* de Henry James o en “Los jacarandás” de Ribeyro.

Por otro lado, el miedo sí puede ser considerado como parte constituyente de lo fantástico, efecto que ya ha sido tomado en cuenta por Lovecraft en *El horror en la literatura* (2002), también por Vax, Caillois y rescatado por Roas. Vax lo denomina estremecimiento; Caillois lo llama terror sobrenatural; mientras que Roas lo nombra miedo metafísico. Con respecto a la diferencia entre miedo físico (o emocional) y miedo metafísico (o intelectual), Roas indica que el miedo físico es el que produce la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso, que se puede hallar en las narraciones fantásticas y otras narraciones; es compartido por los personajes y el lector. En cambio, el miedo metafísico es propio y exclusivo de lo fantástico y atañe directamente al receptor, aunque puede ser experimentado por los personajes. Este miedo se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar (Roas, 2011, p. 96). El miedo metafísico es el que constituye a lo fantástico, pues el personaje o los personajes experimentarán este miedo ante la presencia de lo fantástico. Este miedo metafísico se puede relacionar con lo siniestro, lo ominoso o el sentimiento de extrañeza planteado por Freud (1992 [1919]).

La negatividad de lo fantástico: lo fantástico es una transgresión de las leyes que organizan nuestro mundo y constituye una amenaza a la idea de realidad de los personajes e incluso a su propia existencia. Nada queda igual tras la irrupción de lo fantástico, si este no causa la locura, la desaparición o pérdida del protagonista, al menos lo deja en un estado de perplejidad o extrañeza, pues su mundo ha sido puesto en cuestionamiento. En los relatos maravillosos, tras una lucha de las fuerzas del bien y del mal, las cosas vuelven a su orden y el bien triunfa, es decir hay un desenlace “feliz”; en cambio, en las narraciones fantásticas, el orden de las cosas se altera, nada queda igual y generalmente se produce un desenlace fatal para el protagonista o su idea de realidad queda subvertida, tal como plantea Caillois (1970, p. 11).

El efecto negativo de lo fantástico se puede manifestar mediante la locura, la condenación del alma o la muerte del personaje, o por la perplejidad, la angustia o extrañeza frente al trastocamiento de las leyes de la realidad. Los personajes que sobreviven al hecho o fenómeno sobrenatural quedarán sumidos en un estado de extrañamiento, extrañeza o angustia, pues la realidad presenta fisuras en las que se atisba una otredad amenazadora.

3. Revisión bibliográfica

Algunos críticos han realizado algunas clasificaciones de los cuentos de Valdelomar y aquí nos centraremos en los cuentos fantásticos.

En la “Nota bibliográfica” del libro *Valdelomar. Cuento y poesía* (1959), Augusto Tamayo Vargas realiza una rápida mirada por los géneros trabajados por Valdelomar y con respecto a su narrativa menciona la influencia de autores como D’Annunzio, Edgar A. Poe y Henry James. Sobre los cuentos que nos interesan, hace alusiones breves a “El beso de Evans”, “Finis desolatrix veritae” y “El Hipocampo de oro”. Sobre los dos primeros cuentos mencionados dice lo siguiente:

La primera aplicación de la técnica del cuento la realiza Valdelomar en “El Beso de Evans” que subtítulo “cinematográfico” y que publica en *Balnearios* -13 de agosto de 1911-. La ironía de Valdelomar nos presenta un amor entre la tierra y el cielo, con aquel final melancólico de Evans cuando aprecia la traición de la amada desde su lugar entre los ángeles. Puede vincularse este cuento a “Finix Desolatrix Veritae” (sic), sólo que en éste la visión escéptica del mundo y del más allá adquiere una mayor acentuación aflitiva, desesperada, o mejor dicho desesperanzada. Dos cuerpos peregrinos en la otra vida se quejan de la desolación de la nada y cuando uno de ellos expresa su confianza en Cristo, el otro responderá que él es Cristo sumergido en la misma oscuridad final. Esta presencia de la muerte definitiva y cruel tiene algunas reminiscencias de Manuel González Prada y anticipo de la poesía de César Vallejo. (Tamayo, 1959, p. 22)

Tamayo Vargas se centra en el aporte técnico al cuento que significó “El beso de Evans”, pues incluyó elementos del guion cinematográfico, y sobre “Finis desolatrix veritae” resalta la visión escéptica que irradia el cuento. Lo interesante es que liga los dos cuentos por la temática religiosa, pues presentan elementos cristianos, aunque con ciertas diferencias que mencionaremos más adelante. Y sobre “El Hipocampo de oro” menciona:

Es este último un cuento aparecido en la revista *Stylo*, el 1º de abril de 1920 constituyendo una de las más importantes producciones aparecidas después de la muerte de su autor. Coincidiendo con José Jiménez Borja, Luis Fabio Xammar señalaba “El Hipocampo de Oro” como la culminación de su maestría literaria, especificando que “armoniza el lirismo de sus cuentos costeños, con la creación puramente fantástica”. Y añade que: “vigilia y sueño; realidad y fantasmagoría; son los polos de este eje de milagrería”. Lucyle de Taylor en su tesis: *Teoría sobre el cuento y su aplicación*

a los cuentos de Abraham Valdelomar, también muestra su preferencia por “El Hipocampo de Oro” al estudiar la maestría con que nuestro autor aplicó la fórmula de Henry James al cuento peruano. (p. 26)

Así basado en los juicios de otros estudiosos, Tamayo señala la importancia de “El Hipocampo de oro”, al cual considera como la cima de la producción literaria de Valdelomar por sus rasgos formales y temáticos.

Armando Zubizarreta en el prólogo de la selección de los cuentos de Valdelomar publicados en 1969 por la editorial Universo dice lo siguiente sobre los cuentos fantásticos:

Los cuentos fantásticos significan, en verdad, una especie de última depuración de dos líneas, la del cuento criollo y la del cuento decadentista, es decir, en algún sentido, de los cuentos yanquis. Establecer claramente esta categoría dentro de su producción permite comprender cómo Valdelomar está también presente, en alguna medida, en la nueva perspectiva que empezó a abrirse entonces, como ruta promisorio, para la narrativa corta latinoamericana. (1969, p. 12)

Aquí el crítico reconoce la importancia de Valdelomar como iniciador de la vertiente fantástica en Latinoamérica que todavía en esa época era sólo una promesa, según él. Luego, realiza un resumen de los cuentos que considera fantásticos y menciona a “Finis desolatrix veritae” y a “El Hipocampo de oro”.

En su *Antología del cuento fantástico peruano* (1977), Harry Belevan inserta dos cuentos de Valdelomar como fantásticos: “Los ojos de Judas” y “Finis desolatrix veritae”. Aunque en el presente texto no analizaremos “Los ojos de Judas”, que según nuestro punto de vista sí es un cuento fantástico, podemos incluir lo que plantea Belevan sobre este cuento:

Es precisamente la perfecta amalgama de un paisajismo vernacular y de un motivo que llamaríamos universal, el rasgo más característico de “Los ojos de Judas”, y el que suscita los síntomas fantásticos que, en este cuento, afloran por entre los intersticios de la escritura y la descripción naturalistas de una doble trama: por un lado, la visión premonitoria de un niño, por otro, la negación del axioma de “la maldad eterna” por la cual Judas se reivindica de su humillante traición... Largas reflexiones embebidas de melancólicos recuerdos de infancia van dando pie a un personaje espectral, “la señora blanca”, a partir del cual la etérea realidad ambiental del cuento, lejos de transformarse se adueña irreductiblemente de los síntomas

fantásticos, afirmándolos como rasgos naturales de la anécdota. (1977: 74)

Estamos de acuerdo con lo planteado por Belevan, pues en “Los ojos de Judas” se inserta lo fantástico paulatinamente. Y sobre “Finis desolatrix veritae” se mencionará su propuesta más adelante.

Ricardo González Vigil en *Abraham Valdelomar* (1987) reconoce la importancia del escritor pisqueño y sostiene que es el mayor cuentista peruano del marco modernista-posmodernista por su versatilidad, originalidad, expresividad y profundidad. Al hablar sobre sus cuentos los clasifica en los siguientes tipos: exóticos, incaicos, yanquis, criollos, chinos, fantásticos, humorísticos y cuasivanguardistas. Dentro de lo fantástico sitúa a “El Hipocampo de oro” y “Finis desolatrix veritae”, pero “El beso de Evans” es incluido como cuento yanqui y “Hebaristo, el sauce que murió de amor” se halla dentro de los cuentos criollos.

En el tomo 2 de la edición de las *Obras completas* (2001) de Abraham Valdelomar, el crítico Ricardo Silva-Santisteban plantea una clasificación de la narrativa del autor, en el que toma como base los textos publicados en vida y sus proyectos literarios, pero también el crítico agrega otras propuestas. Así propone dentro de la narrativa valdelomariana: “Cuentos exóticos”, “Novelas cortas”, “Cuentos criollos”, “Cuento cinematográfico”, “Cuentos yanquis”, “Cuentos chinos”, “Cuentos humorísticos”, “Los hijos del Sol”, “Cuentos fantásticos” y “Esbozos y fragmentos”. Dentro de los cuentos fantásticos, incluye “Finis desolatrix veritae” y “El Hipocampo de oro”. “El beso de Evans” aparece bajo el rubro de cuento cinematográfico y “Hebaristo, el sauce que murió de amor” está incluido dentro de los cuentos criollos. Lamentablemente, no hallamos ningún juicio crítico sobre los cuentos mencionados y Silva-Santisteban sólo se dedica a mencionar los importantes datos bibliográficos de las primeras publicaciones. Pero se observa que repite las clasificaciones anteriores.

Carlos López Degregori analiza, en su artículo “Abraham Valdelomar y lo fantástico: una identidad esquivada” (2016), tres cuentos de este autor que califica como fantásticos. Se trata de los relatos “Los ojos de Judas”, “El beso de Evans” y “Finis desolatrix veritae”. Sobre “Los ojos de Judas”, indica que es un relato que diluye los límites entre lo autobiográfico y lo ficcional, incluso plantea que es un relato de aprendizaje, cuya narración se vincula al ritmo musical del vaivén de las olas. Se aborda el tema de la muerte, el cual se relaciona con el mundo del sueño y las fronteras imprecisas de lo fantástico. Concluye que el relato aborda el fin de la inocencia y el ingreso al mundo de los adultos. El crítico resalta el carácter

ambiguo del relato, pues el narrador protagonista configura la trama de esa manera. Con respecto a “El beso de Evans”, se alude a la estructura fragmentada que prelude las rupturas vanguardistas y la dialéctica con el cine. El cuento es el “relato de la ocupación del otro que no somos para alcanzar una identidad” (p. 98). Luego, nuevamente, el investigador vincula la trama de los relatos con la biografía del autor, pues sostiene que Valdelomar ocupa a Evans, como si el personaje fuera el alter ego del autor. Por último, sobre “Finis desolatrix veritae”, López Degregori propone que presenta una carnavalización de la muerte y una mirada escéptica frente a la existencia de Dios.

4. Resultados y discusión

4.1. “Hebaristo, el sauce que murió de amor”

Este cuento fue publicado por primera vez en *Mundo Limeño 12*, el 18 de agosto de 1917 y luego formó parte del conjunto de cuentos de *El Caballero Carmelo*, que salió a la luz en 1918. El relato está dividido en seis partes y cuenta la historia paralela de Hebaristo, un sauce, y Evaristo Mazuelos, un farmacéutico. El cuento es configurado por un narrador heterodiegético, quien a lo largo de la historia va comparando los rasgos y vivencias del sauce Hebaristo y el farmacéutico Evaristo, dos sujetos de existencia solitaria e intrascendente. A ambos les atribuye rasgos de orfandad, soledad, esterilidad y tristeza. El cuento tiene como núcleo de la historia el enamoramiento de Evaristo, quien se prenda de Blanca Luz (nombre sugerente debido a la vida oscura y taciturna del farmacéutico), joven a la cual idealiza e incluso dedica un poema, que el narrador aprovechara para realizar una pequeña crítica literaria. Lamentablemente, esta posible relación no se llega a concretar, sumiendo a Evaristo en la tristeza, mientras envejece, al igual que el sauce, que también espera que sus flores sean fecundadas, pero esto no ocurre y también envejece estéril. El encuentro entre ambos se produce cuando el farmacéutico, para aliviar sus penas, se sienta todos los días bajo la sombra del solitario sauce, el cual se acostumbra a su presencia, hasta que un día falta. Y al final ambos terminan unidos en la tumba, pues Evaristo, el farmacéutico, muere y el ataúd en el cual es enterrado está fabricado con la madera del viejo sauce Hebaristo. El final es humorístico y esto atenúa lo misterioso y lo extraño del relato.

Al analizar al personaje de Evaristo Mazuelos, se observa que este es un sujeto criollo, pues pertenece a una clase provinciana emergente, tiene el oficio de farmacéutico, pero lleva una vida anodina en un pequeño pueblo. Se caracteriza por ser indiferente a los problemas de los otros a quienes escuchaba, ya que irónicamente trabaja en la botica *El amigo del*

pueblo. Su contraparte, el sauce Hebaristo, también es un ser solitario, alejado de otros seres y que presta su sombra de manera indiferente a los campesinos.

Se puede plantear que no estamos ante un cuento fantástico, pues está más ligado a lo extraño, ya que, en ningún momento, se percibe el hecho sobrenatural o imposible que transgreda las reglas de nuestro mundo, y los personajes no manifiestan la duda o extrañeza ante los hechos narrados. El paralelismo entre el árbol y el farmacéutico es manipulado por el narrador a partir del nombre que le da al sauce: “Debía llamarse Hebaristo y tener treinta años, porque había el mismo aspecto cansino y pesimista, la misma catadura enfadosa y acre del joven farmacéutico de *El amigo del pueblo*...” (Valdelomar, 2000, p. 200). Y a lo largo del relato estos rasgos son presentados de manera paralela para dar la idea de alma gemela o quizás del doble, pero estas ideas sugeridas no se perciben como parte de lo fantástico.

En cuanto a otro punto, podemos ver características recurrentes de la estética de Valdelomar, tales como el ambiente pueblerino o provinciano (que parece ser Pisco, pues el narrador solo coloca la letra inicial P.) de sus cuentos criollos, el momento crepuscular, el panteísmo y la humanización de animales y plantas que es ya común en los cuentos valdelomarianos. Al igual que en “El Caballero Carmelo” y otros relatos, el narrador atribuye rasgos humanos a los animales y plantas, y en el cuento analizado estos rasgos de humanidad forman parte del estilo del narrador y, en ningún momento, se presenta el salto cualitativo hacia lo fantástico, quedándose solo en lo alegórico: dos seres cuyas vidas son la alegoría de la soledad. Por ello, podemos concluir que el relato es un cuento extraño, vinculado al panteísmo característico de la narrativa del autor.

Johnny Zevallos en la revista virtual *El Hablador II*, en el artículo “Valdelomar vs. Valdelomar. ‘Hebaristo, el sauce que murió de amor’ o el retrato del artista (edición crítica)” plantea la inclusión de este cuento dentro de la producción fantástica de Valdelomar:

Entre los *Cuentos fantásticos* hemos preferido incluir a “Hebaristo, el sauce que murió de amor”, “Finix desolatix veritae”, “El beso de Evans”, “El Hipocampo de oro”, “El buque negro” y “La Paraca”. A diferencia del acápite anterior, el contexto de estos relatos prioriza el ambiente y el clima narrativo para determinar sujetos y espacios propuestos por el narrador. Estos mundos imaginados contienen esquemas narrativos que legitiman la validez de otros espacios ficcionales. (...) El relato consume la trayectoria estética del escritor; cierra una fase creativa tras la búsqueda de un estilo propio: la predilección por el género

fantástico. La crítica, sin embargo, ha juzgado la temática de este cuento en particular desde un enfoque colectivo antes que individual, puesto que se asume códigos análogos a los demás textos que se reúnen en *El Caballero Carmelo*.

El texto de Zevallos menciona la adscripción de este cuento a lo fantástico junto a otros cuentos, pero no lo explica, solo lo asume, además que no utiliza ninguna teoría sobre lo fantástico ni analiza desde este aspecto el cuento.

4.2. “El Hipocampo de oro”

Es habitual encontrar este cuento en casi todas las antologías de Valdelomar y bajo el rótulo de cuento fantástico, pero realmente se inscribe dentro de lo maravilloso. “El Hipocampo de oro” fue publicado por primera vez con el título de “El Príncipe Durazno” en la revista *Varietades* 606-607 en 1918 y luego apareció en su versión final y con el título que ha quedado hasta ahora en *Stylo* 1 en 1920.

“El Hipocampo de oro” está dividido en seis partes y es relatado por un narrador heterodiegético. A semejanza de sus cuentos criollos, el espacio donde se desenvuelve la historia es un ambiente costero y aparentemente provinciano, donde los elementos recurrentes como el mar y el momento crepuscular aparecen, pero este espacio se presenta enrarecido, no podemos identificarlo como un lugar específico de nuestro país, como sí se presenta en otros relatos del autor. A pesar de ciertas alusiones, como la aldea de pescadores indígenas y la mención del descubridor de América (“Era como un antiguo galeón de aquellos en que Colombo emprendiera la conquista del Nuevo Mundo”), que harían pensar en que la historia transcurre en nuestra costa, no hay más pistas sobre el espacio específico en el que se desarrolla la trama y a lo largo de ella este se va enrareciendo hasta convertirse en un espacio mítico o maravilloso e instalarse en la lejanía, tal como menciona Kusi Pereda: “En ‘El Hipocampo de Oro’ encontramos lo maravilloso exótico porque el elemento de lejanía que está presente en este cuento es un recurso básico para producir el efecto fantástico” (1998, p. 23). La misma idea la podemos hallar en Armando Zubizarreta: “En ‘El Hipocampo de Oro’, el paisaje criollo se hace irreal hasta alcanzar a la calidad de mito y descender hasta las profundidades de las fuerzas mágicas de la naturaleza” (1969, p. 12).

Lo maravilloso se manifiesta, también, en la humanización de los animales y plantas; no solo hablamos del Hipocampo de oro, sino de la tortuga dotada de pensamiento que acompaña a la viuda Glicina y del durazno que dialoga y llora tras ceder su flor a la viuda. Lo maravilloso, además, se

reafirma con la aparición del príncipe Lohengrin, hijo de Parsifal, personaje sacado de la saga artúrica. Lohengrin aparece solo una noche y comparte el lecho con Glicina para luego marcharse y no volver. Este personaje forma parte de las leyendas medievales germánicas y, por lo tanto, pertenecería también a lo maravilloso. En el relato es presentado como el alma gemela de Glicina, quien también es un ser extraño en la aldea, pues es una mujer alta, blanca, esbelta y hermosa que contrasta con la fisonomía de los pescadores indígenas.

Por otro lado, el hecho sobrenatural, la existencia de un Hipocampo de oro con poderes mágicos, es conocido por los pescadores y asumido con naturalidad o normalidad por estos sin ningún cuestionamiento, por lo tanto, lo fantástico no se presenta en el texto, sino lo maravilloso, tal como sostiene Todorov. La protagonista Glicina no parece tener miedo frente a este ser sobrenatural, el Hipocampo de oro, y le pide su deseo de tener un hijo, pues el príncipe la había dicho que pasado el tiempo de espera (tres años, tres meses, tres semanas y tres noches) podría buscar el fruto de su amor. Este número tres se repite a lo largo del cuento; son tres cosas las que pide el Hipocampo de oro para poder vivir como rey. Esta repetición y la trama misma se construyen a partir de la estructura de los cuentos de hadas que surgieron en la tradición oral, y que en la clasificación de Todorov pertenecerían a lo maravilloso. Además, podemos encontrar dos antecedentes literarios del cuento de Valdelomar, hablamos de “Historia de una madre” de Hans Christian Andersen y “El ruiseñor y la rosa” de Oscar Wilde, en los cuales hallamos semejanzas argumentales, como el sacrificio que realizan los protagonistas y el intercambio de dones para que la madre recupere al hijo que se lleva la muerte y el ruiseñor consiga la rosa para el joven enamorado, respectivamente.

En resumen, “El Hipocampo de oro” no se puede clasificar como cuento fantástico, sino como maravilloso, debido a que los hechos sobrenaturales son asumidos como normales por los personajes; además no hallamos un marcado realismo como menciona Roas, sino que el espacio está enrarecido y los datos temporales y espaciales son imprecisos e instalan el cuento en una lejanía exótica, propia del mito y de los cuentos de hadas. Por último, los personajes maravillosos provienen de distintas tradiciones culturales: algunos provienen de leyendas medievales; otros, de cuentos de hadas, y estos poseen dones sobrenaturales.

4.3. “Finis desolatrix veritae”

Tanto “Finis desolatrix veritae” como “El beso de Evans” se construyen a partir del discurso religioso cristiano. El primero es el que se basa en una parte

del discurso cristiano, en la profecía bíblica de la resurrección de los seres humanos en el fin de los tiempos, pero para contradecir dicho discurso, pues en el cuento se habla de un tiempo alejado en el futuro en el que se produce el fin del mundo. Por lo tanto, se puede decir que el cuento es un relato de anticipación en el que se presenta un hecho imposible, como es la reanimación de los seres humanos, pero no para ser salvados por la divinidad, sino para contemplar un final aterrador, el fin de la humanidad y del planeta. Se plantea una realidad alternativa a la profecía bíblica, que se relaciona más a lo maravilloso.

Por otro lado, no hallamos el realismo necesario, pues el ambiente, si bien es la Tierra, no sabemos en qué lugar exactamente suceden los hechos ni tampoco el tiempo específico, aunque se sugiere que es en algún tiempo del futuro. Esto genera ciertos problemas, pues podemos decir que los cuentos fantásticos ocurren en un tiempo de nuestra historia, ya sea el pasado o en el presente, pero no en el futuro, pues tal como dice Roas para determinar lo fantástico es necesaria la intervención del horizonte sociocultural y en el cuento las referencias temporales y geográficas son escasas. Harry Belevan menciona una idea que haría pensar que este texto es fantástico, pero más bien reafirmaría nuestra propuesta de que estamos ante un cuento maravilloso cristiano:

“Finis desolatrix veritae” es por el contrario un relato expresamente desasido de cualquier realidad tangible. Poema de la desilusión religiosa, es también el destiempo inmemorial en el que ha de vivir el último de los hombres una vez cumplidas las profecías: el reencuentro de un cristiano con su Mesías que busca, como aquel, la diestra de Dios Padre... (1977, p. 74)

Las referencias culturales del lector ayudarían de alguna manera a ubicar el cuento en el futuro, según aparece en las profecías bíblicas, aunque el relato podría considerarse en la categoría de cuento de anticipación, ya que aparecen algunos elementos de este tipo de narraciones. El hecho sobrenatural en sí es la resurrección de los seres humanos en el fin de los tiempos, hecho que sería llevado a cabo por Dios según la tradición cristiana, dicho milagro aparece en los textos bíblicos, y Cristo, en el Nuevo Testamento, es el único capaz de realizar este prodigio como la resurrección de Lázaro o su propia resurrección. Irónicamente en el cuento, a través del diálogo de los dos personajes, llegamos a conocer que el personaje con el que conversa el narrador protagonista es Cristo y este se manifiesta de lo más escéptico frente a la idea de salvación o incluso de la existencia de Dios. La intención del narrador es desacralizar la imagen de Cristo y negar su divinidad, tema común en la narrativa modernista y decadentista de fin de siglo. Y a través de la voz de este Cristo escéptico percibimos la idea de irrealidad del ser humano y del mundo:

- (...) Ahora somos una vana imagen intangible; somos un recuerdo, pero toca tus miembros, busca tus huesos; no encontrarás nada, nada.

Y toqué mis miembros y nada era perceptible. Yo era una especie de efluvio, una idea, algo intangible, vago.

- Pero la humanidad no puede perecer así. Tenemos un fin. Yo soy creyente. Yo creo en Dios.
- Dios era lo que animaba el mundo y ya ves que no existe el mundo. ¿Dónde está, pues, Dios?
- Dios existe y es eterno. Él vendrá por sus hijos. Jesucristo me acompaña. Yo creo que él vendrá; él es la esperanza, él ánora de salvación del mundo. Él se sacrificó por los hombres...
- ¡Quién sabe! (381)

El cuento se vincularía a un futuro distópico y apocalíptico en el que los muertos regresan a la vida, a la espera de la redención divina, pero este deseo de salvación se ve truncado ante el descubrimiento de una terrible verdad: Cristo no tiene carácter divino, no existe Dios y el fin se avecina.

4.4. “El beso de Evans”

Técnicamente, “El beso de Evans” representó un primer intento de modernización narrativa, pues Valdelomar incorporó elementos cinematográficos a dicho relato que se construye a partir de planos espaciales definidos como son la Tierra, el Cielo y el Infierno y en el cual también no se sigue una narración en un orden cronológico lineal, pues el narrador fragmenta la historia y la reordena mediante saltos temporales, en este caso analepsis.

En la antología de Armando Zubizarreta y en el pequeño estudio de González Vigil, este cuento aparece como cuento yanqui, no sabemos el motivo por el cual se le clasifica como tal, pues el personaje Evans Villard se menciona que es parisiense, además la historia que se desarrolla no transcurre en Estados Unidos, sino en París y otros espacios ultraterrenales. El cuento se inicia con la muerte del escritor Evans Villard y termina con el discurso de su entierro y, en medio, se narra lo que ha ocurrido entre Evans y Alice y la cita que nunca se realizó entre ambos, porque Evans fue envenenado por el conde Bellotti, rival de amores, quien lo sustituye. Además, aparecen otros dos espacios, el Cielo y el Infierno. En el Cielo, Dios y Gabriel dialogan sobre la huida de varias almas hacia el Infierno y, en esta parte, el narrador realiza con ironía una crítica al paraíso cristiano al

compararlo con los paraísos de las demás religiones, pues el espacio celestial es mostrado como monótono y aburrido. Evans llega al Cielo, pero este se duerme y en sueños asiste a la cita con Alice; sin embargo, este sueño es una tentación del Demonio, quien quiere ganar su alma. Evans es despertado por Gabriel y le muestra lo que ha pasado realmente: Alice se ha encontrado con Bellotti y la ha besado. Evans al ver esto se siente triste, pero decide aceptar la propuesta del Demonio, pues, a pesar de que Alice besa a Adalberto Bellotti, él puede sentir los besos como si su alma se posesionara del cuerpo de su rival. La misma Alice, al besar al conde Bellotti en aquella cita inesperada, siente que ha besado a Evans y esto le ha parecido extraño.

Este relato sí es un cuento fantástico, pues se encuentra en él un hecho sobrenatural: la posesión del cuerpo de Bellotti por el alma del difunto escritor Evans, que constituye un tipo de doble según Dolezel. Se produce una ruptura de las leyes físicas, ya que el regreso de las almas de los muertos a nuestro mundo físicamente es imposible.

Además, la participación del Demonio, tal como menciona Roas es ya un elemento fantástico, esta idea la manifiesta en la nota a pie de página cuando explica lo maravilloso cristiano: “No incluyo aquí los cuentos sobre pactos demoniacos y otras intervenciones diabólicas, puesto que en ellos el demonio debe ser entendido, más allá de su original sentido religioso, como simple encarnación del mal” (2001: 13).

Aunque, tal vez, habría cierta duda en determinar si este cuento pertenece a lo maravilloso cristiano (como en “Finis desolatrix veritae”) o a lo fantástico, pero nos inclinamos por la segunda opción debido a la irrupción de un hecho sobrenatural en nuestro mundo real: el retorno del alma de Evans y la posesión del cuerpo de su rival. El texto presenta dos espacios de realidad diferenciados: la realidad terrenal –en la cual están los personajes humanos como Evans (antes de morir), Bellotti y Alice– y una realidad ultraterrenal conformada por el Cielo y el Infierno con sus respectivos habitantes. Entre estas dos realidades, no hay mezcla y los personajes humanos nunca se enteran de los sucesos en el otro mundo, pero entre ambos planos de realidad se presenta una pequeña fisura a partir del pacto entre el alma de Evans y el Demonio: el alma de Evans puede regresar a la Tierra y tomar posesión del cuerpo de Bellotti para ver a Alice, quien, de alguna manera, percibe la presencia del difunto escritor, aquí radicaría lo fantástico. Este efecto fantástico se lograría por el realismo que el narrador heterodiegético le imprime al relato, puesto que nos sitúa en un espacio concreto: Francia. Lo novedoso en cuanto a lo estructural radica en esta alternancia de espacios y tiempos fragmentados que nos permiten reconstruir la historia. Sobre el cuento menciona Zubizarreta:

En “El beso de Evans”, cuento cinematográfico según reza el subtítulo, la fantasía se desplaza ágilmente en diversos escenarios, para proporcionarnos una doble perspectiva de la existencia de Evans Villard, joven trasatlántico, audaz, enamorado de Lady Alice, ha muerto a manos de su rival, el conde Belloti (sic). Desde la eternidad –perspectiva fantástica– contempla el cumplimiento imaginativo de su propia cita frustrada con Lady Alice y, a la vez, comprende que ha sido víctima de una sustitución por su rival. Evans decide renunciar al cielo e ir al infierno a condición de ser llevado siempre a donde indique Lady Alice, irónica renuncia a sí mismo para entregarse a la voluntad de la infiel. (1969: 11)

El cuento presenta reminiscencias bíblicas del *Libro de Job* y también del *Fausto* de Goethe, que se combina con la ironía y el humor que se manifiesta entre la lucha, con argucias, entre Dios y el Demonio por las almas de los muertos, en el cual el mundo celestial termina mal parado. En el relato, se aborda, a la vez, el tema del doble a partir de la posesión del cuerpo de Bellotti por el alma del difunto Evans. El conflicto se origina por el deseo amoroso hacia la hermosa joven Alice. Según la clasificación del doble planteada por Dolezel, el doble correspondería a un doble por fusión, pues los seres duplicados aparecen al inicio separados para luego compartir el mismo cuerpo, mediante la posesión, don permitido a Evans por el Diablo.

5. Conclusiones

La mayoría de críticos al abordar la cuentística ha venido repitiendo clasificaciones erróneas de los relatos de Valdelomar y ha encasillado cuentos como “El Hipocampo de oro” y “Finis desolatrix veritae” dentro de lo fantástico cuando realmente estos se insertan dentro de lo maravilloso.

“El Hipocampo de oro” es un cuento maravilloso que presenta rasgos de los cuentos de hadas tradicionales y tendría como antecedentes literarios los textos de Andersen y Wilde.

“Finis desolatrix veritae” es un cuento de anticipación, que está construido a partir de una profecía bíblica, en la cual el narrador muestra un marcado escepticismo, además de que niega la divinidad de Cristo y la existencia de Dios.

“Hebaristo, el sauce que murió de amor” es un cuento extraño y, a la vez, alegórico. El paralelismo del sauce y el farmacéutico es una estrategia del narrador para mostrar la alegoría de la soledad ligado a la concepción panteísta del autor.

“El beso de Evans” sí puede ser considerado un cuento fantástico por la ocurrencia del hecho sobrenatural que transgrede las reglas físicas del mundo real, a través de la posesión corporal, el pacto diabólico y el tema del doble, además, por la relación que se da entre dos realidades distintas.

6. Referencias bibliográficas

- Belevan, H. (1977). *Antología del cuento fantástico peruano*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Botton Burlá, F. (2003). *Los juegos fantásticos*. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM.
- Caillois, R. (1970). *Imágenes, imágenes...* Edhasa.
- Dolezel, L. (2003). Una semántica para la temática: El caso del doble. En C. Naupert, (comp.), *Tematología y comparatismo literario* (pp. 257-275). Arco/Libros.
- Freud, S. (1992). *Obras completas XVII*. Amorrortu.
- González Vigil, R. (1987). *Abraham Valdelomar*. Empresa Periodística Visión Peruana.
- López Degregori, C. (2016). Abraham Valdelomar y lo fantástico: una identidad esquiava. En J. Güich, C. López Degregori y A. Sustí, *Del otro lado del espejo* (pp. 87-101). Universidad de Lima. Fondo Editorial.
- Lovecraft, H. P. (2002). *El horror en la literatura*. Alianza Editorial.
- Pereda, K. (1998). Elementos fantásticos en “El Hipocampo de oro” de Abraham Valdelomar. *Aura*, (2), 22-30.
- Roas, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Arco/Libros.
- Tamayo Vargas, A. (1959). Nota bibliográfica. En A. Valdelomar, *Cuento y poesía* (pp. 5-20). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Todorov, T. (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Buenos Aires.
- Valdelomar, A. (2000). *Obras completas*. Copé.
- Vega Mendieta, N. (2017). *Propuesta de clasificación de los cuentos fantásticos de Julio Ramón Ribeyro*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/7160>

Zevallos, J. (2006). Valdelomar vs. Valdelomar. “Hebaristo, el sauce que murió de amor” o el retrato del artista (edición crítica). *El Hablador*, (11). <http://www.elhablador.com/central11.htm>

Zubizarreta, A. Introducción. (1980). En A. Valdelomar, *Cuentos de Valdelomar* (pp. 7-14). Universo.

Conflicto de intereses

El autor no tiene conflictos de intereses.

Rol de los autores

NVM: Conceptualización, Investigación, Escritura-Preparación del borrador original, Redacción-revisión y edición.

Fuentes de financiamiento

Esta investigación no recibió ninguna subvención específica de ninguna agencia de financiación, sector gubernamental ni comercial o sin fines de lucro.

Aspectos éticos / legales:

El autor declara no haber incurrido en aspectos antiéticos ni haber omitido normas legales.

ORCID y correo electrónico

Nehemías Mendieta	Vega	nvega@lamolina.edu.pe
		https://orcid.org/0000-0002-3559-1280