



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**Personalidad artística y significación en dos novelas de  
Abraham Valdelomar**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura Peruana  
y Latinoamericana

**AUTOR**

Edgar Paolo ALVAREZ CHACÓN

**ASESOR**

Dr. Antonio Raúl GONZALEZ MONTES

Lima, Perú

2023



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Alvarez, E. (2023). *Personalidad artística y significación en dos novelas de Abraham Valdelomar*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

## Metadatos complementarios

<b>Datos de autor</b>	
Nombres y apellidos	Edgar Paolo Alvarez Chacón
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	09132597
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0001-7017-8937">https://orcid.org/0000-0001-7017-8937</a>
<b>Datos de asesor</b>	
Nombres y apellidos	Antonio Raúl Gonzalez Montes
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	07841155
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0003-2201-1344">https://orcid.org/0000-0003-2201-1344</a>
<b>Datos del jurado</b>	
<b>Presidente del jurado</b>	
Nombres y apellidos	Mauro Félix Mamani Macedo
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	29468963
<b>Miembro del jurado 1</b>	
Nombres y apellidos	Martha Irene Barriga Tello
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08239684
<b>Miembro del jurado 2</b>	
Nombres y apellidos	Arquímedes Américo Mudarra Montoya
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07938890
<b>Datos de investigación</b>	

Línea de investigación	E.2.6.6. Literaturas hispanoamericanas: narrativa, poesía y ensayística
Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Latitud: -12.058333° Longitud: -77.083333°
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2018 – 2023
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general <a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03</a>  Literaturas específicas <a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.05</a>

**UNIDAD DE POSGRADO  
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE  
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER**

A los once días del mes de octubre de dos mil veintitrés, siendo las 11:30 horas, vía virtual, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dr. Mauro Félix Mamani Macedo (Presidente), Antonio González Montes (Asesor), Dra. Martha Barriga Tello (Informante) y Dr. Arquímedes Américo Mudarra Montoya (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Personalidad artística y significación en dos novelas de Abraham Valdelomar**, presentada por el señor **Edgar Paolo Alvarez Chacón** Bachiller en Literatura, para optar el Grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

**Excelente (20)**

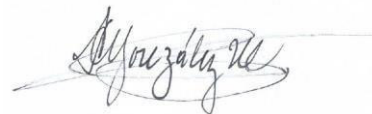
---

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Literatura Peruana y Latinoamericana al bachiller **Edgar Paolo Alvarez Chacón**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 12:50 horas.



Dr. Mauro Félix Mamani Macedo  
**Presidente**  
Profesor Principal D.E.



Dr. Antonio Gonzales Montes  
**Asesor**  
Profesor Principal T.C.



Dra. Martha Barriga Tello  
**Informante**  
Profesora Emérita



Dr. Arquímedes Américo Mudarra Montoya  
**Informante**  
Profesor Principal D.E.



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Vicerrectorado de Investigación y Posgrado



## CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo Antonio González Montes en mi condición de Asesor (a) acreditado con el Dictamen N° 021-UPG-FLCH-2014, de la **tesis/monografía/informe de investigación/trabajo académico**, cuyo título es **Personalidad artística y significación en dos novelas de Abraham Valdelomar**, presentada por el **bachiller/magíster/egresado/licenciado/estudiante** Edgar Paolo Alvarez Chacón para optar el grado/título/especialidad de **magíster** en Literatura Peruana y Latinoamericana **CERTIFICO** que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de **6%** de similitud, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional**.

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del **grado/ título/ especialidad** correspondiente.

Firma del Asesor

DNI: 07841155

Nombres y apellidos del Asesor

Antonio González Montes



Huella digital

A mis adorables Sofía, Natalia, Regina y Esther.



*No soy más que un hombre de arte. No sirvo para otra cosa.*

Rubén Darío

*Su único fin es la crónica de sus propias impresiones. Para él  
fueron pintados los cuadros, escritos los libros, y esculpidos  
los mármoles.*

Oscar Wilde

## RESUMEN

*La ciudad muerta* y *La ciudad de los tísicos*, novelas publicadas por entregas en las revistas *Ilustración Peruana* y *Variedades*, respectivamente, en 1911, son textos iniciales de la obra de Valdelomar. Planteamos que las novelas son un laboratorio o taller donde el artista reflexiona sobre su propia actividad en el contexto de las posibilidades que le da el campo cultural de su época. En tal sentido las dos novelas constituyen el inicio de una obra cuya unidad, como ya lo sostenían algunos estudios, se manifiesta en una preocupación por la definición del artista y la naturaleza de su quehacer en el contexto de la globalización económica y la mundialización cultural de fines del siglo XIX y principios del XX. El problema de la creación artística es abordado a través de una serie de formas artísticas traducidas del arsenal de la cultura europea en consonancia con su propia experiencia personal e intelectual. Creemos que la palabra puesta a prueba es una forma recurrente en ambas novelas, con la cual el artista confronta sus propias convicciones estético ideológicas y conforma su personalidad artística. De la palabra puesta a prueba se desprenden tópicos como el del artista, la palabra ineficiente, las ruinas, el naufragio, el viaje, la mujer fatal, el hombre inútil, y oposiciones como oralidad y escritura, palabra y acción, pasado y presente, tradición y modernidad, nacional e internacional, el yo y el otro. Todo ello nos lleva a proponer que, en estas novelas, la reflexión sobre la palabra es también una meditación sobre la cohesión de la humanidad.

Palabras clave: Modernismo, novela peruana, Valdelomar, naufragio, carta, ruinas, decadencia, enfermedad, artista.

## ABSTRACT

*La ciudad muerta* and *La ciudad de los tísicos*, novels published serially in the magazines *Ilustración Peruana* and *Variedades*, respectively, in 1911, are the initial texts of Valdelomar's work. We propose that novels are a laboratory or workshop where the artist reflects on his own activity in the context of the possibilities that the cultural field of his time gives him. In this sense, the two novels constitute the beginning of a work whose unity, as some studies already maintained, is manifested in a concern for the definition of the artist and the nature of his work in the context of economic globalization and cultural globalization of late 19<sup>th</sup> century and early 20<sup>th</sup> century. The problem of artistic creation is approached through a series of artistic forms translated from the arsenal of European culture in line with his own personal and intellectual experience. The word put to the test is a recurrent form in both novels, with which the artist confronts his own aesthetic and ideological convictions and shapes his artistic personality. From the word put to the test, topics such as the artist, the inefficient word, the ruins, the shipwreck, the journey, the fatal woman, the useless man, and oppositions such as orality and writing, word and action, past and present, tradition and modernity, national and international, the self and the other, emerge. All this leads us to propose that, in these novels, reflection on the word is also a meditation on the cohesion of humanity.

Key words: Modernism, Peruvian novel, Valdelomar, shipwreck, letter, ruins, decay, illness, artist.

# ÍNDICE DE CONTENIDO

	Pág.
<b>RESUMEN</b> .....	8
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	12
<b>CAPÍTULO I: Sobre el modernismo hispanoamericano y la novela modernista peruana</b> .....	<b>23</b>
1.1. Modernismo internacional, modernismo hispanoamericano.....	23
1.2. Consideraciones sobre la novela como género literario .....	31
1.3. Sobre la novela modernista hispanoamericana.....	37
1.4. La novela modernista peruana .....	44
<b>CAPÍTULO II: La ciudad muerta y la crisis de la palabra</b> .....	<b>51</b>
2.1. Sobre el texto.....	51
2.2. LCM ante la crítica.....	53
2.3. Primeros indicios: el paratexto.....	67
2.4. Sobre el argumento y la estructura .....	75
2.5. LCM: sobre influencias y convergencias o coincidencias.....	82
2.6. Algunas hipótesis de lectura.....	92
2.7. Consideraciones sobre la epístola y la confesión.....	95
2.8. Los relatos de la novela: oralidad y escritura.....	99
2.9. El viaje y el encuentro.....	112
2.10. Dos dimensiones de las ruinas.....	116
2.11. Los conflictos del artista y la crisis de la palabra.....	120
<b>CAPÍTULO III: La ciudad de los tísicos y el triunfo del narrador</b>	<b>123</b>
3.1. El texto.....	123
3.2. LCT ante la crítica.....	125
3.3. Argumento y estructura.....	151
3.4. La aventura y el museo de la ciudad .....	156
3.5. La comunidad de artistas como utopía.....	167
3.6. El triunfo del narrador.....	172
<b>CONCLUSIONES</b>	
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Esquema de La ciudad muerta.....	122
Figura 2: Esquema de La ciudad de los tísicos.....	175

## INTRODUCCIÓN

Valdelomar es un autor transversal, cultivó géneros como la crónica, la poesía, el teatro, la novela, el ensayo, el dibujo. Desde la publicación de sus primeros trabajos concitó la atención del incipiente público de la Lima de principios de siglo XX. Alcanzó reconocimiento con el conjunto de crónicas, *Con la argelina al viento* en 1910, y de allí en adelante mantuvo una trayectoria brillante que solo fue interrumpida por su muerte accidental en Ayacucho en 1919.

En esos pocos años escribió principalmente en diarios y revistas una obra que, luego de su muerte, ha ido constituyéndose lentamente a través de antologías, ediciones populares de sus principales textos y en las últimas décadas del siglo pasado con el intento de recopilaciones sistemáticas a cargo de esmerados académicos, entre los que destacan Willy Pinto Gamboa, Luis Alberto Sánchez y Ricardo Silva Santisteban. El canon de la literatura peruana lo tiene entre sus autores indispensables junto a Eguren, Vallejo o Arguedas; sin embargo, aun cuando en los últimos años ha concitado la atención de estudiosos y lectores de Latinoamérica y de Europa, sigue siendo un autor de alcance nacional, cuyo principal mérito es el haber desarrollado la prosa artística en el Perú, particularmente el cuento criollo.

Valdelomar ha sido objeto de múltiples estudios y valoraciones de sus contemporáneos, como Luis Alberto Sánchez, Jorge Basadre y José Carlos Mariátegui. Entre los más importantes académicos que en años posteriores se interesaron por la obra de Valdelomar destacan Luis Fabio Xammar, Armando Zubizarreta, Javier Cheesman, Estuardo Núñez, César Ángeles Caballero, quienes han conservado, difundido y analizado su obra a lo largo de una centuria. Los estudios sobre esta obra se han desarrollado sobre todo resaltando algunos géneros como el cuento y la poesía, y dejando en segunda fila la novela, la crónica, el ensayo. “Lo cierto es que cuando habla de su infancia, de su familia, le cambia la voz porque hace una literatura de experiencia y no de lecturas o imitación” dice Loayza (1974) para designar lo mejor de la obra de Valdelomar. Esta valoración explica de alguna manera el énfasis de los estudios en algunos géneros y

la desatención de otros. La línea criollista y familiar ha concitado el mayor interés mientras la orientación identificada como cosmopolita ha sido poco valorada, lo que ha redundado en el público y en el interés de la academia. Por ello hay que destacar la necesidad de acercarnos también a esos textos que, valorados como imitativos de modelos cosmopolitas, deben ser sometidos a escrutinio para comprenderlos y valorarlos en el contexto de su emergencia y en la demanda de las nuevas lecturas que reclama nuestra época.

Valdelomar vive un periodo de tránsito, de pasaje, de umbral, entre dos épocas, en este aspecto es un hombre de frontera como Baudelaire, como Goethe, como Vallejo. Vive un periodo de grandes cambios en todos los aspectos de la cultura humana. El más importante es el de la modernidad que alcanza niveles planetarios a partir del siglo XIX. Martínez Bonati (2004) ha descrito la modernidad como la agonía del pensamiento romántico donde la ciencia moderna, con las certezas que ha ido construyendo, se enfrenta al pensamiento tradicional con sus costumbres, mitos y religiones. La degradación del hombre a su materialidad propicia la necesidad de trascendencia que saberes ocultos o tradicionales pueden ofrecer. La respuesta a esa degradación es una lucha: la agonía del romanticismo, término que identifica una época y no solo una escuela artística. Beltrán Almería (2003) destaca la idea de que la modernidad es el producto de la fusión del mundo primitivo (de la oralidad) y del mundo histórico (el de la escritura y el libro) y que nuestra época se inaugura en el siglo XIX con la invención y puesta en servicio del telégrafo. A esta etapa desde el punto de vista artístico la denomina Simbolismo Moderno.

Esta época de grandes transformaciones, que corresponde al itinerario vital de Valdelomar, en los términos de la historia literaria se denomina Modernismo hispanoamericano. Es uno de los temas más estudiados del siglo XX, pero desde fines del siglo pasado se percibe un nuevo impulso a partir de una serie de estudios de revisión del movimiento (I. Schulman, A. Rama, R. Gutiérrez Girardot, A. González, J. I. Gutiérrez, A. Mejías-López, M. Siskind, J. Morales Saravia), trabajos de comprensión de géneros marginales como la crónica (A. González, S. Rotker, G. Mora, E. Espinoza) y la novela (K. Meyer-Minnemann, A. González, R. Peñaranda, D. Phillipps-López, R. Acevedo), de ediciones críticas o recopilaciones (la obra de Enrique Carrillo, la narrativa de Ventura García Calderón, la obra de Gutiérrez Nájera, las crónicas de Rubén Darío), la revisión en revistas especializadas o la dedicación de números monográficos, que, en general reformulan la mirada ofrecida por la crítica del siglo XX sobre este movimiento estético de entre siglos. Esta nueva mirada a la tradición modernista es una necesidad de la

disciplina que permite ahora explorar campos complejos como la crónica o la novela, y las redes intelectuales que hicieron posible que el movimiento se desarrollara en el mundo hispánico en un contexto de globalización y mundialización (Maíz, 2011).

Valdelomar tiene una vida breve y toda su obra es la de un “joven” que transforma en literatura lo que lee y lo que vive. Pero sabemos que todo artista procede de la misma manera, que el énfasis en uno u otro punto de origen depende de la personalidad y del talento. En el caso de Valdelomar sabemos que los temas de su obra parten de la experiencia propia (vivida o leída), de las posibilidades que le ofrece el ejercicio del periodismo y de su incursión en la política. Y el periódico, como en todos los escritores de su generación, es el espacio para ensayar la nueva escritura, por lo que la crónica es el primer triunfo del joven Valdelomar. Las crónicas que escribe a propósito de su vida de soldado que se prepara en Chorrillos ante un posible conflicto con Ecuador junto a otros voluntarios, universitarios e intelectuales que hacen causa común ante otro posible desastre, publicadas en 1910, marcan el comienzo de la etapa propiamente literaria del artista. En los años anteriores predomina su trabajo como dibujante, pero a partir de 1910 la literatura será el centro de su atención mediante la práctica de géneros diversos como la crónica, la novela, la poesía, el ensayo, el teatro. Esta etapa inicial corresponde según la mayoría de estudiosos a una estética decadente y cosmopolita cuyas realizaciones tienen un valor secundario. Debido a esta percepción, aun cuando en sus novelas se registran referencias a lo nacional, esta etapa fue condenada al olvido en oposición a lo que hizo y publicó a partir de 1914 donde el predominio de temas nacionales armonizó con las tendencias americanistas de la época, situación que le proporcionó mayor prestigio.

Estas etapas, aparentemente divididas por el tiempo en que Valdelomar asume un cargo diplomático en Roma (parte de Lima a mediados de 1913 y regresa a mediados de 1914), deben observarse sin embargo como variaciones de una obra unitaria que empieza en 1904 con la redacción de *Yerba santa* y concluye en 1919 con la muerte del autor. La primera etapa está en efecto marcada por la práctica de diversos géneros, pero también de varias estéticas: la “novela” criollista *Yerba santa*, datada en 1904 por Zavaleta (Zavaleta, 1999); poemas de un modernismo exotista como “La ofrenda de Odhar...” y “Los violines húngaros”, en 1910; cuentos fantásticos como “El palacio de hielo” y “La virgen de cera”; cosmopolitas como “El suicidio de Richard Tennyson” (posteriormente corregido y publicado con el título “El círculo de la muerte”, en 1918) y “El beso de Evans”, en 1910; una novela donde destaca lo fantástico y otra sobre la enfermedad y el erotismo de una



ciudad utópica, en 1911; crónicas, notas periodísticas y conferencias, desde 1910. Además, antes de su viaje a Italia ya estaban redactados varios de los cuentos que la crítica del siglo XX ha alabado como lo mejor de su obra, particularmente “El caballero Carmelo” y “Los ojos de Judas” (Silva-Santisteban 2008, Cornejo, 2000, Tamayo, 1992). Como sabemos, en carta dirigida a Bustamante y Ballivián, fechada en Roma 8 de octubre de 1913 (Silva Santisteban 2000, I), Valdelomar le encargó presentar al concurso de cuento organizado por el diario *La Nación*, de Lima, uno de sus trabajos, bajo seudónimo, con la condición de que si no alcanzaba el primer premio discretamente evitara que se conozca la autoría del trabajo. Pero ganó, y ese premio fue el acontecimiento que marcó un cambio decisivo en la vida y en la obra de Valdelomar. Identificó la principal línea temática demandada por el público y con ello una vía para alcanzar el anhelado reconocimiento definitivo como artista. Todo lo hecho anteriormente le había dado un cierto prestigio como cronista, poeta y novelista, pero el concurso que lo declaró ganador a principios de 1914 fue la revelación de la línea temática que debería asumir en adelante. No era la línea fantástica o decadente, o exotista, era la línea criollista la demandada por el público y allí enfiló su interés sin por ello renunciar a los temas y al lenguaje que había logrado construir y perfeccionar, hasta ese momento, gracias a su talento de artista moderno.

Entonces, si es necesario hacer una periodización de la obra de Valdelomar, será preciso dividirla en dos etapas, no por su viaje a Italia, sino en función al reconocimiento que ganó con “El caballero Carmelo” en 1914. La primera etapa, que se inicia en 1904, si nos atenemos a la data de su primer relato (Zavaleta 1999), está compuesta por textos de varias líneas temáticas, y no solo por el decadentismo o por lo cosmopolita. Con un lenguaje modernista, que atraviesa toda su obra, Valdelomar presenta temas idílicos (la vida familiar), exóticos, cosmopolitas, fantásticos. Todos los textos publicados en esta etapa aparecen en diarios y revistas y aun cuando pensó en la publicación inmediata en libro de sus novelas y sus cuentos solo al final de la segunda etapa, en 1918, logró publicar como libro una selección de sus cuentos (*El caballero Carmelo*). Volvió a referir su intención de publicar sus novelas en una entrevista de Antenor Orrego publicada en el Diario *La Reforma* de Trujillo el 26 de mayo 1918 (Silva Santisteban, 2000, II), pero no le alcanzó la vida. La segunda etapa corresponde al momento en que alcanzó el reconocimiento como artista, a partir de 1914. Desde este reconocimiento despliega, en los años posteriores, una incesante actividad periodística y artística: publica *La Mariscal* (1915), funda la revista y el grupo “Colónida” (1916), aparece una selección de sus

poemas en el volumen colectivo *Las voces múltiples* (1916), publica su libro de cuentos *El caballero Carmelo* (1918) y el ensayo *Belmonte el trágico* (1918); su prestigio se consolida con una sostenida publicación de crónicas, cuentos, poemas, ensayos y conferencias. En 1917 recibe el premio Presidente de la República del Círculo de Periodistas por su “Ensayo sobre la sicología del gallinazo”. Finalmente, los viajes patrióticos de 1918-1919, donde Valdelomar radicaliza su antigua preocupación por la relación entre la palabra y la acción, entre el artista y el público. Tal preocupación es una constante de la vida y la obra de Valdelomar como puede observarse en sus relatos iniciales (“El palacio de hielo”, “La virgen de cera” y especialmente en las novelas, materia de este estudio), en su participación política en 1912 y 1913, en sus poses de dandy, en las conferencias patrióticas de 1918-1919 y en su elección como diputado regional en 1919, cargo con el que fallece en un fatal accidente a fines de ese año.

La desatención de la crítica por la obra de esa primera etapa se explica por varias razones. Ensayaremos algunas. Desperdigada en diarios y revistas podía pasar por un conjunto de textos no terminados e imperfectos que no pudo corregir el autor para convertirlo en libro. También está el hecho de que las crónicas, poemas y novelas de Valdelomar, fueron identificadas con el decadentismo y en general como “imitaciones” propias del modernismo cosmopolita. Esta identificación pesó de una forma negativa en una época donde se exaltaba lo nacional y se discutía la construcción de la nacionalidad en el contexto de la globalización y la mundialización de entre siglos. La línea costumbrista realista, o criollista-hispanista, que venía desde el siglo XIX fue asumida como hegemónica (Vidal, 1987, Cornejo, 1989) con lo cual se desplazó las otras líneas temáticas a un segundo plano, aun cuando el lenguaje modernista mantuvo su prestigio, como puede observarse en textos mundonovistas que van desde los relatos de Horacio Quiroga o Carlos Reyles hasta las novelas emblemáticas del regionalismo latinoamericano de los años veinte. Durante el siglo XX esta hegemonía puso en primer plano, en el caso de la novela, el indigenismo y la novela urbana. Consideramos así mismo el hecho que para la crítica del siglo XX referirse a modernismo era referirse a poesía en primer lugar, de tal forma que otros géneros como la novela o la crónica no fueron vistos en su especificidad. Solo a fines del siglo XX comenzaron a aparecer estudios específicos y un cambio en la percepción del modernismo como objeto de estudio. Iván Schulman comienza sus estudios de revisión del modernismo en 1966. Finalmente, gran parte de la crítica del siglo XX bajo influjo de la sociología de la literatura identificó la novela con el desarrollo de la clase burguesa, de tal forma que al no considerarse la existencia de una

burguesía sino desde los años veinte, no podía por tanto existir una novela con anterioridad a esa fecha (Cornejo Polar et al., 1982). Buena parte de los estudios peruanos centrados en la novela del siglo XX han establecido como hito cronológico los años veinte y, aunque también incluyen referencias a un manojito de novelas publicadas con anterioridad, el interés por la época de consolidación de una burguesía nacional en correspondencia con la emergencia de la novela es lo que ha determinado la constitución del canon (no corpus) de este género. Novelas publicadas con anterioridad a los años veinte, perdidas en periódicos o revistas como es el caso de las novelas de Valdelomar, o publicadas en libro, como *La medusa* (1916) de Augusto Aguirre Morales, pero con una temática fantástica o cosmopolita no solo desencajaban con la temática hegemónica, asentada para la crítica del siglo XX por Mariátegui, sino que tampoco correspondían con el modelo explicativo proporcionado por la teoría sociológica: no hay burguesía antes de los años veinte, por consiguiente tampoco hay novela. Esta conclusión es la que puede inferirse de una buena cantidad de estudios que han tratado el tema de la novela peruana durante el siglo XX (Cornejo, 1977, Ortega, 1986; Galdo, 2008; Elmore, 2015).

Las revistas limeñas *Ilustración Peruana* y *Variedades* publicaron en 1911, respectivamente, *La ciudad muerta*, en adelante LCM y *La ciudad de los típicos*, en adelante LCT. Este periodo, anterior a su consagración definitiva como maestro del cuento criollista, en 1914, es el que nos interesa estudiar para afirmar que estas dos novelas son el laboratorio donde el artista va a mostrar el debate de su personalidad en su afán de establecer parámetros para el ejercicio de su arte, no con conceptos, propios de un ensayo, sino a través de la representación artística. Es la época donde “el escritor está aprendiendo su oficio” (Loayza, 1974).

Nuestro objetivo es describir e interpretar dos novelas de Valdelomar que consideramos no han tenido la debida audiencia en el siglo pasado. En los últimos años se han publicado en revistas especializadas artículos específicos sobre estas novelas y análisis puntuales en capítulos de libros sobre la obra narrativa de Valdelomar (el más importante es el publicado en 2020 por María Elena Martínez Acacio *Abraham Valdelomar, narrador del Perú moderno*). No son muchos los estudios, pero estimo que el camino está abierto. Por ello proponemos líneas de lectura adicionales que espero contribuyan a concordar con la comunidad académica que esas novelas no son artefactos de segundo orden sino construcciones complejas que siguen interpelando al lector actual.

Nuestra hipótesis principal puede formularse de la siguiente manera: Las dos novelas responden a un cuestionamiento del poder de la palabra que se hace el autor

modelo. LCM sería el momento de la crisis, donde ha fallado la elocuencia, la palabra oral, en su objetivo de persuadir y solo queda la esperanza en la escritura. La clausura del relato nos presenta al protagonista y narrador aislado en un barco anclado en la bahía de Río de Janeiro apostando por su redención a través de la palabra escrita (carta). La carta-confesión grafica la crisis del sujeto: la culpa por la desaparición de su amigo Henri, la imposibilidad de formar pareja (comunidad) con Francinette y la esperanza en su redención. LCT por su parte, es la aventura que un narrador seguro de su profesión cuenta a un ávido auditorio. Es una aventura cuyo desenlace le lleva a comprender que la escritura no tiene que ser verificada con la realidad. Es un relato donde el narrador cuenta cómo descubre la transformación de la palabra, inicialmente ligada a la realidad, en palabra ficcional. Esta palabra ficcional a su vez propone la celebración de una comunidad particular, extraña y limitada en el tiempo (el mundo de los tísicos), incrustada en una comunidad mayor, ordenada, equilibrada y orientada a “una potencial inmortalidad terrena” (Arendt, 2009, p. 64), la ciudad moderna. El triunfo del narrador se comprueba con la referencia que hace al narratario, es decir al público receptor del enunciado. En LCM la carta-confesión va dirigida a una persona, en cambio en LCT el narrador sabe que su aventura es una “historia” y como tal es formulada al público: “El recuerdo de aquella mujer está íntimamente ligado a esta historia” (Valdelomar, II, 2001, pp. 81). La palabra en crisis de la primera novela, se transforma en una palabra segura en el último relato. La palabra puesta a prueba en ambas novelas deviene, principalmente en la última, en confirmación de la eficacia de la imaginación, de la ficción literaria.

De esta hipótesis principal se desprende la descripción de las figuras de la imaginación plasmadas en las novelas. En LCM las figuras como la carta, la confesión, el viaje, las ruinas, el naufragio remiten a la escritura, a la oralidad y a la imaginación. Las ruinas no solo cumplen esta función sino otras (símbolo del tiempo) que se superponen en los breves capítulos donde aparecen o son referidas. La crítica anterior ha destacado de las ruinas el hecho de representar el pasado colonial y de manifestar un carácter fantástico, modalidad temática (no “género”) estudiada por Todorov y Roas, entre otros. Pero no ha explicado cómo esos elementos compositivos se unían al todo de la novela.

En principio observamos que en esta novela la referencia a las ruinas (principalmente el capítulo de la evocación colonial) es solo un aspecto de otras referencias que el narrador formula de forma oral para persuadir a su amigo Henri de no ingresar a las ruinas coloniales. Las ruinas también tienen larga data en relación a la

representación de la acción destructora del tiempo y del hombre. La fascinación sin embargo parece estar en la reconstrucción imaginaria del pasado a través de los fragmentos observados, en la lectura de esos signos, fragmentos que el tiempo o el hombre ha dejado en el proceso de su accionar destructivo (Simmel, 2014). Las ruinas como signos, como escritura y como objeto estético, que demanda la lectura y la interpretación. El fracaso del discurso oral es reiterado en la novela y por ello el narrador personaje apuesta por la escritura (carta) como última alternativa para subsanar el malentendido. La confesión (al igual que la carta) está relacionada con la escritura y la literatura desde la antigüedad (Guillén, 1991, Zambrano, 1995). El viaje igualmente remite a la escritura: el que viaja lo hace para contar su aventura (Augé, 2003). El mar y la navegación son figuras de la vida en su azaroso y peligroso discurrir que demandan un sujeto de reflexión y de contemplación. El naufragio es la amenaza para la vida vulnerable del ser humano. La amistad y el amor son a su vez emociones que las palabras consolidan para formar algún tipo de comunidad.

En LCT podemos observar, como lo han hecho ya los investigadores que se han ocupado de esta novela, la representación de una aventura (y una prueba) donde se incrusta otra historia (con hablante propio). El conjunto de la novela se desarrolla en dos espacios y tiempos disímiles, cuyas relaciones podríamos definir como de complementariedad. El narrador personaje formula el relato de su aventura en la ciudad capital, donde al final va a comprender la naturaleza de las cartas de su amigo Abel. La mujer desconocida de su aventura le dará la clave de las palabras (cartas) que lo han hecho viajar hasta aquella ciudad capital sudamericana: la transformación de lo que en principio aparece como palabra fáctica (las cartas de Abel) en palabra ficcional. Al igual que LCM, LCT se presenta como un enunciado que es la respuesta a otro enunciado que, a su vez, demanda una respuesta. Estas transformaciones constituyen la puesta a prueba de la palabra. La figura del viaje como ya se indicó se relaciona con la escritura. El personaje narrador viaja para visitar la tumba de su amigo Abel y de paso verificar lo dicho en las cartas. Solo a su regreso cuenta su aventura. A diferencia de lo que ocurre en LCM (entre el narrador y Henri), el narrador de LCT acepta la recomendación del personaje Magdalena de no ir (entrar) a la ciudad de los enfermos de tisis. Con ello puede regresar y contar lo sucedido, tal como lo hacían los escritores del siglo XIX: “el viaje era, sobre todo, de Chateaubriand a Flaubert, ocasión y pretexto para la obra” (Augé, 2003, p. 73). El viaje y las cartas se relacionan con la escritura, al igual que las notas o crónicas de arte

que el narrador personaje expresa para describir, valorar y reflexionar sobre los objetos artísticos que la ciudad capital guarda en palacios, salones, templos y museos.

Esas notas (o crónicas) refieren restos del pasado, ruinas legibles para un narrador intérprete que traduce mediante palabras objetos artísticos. Esta palabra tiene el estilo de una crítica de arte. El hombre inútil y la mujer fatal confluyen igualmente como figuras modernas que ponen en cuestión las formas de comunidad planteadas en la novela. El mundo de enfermos referido en las cartas de Abel (a través de su voz y de los otros personajes) son las ruinas que el mundo excluye por su extrañeza e inutilidad, pero a su vez es un mundo de alegría y de placer. Un mundo en el umbral que asume las características de un carnaval pues es consciente de su limitación en el tiempo, es un mundo utópico, pero imbuido con un sensato pesimismo, que no disocia lo material de lo espiritual, sino que lo integra en un todo profundamente corporal y humano.

De otro lado el mundo que habita el narrador tiene las características de un mundo organizado y equilibrado. Las crónicas proporcionan la idea de una “comunidad inmortal”, una nación. Por ello la construcción de los discursos de los dos mundos nos proporcionan las variantes de las posibles comunidades que las palabras o los signos pueden formar. El debate sobre la conformación de comunidades humanas en sus distintas variantes no ha terminado en el mundo globalizado de nuestros días. En este debate la palabra ocupa un lugar importante, y el arte también. “Las obras de arte pueden agrandar a los sentidos o no, pero su objetivo no es ese, sino servir como medio para la reflexión, una reflexión sobre la cohesión de la Humanidad más allá de los límites de la actualidad” (Beltrán, 2017, p. 35).

El presente estudio se ha dividido en una introducción, tres capítulos, un apartado de conclusiones y bibliografía según se detalla a continuación. En el primer capítulo se describirá el modernismo hispanoamericano como una variante de un modernismo internacional en el contexto de la globalización de entre siglos. Se hará un breve cuestionamiento de esta categoría a la luz las propuestas de F. Martínez Bonati, L. Beltrán y A. Huyssen. Describiremos la novela como género literario según la propuesta teórica de Luis Beltrán Almería (que a su vez desarrolla las ideas de Bajtín, Lukács, y Pavel), la función de la novela en la modernización de este continente a partir de las ideas de M. Siskind, y revisaremos las características que K. Meyer-Minneman y Aníbal González le atribuyen a la novela modernista hispanoamericana. Concluimos el capítulo con la descripción de un corpus de la novela modernista peruana (o novela poética) a partir de las propuestas de Zavaleta y de Bendejú. Referimos, junto a las novelas de Valdelomar,

un corpus que la investigación contemporánea ha ido descubriendo en los últimos años. La mayor parte de dicho corpus podrían ser descritas como novelas de carácter costumbrista-sentimental (*Cartas de una turista* de Enrique Carrillo, *Bajo las lilas* de Manuel Beingolea, entre otras.). Las novelas de Valdelomar mantienen el carácter sentimental pero el aspecto costumbrista se ha reducido. Como consecuencia ambas novelas incorporan estéticas humorísticas, didácticas, herméticas y patéticas por lo cual a modo de hipótesis proponemos para esta línea el nombre de novela simbolista.

En el segundo capítulo se analizará *La ciudad muerta*. Para ello se procederá a describir en primer lugar un estado de la cuestión, después se analizará el título y el paratexto, luego se formulará una descripción del argumento y la estructura con lo cual se reconocerán las principales líneas de lectura que reclama la novela como una totalidad. Finalmente se presentarán los principales elementos estéticos que sustentan nuestra línea de lectura. Esto es lo que Bajtín llama formas arquitectónicas y Beltrán forma estética. Se propone que figuras como el viaje, la ruina, el hombre inútil, la ciudad, la mujer, el artista constituyen un horizonte relacionado con una crítica al lenguaje y sus posibilidades afectivas, sociales, políticas y estéticas.

En el tercer capítulo analizamos LCT, novela que ha tenido una mayor audiencia y crítica que la anterior. Se realizará en principio una breve referencia al texto y a la edición seleccionada para el estudio, luego un recuento del estado de la cuestión (aunque los estudios específicos y detallados solo han comenzado a publicarse desde los años noventa del siglo pasado, mencionaremos algunas referencias anteriores a esa fecha). Después procederemos al análisis del argumento y de la estructura de la novela. Se identificarán algunas de las líneas estéticas predominantes y las figuras que sustentan nuestra hipótesis: la carta, el viaje, la mujer fatal, el hombre inútil, la enfermedad, la comunidad. Aun cuando cada una de estas figuras generen una significación propia nos detendremos en desarrollar la idea de una novela cuyo narrador se reconoce como tal (Narrador) y donde el relato se confirma como una construcción ficcional ajena a la verificación de un discurso fáctico. Es inevitable también describir el aspecto idílico de la novela: la idea de comunidad es transversal al relato.

Finalmente, las conclusiones recogerán los principales resultados de nuestra investigación en torno a las dos novelas de Valdelomar: las dos novelas son reflexiones sobre la palabra y la palabra poética como soportes para constituir una comunidad.

“Lo que hoy llamamos artes son los más preciosos instrumentos de cohesión social que ha creado la Humanidad. El primer gran instrumento de cohesión humana fue el lenguaje en sus diferentes versiones, desde el lenguaje gestual hasta el lenguaje verbal. Con el lenguaje vinieron después las tradiciones. Las primeras manifestaciones artísticas fueron parte de las tradiciones” (Beltrán, 2020, p. 22).

De esta manera cuando los artistas se refieren a la palabra están reflexionando también sobre la posibilidad o imposibilidad de la comunidad humana. Las dos novelas de Valdelomar constituyen una reflexión sobre el poder de la palabra, pero palabra concebida no como un objeto aislado, y autoritario sino como parte de un gran diálogo. “La palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva [y además] está orientada hacia una respuesta” (Bajtín, 1991, p. 97). En este gran diálogo estas novelas se articulan como posiciones del artista en su devenir para constituir su obra. Por ello LCM es una novela de crisis de la palabra y LCT una del triunfo del narrador. Ellas demuestran la lucha del autor para establecer su voz, o “autoridad artística” (Neyra, 2020), en el campo intelectual peruano de principios del siglo XX. Esta voz que articula los textos particulares de la obra vamos a llamarla personalidad artística. Esta personalidad constituye la instancia responsable de articular y otorgar unidad a “una serie de obras en un largo periodo de tiempo” y también a la obra aislada “en un determinado momento concreto del desarrollo social e individual” (Cervenka, 1970, p. 34). Esta categoría es parecida a la de autor modelo (Eco), autor creador (Bajtín) o autor implícito (Booth). Es la idea de un creador común de una serie de textos. Aunque la categoría de autor modelo será usada para el análisis individual de las novelas de Valdelomar, la categoría de personalidad artística nos parece más adecuada para explicar la relación entre una obra y otra.

Finalmente quiero expresar mi agradecimiento al doctor Antonio González Montes por su asesoría y por su infinita paciencia en el desarrollo de este trabajo. También mi reconocimiento a los profesores Esther Espinoza Espinoza, Sandro Chiri Jaime, Gilberto Bustamante Guerrero, Fernando Muñoz Cabrejo, Américo Mudarra Montoya por su incondicional apoyo.



## CAPÍTULO I

### SOBRE EL MODERNISMO HISPANOAMERICANO Y LA NOVELA MODERNISTA PERUANA

#### 1. 1. Modernismo internacional, modernismo hispanoamericano

El periodo que consideramos, en principio, como contexto para el análisis de las novelas de Valdelomar, abarca desde fines del siglo XIX hasta los 30 primeros años del siglo XX. La crítica ha determinado el nombre de modernismo hispanoamericano para este periodo, categoría difícil de modificar en el estado actual de las investigaciones sobre este tema. Vamos a mantener este consenso, sin embargo, queremos extender el concepto fuera de los límites de su pertinencia literaria y regional para vincularlo a un espectro de mayor amplitud y coincidencia con diversos fenómenos globales resultado del avance de la modernización. También asumimos que los fenómenos estéticos deben ser explicados en un contexto mayor, el de un “gran tiempo” (Beltrán, 2017) no solo histórico sino también estético. Por ello haremos una crítica a la categoría modernismo hispanoamericano.

El periodo artístico denominado Modernismo Hispanoamericano corresponde al de la modernidad, o la expansión del capitalismo mundial, o la globalización europea, en cuyo marco se desarrolla la modernización de las sociedades hispanoamericanas. Esta globalización no solo afectó a Hispanoamérica, sino que tuvo un impacto en las regiones del mundo donde se instalaron los imperios coloniales de forma directa o a través de una presencia económica y financiera. Se puede hablar entonces de una modernidad globalizada, pero al mismo tiempo desigual, incluso dentro de los propios países imperialistas. París o Londres tenían ciudades modernas, desde el siglo XIX, que estaban rodeadas por espacios de vida tradicional. En Hispanoamérica, esta diferencia era aún más notable, sin embargo, ello

no impidió el desarrollo económico y social de las ciudades capital, como sucedió en otros continentes, también sometidos a la globalización. Podemos decir entonces que la modernidad global no solo construyó ciudades, o bienes materiales, sino también diseminó y confrontó las culturas sometidas a su influencia (Huyssen, 2010). La modernidad fue un proceso lento y desigual tanto en Europa como en la periferia, de tal forma que debemos hablar de modernidades, las cuales desarrollaron modernismos de acuerdo a las particularidades de cada región y país. La cultura moderna (modernismo) se propagó de una manera más fluida que la transformación material, pero en todos los casos se manifestó de una u otra manera un enfrentamiento entre la tradición y la moderna dinámica del progreso. Es lo que llamamos la mundialización de la cultura. Globalización y mundialización son categorías que dan cuenta de la modernidad en dos dimensiones: la sociedad y la economía por un lado y el pensamiento y el arte por otro. La relación entre estas dimensiones no puede, sin embargo, comprenderse en términos de relación refleja, por lo menos en lo que al arte se refiere, por lo que asumimos el principio de autonomía relativa del arte (Beltrán, 2008) para los efectos de explicar las interrelaciones entre estas dos dimensiones.

A esta mundialización de la cultura podemos darle el nombre de modernismo internacional (Huyssen, 2010) y a sus manifestaciones particulares convendría asignarle el nombre de la región. Así se podrá eliminar la diferencia entre modernismos anglosajón, hispanoamericano y español. Esta terminología nos plantea la relación entre la modernidad (y sus modernidades) como una situación de desarrollo material, tecnológico y científico y el modernismo (y sus modernismos) con sus propuestas y experimentos de crítica o adhesión a la modernidad. Esta relación evidentemente no es mecánica ni de reflejo puesto que el arte vive y se manifiesta dentro de la autonomía relativa que tienen los fenómenos estéticos (Beltrán, 2008).

La idea del modernismo como un fenómeno internacional ya había sido observada por Federico de Onís (Gutiérrez Girardot 1983, Huyssen 2010) pero el término modernismo debe ser visto como un fenómeno internacional de larga duración y no solo como una escuela. Por lo tanto, proponemos que el modernismo hispanoamericano constituye una variante del modernismo internacional derivado de la mundialización. Cuando nuestros primeros modernistas hispanoamericanos comenzaron a publicar a fines del siglo XIX, lo hicieron porque ya estaba en marcha la modernización del continente a través de un sólido y continuo

intercambio comercial y cultural con las metrópolis capitalistas. En Europa del fin de siglo los movimientos sociales, transformaciones científicas y artísticas, y sobre todo la globalización del capitalismo fueron aspectos que orientaron, entre otros logros de la modernidad, a la consolidación del proyecto nacional. Los periódicos registraron no solo noticias, sino que popularizaron la literatura a través del folletín, tradición tomada de Francia, Inglaterra y España. Además, una serie de artefactos como el cinematógrafo, el teléfono y el automóvil, entre otros artefactos tecnológicos, se diseminaron ante la demanda de los nuevos consumidores. Esta modernidad, efectiva o virtual, demandó una respuesta cuyo nombre consensuado es modernismo.

Pero la expresión “modernismo” sigue siendo un problema, aunque la crítica, sobre todo hispanoamericana, ha consensuado su uso. Por ello, nosotros continuaremos con el término, sin embargo, vamos a referir algunas propuestas que critican este uso y proponen alternativas plausibles para enfrentar la caracterización de un periodo de la historia literaria en el cual contextualizar la producción artística de los modernistas. Desde la mirada europea, “existe cierto consenso, un consenso que abarca desde la crítica anglosajona a la rusa, pasando por otros ámbitos europeos, en que el s. XX es el siglo del modernismo, como el siglo XIX lo fue del realismo” (Beltrán, 2008, p.10). Estos términos usados en las historias de la literatura para delimitar periodos manifiestan, como dice el mismo Beltrán, diferencias en función al espacio referido. Existe una diferencia entre modernismo europeo y el hispanoamericano, fundamentalmente porque este tiene un alcance limitado y aquel es de un alcance amplio. Pero, confluyen en la conciencia de una situación común: la modernidad.

De esta manera podemos afirmar que la modernidad globalizada, entendida como un proceso de expansión lenta y desigual, engendró una respuesta cultural que adoptó el término de modernismo. Huyssen refiere que el modernismo internacional, surgido en el marco de la globalización de fines del siglo XIX, está constituido por una serie de variantes regionales (“modernismos alternativos”), con sus respectivas particularidades, que deben ser consideradas si se quiere comprender la modernidad de nuestros días (Huyssen, 2010, p. 12). Con esto vemos que existe una voluntad de comprender los fenómenos estéticos desde una perspectiva más amplia, principalmente porque la obra de arte, y el arte verbal en particular, no solo está anclada a su época, sino que dialoga con la herencia que le proporciona el archivo de la imaginación humana, del pasado y del presente, propio y ajeno, y además apuesta por

el futuro. Beltrán considera que el término Modernismo es inconveniente y que como movimiento es solo una parte de un periodo de amplio alcance, del “gran tiempo”, uno mayor incluso al propuesto por Huysen. Propone que realismo y modernismo, como categorías hermenéuticas, son parte un gran periodo que denomina Simbolismo Moderno. Su punto de partida es el cuestionamiento a la crítica de fines del siglo XX por haber conformado una oposición entre la estética realista del siglo XIX y la estética modernista del siglo XX. Sobre ello existe cierto acuerdo de la crítica actual pero no sobre lo que significan realismo y modernismo. Sobre el modernismo observa que hay diferencias entre las variantes anglosajonas o europeas y la hispanoamericana, aquellas de amplio alcance y ésta limitada a una escuela regional. Explica que el debate realismo-modernismo “es una cuestión relevante que no se limita a un problema de mera terminología, sino que afecta a la forma de pensar la literatura moderna” (Beltrán, 2008, p.10).

La noción de realismo fue vista con desconfianza por el siglo XX, desde Ortega y Gasset, Jakobson y Auerbach, entre otros. El caso de Auerbach es interesante pues propone la conjunción entre realismo y modernismo, es decir “que el modernismo no es una huida de la historia sino la consumación del realismo, al trascender el realismo del siglo XIX” (Beltrán, 2010, p. 12). El modernismo asumió los mismos principios del realismo, pero necesitaba superar esa relación con el presente inmediato a través de otro esquema: la fusión de historia y ficción.

Beltrán explica que el pensamiento actual supone que el modernismo es un modelo que se desarrolla en el siglo XX en oposición al siglo XIX en “aspectos tales como la presencia de la función mítica o epifanía, la incertidumbre epistemológica y autorreflexión metalingüística y metaficcional” (Beltrán 2008, p. 12). Sobre el aspecto de la epifanía refiere que ella está también presente en la literatura del siglo XIX. Y sobre los otros dos aspectos, indica que se refieren al desarrollo del individualismo en el pensamiento moderno. Así, se ha pasado de un individualismo fuerte, crítico, en posesión de la verdad (siglo XIX) a un individualismo relativista y escéptico (siglo XX). Beltrán considera insuficientes esos “estados de opinión” y por ello regresa a la noción de realismo con el afán de explicar el “modernismo” o “simbolismo” (Beltrán, 2008, p.14). Critica la comprensión actual del realismo del siglo XIX por ser insuficiente para explicar algunos autores como Galdós o Balzac y por ello recuerda que el concepto de realismo es básicamente una categoría que

proviene de la crítica literaria periodística y específicamente de la crítica de arte francesa del siglo XIX (es una categoría hermenéutica). Refiere que la exposición del pintor Gustav Courbet en París de mediados del siglo XIX tiene precisamente ese nombre que un crítico de arte, un periodista amigo de Courbet, Champfleury, consagró en 1857 al publicar un libro con ese título (Beltrán, 2008, p. 14). El realismo era entonces la representación del mundo y para el mundo, regulada para desarrollarse dentro de límites humanos y terrenales. Pero esta línea de referir el presente y el pasado inmediato tiene una tradición muy antigua, es decir, la necesidad de construir una historia verosímil y por otro lado la necesidad de unir la imaginación con la historia.

En este punto Beltrán propone identificar que, dentro de esta mirada realista, manifiesta inclusive en la actualidad, existen elementos que modifican la estética de los textos. Por ejemplo, el viaje es uno de esos elementos que revelan una estética que Beltrán Almería llama Simbolismo Moderno “que es mi forma de entender el modernismo” (2008, p. 16). Aquí propone, precisamente, que el simbolismo moderno es la alternativa al realismo, con dos diferencias puntuales: señala que el simbolismo es la estética moderna que domina los siglos XIX y el XX y probablemente también el XXI, dentro del cual el realismo no es más que una variante, y la otra diferencia es la identificación de algunos pensadores del siglo XIX que ya observaron este modelo simbolista en el arte de su tiempo. Beltrán señala que Víctor Hugo o Dostoievski, entre otros, comprendieron esta concepción del arte moderno, que sigue siendo vigente en la actualidad, a través de las categorías de lo sublime y lo grotesco (Víctor Hugo, por ejemplo).

El Simbolismo Moderno, entonces, es una estética donde confluyen los contrarios, los opuestos y donde perfectamente el realismo puede ser comprendido. Menciona que Baudelaire se burla del concepto de realismo impuesto por el periodismo de su tiempo pues para él el concepto clave es el de la imaginación. Pero las ideas de estos autores no construyeron una explicación consistente en su época y más bien la crítica siguió nominando escuelas para explicar el proceso literario. Por ello el simbolismo (en sentido restringido a Francia decimonónica) se presenta como una de las tantas escuelas literarias de la época, como una moda, como un estilo, limitado cronológicamente (igual que el modernismo para Hispanoamérica). En conclusión, para Beltrán el modernismo, en tanto respuesta estética a la modernidad (que comienza en 1800), debe llamarse Simbolismo Moderno, y el realismo,

del XIX como del XX, solo debe ser considerado una variable del modernismo (o Simbolismo Moderno).

En la misma línea de explicar los fenómenos estéticos desde una perspectiva histórica amplia, F. Martínez Bonati (2004) propone también que la modernidad en términos estéticos debe tener una denominación para dar cuenta de un proceso más amplio que el de una escuela o tendencia artística. Propone el término Romanticismo. Al igual que Beltrán, quien toma el nombre de una escuela finisecular (simbolismo) para designar un gran periodo, Martínez elige el de Romanticismo para un gran periodo estético que se inicia en 1800. No como escuela sino como época que incluso llega a la actualidad. Esta propuesta permite explicar las transformaciones del arte verbal en relación con el pensamiento moderno en su lucha por establecer una trascendencia que compensara las constataciones de finitud que la ciencia imponía. Por ello tal época es caracterizada como una “agonía”, es decir una lucha del arte para elevarse por encima de las determinaciones de la ciencia. (Martínez Bonati 2004, p. 62).

M. Siskind desde una perspectiva de la literatura mundial propone leer “la modernidad latinoamericana como una relación global, un conjunto de procedimientos estéticos que funcionan como mediaciones de una red transcultural ampliada de intercambios culturales dispares” (Siskind, 2016, p. 19). Tal propuesta trata de comprender la dimensión político-cultural del cosmopolitismo modernista en su relación con el concepto de literatura mundial, entendido este como “una estrategia discursiva, modernizante y universalista sobre las literaturas del mundo, cuya presencia estructural en América Latina se remonta a los primeros años de la década de 1880” (Siskind, 2016, p. 21).

I. Schulman establece que una consecuencia del proceso revisionista, que él inició en los años sesenta, “ha sido la liberación del modernismo hispanoamericano de una restringida conceptualización y en su lugar la idea de un modernismo hispánico que pertenece a un *proceso de alcance occidental*” (Schulman, 2002, p. 9). Desde esta idea establece que el modernismo hispanoamericano tuvo manifestaciones múltiples, heterológicas: en la cultura elitista y en la cultura popular. Tuvo un carácter contrahegemónico y sincrético y no especular: “su innato sincretismo confirma la presencia de una identidad americana, y, a la vez, señala la continuación, en una etapa de madurez –la primera- de las letras americanas, de un proyecto sociocultural poscolonial: el de la disconformidad que se evidencia ya en los registros contrahegemónicos de textos coloniales del siglo XVI” (Schulman, 2002, p. 12).

Reivindica la propuesta de F. de Onís de hablar de modernismo como un movimiento epocal, producto de una crisis de espíritu relacionado con la modernidad. En el caso de Hispanoamérica esta modernidad se inicia alrededor de 1800, época que coincide con los movimientos independentistas. Para Schulman hay un proyecto transgresivo del modernismo y la modernidad engendrado por el poscolonialismo de tal forma que “enfrentado con el infinito tenebroso e incognoscible de la modernización burguesa y con los fragmentos y escombros de religiones muertas del universo poscolonial, el modernista, mediante el poder lingüístico, intentó una labor de autoafirmación individual en una multiplicidad de espacios artísticos o históricos” (Schulman, 2002, p. 16). Lo que llevó a una apropiación y al mismo tiempo crítica de la cultura dominante. Esta práctica de los modernistas es la manifestación de lo que más adelante Oswaldo Andrade va a llamar “antropofagia”, Ángel Rama “transculturación” y García Canclini “hibridación” (Colombi, 2021).

El crítico norteamericano A. Huyssen propone la idea de un modernismo internacional, y dentro de ese modernismo internacional varios modernismos con respectivas particularidades espacio temporales. Esta idea nos parece plausible para incorporar la categoría de modernismo a una más abarcadora equivalente a la de Simbolismo Moderno de Beltrán o la de Romanticismo de Martínez Bonati. Tiene la ventaja de mantener la denominación modernismo y al mismo tiempo disolver, hasta cierto punto, la diferencia entre el modernismo anglosajón y los otros modernismos. Diferencia que en términos teóricos causa una serie de confusiones para describir fenómenos artísticos, sobre todo a partir de la modernidad.

Estas referencias pretenden poner en evidencia la necesidad de revisar no solo el periodo de entre siglos, o modernismo, o periodo de modernización cultural, sino las categorías de época o de escuela que han proliferado en los estudios literarios. De lo observado podemos establecer algunas conclusiones provisionales u operativas. En principio es necesario comprender los fenómenos estéticos en el gran tiempo de la historia y de la imaginación artística. Lo estético tiene una relativa autonomía frente a la circunstancia histórica. La mixtificación de la cultura moderna es un hecho que ha sido observado no solo por la crítica última, sino que ya había sido formulada por los propios escritores y artistas de esa época. Las categorías propuestas por Beltrán (“Simbolismo Moderno”) y Martínez Bonati (“Romanticismo”) son abarcadoras y potentes para explicar el arte verbal de la modernidad,

pero toman nombres pertenecientes a escuelas artísticas (simbolismo y romanticismo) que la crítica ha consagrado a través de manuales y textos. Estimo que la propuesta de Beltrán es la más importante, pero necesita desarrollarse y asentarse en el dominio de los estudios literarios. Por ello para los efectos de este trabajo usaremos el concepto de Modernismo Internacional de A. Huysen, como una forma de reconocer el desarrollo de la modernidad como un fenómeno global, que de manera gradual se extiende a partir del siglo XIX, desde las metrópolis imperiales hasta la periferia del mundo.

El modernismo hispanoamericano sería entonces una respuesta a esa modernidad desigual. Esto supone aceptar la necesidad de contar con una categoría operatoria, de consenso, en tanto se desarrolla la crítica de las existentes. Bajo un criterio operatorio solo queda establecer el marco temporal. La mayor parte de los tratadistas que se refieren al modernismo en Hispanoamérica refieren un periodo de aproximadamente cuarenta años desde el inicio del movimiento en 1888 (Morales, 2019). Así el modernismo hispanoamericano sería el resultado un proceso más amplio, la modernización que desde 1800 compromete a todo el mundo.

Dentro de este proceso el modernismo hispanoamericano fue el primer momento de constitución de una patria intelectual, una literatura, orgánica e internacional, sin menoscabo del proyecto nacional presente desde las luchas independentistas. Evidentemente este modernismo de cosmopolitismo particularista no fue entendido por los grupos conservadores del continente por lo que esta poética fue intensamente combatida. Maíz precisa que el modernismo hispanoamericano “habría que reconocerlo como el primer estadio de la erosión de la identidad nacional al ampliar el horizonte cultural, echando mano a una transnacionalidad identitaria” (Maíz, 2017, p. 328). Dentro de este proceso un segundo momento de internacionalización de la literatura hispanoamericana fue a partir de 1960 (Maíz, 2006). En esta perspectiva el modernismo internacional deja de ser una escuela o una generación de escritores y se convierte en una categoría para describir una época, un gran tiempo, donde el modernismo hispanoamericano sería una variante particularizada por el idioma, la cultura, la geografía y la personalidad de cada autor. De ahí que las vanguardias hispanoamericanas y las poéticas derivadas hasta la actualidad podríamos considerarlas como variaciones estilísticas cuyo origen está en la gran mixtificación desarrollada por el modernismo hispanoamericano a fines del siglo XIX.



En conclusión, consideramos que las novelas materia de nuestro estudio se ubican en este periodo: el modernismo hispanoamericano, categoría de consenso para la crítica actual. Ahora formularemos algunas de las características generales esta poética. J. R. Castillo establece cinco puntos para “restituir presupuestos filosóficos y estéticos del modernismo en función de su poética” (Castillo, 2019, p. 9). Estos presupuestos se desprenden del análisis de la obra de J. Martí, M. Gutiérrez Nájera y R. Darío. Propone: 1) la negatividad del ser, destaca el pesimismo, por ello encuentra equivalencia entre el barroco y el modernismo; 2) interiorización del mundo, el triunfo de la subjetividad; 3) el asalto de la irracionalidad; 4) la pulsión vitalista; y 5) el resplandor del espíritu. De estos presupuestos el más interesante a resaltar es el primero. En efecto observamos en las novelas analizadas que las referencias al barroco son explícitas. La idea de crisis, decadencia, además del preciosismo y los modelos de escritura que tomaron los modernistas del barroco delatan una relación profunda de reflexión y apropiación estética que va más allá del fin de siglo. Esto sucede porque en la modernidad confluyen todas las estéticas anteriores que, a su vez, se funden con las recientes. Es lo que Beltrán llama la segunda mixtificación (Beltrán, 2020). Schulman por su parte propone

que en el proyecto transgresivo del modernismo y en el de la modernidad hay un arco de continuidad engendrado por el poscolonialismo, el cual se manifiesta en la predisposición hacia la subversión y el creciente manejo (in/sub) consciente del lenguaje como forma de poder desarmador (Schulman 2002, pp. 14-15).

Otro aspecto importante es el uso de la lengua y la apropiación que hacen a través de ella de la cultura disponible en la modernidad. Es la apropiación de un lenguaje y al mismo tiempo la crítica del mismo. Este aspecto junto con la mixtificación de tendencias y de estéticas que la modernidad propicia, caracterizan el modernismo hispanoamericano con mayor precisión.

## **1.2. Consideraciones sobre la novela como género literario**

La novela es un género literario propio de la escritura y de las sociedades abiertas, se remonta a la antigüedad clásica, se desarrolla como género popular, alcanza sus primeras

denominaciones específicas en los siglos IV y VI; en el siglo XVI comienza lentamente la expansión de su nombre definitivo, alcanza hegemonía en el siglo XIX durante la expansión del capitalismo y los grandes imperios europeos, y finalmente logra su status artístico en el siglo XX (Beltrán, 2020, Bajtín, 1991). A pesar de esta hegemonía, los novelistas lucharon durante el siglo XIX y parte de la primera mitad del XX para alcanzar el reconocimiento artístico de sus creaciones. A modo de ejemplo podemos mencionar *El arte de la ficción* de Henry James, los ensayos de L Stevenson, o de O. Wilde; en el mundo de habla hispana las reflexiones de Juan Valera, José E. Rodó, Mercedes Cabello; pero sobre todo la creación de un arte verbal que a fines del XIX, con lo que llamamos modernismo hispanoamericano, había iniciado la práctica y la reflexión sobre la naturaleza artística de la prosa. Y es que el arte verbal, en esta modernización desigual de entre siglos, estaba al servicio de la moral o de la diversión, y de los procesos de constitución de las nacionalidades.

En un artículo de 1941 Bajtín observaba que

...[el]estudio de la novela como género se encuentra con una serie de dificultades especiales, que vienen determinadas por la especificidad misma del objeto: la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado. Las fuerzas que constituyen el género novelesco actúan ante nuestros ojos: el nacimiento y el proceso de formación del género novelesco tienen lugar a plena luz del día histórico (Bajtín 1991, p. 449)

Esta dificultad para comprender el género novela se manifiesta a través de las reflexiones que estudiosos y novelistas han hecho a lo largo de la historia del género, particularmente es interesante la reflexión de los novelistas del siglo XIX y de los teóricos del siglo XX. De estos últimos, la línea más importante es la desarrollada por tres autores: M. Bajtín, G. Lukács y T. Pavel. En el mundo hispánico Luis Beltrán Almería ha desarrollado, desde hace más de veinte años y a partir de la línea bajtiniana, una reflexión propia sobre la novela. Ha publicado una serie de artículos en revistas académicas hasta que en 2017 quedó formulada una teoría de la imaginación con el libro *Genvs genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*, base teórica para la explicación de la novela. El siguiente paso se materializó en el libro *Estética de la novela* (2021). Beltrán considera la necesidad de comprender la novela en el marco de la gran evolución de la imaginación literaria, por lo cual reconoce la insuficiencia del pensamiento lógico formal

para dar cuenta del género. La novela lleva a la literatura el carácter polivalente y relativo de la palabra por lo que se precisa otros instrumentos para comprender esta dimensión de la palabra. Es necesario una comprensión integral y transversal del lenguaje y de la imaginación, y también de la filosofía de la historia.

La novela debe explicarse en el marco de la gran evolución de la imaginación literaria, esta evolución de las formas artísticas se orienta de acuerdo a su carácter histórico, desde la prehistoria hasta la actualidad. Beltrán propone, para las formas artísticas, el nombre de categorías estéticas con el objeto de diferenciarlas de las categorías retóricas. Bajtín ya había realizado una distinción similar con otros nombres: formas arquitectónicas y formas compositivas (Bajtín 1991, p. 26). Las categorías estéticas o arquitectónicas son definidas “como categorías que tienen una presencia transversal en las artes frente a las categorías retóricas [o compositivas] que son propias de un género” (Beltrán 2021, p. 15). Dentro de estas consideraciones las categorías estéticas son las más importantes para la historia del arte verbal ya que son constantes materializadas en figuras (personajes, tópicos, metáforas) que la imaginación ha elaborado a lo largo de milenios de evolución. De esta manera la imaginación sería el principio unificador de la condición humana en su relación con el mundo, principio que, a su vez, debe ser visto en su condición histórica, de evolución del reino de la animalidad al de la ilustración. En este desarrollo histórico de la estética podemos identificar en la época prehistórica el simbolismo tradicional. En el simbolismo tradicional la estética más antigua corresponde a la risa o el grotesco (Paleolítico), la estética idílica, la didáctica y el hermetismo, aparecen durante el Neolítico; y la estética patética aparece con la Historia y la escritura.

Las líneas estéticas tienen un comportamiento particular, no presentan trayectorias lineales sino comportamientos convergentes. Para comprender el desarrollo de la novela Beltrán parte de la idea de Lukács de que hay dos grandes procesos de mixtificación en la cultura humana. El primero es la transición de la Prehistoria (oralidad u oratura) a la Historia (escritura), cuando nace la novela; y la segunda gran mixtificación se produce en la Edad Moderna, hacia 1800. Beltrán indica que existen estéticas novelísticas premodernas, desde el inicio de la Historia hasta 1800, caracterizadas por: 1) un pensamiento dogmático y predominio de la religión; 2) la concepción del personaje en una situación estática es decir carente de un proceso de formación; 3) organizarse para probar la identidad del personaje

(estéticas estancas); 4) presentar dos líneas de novela premoderna: a) la novela de puesta a prueba de la identidad, y b) relato de vida como expresión de identidad (la estética humorística escapa a esta caracterización).

La era Moderna, a partir de 1800, solo conoce un tiempo que se manifiesta en pasado reciente, presente y futuro. En este tiempo se expresa la novela moderna. La modernidad es la irrupción de un nuevo pensamiento donde el individualismo es su marca distintiva. Este individualismo es la primera dimensión de la estética moderna. El pensamiento moderno obviamente se ha interesado por la novela, pero no la ha explicado adecuadamente: este género no puede explicarse como la continuación de las estéticas aparecidas con la Historia. El nacimiento de la modernidad marca una revolución ideológica y estética que, desde el punto de vista de la estética, constituye la segunda gran mixtificación. En este periodo hay una fusión entre el simbolismo tradicional y las estéticas que nacen de la primera mixtificación.

La irrupción de la Historia significó una verdadera explosión del simbolismo tradicional de la Prehistoria, hecho que dio paso a estéticas relativamente autónomas en la premodernidad. La Modernidad procede uniendo y fundiendo estéticas dispares, como por ejemplo la aventura con la educación, lo serio y lo cómico, lo elevado y lo bajo. La segunda dimensión de la estética Moderna es pues la mixtificación. La novela moderna tiene un perfil mixto, serio cómico, en esencia de un simbolismo hermético y un humorístico renovado. La tercera dimensión de la estética moderna es el ensimismamiento. Las estéticas dominantes de la novela moderna son diversas por lo que existe dificultad para establecer tipologías formales. Beltrán explica que con estos elementos Lukács compuso su teoría de la novela en 1934 “trasladando una filosofía de la historia basada en el materialismo histórico a la historia de la novela” (Beltrán 2021, p.17), en tanto que él propone lo contrario: “de la descripción de una filosofía de la novela habría que deducir una filosofía de la historia” (Beltrán 2021, p.17). Con ello se desliga de los modelos sociologistas que trataban de imponer una definición de la novela desde cauces ajenos a la propia naturaleza del objeto de estudio. En eso sigue la enseñanza de Bajtín quien ha establecido que las leyes de la evolución histórica no han sido las leyes de la evolución política y material, sino que son el resultado de las diversas fases del desarrollo de la imaginación humana. Un problema inicial que pretende dilucidar es el de definir el término novela; para ello desecha los criterios lógico formales y

propone criterios histórico filosóficos y culturales, de tal forma que la novela puede definirse como el instrumento que ha alcanzado desarrollo por su capacidad y utilidad como puente cultural (Beltrán 2021).

En la novela desde la primera mixtificación se planteó la distinción entre la oralidad y la escritura, lo que llevó a determinar que se originó como un género impuro y de naturaleza popular, desregulado, que no fue aceptado como género literario, pues solo contaba con una forma interna o forma estética. Estas son precisamente las formas que Beltrán va a estudiar con detalle: formas estéticas, arquitectónicas o interiores, que en series históricas son transversales al arte desde la prehistoria. La novela es un género para un mundo nuevo, para un mundo ligado a la revolución que significa la irrupción de la escritura, el mundo de la desigualdad. La novela revoluciona la imaginación humana puesto que propone libertad y reflexión, risa, diálogo, orientación al futuro. Por ello la historia de la novela puede ser vista como “la manifestación de una utopía” (Beltrán 2021, p. 29).

La novela explora las dimensiones de la palabra, el tiempo y el personaje. Es un “género popular e histórico. Nace con la historia como producto de la descomposición de los géneros tradicionales y su papel consiste en establecer un puente entre la cultura popular – oral- y la cultura escrita” (Beltrán 2021, p. 35). Es una especie de archigénero, pues todas las estéticas están representadas en ella: “el carácter esencial de la aproximación que intentamos exponer es ese registro diverso, la pluralidad estética de la novela, producto de su carácter dual: popular y escrito” (Beltrán 2021, p. 37). El análisis de la novela moderna, producto de la gran mixtificación del simbolismo moderno, se fundamenta en el individualismo y en el pensamiento moderno. La estética moderna es el simbolismo moderno expresado en un sincretismo.

Ahora conviene describir algunas categorías y figuras de la imaginación formuladas por la teoría de Beltrán. Como se ha visto la imaginación literaria se origina con la aparición del sapiens en la etapa llamada Prehistoria. Esta imaginación o dimensión estética fue una respuesta, primero del lenguaje y luego del arte, a los problemas de la sobrevivencia de la especie. Por ello el “arte, las obras de arte, desde el origen de la Humanidad hasta hoy es una manifestación de la cohesión social. La Humanidad ha podido prosperar hasta hoy, desde el reino animal, gracias a su capacidad de cohesión y esa capacidad de cohesión tiene su máxima expresión en el arte” (Beltrán, 2017, p. 33). Durante este largo periodo se constituyeron las

diversas formas del simbolismo tradicional. El Grotresco es la estética más antigua, y la emblemática del simbolismo tradicional. En principio es una respuesta a la crueldad del mundo Paleolítico, por ello la representación de figuras de la risa y la crueldad. Con la irrupción de la Historia se separan los aspectos de la risa y la crueldad, pero mantienen sus lazos hasta que en la Modernidad se vuelven a mezclar, pero esta vez en el contexto de una mixtificación compleja (hermetismo con humorismo).

El Idilio es una estética del Neolítico relacionada con la familia, la tribu, la comunidad o la pareja. En el mundo moderno el idilio pierde su carácter alegre para centrarse en la destrucción: “en el mundo premoderno esa pervivencia del espacio de la tribu es posible como un mundo aldeano o pastoril sublimado. Pero en los siglos XIX y XX ese mundo primitivo y sublimado se destruye ante el empuje de la modernización” (Beltrán, 2021, p.151).

El Didactismo es una estética de esta misma época. Tiene que ver con la necesidad de transmitir el saber acumulado por la tribu. En la modernidad el didactismo constituye una vía para explorar “los problemas de identidad en un triple nivel: moral, ideológico y estético” (Beltrán, 2017, p. 218). Como una derivación del Didactismo está el Hermetismo. “Esta estética comprende el cosmos como el escenario de una gran lucha entre el principio del Bien y el principio del Mal” (Beltrán, 2017, p.249). El Hermetismo moderno es esencialmente estético, por ello “es la dimensión literaria del mundo de los saberes ocultos y estetizados” (Beltrán, 2017, p. 254). El Patetismo es una estética producto de la Historia y de la escritura. Esta dimensión construye un héroe: “es la exteriorización de los valores de la otredad” (Beltrán, 2017, p. 143). En la Modernidad se retrae a una posición de segundo orden.

Con respecto a las figuras de la imaginación de la novela moderna, Beltrán indica las siguientes: 1) el viaje como un símbolo del cambio de conciencia del personaje, 2) la infancia, 3) la educación como símbolo de pérdida de vigencia de la tradición, 4) la ciudad como nuevo espacio de convivencia y de retos para el sujeto moderno, 5) el andrógino, “quizá el más relevante de los mitos modernos” (Beltrán, 2021, p. 181), símbolo que reúne características de los dos sexos, y sus derivaciones la mujer fuerte y la mujer fatal, 6) el hombre inútil, “la más típica imagen del varón en la edad moderna” (Beltrán, 2017, p. 182), 7) la aventura es un símbolo premoderno al igual que la prueba, de la que es una derivación. Pero en la modernidad se mezclan para conformar una prueba sobre el propio sujeto.

Podemos agregar a estas figuras otras que la modernidad ha puesto en circulación. La ruina, figura de larga tradición en el arte y la literatura de occidente, tiene una simbología compleja pues puede ser vista como objeto de nostalgia o como ejemplo de la descomposición del mundo por acción del tiempo o de la propia mano del hombre. Otro símbolo moderno es el naufragio, la metáfora del naufragio teorizada por H. Blumenberg. Simboliza la precariedad de la existencia humana embarcada en el océano del cosmos.

### **1.3. Sobre la novela modernista hispanoamericana**

Recordemos que la modernidad está ligada a grandes intereses políticos, económicos y también culturales, por ello Said al referirse a los imperios occidentales de los siglos XIX y XX afirma que uno “de los logros del imperialismo fue unir más el mundo, y aunque en ese proceso la separación entre europeos y nativos fue insidiosa y fundamentalmente injusta, muchos de nosotros debemos ahora considerar la experiencia histórica del imperio como algo común a ambos lados” (Said, 2019, p. 27).

Esta constitución de los imperios produjo también procesos de resistencia, aunque algo común se mantuvo: la idea de “identidad” para distinguir a un “nosotros” de un “ellos”, división que “se remonta hasta el pensamiento griego sobre los bárbaros, pero, fuese quien fuese el iniciador de la reflexión acerca de la “identidad”, durante el siglo XIX esta se convirtió en el sello de las culturas imperiales y también en el de las que trataban de resistir los asedios de Europa” (Said, 2019, p. 32). Por ello la constitución de las identidades nacionales desde el siglo XIX no son privativas de Hispanoamérica. Alemania se convierte en un imperio, y por tanto en una nación, luego de ganar la guerra de 1871 contra Francia, la unificación italiana tiene avances notables en la segunda mitad del XIX y se resolverá a mediados del siglo XX, Francia como potencia imperialista se reconstruye tras la derrota de 1871, Norteamérica construye su unidad luego de la guerra con España en 1898. En Hispanoamérica, la independencia del imperio español constituyó naciones atomizadas, para beneficio de las grandes potencias extranjeras, que iniciaron su acceso a la modernidad a fines del siglo XIX. La modernidad avanzó de manera lenta y desigual en términos de

globalización y mundialización, es decir no solo los productos materiales se extendieron por el mundo de esa manera sino también los productos de la cultura. Uno de esos productos que exportaron las metrópolis a las colonias y a la periferia fue la novela. Siskind desde la perspectiva de una literatura mundial en “sentido cosmopolita”, como deseo de mundo, se ha referido al género novela en siglo XIX europeo en los términos de una “globalización de la novela y una novelización de lo global” (Siskind, 2016) para describir el fenómeno de la expansión de este símbolo de la cultura moderna y sus funciones en un escenario internacional. Para Siskind la “novela fue la forma hegemónica de la imaginación narrativa en el siglo XIX, y gracias a la fuerza estética y política de sus totalidades sociales, la mayoría de las novelas que trataban sobre lugares distantes produjeron imágenes potentes de la globalización de la cultura moderna” (Siskind, 2016, p. 47). Kant, Hegel y Marx fundamentaron filosóficamente el cosmopolitismo, pero fue la novela la que proporcionó las figuras para encarnar ese proceso.

En efecto, la novela, género de sociedades abiertas y de escritura, con más de veinte siglos de tradición “pasó a un primer plano de la creación literaria” (Beltrán, 2020, p. 19) durante el siglo XIX, aunque los novelistas tuvieron que luchar hasta entrado el siglo XX para que la crítica aceptara en los altares del arte a este género de origen popular. El éxito comercial de la novela europea durante siglo XIX la convirtió en uno de los símbolos de la modernidad. Siskind afirma que “gracias a las experiencias que la novela ponía al alcance de los lectores de las periferias del mundo, los intelectuales latinoamericanos advirtieron de inmediato la importancia que podían tener el consumo, la producción y la traducción de novelas en el proceso de modernización sociocultural” (Siskind, 2016, p. 51).

El proyecto de Sarmiento de reproducir la modernidad europea en América Latina se extendió por el continente de tal forma que para “la década de 1880 la producción y el consumo de novelas estaban definitivamente consolidados, y el mismo proceso tuvo lugar, con ligeras variaciones temporales, en Asia, África y Europa Meridional y Oriental, en función de los canales coloniales que determinaban el contenido político-cultural diferencial de sus campos literarios” (Siskind, 2016, p. 53). La novela se universalizó no solo por la fuerza de la globalización colonial sino porque ese mismo sistema propiciaba una cultura de la autodeterminación, de la identidad y del progreso. Y la novela fue uno de esos artefactos encargados de materializar en imágenes esos deseos de modernidad que en la periferia



también fueron de resistencia a las metrópolis. Por ello “la globalización de la novela supone, en las periferias del mundo moderno, la articulación hegemónica de una forma universal que lleva inscrita en su universalidad la tensión *in potentia* entre autonomía y sumisión estético-cultural” (Siskind, 2016, p. 57).

La novela en América se remonta a las crónicas de los siglos XVI y XVII. Recuérdese que en esta época la denominación era aún imprecisa. Como menciona Beltrán solo a partir de mediados del siglo XVI se inicia el afianzamiento del nombre de novela para este género de origen popular. En Hispanoamérica podemos considerar el proceso de instauración de la novela desde el siglo XVI toda vez que la conquista del territorio americano significó la mixtificación de la letra europea (en trance de asentamiento en relación con la extendida oralidad) con la palabra indígena (restringida a registros de escritura no alfabéticos y con fuerte peso de la oralidad y la diversidad lingüística).

En esta mixtificación americana se conformaron las crónicas de Indias, escritas por españoles (Pedro Pizarro), mestizos (Garcilaso Inca de la Vega) e indígenas (Guamán Poma) verdaderas protonovelas que al entroncarse con la tradición europea y las culturas indígenas recogían, por un lado, un legado novelístico milenario, y de otro los mitos y lenguas del continente recién descubierto. Un ejemplo de protonovela sería *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* de J. de Acosta (carta datada en 1586 dirigida al Padre Claudio Acquaviva). Este relato didáctico, de vidas ejemplares pretende dar cuenta de la vida azarosa (matizada con ciertos prodigios) de un miembro menor de la congregación de jesuitas. El relato, extraído de una colección de personajes ilustres de la Compañía de Jesús, publicado en 1666, y reeditado en 1982 (a partir de una edición de 1954), puede ser leído en términos literarios en primer lugar por el carácter milagroso de las soluciones que el personaje cuenta en relación con los obstáculos de su peregrinación desde Europa hasta el Perú. En segundo lugar, está el hecho de que el relato no es producto de la voluntad del personaje, sino de la demanda de Acosta. Este como superior jerárquico ordena a Lorenzo la declaración oral de su aventura cuando la voluntad del personaje es, más bien, la del silencio y la discreción. El relato de Acosta es una “transcripción” del relato oral de Lorenzo. La oralidad traducida por la escritura en tierras americanas. J. J. Arrom, editor y prologuista de la versión de 1982, asume que Acosta, utilizando la tradición de la novela griega o bizantina, se había propuesto escribir una novela de viajes y aventuras, para lo cual “escogió a un personaje apenas conocido, cuya

insignificante existencia se prestaba para tejer en torno a ella cuantos lances concibiera la imaginación del autor” (Arrom, 1982, p. 13). Además, rescata la intención alegórica del relato (estética didáctica): el viaje, la culpa y la salvación a través de una estructura biográfica. Luego destaca la crítica social, el registro de americanismos, “el firme manejo de una tersa prosa renacentista”, aspectos de comicidad e ironía y una representación desgajada “de la épica de la conquista”, con la diferencia que esta vez es para ganar la trascendencia (Arrom, 1982, p. 24). Todo cual le lleva a confirmar el carácter artístico del relato.

Héctor Orjuela (Orjuela, 1983) por su parte, propone que la primera novela hispanoamericana es *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* de Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711). Orjuela propone que, a pesar de las restricciones impuestas para la circulación y producción de la novela en el Nuevo Mundo, hubo un desarrollo relativo puesto que las novelas publicadas fueron esbozos de ficción mientras que las verdaderas novelas permanecieron inéditas o se camuflaron en otros géneros como la crónica y la épica. En Hispanoamérica no se siguieron los modelos de la novela de caballería sino el modelo pastoril, en primera instancia, y luego el modelo de la picaresca. En este contexto, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* del santafereño Pedro Solís y Valenzuela, compuesta a mediados del siglo XVII, rescatada del patrimonio colonial colombiano como manuscrito en 1963 y editada por el Instituto Caro y Cuervo, sería la primera novela hispanoamericana. Es un texto principalmente narrativo que incluye poesía, prosa ascética, biografía, teatro, leyendas y cuentos.

Carlos Fuentes (Fuentes, 1990) propone que *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, publicada en 1632, pero datada en 1568 en Guatemala, es una “épica vacilante” y como tal una novela, nuestra primera novela. En esta misma línea de identificar el origen de la novela en Hispanoamérica se halla también la propuesta de Oscar Coello, quien afirma que *La toma del Cusco* (1539) de Diego de Silva y Guzmán es la primera novela peruana e hispanoamericana (Coello, 2021). El relato es una crónica de la rebelión de Manco Inca contra los conquistadores españoles, asentados en el Cuzco, durante los primeros años de la conquista del imperio inca. Coello indica que este mismo acontecimiento fue contado por cronistas como Gonzalo Fernández de Oviedo, Pedro Cieza de León, Agustín de Zárate y Pedro Pizarro, desde una perspectiva fuertemente testimonial e histórica. En cambio, el relato de Silva y Guzmán mezcla hábilmente lo

histórico y lo ficcional para configurar un universo de personajes y hechos autónomos a través de diálogos o escenas que caen en lo maravilloso. Hernando Pizarro es un personaje construido como un héroe de novelas de caballería. Estos elementos desarrollados acercarían el relato a la novela.

Para referirnos a estas novelas podríamos usar la denominación “protonovelas”, o “paranovelas”, según una categoría que propone Beltrán para explicar cómo en la primera gran mixtificación (la irrupción de la escritura en el mundo dominado por la oralidad) se constituyeron una serie de textos de tránsito que luego consolidaron el género novela. En el caso de la literatura Hispanoamericana, estos textos fundacionales, las crónicas de Indias, aun cuando se enmarcan en un periodo distinto al de esa primera mixtificación, podrían ser considerados protonovelas para así comprender el proceso de constitución del género en el continente americano. Después de todo “la transición de la oralidad a la escritura no es un fenómeno que se realizó hace dos o tres milenios de una vez y para siempre. Esa transición sigue y seguirá viva, en la medida en que la oralidad está y estará viva y sigue nutriendo a la cultura escrita” (Beltrán, 2021, p. 18). De cualquier modo, novela o protonovela, las crónicas de Indias constituyen una de las líneas de expresión que particularizan la escritura hispanoamericana donde se mezcla la tradición interna del continente con la gran tradición de la cultura europea en la que se gestó el arte novelesco.

Luego de esta tradición colonial, la modernidad “Indo-Afro-Iberoamérica tiene un solo gran novelista decimonónico: el brasileño Machado de Assis, quien tuvo la fortuna de leer y la inteligencia de dejarse influir por la otra cara de la ilustración dieciochesca” (Fuentes, 1990, p. 45). En efecto, según Fuentes, el modelo dogmático de Voltaire es reemplazado por Diderot, de donde resulta *Las memorias póstumas de Blas Cubas*, “la más grande novela iberoamericana” del XIX, cuyas “enseñanzas libérrimas sólo serán entendidas, en el continente hispanoparlante, hasta bien entrado el siglo XX” (Fuentes, 1990, p. 45). Estas enseñanzas tienen que ver con la representación (lenguaje) del tiempo y el espacio. Variedad de tiempos, de espacios y de lenguajes. Dentro de esta variedad, el encuentro de los cronistas del XVI y XVII con los novelistas de los años sesenta es uno de los hechos más llamativos de la novela del siglo XX. “La novela hispanoamericana se conoce (a sí misma, por los demás) cuando se reconoce en sus textos de fundación: las Crónicas de Indias” (Fuentes, 1990, p. 47), las cuales nos traen la herencia europea, la tragedia de la conquista y “un

espacio, sin embargo, para la reflexión irónica y la aspiración de libertad, rescatando la propia cultura de los vencidos” (Fuentes, 1990, p. 47). Utopía constante, nombre y voz, memoria y deseo. Esta caracterización de la novela de Fuentes es plausible, pero con la atinencia de que para nosotros la línea inaugurada por las crónicas de Indias, y continuada por Machado de Assis, no se expresó en Hispanoamérica “hasta bien entrado el siglo XX”, sino que ya en el periodo de entre siglos hubo novelistas como Martí, Vargas Vila, José A. Silva o Valdelomar que desarrollaron una estética imaginativa de gran libertad y crítica. Además, que religaron el pasado al presente e imaginaron el futuro. Entonces, no solo en Asturias y Carpentier, entre otros novelistas de la llamada nueva novela latinoamericana, podemos hallar mezclados la imaginación, el humor, la crítica y la historia, sino que la generación anterior (la modernista) ya había experimentado el arte de la prosa para otorgarle el estatus que reclamaban los nuevos tiempos (en Brasil, por ejemplo, con Lima Barreto) casi en paralelo a lo que hacían los novelistas de las metrópolis desarrolladas del norte. Beltrán llama a esta mezcla, de oralidad y de escritura, de épica y de utopía, de lo culto y lo popular, Simbolismo Moderno.

La novela es un género, como ya mencionamos, ligado a sociedades abiertas y de la escritura, a la que se le negó hasta principios del siglo XX “toda significación artística, considerándose solamente un medio de comunicación neutral desde el punto de vista artístico, al igual que en el lenguaje corriente o el científico” (Bajtín 1991, p. 79) que a pesar de no estar en los tratados de poética (hasta el siglo XVIII) fue incorporándose al mundo del gran arte por obra de los autores y por la necesidad de un instrumento estético que formalice las preocupaciones de las sociedades modernas. La novela modernista hispanoamericana, descendiente de la tradición de las crónicas de Indias y de las grandes líneas novelescas europeas debe ser comprendida en un marco mundial de desarrollo del género, desde finales del siglo XIX a principios del siglo XX.

La lucha del género novela por incorporarse al gran arte se desarrolló durante este periodo tanto en Europa como en otros continentes. En general las reflexiones más importantes partieron de los propios novelistas, quienes de forma explícita (prólogos, ensayos, crónicas) o implícita, formularon la necesidad de un arte nuevo, particularmente de una prosa artística. Con la globalización de la novela se conformó la novelización de los otros géneros. En el caso de Hispanoamérica, la novela modernista fue la primera que asumió el

reto de hacer de ella un instrumento artístico y no solo de propaganda o enseñanza moral. En la conformación de las literaturas nacionales muchos estudios del siglo XX han omitido su participación puesto que han visto en esas novelas representaciones imitativas y cosmopolitas, ajenas a todo interés por la conformación de la comunidad nacional. Considérese también que términos como “modernismo”, aún a principios del siglo XX tenían una carga de valor negativo frente a lo antiguo o lo tradicional, que era considerado lo serio y perdurable, de buen gusto (Roggiano, 1987).

La novela modernista solo ha sido objeto de un interés específico desde fines del siglo pasado. Concretamente K. Meyer-Minnemann, un hispanista alemán, publicó en 1979, en alemán, un estudio sistemático sobre la novela modernista hispanoamericana, “el primer estudio detallado”, según refiere el autor en el prefacio a la edición española de 1991. Y en 1985, A. González publicó otro estudio importante sobre el mismo tema. En ambos casos observamos el inicio de los estudios sistemáticos sobre la novela modernista hispanoamericana.

Meyer-Minnemann propone que el estudio del modernismo hispanoamericano no puede quedar circunscrito a la lírica. Explica que en “la época de su mayor actividad, los autores modernistas se valieron de muchos géneros y medios literarios de expresión y, por consiguiente, existe también una novela modernista, que pertenece al concepto más amplio de la literatura del *fin de siècle* (Mayer-Minnemann, 1997, p.7). El estudioso alemán opera estableciendo la insuficiencia del término modernismo y la necesidad de incorporarlo a una categoría mayor, en este caso el fin de siglo, pero identificando las peculiaridades de esta poética. El modernismo hispanoamericano se definió por dos rasgos: 1) como oposición a la literatura dominante en España e Hispanoamérica, y 2) como orientación hacia la literatura francesa. En lo que concierne propiamente a la novela modernista hispanoamericana establece un rasgo diferenciador de aquella producida por españoles: “en la mayoría de los autores es notable una conciencia del carácter propiamente americano de sus obras” (Meyer-Minnemann, 1997, p. 59). De esta forma propone una serie de características de la novela modernista hispanoamericana: 1) Es producto del abandono de los modelos del naturalismo francés, 2) En el plano del contenido, desplaza el interés narrativo del mundo exterior ficticio hacia el complejo mundo interior de los personajes, sin por ello renunciar a la mimesis, 3) mantiene una actitud escéptica ante las situaciones inverosímiles. Pero las principales marcas

de esta novela son: 1) presentación del mundo interior como manifestación positiva de lo extraordinario, 2) configuración de ese mundo en un contexto hispanoamericano, 3) ubicación de las acciones y los actores en el punto más extremo de la civilización humana, 4) distanciamiento de los objetivos y procedimientos de la novela naturalista, 5) correlación entre la novela de fin de siglo y la correspondiente modernista, y 6) reivindicación de la referencia a fenómenos del contexto social y político (Meyer-Minnemann, 197, pp. 61-62). El estudio se basa en el análisis de cinco novelas, que asume como representativas.

Aníbal González propone que la novela modernista se desarrolla entre 1880 y 1920 e indica sus rasgos sobresalientes: 1) preocupación por la perfección formal, 2) se expresa a través de los tópicos característicos como el interior, el museo, la biblioteca, la mujer fatal, el dandy, el tedio, 3) es radicalmente antipositivista, 4) en casi todas las novelas aparece la figura del artista que busca definir su posición en la sociedad moderna. Esta última característica es para González la más importante puesto que con esta reflexión sobre el lugar del artista explora “el proceso de conversión por el que atravesaron los literatos latinoamericanos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, que habría de transformarlos en intelectuales, en el sentido moderno del término” (González, 1987 p. 28). Esta última característica, a nuestro criterio, nos parece discutible puesto que en el caso de nuestro estudio observamos que las novelas de Valdelomar plantean el tránsito o la conversión del sujeto letrado en artista. En suma, los rasgos diferenciadores a nuestro criterio son los siguientes: 1) anti-positivismo, 2) referencia a la geografía hispanoamericana, 3) preocupación por la perfección formal y 4) uso de tópicos modernos como el del artista y la mujer fatal, entre otros.

#### **1.4. La novela modernista peruana**

Lima tenía para 1903 una población de 130 289 h.; 154 624 h. en 1908; 198 975 h. en 1920 y 334 159 h. en 1931 (Vidal, 1987, p. 18). La ciudad estaba conectada al mundo a través del cable y el telégrafo, los primeros automóviles llegaron en 1903, circulaban una buena cantidad de periódicos y de revistas, se importaban libros, los ciudadanos compraban en

tiendas por departamentos, asistían a salas de teatro y al cinematógrafo. En suma, Lima a pesar de ser una isla en medio de un territorio principalmente agrícola, ya mostraba a principios de siglo un desarrollo que la religaba a las otras naciones latinoamericanas que también luchaban por seguir el rumbo de la modernidad. Además, una clase media ilustrada pugnaba por acceder a los beneficios de la modernización: educación, ascenso social, trabajo. A la aristocracia remanente de la colonia, a los nuevos ricos producto de los gobiernos militares, a la burguesía aliada a los intereses ingleses y franceses, se incorporó la clase media, sobre todo provinciana, que trataba de participar en la constitución de la nación después del desastre de la guerra del Pacífico, conflicto que no solo dejó en ruinas al país, sino que puso en evidencia las débiles bases sobre las que estaba constituida la nación peruana. Pero la modernización no podía detenerse. Las ciudades del continente, principalmente las capitales, experimentaron una serie de transformaciones urbanas que hicieron de Lima si no una gran urbe, como Buenos Aires o ciudad de México, sí una ciudad donde se instaló la modernidad, periférica, limitada, pero modernidad al fin.

En esas condiciones el campo intelectual de la capital estaba constituido para principios del siglo XX, por un conjunto de letrados conocidos por la crítica como “Generación del Novecientos”. Esta generación se dividió en dos orientaciones: los “Arielistas” y los “Colónidas”. Aunque diferenciados por la clase social de procedencia, ambas orientaciones convivieron y se relacionaron de manera más o menos cordial en el entramado de la llamada República Aristocrática. El grupo provinciano y de clase media, cuyo principal representante fue Valdelomar, accedió al periodismo y con ello a la actualidad que se discutía en el mundo. El otro grupo estuvo ligado a la academia. El nexo que diluía las diferencias sociales era el común interés por el arte y la necesidad de reflexionar sobre la tradición y la modernidad en la constitución de la nación peruana luego de la Guerra del Pacífico; pero lo específicamente común a estos dos grupos era el manejo de la escritura, el dominio de la escritura a través de la publicación en periódicos o de libros.

Gran parte de la crítica que se ha ocupado de la novela peruana, ha optado por establecer su corpus desde el año 1920 en adelante. Claro que se ha estudiado a novelistas anteriores a esa fecha, como Clorinda Matto y Mercedes Cabello, pero solo para destacar el origen del género, el inicio prometedor de la novela moderna, a principios del siglo, o para establecer el carácter precursor del indigenismo de algunas de ellas y con ello configurar una

línea realista coherente con las necesidades de la conformación de la nacionalidad. Durante este periodo la novela peruana “constituyó un vehículo para construir, problematizar y discutir la identidad nacional” (Carrillo, 2021, p. 587).

Como refiere Beltrán las humanidades del siglo veinte han tenido como horizonte la conformación de la nacionalidad. (Beltrán, 2020). La crítica peruana del siglo XX no consideró las novelas de Valdelomar como pertinentes para incluirlas en un estudio detallado de la novela moderna en el Perú, porque ellas escapaban a los requerimientos de una literatura “nacional”. Libros de conjunto como los de Antonio Cornejo (1977), Julio Ortega (1986), Peter Elmore (2015), Juan Carlos Galdo (2008) o artículos como los de José Güich Rodríguez (2015), Alberto Portugal (2008), no han considerado de interés explicar las novelas de Valdelomar. Pero el problema no se centra en las novelas de Valdelomar sino en todas las novelas publicadas en ese periodo que tienen el mismo estatus que los textos del Conde de Lemos.

En el periodo de principios de siglo hasta 1930 se publicaron aproximadamente cien novelas (Villanueva de Puccinelli, 1969), la mayor parte en el Perú. De este corpus solo un manajo de novelas, publicadas principalmente desde 1920 y relacionadas a una estética realista o representativa de la particularidad peruana (novela indigenista) o de Lima como capital (narrativa urbana), ha sido objeto de la atención de la crítica. Esta omisión puede explicarse por el hecho que muchas de ellas no representaban los conflictos y temas necesarios para conformar la nacionalidad, asunto importante no solo para el arte sino para la política de las sociedades del siglo XX. Tal es el peso que tiene el arte, y la literatura en particular, en la política de la época, que Mariátegui, como ideólogo y político interesado en explicar un proceso social para la justicia y la igualdad en el Perú, incluye en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de 1928, un extenso apartado dedicado a nuestra literatura, el capítulo “El proceso de la literatura”. Como lo explica al inicio del ensayo se trata de un proceso en el sentido judicial del término. Es decir, es una demanda para evaluar la función que ha cumplido la literatura para alcanzar las metas políticas y sociales del ideario de Mariátegui. Mariátegui que no es solo un ideólogo sino también arrastra aun cuando no lo quiera un espíritu de esteta, reconoce y valora el gran arte que tiene ante sí, pero lo subordina a su proyecto político. Por ello, aunque valoró el arte de vanguardia, desechó poéticas imitativas, cosmopolitas, o fantásticas, que desencajaban del proyecto nacional, proyecto que



fue asumido, en los años posteriores, no solo por los políticos sino también por los críticos más importantes del siglo XX.

A. Cornejo Polar en su libro *La formación de la tradición literaria en el Perú* apenas se detiene en el periodo de entre siglos (el modernismo). Explica que “al comenzar el siglo XX está terminado el primer tramo de la constitución de la tradición literaria peruana en función de los” aportes de Palma y Riva Agüero: criollismo e hispanismo como tendencias hegemónicas (Cornejo, 1989, p. 89). Y completa este diseño con el modernismo y el indianismo como las tendencias subordinadas que en los años veinte confluirían en un proyecto emergente de tendencia nacionalista. “A fin de cuentas, como también sucedió con nuestro romanticismo, el modernismo peruano no pudo expresar las tensiones de la modernidad porque el proceso social que lo sustentaba siguió arcaico: fue, entonces, mucho más modernista que moderno” (Cornejo, 1989, p. 96).

E. Bendezú y C. E. Zavaleta proponen una explicación fundamental para comprender el proceso de desarrollo de la novela peruana en general y de la novela modernista en particular. Bendezú propone una periodización que rompe con la ortodoxia de la historiografía de consenso. Establece tres grandes etapas para lo que considera el desarrollo de la novela moderna en el Perú: Romanticismo (siglo XIX), Modernismo (hasta 1930) y Realismo (desde 1930). Con respecto al Romanticismo peruano reitera la idea de un movimiento estético que llegó con tardanza y cuestiona las denominaciones al uso para la novela de fines del siglo XIX. “Aunque dentro de este periodo se ha hablado de una novela peruana realista y también de una naturalista, ni el realismo ni el naturalismo cuajaron verdaderamente en la novela peruana” (Bendezú, 1992, p. 3). Este esquema de periodización es disonante con las propuestas de Cornejo, Tamayo o Delgado. Con respecto al modernismo, lo ubica como una etapa intermedia entre el romanticismo y el realismo. Destaca que los nuevos estudios sobre el tema han alterado algunas cronologías, pero “de ningún modo lo cancela como etapa y corriente literaria” en el contexto de la modernidad, “respetando siempre las cronologías peculiares del mundo hispanoamericano” (Bendezú, 1992, p. 3). Y finalmente con respecto al realismo lo ubica al final del proceso donde destacan la novela indigenista y la urbana. Aun cuando la propuesta de Bendezú es discutible, pues propone al realismo como etapa literaria del siglo XX, no deja de ser pertinente el hecho de haber puesto en un lugar destacado al Modernismo. Por su parte Zavaleta propone una revisión de la

novela “poética” peruana desde 1904 hasta los años sesenta. Zavaleta entiende por novela poética una prosa concentrada, es decir donde “predominan la exaltación de la prosa, el ritmo y la musicalidad, pero sin olvidar los elementos internos de la narración” (Zavaleta, 1999, p. 64). Además, destaca su acento lírico y el hecho de manifestarse como novelas cortas, “un género poco estudiado en el país” (Zavaleta, 1999, p. 65).

Esta caracterización de la novela “poética” coincide con la que corresponde a la novela modernista por lo que las consideramos como equivalentes. El hecho es que Zavaleta establece un corpus que abarca un periodo que va de 1904 a 1960, donde incluye novelas como *Yerba santa* (1904), *La ciudad muerta* y *La ciudad de los típicos* (1911) de Valdelomar, *Cartas de una turista* (1905) de E. Carrillo, *La evocadora* (1913) de E. Bustamante y Ballivián, *La medusa* (1916) de A. Aguirre Morales, *Fracaso* (1918) de J. A. Román, *Bajo las lilas* (1923) de M. Beingolea, *Fabla salvaje* (1923) de C. Vallejo, *La boda* (1923) de J. Gálvez, *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, *Suzy* (1931) de J. Diez Canseco, *La serpiente oro* (1935) de C. Alegría y *Los geniecillos dominicales* (1965) de J. R. Ribeyro, entre otras novelas. La idea de un largo tiempo para explicar el desarrollo de un tipo de novela es importante de destacar, pero para los efectos de nuestro trabajo nos limitaremos a 1930.

Al corpus propuesto por Zavaleta podemos agregar otros textos como los rescatados para el dominio público por el proyecto “De desastres a celebraciones. Archivo digital de novelas peruanas (1885-1921)” del CELACP. De las veinticinco novelas disponibles solo referimos las siguientes: *Las cojinovas* (1905) de M. Moncloa, *La ciudad de los reyes* (1906) de P. Dávalos y Lissón, *El hermano mayor* (1908) de M. A. Bedoya, *La rosa muerta* (1914) de A. Cáceres, *Un drama singular* (1915), de L. Larriva de Llona, *Huayna Cápac. Novela histórica* (1918) de J. V. Larrabure, *Churinanay* (1921) de O. Chávez, *Don Quijote en Yanquilandia* (1920) de J. M. Polar Vargas, *El éxodo* (1921) de A. Herrera, *Por senda propia* (1921) de A. Palma.

Esta muestra del corpus de la novela peruana de las tres primeras décadas del siglo XX, es un indicador de la necesidad de revisar este periodo fundador. Carrillo al referirse al proyecto “De desastres a celebraciones” indica las limitaciones de los investigadores del sur frente a la concentración de fuentes primarias por parte de las universidades y repositorios del norte global. De ahí la necesidad de la circulación libre de textos de este periodo cuyo acceso está limitado por razones de propiedad o de derechos de autor (Carrillo, 2021). La

novela peruana de los primeros treinta años del siglo XX está constituida por un corpus de más de cien de títulos (Villanueva, 1969). Carrillo indica para el periodo de 1885-1921 un total de ciento nueve novelas (Carrillo, 2021, p. 587). De esta manera, la novela modernista peruana debe comprenderse en el marco de la globalización y la mundialización de entre siglos, donde los artistas y críticos debatieron la posición del género novelesco con la intención de elevarlo a la dimensión del gran arte.

En lo que respecta a la etapa que nos concierne T. Ward propone que los textos de González Prada, Clorinda Matto y Mercedes Cabello, corresponden a una escritura modernista. “A lo mejor los tres, [...], por lo menos en sus teorías, representan tres vertientes en el ideal de la naciente actitud modernista: el progreso industrial matizado por la belleza y la moral. En esto consistió la modernidad” (Ward, 2001, p.100). Fueron modernistas no solo por los modelos que reclamaron, o por el tratamiento artístico de sus textos, sino por la autonomía del oficio que practicaron, sobre todo, C. Matto y M. Cabello, quienes se desarrollaron como verdaderas escritoras profesionales que vivían de lo que publicaban en diarios o de sus libros que se exhibían en los escaparates de las librerías del continente. V. García Calderón en su estudio “La literatura peruana” (1914) afirmaba que “el primer novelista que tal nombre merezca” era Mercedes Cabello (García Calderón, 1986, p. 72).

La reflexión de Mercedes Cabello, en su ensayo de 1892 *La novela moderna*, es uno de los más importantes aportes sobre el género novela en esta etapa de la modernidad hispanoamericana. Propone que, ante el modelo naturalista, exagerado en la representación del determinismo biológico, y el modelo romántico de los sentimientos desbordados, la vía del realismo se presenta como la más adecuada y equilibrada (Cabello 1892). J. Higgins indica que *Cartas de una turista* (1905) de Enrique Carrillo, pese a ser una obra menor por su brevedad y temática “en comparación con *Aves sin nido* y *Blanca Sol*, las supera de lejos en cuanto a calidad artística” (Higgins, 2006, p. 149). En cualquier caso, lo cierto es que Valdelomar accede al campo cultural peruano cuando este está en proceso de constitución. Un proceso que si bien es cierto viene desde la época de las crónicas, se afianza en la Modernidad y se constituye durante el periodo que llamamos modernismo hispanoamericano. Es como sabemos el primer momento donde la internacionalización (o globalización) del siglo XIX produjo una red continental de cultura que se opuso simbólicamente a la fragmentación política que el continente sufrió desde los albores de la

república. En este contexto la figura de Valdelomar fue emblemática de la autonomización del artista y de la conformación de una autoridad artística de la obra literaria. El arte, y sobre todo la prosa literaria, luchaba por desprenderse de sus funciones didácticas y de entretenimiento, para acceder a otras y con ellas conformar el gran arte que la modernidad reclamaba.

El corpus de este periodo es abundante, pero ha sido poco estudiado, en parte por los prejuicios que la crítica del siglo pasado tuvo para con estos textos, pero también por la limitada circulación de los textos o por su concentración en bibliotecas del norte global. La supuesta línea realista de la tradición literaria peruana opacó las propuestas de novelas que no se conformaron a esta poética. El canon solo ha recogido un manejo de novelas, fundamentalmente las producidas después de 1920, y ha dejado de lado todo lo hecho en la etapa anterior. La obra de esos artistas ha sido desconocida por cuanto no se entendió el proyecto modernista en los términos de la revisión actual. Otro de los factores determinantes fue el hecho de atribuirle a estos novelistas el carácter de imitadores de modelos franceses y europeos. Zavaleta observó esta actitud en L. A. Sánchez, quien en un ensayo de 1953 desconoció la existencia de novelistas en Hispanoamérica para luego rectificarse en otro texto de 1974 (Zavaleta, 2001). Esta relación entre lo nacional y lo extranjero, entre lo propio y ajeno ha sido objeto de reflexiones de larga data. Desde Rubén Darío y José Martí, Valdelomar y Vallejo, Oswald de Andrade y J. L. Borges, Angel Rama y A. Cornejo Polar, el problema se ha explicado y se ha consensuado una salida por la vía de un cosmopolitismo particularista. Como afirma Siskind, entre 1880 y 1950 “el cosmopolitismo no era un concepto crítico, sino una forma de nombrar las fuerzas supuestamente elitistas, *desnacionalizantes*, apolíticas, antipopulares, desarraigadas, racializadas, francófilas, *queer*, desplazadas, inmóviles del campo literario” (Siskind, 2016, p. 25). A partir de 1980 los estudios críticos comienzan a formular la idea de una relación dialéctica entre nuestra historia particular y la historia universal. Por ello cuando se habla de cosmopolitismo particularista Siskind se refiere a un universalismo que no renuncia a lo nacional y de un particularismo que necesita de lo universal. Beltrán indica que el reto de las humanidades del siglo XXI “ya no es la construcción de estados nacionales sino la construcción de la humanidad” (Beltrán, 2020, p. 10). En el caso del modernismo hispanoamericano observamos que como práctica artística se adelanta a las reflexiones de la crítica hispanoamericana.

## CAPÍTULO II

### LA CIUDAD MUERTA Y LA CRISIS DE LA PALABRA

#### 2.1. Sobre el texto

*La ciudad muerta* (LCM) parece ser la menos elaborada de las novelas materia de nuestro estudio, ello explica que haya tenido menos éxito de audiencia y de crítica durante el siglo XX. Publicada originalmente en la revista *Ilustración Peruana* en 1911, no pudo alcanzar la forma definitiva de libro por la muerte inesperada del autor, aunque sabemos que este preparaba una próxima edición de sus novelas, como puede confirmarse de la carta que Valdelomar remitió a Enrique Bustamante y Ballivián desde Viareggio (Italia) el 29 de agosto de 1913 (Sánchez, 2009; p. 77). LCM fue reproducida en 1960 por Estuardo Núñez en una edición conjunta con *Crónicas de Roma*, dirigida a un público universitario, donde también se incluía un breve prólogo. Con posterioridad a esta edición la novela fue incluida en las ediciones de las obras completas de los años 1979 (W. Pinto), 1988 (L. A. Sánchez) y 2001 (R. Silva-Santisteban). Después de observar la versión del texto original de 1911 publicado en *Ilustración Peruana* (números 80 del 12 de abril, 81 del 19 de abril, 82 del 26 de abril, 83 del 3 de mayo, y, 85 del 17 de mayo) y confrontarla con las principales versiones que circulan desde 1960, podemos afirmar que la de Silva-Santisteban es la más fiel pues ha corregido las ediciones de Núñez, de Pinto y de Sánchez, que acusaban erratas evidentes.

Entre ellas destacamos como ejemplar un fragmento de la edición de Núñez de 1960, capítulo VI, cuando el narrador le refiere a Francinette que él y Henri, ya en las ruinas de la ciudad colonial, llegaron a la entrada a los subterráneos: “Por fin hemos llegado a la plazuela donde debe hallarse la entrada a los subterráneos. Efectivamente, Francinette, allí está la gran boca abierta, tal y como la dejara Rosso hace **dos** años” (Valdelomar, 1960, p. 39). La edición

de Silva Santisteban del año 2001, sobre el mismo capítulo VI, dice lo siguiente: “Por fin hemos llegado a la plazuela donde debe hallarse la entrada a los subterráneos. Efectivamente, Francinette, allí está la gran boca abierta, tal y como la dejara Rosso hace **doce** años” (Valdelomar, 2001, II, p.72). En la edición original de 1911 aparece “**doce** años” (*Ilustración Peruana* 83, p.1020). Esta errata (“dos años” en vez de “doce años”) se repite en la edición de Pinto (Valdelomar, 1979, p. 254) y en la de Sánchez (Valdelomar, 1988, p. 349).

Este ejemplo es interesante de comentar pues las ediciones de 1960, 1979 y 1988 al registrar un tiempo de “dos años” distorsionan la cronología de los hechos narrados si tenemos en cuenta que la historia de Rosso se remonta, según el recuerdo del narrador, a 1898, y los hechos con Henri a 1909. Por ello, “dos años” es una cantidad inverosímil según el “ordo naturalis” del relato. Esta es la más grave errata que Silva Santisteban ha corregido. Sin embargo, algunos editores actuales en su afán de poner a disposición esta novela no han verificado la fuente y han repetido los errores de las ediciones de Núñez, de Pinto y de Sánchez. Tal es el caso de la edición electrónica de la Municipalidad de Lima, Programa Lima Lee, del 2020.

Adicionalmente observamos también que la versión de Silva-Santisteban registra, en concordancia con el texto de 1911, un título (“Los subterráneos”) para el capítulo VI, título que no aparece en la edición de Núñez (Valdelomar, 1960, p. 37), ni en la edición de Pinto (Valdelomar, 1979, p. 252). Estas erratas son una muestra del descuido con que se ha difundido este texto, pero también son un ejemplo de un principio metodológico del análisis textual: la necesidad de determinar la limpieza de una edición con la finalidad de tener un objeto de estudio pertinente, fiel a la voluntad autoral.

En vista que la voluntad autoral solo quedó plasmada en las páginas de una publicación periódica y que el autor no tuvo tiempo de revisar esa versión con miras a una edición definitiva en libro, los editores posteriores, como se ha visto, asumieron la tarea de recopilación, fijación textual y publicación con algunos resultados discutibles, como se ha demostrado en el caso de LCM. Considerando que la edición de Núñez de 1960, publicada en un medio académico, estuvo restringida a un público universitario, podemos afirmar que LCM ha circulado para el gran público, y solo como parte de una recopilación de sus obras completas, desde 1979 (Valdelomar, 1979). Caso contrario a la otra novela que estudiamos, LCT, que ha tenido, y tiene actualmente, ediciones regulares por lo menos desde el año 1947

(Valdelomar, 1947). Esta tradición académica de larga data empeñada en la recopilación y fijación de los textos de una obra escrita principalmente en diarios y revistas ha sido muy irregular y deficiente en el caso de LCM. Este hecho obviamente complica el estudio de nuestra literatura como ya lo advertía a inicios de los años ochenta del siglo pasado Antonio Cornejo Polar: “Casi sin ediciones críticas, a veces ni siquiera con ediciones confiables, la literatura peruana espera todavía un tratamiento filológico adecuado” (Cornejo, A. & Cornejo J., 2000, pp. 137). Esta observación plantea la necesidad de contar con ediciones confiables y la importancia del trabajo filológico para el desarrollo de la investigación de nuestra literatura. Para los efectos de esta investigación, la edición de Silva Santisteban ha demostrado ser la más fidedigna a la voluntad autoral. Por ello, esta edición, a la fecha, es la más confiable, por lo cual será la fuente de la que extraeremos nuestro objeto de análisis.

## 2.2. LCM ante la crítica

La publicación original de LCM (y de LCT también) en 1911 en un medio periodístico, ciertamente afianzó el prestigio de Valdelomar luego del premio que recibiera por sus crónicas desde el cuartel en 1910 (“Con la argelina al viento”). Pero solo era el principio de una lucha por el reconocimiento que vendría con el premio a su cuento más famoso “El caballero Carmelo” a principios de 1914, cuando se encontraba en Italia. Las reseñas a sus trabajos iniciales destacaron la imaginación del joven Valdelomar, pero pronto solo serían una referencia opacada por las nuevas publicaciones que a partir de 1914 consolidaron la fama de nuestro autor. En los años posteriores, libros como *La Mariscala* (1915) o *El caballero Carmelo* (1918) y la publicación de la revista *Colónida* (1916), lo consagraron definitivamente. Por ello cuando se trata de una evaluación crítica generalmente se toma en cuenta solo los libros publicados en la segunda etapa de su vida, como se puede observar en dos estudios importantes sobre la literatura de la época: Mariátegui destaca al poeta caudillo del movimiento “Colónida” y califica de manera acertada su arte como impresionista; Basadre por su parte, en un breve conjunto de ensayos de 1928, *Equivocaciones*, solo se refiere a los libros publicados por nuestro autor, aunque precisa que “hay que conocerlo no

sólo por sus libros” (Basadre, 1988, p. 51) sino también por su obra periodística, principalmente por sus crónicas que “están cortadas en el mismo molde de pulcritud que sus cuentos y poemas” (Basadre, 1988, p. 50). No hay referencia a sus novelas, como muchos estudiosos posteriores, Basadre se detiene en reconocer la importancia del cuento criollo donde destaca la representación de la vida de provincia, el hogar y el paisaje costero, pero reconoce “la unidad artística de su obra” (Basadre, 1988, p. 59) idea fundamental que lamentablemente no fue desarrollada ni compartida por la mayoría de la crítica del siglo XX. La biografía de Luis Alberto Sánchez, *Valdelomar o la Belle Époque* (2009), publicada originalmente en 1969, consigna una serie de trabajos sobre la obra de nuestro autor hasta los años sesenta, donde las referencias a las novelas son apenas comentarios breves, reseñas o notas a pie de página.

En una primera etapa la crítica contemporánea al autor y la de los años inmediatamente posteriores a su muerte, alabó al artista del cuento criollo y al poeta que preparó el camino de Vallejo y, además, se interesó en reunir su obra dispersa en diarios y revistas (la antología de 1947 y la edición de W. Pinto en 1979 son referencias importantes). Por ello la crítica de su obra se orientó principalmente hacia la exégesis del cuento criollo, con un nivel usualmente periodístico, y a la conformación-recopilación de su obra. Hacia fines del siglo XX, cuando ya se contaba con un corpus amplio y relativamente confiable se inició otra etapa en los estudios sobre nuestro autor. Esta etapa se inicia, para el caso de la obra novelística de Valdelomar, con la publicación de *La novela peruana* de Edmundo Bendejú en 1992, y el artículo “La novela poética peruana” de Zavaleta en 1999. La propuesta de Bendejú, aunque discutible, es importante porque su esquema de desarrollo de la novela peruana plantea una alternativa de grandes periodos para explicar este género en el Perú, y porque denomina sin ambages Modernismo a un periodo que para mucha de la crítica canónica era solo una escuela de breve duración o una etapa de cuestionable existencia (Rama, 1985, Cornejo, 1989). El estudio de Bendejú sobre LCT de Valdelomar ya no es una reseña o un comentario ligero, de circunstancia, sino una interpretación detallada. El texto de Zavaleta, aun cuando no es un estudio específico de las novelas de Valdelomar sino una perspectiva de conjunto de la novela peruana en un tiempo amplio, desde principios del siglo XX, propone una visión crítica esclarecedora del carácter artístico de ambos textos.



Revisaremos una selección de textos críticos sobre LCM para evaluarlos y confrontarlos con nuestra propuesta de interpretación. Los estudios más antiguos contienen en su mayoría referencias generales, de poco peso hermenéutico, pero que indican la percepción que se tenía de la novela en la primera etapa de los estudios críticos sobre nuestro autor. Los textos recientes, los de la segunda etapa, son los más detallados y pertinentes a nuestro estudio.

Con Luis Fabio Xammar se inicia, en 1940, el ciclo de estudios académicos sobre la obra de Valdelomar. *Valdelomar, signo* (Xammar, 1990) es un breve estudio sobre la obra del autor iqueño donde podemos hallar un capítulo dedicado a LCT, considerada la mejor de sus novelas, y unas cuantas referencias a LCM repartidas en tres capítulos. La primera referencia explica la razón por la que LCT recibe una mayor atención: en LCM “un fuerte estilo d’anunziano debilita el espíritu de la novela. Pero dentro de su tono crepuscular y difumido, la certeza incisiva de Valdelomar manifiesta su futura pujanza” (Xammar, 1990, pp. 32-33). Para Xammar es una novela de valor relativo puesto que evidencia indicios de una obra en desarrollo. En otra referencia cuestiona el “fantasma d’anunziano” que la crítica atribuye como influencia o modelo del Conde de Lemos, y precisa el grado de esta apropiación. Todo parece indicar que el mayor apego al artista italiano, sobre todo en LCM, es de carácter superficial: “el d’anunzianismo que se puede descubrir en la obra de Valdelomar es *accidental* y no esencial, es la vibración inicial y transitoria que el literato italiano imprime en las páginas de *La ciudad muerta* de Valdelomar, que no es sino obra primigenia y de valor secundario en la foja de servicios de nuestro poeta” (Xammar, 1990, p. 49). Con ello insiste en afirmar el valor “secundario” de LCM y cuestiona a la crítica por endosarle una influencia pasajera identificada en el fuerte decadentismo que observa en esta novela. Todo parece indicar que la crítica de la época (Sánchez, 2009) reducía el valor de un texto si se identificaba algún tipo de imitación o influencia sin comprender en ello una respuesta creadora cuyo resultado en los artistas de talento, y Valdelomar lo era, podía llevar a la creación de una obra original.

Otro aspecto que informa Xammar es que LCM al publicarse con ilustraciones del autor representa una época en la que existe una vacilación entre su actividad de dibujante y la de escritor (Xammar, 1990, p. 43). Este aspecto es visto como una deficiencia cuando la idea de LCM como una novela que incorpora en un solo espacio las habilidades de nuestro

autor (dibujante, poeta, cronista), nos permite ahora reconocer en ella un artista de la vida moderna, parafraseando a Baudelaire.

Estuardo Núñez (Núñez, 1960) en “Valdelomar, viajero”, introducción a su edición de LCM y Crónicas de Roma, desarrolla una breve biografía del conde de Lemos donde destaca la necesidad de tomar en cuenta la “experiencia viajera” para explicar su arte. Describe con detalle su experiencia en Estados Unidos y Europa, en 1913 y 1914, y cómo ella “sirve al autor para afirmar su sentido americano y una original concepción literaria” (p. 16) que lo alejará de sus influencias italianas o francesas. Explica que desde este periodo se podrá apreciar el cambio que se ha producido: desde LCM, con “notoria influencia foránea” (p.16), hasta las crónicas romanas, con indicios de la transformación que prevé en el siguiente periodo vital del artista. En la “experiencia viajera” identifica dos vías de apropiación y traslado al texto artístico: la experiencia imaginaria y la experiencia real. LCM refiere una experiencia imaginaria pues Valdelomar nunca estuvo en Río de Janeiro, hecho que sin embargo probó su sensibilidad atenta a otros mundos que complementaría con su experiencia real “entre mediados de 1913 y comienzos de 1914” (Núñez, 1960, p. 17). Como podemos, Núñez destaca la experiencia como fundamento de la creación artística donde LCM constituye el fruto de una experiencia imaginaria.

Mario Castro Arenas (Castro, 1967), en un libro de conjunto sobre la novela peruana publicado originalmente en 1964, dedica un capítulo a los novelistas del modernismo peruano. En principio se refiere a Clemente Palma, “como el espíritu-gozne sobre el cual gira el debilitado realismo finisecular y las novedades aurorales del nuevo espíritu modernista” (Castro, 1967, p. 132), y luego a las novelas de Enrique Carrillo, Manuel Beingolea, Ventura García Calderón y Valdelomar. Sobre Abraham Valdelomar afirma que su “personalidad novelística” ha quedado relegada de la valoración total de su obra debido a su carácter juvenil, pleno de “influencias visibles y de búsqueda estilística” (Castro, 1967, p. 141). En esa época Valdelomar “era un debutante literario, un escritor en sus primeras armas y batallas: vacilaba entre la caricatura artística, la poesía y la narración. Su mundo era pequeño y estrictamente literario” (Castro, 1967, p. 143). En esta etapa, “de creación eminentemente esteticista y artificiosa” (Castro, 1967, p.143), se publica su primera novela, LCM, donde por primera vez se observa una “vena de misterio y fantasía de ultratumba que aletea en algunos cuentos cortos” (Castro, 1967, p.143). En este punto resuelve la influencia de D’Annunzio, con cuyo

drama de idéntico título (*La città morta*) se relaciona la novela, afirmando que Valdelomar tomó “nada que no sea el reiterado fervor del caudaloso poeta retórico por las frases cadenciosas” (Castro, 1967, p. 144). La descripción de la novela se centra en la ciudad en ruinas, en la desaparición del personaje Henri D’Herauville, y en el simbolismo de la luna con su siniestro color verde. Observa en la novela una “historia de horror” construida con el “típico procedimiento modernista del epistolario” (Castro, 1967 p. 145) y luego formula lo más importante del análisis.

El tono epistolar, que él resuelve con fluidez, reviste a la historia de un aura erótico-sentimental congruente con la modalidad modernista. Pero la atmósfera fundamental de la novela, esto es la atmósfera de pesadilla y fantasía, está determinada por dos elementos básicos: la luna y la ciudad en ruinas (Castro, 1967, p. 145).

Castro Arenas destaca en el análisis la importancia de la línea fantástica y la influencia de Edgar Allan Poe, pero no desarrolla la línea “erótico-sentimental”, al parecer porque esta narra sucesos sin el impacto emocional de la línea fantástica. Los estudios posteriores han seguido con esta línea de análisis centrada en la ciudad y en las ruinas (Valero, 2004, Martínez-Acacio, 2015). Finalmente, hace un balance positivo de LCM cuando afirma

Al margen de las influencias temáticas, es importante subrayar la soltura narrativa que exhibe Valdelomar en ésta su primera obra. En algunos instantes la narración pierde dinamismo para deleitarse en circunloquios retóricos –interpolación de poemas, enumeración pictórica del cortejo colonial, etc. Pero, en conjunto, puede observarse una sorprendente fluidez narrativa, remarcada por los momentos coloquiales en que el narrador se dirige a Francinette (Castro, 1967, p.146).

La valoración de Castro Arenas, aun con las objeciones que formula, concluye en un balance positivo. Para Castro Arenas LCM es una novela que muestra una cualidad fundamental, la fluidez narrativa, que la hace inclusive de mejor factura que LCT. En lo que respecta a las objeciones formuladas, es decir el hecho de considerar que los discursos intercalados como poemas o descripciones detienen el curso de la narración, podemos observar ahora que esos aspectos compositivos son parte de la coherencia semántica de la novela y también de su modernidad (fragmento). Entre otras funciones, Castro Arenas determina el carácter poético y el plurilingüismo del relato.

Carlos E. Zavaleta publicó en 1999 (Zavaleta, 1999) un artículo sobre la novela poética peruana del siglo XX que anunció como “un extracto de la primera parte”, que se

refiere a los años de 1904 a 1960, de un estudio mayor que abarcaría hasta el fin de siglo. Es decir, esta primera entrega desarrolla un estudio desde Valdelomar hasta Ribeyro en el contexto de un proyecto mayor sobre el referido tema. Como mencionamos, para nuestro estudio hay equivalencia entre los conceptos de novela modernista y novela poética. Este es un trabajo importante pues plantea por primera vez un corpus de la novela poética peruana (o modernista) que va más allá del criterio de escuela o movimiento artístico. Antes, Edmundo Bendezú (1992) había propuesto un breve corpus representativo de la novela modernista, donde Modernismo se entiende como corriente o etapa artística. Zavaleta amplía ese marco hasta fin del siglo XX. Solo referimos lo que Zavaleta dice sobre LCM y dejamos para otro apartado sus observaciones sobre la LCT y la propuesta general que se infiere del estudio. Zavaleta identifica varios aspectos del modernismo en LCM:

(...) la narración poética, el dato escondido sobre la amada enigmática y su revelación progresiva; el otro misterio de la ciudad antigua y fantasmal (Lima y El Callao juntos, más tarde en sus ensayos, Roma y Venecia) que devora a quienes se atreven a descender a ese infierno simbólico; los poemas intercalados como refuerzo de la entonación lírica; el género epistolar, sí, pero nunca frívolo, como en otros modernistas; y por fin, las teorías pseudocientíficas sobre la locura, los extremos de la mente, las muchas formas en que acecha la muerte (Zavaleta, 1999, p. 68).

Además del tema de la muerte y los aspectos compositivos de LCM, Zavaleta identifica “otro aspecto singular” (Zavaleta, 1999, p. 70), común a las novelas de Valdelomar, “su estructura dividida en capítulos y subcapítulos” que permite un “contraste” entre ellos y propicia la eclosión de lo extraordinario. Es lo que Valdelomar llama el estilo inconexo en un artículo de 1916, que Zavaleta cita para apoyar su tesis. Esta explicación es una de las más importantes para la comprensión del arte de Valdelomar, y particularmente de LCM. Zavaleta, narrador él mismo, ha calado en la dimensión artística del texto al identificar y valorar aspectos que para la tradición crítica anterior fueron un demérito (Xammar, 1990; Sánchez, 2009; Castro Arenas, 1967). Aunque el espacio dedicado a las tres novelas de Valdelomar (incluye como novela a *Yerba santa*, datada en 1904) es breve debido a la naturaleza panorámica del estudio, los aspectos identificados en LCM son de suma importancia para apoyar la línea de análisis que nos proponemos llevar a cabo con esta novela. Es el primer estudio, aunque breve, donde se describen algunos aspectos estéticos y se reconoce explícitamente y sin regateos la calidad de las novelas del conde de Lemos.

María E. Martínez-Acacio Alonso (Martínez, 2015) dedicó un amplio espacio para analizar las dos novelas de Valdelomar en su tesis doctoral sobre la obra en prosa del conde de Lemos presentada en la universitat de Lleida, España. El apartado correspondiente a LCM, publicado en un artículo en la *Revista Lejana* (2015a), será nuestra referencia principal. La tesis doctoral es por cierto uno de los trabajos más importantes sobre la obra narrativa de nuestro autor no solo por lo amplio de su objeto de estudio sino por el resultado que en general constituye una llamada de atención a nuestra tradición crítica que no lo había estudiado de manera integral. Antes de describir la propuesta de Martínez-Acacio correspondiente a LCM es pertinente remarcar la idea principal que articula la tesis referida: la obra narrativa de Valdelomar muestra coherencia alrededor de una voluntad autoral en su intento de definir la identidad cultural peruana. De ahí que “independientemente del tema que trate en determinado texto, siempre se puede apreciar un vínculo con alguna circunstancia del contexto cultural peruano de su tiempo” (Martínez-Acacio, 2015, p. 17).

En su artículo sobre LCM, Martínez-Acacio (2015a) propone analizar el texto de Valdelomar como una novela que instalada en una tradición de evocación colonial se transforma y revierte su significación mediante procedimientos estéticos propios de la tradición modernista. Para explicar la formación de esta tradición colonial en la que se enmarca inicialmente LCM sigue lo propuesto por Eva Valero Juan. La independencia del poder español solo tuvo un carácter político, por lo que las estructuras materiales y mentales se mantuvieron luego de 1821. Al ser una “emancipación sobrevenida”, es decir que no hubo una fuerza social interior que la propiciara, la colonia conservó su prestigio sobre todo en la ciudad capital, Lima. El costumbrismo, instalado en los albores de la república bajo un molde “presentista”, buscó constituir “los rasgos propios de la identidad peruana” (p. 2) pero la obra de Ricardo Palma abrió otra línea simbólica más atractiva. *Tradiciones Peruanas* inauguró el discurso evocativo colonial como un proyecto de recuperación del pasado para la construcción de la nación en concordancia con el modelo romántico, pero después de la catástrofe de la guerra con Chile se transformó en mitificación del pasado.

“Lima como Arcadia colonial” es la expresión que resume esa mitificación del pasado que va encontrar a sus principales epígonos en los integrantes de la generación del 900. Martínez-Acacio concluye este apartado con la observación de Valero Juan que la visión de “Lima como Arcadia colonial” se opone a la imagen de Lima decadente y moderna. En el

segundo apartado afirma que Valdelomar pertenece a la generación del 900 y que como tal se apropia de esa visión “pasatista” pero con un deseo de originalidad que se manifiesta en tres operaciones: 1) asume la tradición y la reescribe de manera innovadora; 2) juega con conceptos espacio temporales dentro de la obra; y 3) une la evocación colonial con tópicos de la literatura modernista y la literatura finisecular europea. Afirma que Valdelomar combina una visión Arcádica de Lima colonial con una visión decadente de la ciudad moderna.

Luego hace una breve descripción del argumento de la novela y destaca la referencia a la ciudad moderna y la ciudad en ruinas. Identifica por los indicios textuales que hay cierta correspondencia entre las ciudades representadas con espacios reales como Lima y su puerto, El Callao. Lo mismo sucede con la referencia a los subterráneos que Martínez-Acacio, siguiendo una crónica de Valdelomar, identifica con la tradición de galerías subterráneas que supuestamente atravesarían el centro de Lima. Para la estudiosa, la voluntad de Valdelomar de trabajar esa visión pasatista se hace evidente en uno de los relatos que hace el narrador personaje a Henri. En este relato la ciudad colonial es evocada como un espacio heroico y fastuoso en contraste con el presente degradado de la ciudad moderna (se refiere el apartado III). Afirma que este relato, no el único, interrumpe la narración y con ello superpone dos planos temporales que entre otros procedimientos complejizan la novela. Valdelomar no solo busca evocar a Lima colonial, sino que con este procedimiento de discurso interrumpido pretende situarse en la tradición pasatista “y, por otro lado, romperla en el momento en que esa evocación activa el tópico europeo de la ciudad muerta” (Martínez-Acacio, 2015a, p. 6). En este punto hace referencia al tópico de la ciudad muerta inaugurado en 1892 por G. Rodenbach, pero observa lo inadecuado del término para aplicarlo a LCM. Por ello identifica, según la propuesta de Hintenhauser, la existencia de dos variantes de este tópico (la ciudad muerta como espacio abúlico y otro como ruina) con lo cual puede explicar la referencia a las ruinas que aparecen en la novela de Valdelomar. Pero también precisa que al margen de las variantes del tópico referido la conciencia de decadencia y la fascinación por la idea de muerte son rasgos comunes a todas ellas.

Así visto, el tópico de la ciudad muerta se traslada al ámbito peruano y al hacerlo se reescribe el tópico pues constituye la estética de lo fantástico. Esta dimensión es explicada luego en una línea sociológica. Debido al crecimiento urbano los grupos aristocráticos fueron

desplazados por los sectores populares del centro de la capital hacia los balnearios, con lo cual Lima quedó simbólicamente en ruinas. Según esta idea “Valdelomar traduce el cese de la vida aristocrática del centro de la ciudad” que se ha convertido “en una ciudad literalmente muerta, abandonada y en ruinas” (Martínez –Acacio, 2015a, p. 8). Lo observado en el escenario de las ruinas remite a lo fantástico, dimensión que así mismo se extiende a toda la novela. Las referencias a “incertidumbre”, “ambigüedad” (Todorov y Bessiere) o “sobrenatural” (Roas) confirman el carácter fantástico de la novela. Veamos algunas observaciones generales al artículo, las puntuales se harán al contrastar nuestro punto de vista en el análisis de la novela. En principio este carácter fantástico asignado a esta novela parece pertinente como ya lo habían notado los estudios referidos anteriormente (Castro Arenas, 1967), también es relevante que se haya destacado la complejidad del relato. Sin embargo, creemos que el análisis centrado en el relato de las ruinas coloniales y en el de la desaparición de Henri D’Haureville orienta la interpretación sobre un aspecto importante pero que desligado de la totalidad de la novela puede distorsionarla: la evocación colonial. Otro aspecto discutible es la referencia a la ciudad en ruinas. Es cierto que el narrador refiere el término “ciudad muerta” en su evocación, pero observamos que el espacio generador, desencadenante, de la evocación (capítulos III, IV y V) y el espacio transitado por los personajes principales, donde desaparece Henri (capítulos VI y VII), corresponde literalmente a ruinas, por ello con el ánimo de ser preciso en la descripción lo más conveniente sería denominar al tópico poética de la ruina.

Jhonny Pacheco (Pacheco, 2018) propone que LCM es una novela donde se observa “un intercambio escritural” que corresponde inicialmente a una “carta sentimental”, luego “la misiva realizada por estos interlocutores se transforma” (Pacheco, 2018, p. 165) en una “carta literaria”, y finalmente este relato epistolar llega a bordear la “carta sin nombre” (Pacheco, 2018, p.165). Pacheco se apoya en E. Landowski para desarrollar su artículo. Este define tres tipos de carta: la de tipo estándar (que podríamos adscribir a la misiva informativa que mantiene la distancia entre los interlocutores); la personal o sentimental (ligada a interlocutores cercanos o con lazos afectivos); la carta “sin nombre” (cercana a los diarios personales y por tanto referida a la escritura misma). Luego establece que LCM se ubica en el tipo de carta personal o sentimental, que luego derivará en la “carta literaria”, debido al lirismo que se observa en el estilo de la novela. En principio refiere las condiciones que

configuran la representación de una “carta personal” en LCM. En efecto observa que los personajes (el narrador innominado y Francinette) están separados físicamente, que la comunicación es “entre íntimos”, que relatan circunstancias personales, y que se manifiesta el deseo como “demanda sobre la ausencia del otro” (Pacheco, 2018, p.166). Explica que con esta carta el narrador confiesa su falta y con ello, desde la escritura, accede a la expiación de la culpa. La confesión (la responsabilidad del narrador por la muerte de Henri) es un pretexto “para que el narrador nos relate la historia de él mismo” (Pacheco, 2018, p. 167). Esta es, según Landowski, otra característica de la “carta sentimental”, es una comunicación donde “la ausencia que se reclama es la de nosotros mismos reflejada en el otro” (Pacheco, 2018, p.167). Esta carta sentimental (identificada en los capítulos I y IX) se transformará en carta literaria (capítulos II al VIII), es decir, se pasa de un tema sentimental (la pareja abandonada, la ausencia) a otra instancia donde el protagonismo de los interlocutores del marco del relato es sustituido por una “enunciación poética” que asume como referencia la ciudad en ruinas, la muerte de D’Haureville y la propia escritura. El paso de la vida o los lamentos de los interlocutores a una historia o argumento constituye “una de las reglas fundamentales que establece Landowski para salir del confinamiento de la carta personal” (Pacheco 2018, p.168).

Ya constituida en carta literaria, Pacheco propone que “LCM es una novela de develamiento y de no-reconocimiento” (Pacheco, 2018, p.168). Pero esta transformación en carta literaria no termina de explicar la novela porque Pacheco plantea que “LCM excede sus límites” (Pacheco, 2018, p.169) y se orienta hacia el tercer tipo de carta propuesto por Landowski. Es debido a la fuerte presencia de la escritura que la carta literaria llega a los límites del tercer tipo de carta. Con ello Pacheco concluye “que LCM asume características de Diario (o Epístola-Diario), porque se busca una manifestación de la escritura y no la de un destinatario. El autor de un Diario no repara en las implicancias de su escritura, no le interesa el lector real e inmediato o destinatario final, sino satisfacer a su lector ideal: él mismo” (Pacheco, 2018, p. 170). Castro Arenas (1967) también identificó en la novela dos niveles (el tema sentimental y el que corresponde a la ciudad en ruinas, o fantástico) e igualmente otorgó mayor relevancia al tema de las ruinas, pero no consideró el aspecto de la transformación que menciona Pacheco. Este aspecto es interesante, pero debemos considerar que estamos ante una novela que asume como elemento compositivo un género primario (la



carta), por lo tanto, no vemos una transformación sino más bien una articulación de la “carta personal” con la “carta literaria” y el diario en un todo coherente y cohesionado en espera de una respuesta del interlocutor representado. También observamos que en el artículo se alude a un intercambio epistolar, cuando lo que tenemos es una sola carta, de un solo remitente y sin respuesta, es decir, una comunicación epistolar monológica (Spang, 2000, p. 642). Los aspectos relacionados con la confesión y la escritura son los más interesantes de este artículo, pero no fueron desarrollados para la interpretación de esta novela.

Giovanna Arias Carbone (Arias, 2020) realiza un análisis comparativo de las dos novelas de Valdelomar a partir del tópico común de “la ciudad muerta”. Presentaremos las consideraciones generales del artículo y luego veremos lo concerniente a LCM. Arias observa que la obra de Valdelomar ha sido estudiada parcialmente debido a que esta se ubicó en un contexto de hegemonía de la tendencia regionalista (criollismo e indigenismo). De allí que textos ajenos a esta estética fueran leídos como parte de un periodo de maduración artística y como simple imitación. Así la adaptación del tópico de la ciudad muerta se consideró “una extravagancia pueril” (Arias, 2020, p. 177) sin ver que el tema de la muerte es transversal a toda la obra de Valdelomar, así como también lo es la experimentación formal e ideológica. Para analizar los alcances del topos se apoya en los estudios de Martínez-Acacio (2015) y de Santos (2015), quienes habían reconocido en las novelas complejidad artística y preocupación por lo nacional. Arias Carbone explica en primer lugar los usos del tópico y luego analiza el tema de la muerte de la ciudad colonial desde dos enfoques interrelacionados: uno cristiano (LCM) y otro andino (LCT). Concluye este apartado general afirmando que las novelas de Valdelomar “invitan a superar la desaparición de la ciudad colonial desde el espacio de la creación literaria” (Arias, 2020, p. 178) y con ello construir un arte nacional pleno de múltiples influencias culturales. En vista que el artículo centra su atención en el tópico de la ciudad muerta, propone un primer acercamiento al tópico y a la novela.

El tópico tiene dos variantes o versiones: una relacionada a la ciudad agonizante o abúlica (Rodembach) y otra a las ruinas (Samain). Ambas coexisten en el fin de siglo europeo y Valdelomar las conoce y las utiliza en un contexto de globalización propicio a la nostalgia y al rechazo: la modernidad asalta la tradición y la contradice. Por ello la respuesta de los artistas ante el advenimiento de la modernidad y las consecuencias de la guerra del Pacífico será un “collage” nacionalista (término tomado de C. Mc Evoy) a partir de la situación

intelectual de principios de siglo expresada en dos tendencias: una hispanista, colonial y hegemónica; y otra anti oligárquica de cuestionamiento del pasado. Valdelomar mezcla estas dos tendencias a través del tópico finisecular. Observa que el tiempo representado en el tópico alimenta la creatividad debido a la conciencia de caducidad. Arias afirma que el propósito de Valdelomar no es igual al de los decadentes europeos, que tratan de “proyectar su subjetividad nostálgica en la ciudad moderna” (Arias, 2020, p.182). Valdelomar buscará renovar el pasado mediante un nuevo producto literario, resultado de “la recolección de múltiples fragmentos” (Arias, 2020, p.182). Luego resalta que estas novelas son parte de una trilogía que lamentablemente no se pudo completar con “La ciudad sentimental”. Al referirse a LCM, Arias Carbone explica la idea que esta novela se orienta por el formato de la ciudad muerta en la modalidad de ruinas y que obedece a un sustrato cristiano. Observa que el espacio ruinoso es equivalente a un cementerio cristiano y que el sentimiento religioso se expresa en temas como la culpa, el castigo, el miedo y la muerte. El análisis se detiene con énfasis en el capítulo III de la novela para describir la evocación de la colonia y con ello apoyar la hipótesis de lectura planteada. Afirma que existe un temor cristiano en LCM que se opone a la celebración andina de LCT “que concilia los planos vida/muerte” (Arias, 2020,p.193). Por ello propone una lectura dialógica de estas novelas. El tema de la muerte y la atracción por lo extraño es destacado para este diálogo: en LCM, Henri y el pintor Rosso son en efecto atraídos por lo insondable y al fin conducidos a su desaparición. Deja en claro que la actitud estética de Valdelomar es también de naturaleza política, cuyo fin es proponer una visión integradora de la nacionalidad. Para Arias Carbone LCM “simboliza el dolor, el miedo y la negación por dejar atrás un periodo de esplendor nacional” (Arias, 2020, p. 199).

Martha Barriga Tello (Barriga, 2020) propone que LCM es una “metáfora del impulso creativo” (Barriga, 2020, p. 128). Explica que esta novela de Valdelomar, que se abre con una confesión exculpatoria del amante a la novia abandonada, “elabora una reflexión metafórica amplia sobre el impulso artístico creador, delegado, comprometido y asumido por la figura de un doble” (Barriga, 2020, p. 129). Desarrolla su propuesta con una breve descripción del argumento. Observa que la acción se desarrolla en dos planos temporales: uno presente que relaciona al narrador con Francinette a través de la escritura epistolar, y otro pasado donde se relata la historia que es el vínculo y la causa del acontecer de la novela. Define a los personajes de este último plano como intelectuales cosmopolitas “representantes

de dos formas de pensamiento” (Barriga, 2020, p. 129): uno científico, en referencia al narrador, y otro artístico, por Henri D’Herauville. También explica la presencia de otro personaje con características de artista: Rosso Benedetti. Este es un personaje de segunda fila, cuya historia trágica sucedida hace doce años es evocada por el narrador a Henri “como advertencia” (Barriga, 2020, p. 130) para que no descienda a los subterráneos. Pero lo hace, como antes lo hizo Rosso, pues “desde su sensibilidad, los artistas no atienden razones ni son inocentes, quieren descubrir, indagan” (Barriga, 2020, p. 131). Además, el narrador trata de advertir de los peligros de la incursión en las ruinas con ambiguos recursos retóricos, que funcionan en realidad como “un velado atractivo” (Barriga, 2020, p. 131).

En el artículo se explica que el narrador insiste en justificar la desaparición de Henri: relata a Francinette que le explicó a Henri, desde el punto de vista médico, los trastornos que suceden en el cerebro de quienes descienden a los subterráneos. Pero igualmente la advertencia no impide la fatalidad y el narrador agrega que la luna, la luna de un color verde de “maldad y envidia”, lo obliga solo a observar y gozar con la desaparición de su “doble”. Afirma que el narrador, identificado con su doble (Henri), siente que está participando de un ritual creativo, como probablemente pasó con el caso de Rosso Benedetti doce años atrás. El descenso de Henri es vivido por el narrador como “una sensación similar al momento de la creación artística” (Barriga, 2020, p. 132) aunque se frustra el conocimiento de lo subterráneo que solo puede suscitar una breve especulación en el narrador. El escenario de las ruinas ha revelado su lado de horror y el narrador escapa hacia la ciudad nueva y luego huye hasta otra ciudad “donde conocerá a Francinette y cumplirá el destino del otro” (p. 133). El narrador demanda el perdón de los crímenes, de su fracaso creativo y del abandono de la amada. En este punto M. Barriga atribuye responsabilidad moral compartida a Francinette por haber revelado al narrador su pasado con Henri. Y más adelante propone que los tres principales personajes forman “un triángulo de seducción conectado por el arte y la muerte” (Barriga, 2020, p. 133). Luego describe como el narrador relata la ciudad en ruinas y su decadencia que compara a una mujer coqueta que el tiempo ha castigado. Explica que el narrador evoca a partir de las ruinas el tiempo de la ciudad colonial y el contraste con la ciudad moderna. La huida del narrador es explicada, en relación a la creación artística, como una “búsqueda, la insistencia y constancia por obtener un fin ideal, de consolidar una inquietud” (Barriga, 2020, p.135) pero que está signada por la derrota. Observa que la novela plantea oposiciones como

creación/frustración, vida/muerte, presente/pasado, tradición/modernidad donde “la ciudad moderna es el lugar en que se construye la tragedia del artista” (Barriga, 2020, p. 135).

El personaje Francinette configura su acción como una “búsqueda de la belleza extraviada” (Barriga, 2020, p. 135) personificada en el novio extraviado a quien inicialmente pretende localizar. Pero la belleza es inalcanzable y el abandono necesario. De allí que el título de la novela proponga que “la ciudad muerta es la opción de la invención artística no concretada por renuncia, que frustra el compromiso, alejando la opción comunicativa de alcanzar la obra de arte moderno que Francinette simboliza” (Barriga, 2020, p.136). M. Barriga concluye su artículo afirmando que el narrador, como protagonista, está seducido por la imaginación artística pero no puede acceder directamente a las fuentes profundas donde ella se encuentra y solo puede acercarse a través de un “doble” dispuesto a inmolarse para acceder a las profundidades de los subterráneos. “Como sucede con el artista creador, la obra que imagina, aquella a la que aspira, se encuentra fuera de su alcance” (Barriga, 2020, p. 137).

En esta novela el narrador, que no se atreve a asumir su vocación artística, representa un “reproche a los artistas contemporáneos no asumir su responsabilidad creativa a pesar de tener los medios y condiciones” (Barriga, 2020, p. 137). Destaca el uso que hace Valdelomar de “lo inexplicable” (lo fantástico) para captar la atención no solo de sus contemporáneos sino también de lectores actuales. Finalmente observa que LCM tiene un trasfondo de crítica al conflicto entre pasado y presente que había entre los intelectuales de la época del conde de Lemos. Se enfrentaban dos visiones de mundo, el tradicional y el moderno y Valdelomar, como su narrador protagonista, se hallaba inmerso en una encrucijada. Este artículo es particularmente importante pues refiere algunos aspectos que consideramos para nuestro análisis. La idea del acto creador es plausible toda vez que identifica el lazo que une al narrador y a Henri. Esta idea se relaciona con la figura del doble pues ella uniría metafóricamente la voluntad artística en dos orientaciones: una racional, controlada (narrador) y otra efusiva y pulsional (Henri). Y finalmente el triángulo amoroso que efectivamente puede observarse como elemento compositivo del relato.

### 2.3. Primeros indicios: el paratexto

La observación del paratexto constituye una de las primeras vías de acercamiento a un artefacto artístico. Esa categoría comprende los siguientes elementos cuya fuente o principio organizador es el autor modelo: título, subtítulo, dedicatoria, epígrafes, prólogos, epílogos, prefacios (Valles & Álamo, 2002, pp. 495-496). En esta novela el título, el lexema “la ciudad muerta”, genera en el lector una serie de significados referidos a un espacio y un atributo que pueden formularse en los siguientes términos: ciudad fantasma, espacio en ruinas, lugar sin vitalidad. De otro lado, el subtítulo, “por qué no me casé con Francinette”, escrito en letra cursiva y blanca, atribuible al registro de escritura del narrador, propone el tema del abandono amoroso y la necesidad de explicar esta acción. Título y subtítulo se complementan para establecer un horizonte de expectativas en el lector y ofrecer al mismo tiempo un indicio altamente concentrado de la significación de la novela. En primer lugar, el título destaca en la significación una ciudad calificada de “muerta”, con todas las inferencias semánticas que el lexema demanda: de ciudad en ruinas a ciudad abúlica. Y el subtítulo, establece un tema de carácter amoroso y explicativo-confesional. Este último enunciado es explícito en cuanto a la trama de novela puesto que se refiere a una relación amorosa, al abandono y a una explicación que de alguna manera tiene que ver con una ciudad muerta. La crítica ya había observado estos dos aspectos: un espacio fantasmal y unos personajes en una fallida relación amorosa (Castro Arenas, 1967). Estos indicios, concentrados en el título y el subtítulo, orientan la identificación de la línea argumental, generan expectativas de un conflicto amoroso y fundamentalmente propician curiosidad, la necesidad de saber las causas del abandono de Francinette. Como parte del paratexto de la novela el subtítulo cumple con eficiencia la función de precisar una línea argumental necesaria para orientar las expectativas del lector y las primeras inferencias sobre la significación del texto.

Por otro lado, la dedicatoria confirma la naturaleza literaria del texto, bajo el esquema de unas frases de loa y reconocimiento a un personaje conocido y respetado por el autor, y agrega un indicio sobre la acepción en que debe leerse el lexema “ciudad muerta”. Manuel Miguel de Priego refiere que Juan Bautista de Lavalle, a quien se dedica la novela, fue una de las personalidades que formó parte del grupo que animó la publicación de la revista

*Contemporáneos* en 1909. Con Valdelomar, Enrique Bustamante y Ballivián, José María Eguren, Pedro Zulen y Julio Alfonso Hernández “constituyeron el núcleo animador de la revista y de proyectos culturales promisorios” (Miguel de Priego, 2000, p. 83). Presidió la primera junta directiva de la Sociedad Protectora de Monumentos Históricos y Obras de Arte, institución cívica fundada por Zoila Aurora Cáceres en 1911. Era teórico de estética, abogado, catedrático de Derecho, Filosofía y Letras en San Marcos, presidente del Centro universitario en 1909 y participó en la fundación de la Sociedad Pro-Indígena, pero sobre todo “mantuvo una buena y duradera amistad con Abraham Valdelomar” (Miguel de Priego, 2000, p. 144). La dedicatoria de LCM a “don Juan Bautista de Lavalle” no solo es una muestra del aprecio y respeto por un “enamorado de las glorias viejas, interprete de los lienzos antiguos, admirador religioso” del pasado sino la declaración del tema aparentemente principal de la novela: “una ciudad en ruinas”. Como han observado Martínez Acacio (2015) y Arias Carbone (2020) el tópico de “ciudad muerta” a principios del siglo XX responde a dos tradiciones, una reciente de la ciudad abúlica, y otra antigua relacionada con las ruinas. Valdelomar hará un uso libre de este tópico, pero es indudable que en esta novela la hegemonía la tiene la segunda línea.

Con respecto al epígrafe que preside la novela, una cita en francés de fragmentos del poema “Le passé” de Henri Bataille (1872-1922), podemos formular algunas observaciones para configurar algunos indicios adicionales de la significación textual.

Le passé, c'est un second coeur qui bat en nous...  
 Il bat. Quand le silence en nous se fait plus fort,  
 cette pulsation mystérieuse est là  
 qui continue... et quand on rêve il bat encor,  
 et quand on souffre il bat, et quand on aime il bat  
 toujours... C'est un prolongement de notre vie...

(El pasado es un segundo corazón que palpita en nosotros.../ Palpita. Cuando el silencio en nosotros se hace más fuerte, / esta pulsación infinita se encuentra allá / y continúa...Y cuando se encuentra en el sueño sigue palpitando / y cuando sufres palpita, y cuando amas palpita.../ Por siempre... Es una prolongación de nuestra vida...)  
 traducción de R. Silva-Santisteban. (Valdelomar, 2018, p. 54)

El poema constituye parte del prólogo del poema dramático *La songe d'un soir d'amour*, estrenado el 26 de abril de 1910 en La Comédie Française. En 1916, en una edición recopilatoria de sus poemas, se incluyó el poema en referencia dentro de poemario *La porte de plâtre* (Bataille, 1916, pp. 285-287), y en 1922 se publicó una edición con su teatro

completo donde figura el poema dramático estrenado en 1910 (Bataille, 1922). Valdelomar probablemente tuvo alguna noticia periodística de ese acontecimiento teatral y poético de 1910, toda vez que Bataille era un autor extremadamente popular. Además, es importante mencionar que era pintor, poeta, dramaturgo, y contemporáneo a Valdelomar. Esta popularidad y el carácter multigenérico de su arte simbolista obraron en la elección de ese texto para presidir LCM. Es preciso mencionar que, en años posteriores, cuando ya la estrella del poeta francés se había eclipsado, otro poeta, Louis Aragon, en un intento de rescatarlo mencionó que Bataille había escrito uno de los mejores versos en lengua francesa (Asholt, 1993). Esta anécdota quizá pueda dar una idea del gusto crítico de Valdelomar y de su preocupación por estar actualizado con los sucesos artísticos del mundo moderno, particularmente franceses. Bataille es uno de los autores de su biblioteca. La cita en francés de un artista contemporáneo también nos proporciona indicios sobre la significación de la novela. El primer verso, que además corresponde al título del poema, es significativo de uno de los temas principales del relato. El pasado como una presencia misteriosa que subsiste en el presente: la desaparición-muerte de Henri (en el pasado) tiene consecuencias en la relación del narrador con Francinette (en el presente).

Valdelomar representa en LCM esa idea del pasado como fuerza misteriosa que arrastra la culpa y se mezcla con la amistad y el amor para concluir en la imposibilidad de la pareja, de la comunidad. Tanto el título, la dedicatoria y el epígrafe corresponden a la responsabilidad del autor modelo; el subtítulo, como se ha indicado, es una frase que corresponde al personaje principal, incorporada por el autor modelo para precisar la significación del relato. En los dominios del texto novelesco observamos que los personajes formulan una serie de referencias culturales, explícitas e implícitas (modernas y antiguas; nacionales y extranjeras; cultas y populares), que al tiempo que exponen el archivo cultural de los personajes (y del autor modelo) sirven para la caracterización de cada personalidad en el discurrir de los hechos novelescos. Aparecen referencias explícitas, y solo con carácter nominal, de clásicos europeos como Homero, Byron, M. Cervantes, W. Shakespeare, V. Hugo, E. Poe; contemporáneos como G. D'Annunzio (1863-1938), J. Lorrain (1855-1906), A. Samain (1858-1900); autores peruanos como Garcilaso Inca de la Vega, el pintor Ignacio Merino; pintores del barroco europeo como Rubens, Murillo, Velázquez, Rivera (o Ribera) y contemporáneos como Gosé (1876-1915). Las principales referencias implícitas, deducidas

de algunas citas sin fuente o por estilos de escritura, aluden a autores peruanos contemporáneos a Valdelomar como Manuel González Prada y Ricardo Palma.

El caso de González Prada es relevante pues, hasta donde se ha visto, la crítica no ha registrado la autoría de los versos que el narrador personaje introduce al inicio de la novela como una reminiscencia al vuelo a propósito de la figura de la luna como instigadora del mal: “Cómo me vienen a la memoria los versos de este admirable espíritu: ‘Dime oh reina de la noche si en tu lánguido semblante/ palideces hay de vicios o blancuras de inocencias’” (Valdelomar, 2001, II, p. 46). Con la identificación de ese “admirable espíritu” constatamos que los referentes, los elementos compositivos, apropiados por Valdelomar (a través de sus personajes) para la creación de su novela no son únicamente extranjeros. Los versos sobre la luna que aparecen en el capítulo I, y se repiten en el capítulo VIII, pertenecen al poema “La nevada”, publicado por González Prada en el número 3 de la revista *Contemporáneos*, en 1909 (Tauro, 1938), luego incluido en el poemario *Exóticas*, en 1911 (González Prada, 1988).

En el caso de Ricardo Palma se observa que el capítulo III de LCM asume el estilo de la tradición palmista por la referencia nostálgica a la colonia, es decir, por el carácter evocativo del relato (“nostalgia de la hazaña” en términos de José Martí). También hay referencias explícitas con cita de textos y nombre del autor, como los versos de *Au jardin de l’infante* (1893) del simbolista francés Albert Samain, citados por el personaje Henri en el capítulo VI. Casi una década después, en 1922, César Vallejo se referirá al mismo autor en el poema LV de *Trilce* (“Samain diría el aire es quieto y de una contenida/ tristeza/ Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada/ lindero a cada hebra de cabello perdido...”) para marcar distancia de la poética simbolista, y modernista. Este poema de Vallejo es un ejemplo importante para establecer la diferencia de lenguajes entre el modernismo y las poéticas derivadas.

Creemos que el elemento fundamental para establecer los marcos de la poética del modernismo no es ni el tema, ni los personajes, o los espacios y tiempos, sino el lenguaje. Los versos de Vallejo son esa muestra que nos hace comprender las diferencias o variaciones estilísticas del modernismo y la vanguardia hispanoamericanas en el contexto del Modernismo Internacional.



Finalmente es preciso referir que el discurso del narrador personaje sobre las localizaciones cerebrales (capítulo VI) corresponde a una posición moderna de una polémica, en el campo de lo que después será conocido como neurociencia, entre “localizacionistas” y “antilocacionistas”. El problema de la ubicación de las funciones motoras y psíquicas en el cerebro es de larga data, pero con el desarrollo de la ciencia moderna, sobre todo a partir del siglo XVIII, los investigadores centraron su atención en dos posiciones (que persistirán a lo largo del siglo XIX y parte del siglo XX): los que veían que las funciones cerebrales se distribuían en todo el órgano y aquellos que identificaban en el cerebro centros especializados para determinadas funciones. A esta última posición (“localizacionismo”) se adscribe el narrador personaje en el contexto de un debate donde esta línea de pensamiento aún convive con reminiscencias de una pseudociencia, la Frenología. A partir de los años treinta del siglo XX, con la evidencia científica acumulada y el perfeccionamiento de la idea de localización estrecha, de la época anterior, se afirmó el localizacionismo en el desarrollo de la neurociencia (García & González, 2014). En lo que respecta a las estéticas que rigen la novela se observa la confluencia del simbolismo tradicional (grotesco-fantástico-hermético) con una línea sentimental (patética), y en general la mixtificación lo popular y lo culto. Todo lo revisado constituye un listado no exhaustivo de la “biblioteca” de los personajes (y por extensión del autor modelo). Estos indicadores presentes a lo largo de la novela diseñan los primeros pasos para la caracterización de los personajes y para acercarnos a las posibilidades de significación que la novela postula: cosmopolitismo, el pasado como una fuerza que acosa el presente, las fuerzas cósmicas, el discurso de la ciencia, el arte como fascinación, y la palabra como un artefacto imperfecto para construir una comunidad.

Observemos nuevamente el título para precisar esta vez su significación. Probablemente para un lector culto de principios del siglo veinte el título estaba asociado a una tradición reciente en la literatura finisecular: el tópico simbolista de la ciudad muerta establecido por Georges Rodenbach en 1892 con *Brujas, la muerta*. Este topos, como ya lo ha referido la crítica de estos últimos años, puede rastrearse en novelas de autores como D’Annunzio, Barrès, Azorín, Pio Baroja entre otros. Pero este tópico anuncia en su versión última y más prestigiosa la representación de un “pueblo abúlico” (Lozano, 2000; Cuardic, 2013; Litvak, 2014), imagen que no halla correlato con lo que observamos en el mundo representado de LCM. Los espacios referidos por este modelo del fin de siglo europeo de la

“ciudad muerta” son pueblos detenidos en el tiempo, ajenos al movimiento de las urbes modernas, conservadores, con iglesia y convento y con habitantes replegados en las costumbres provincianas, y lo que hallamos en esta novela de Valdelomar es fundamentalmente la representación de ruinas, literalmente de una ciudad en ruinas.

El modelo de “ciudad muerta” de Rodenbach es entonces equívoco en relación con la novela de Valdelomar pues en ella figura una ciudad literalmente en ruinas como factor determinante del argumento y a ella se refiere el título. En contraste, los espacios urbanos de la ciudad moderna representados en la novela son esbozos, decorados, con poca relevancia argumental en comparación con las ruinas. Pero tienen la función de contrastar y ubicar el deterioro urbano de una ciudad del pasado al lado de una ciudad puerto, espacio moderno y cosmopolita. La novela no alude directa o indirectamente a un “pueblo abúlico”. Por ello estas ruinas, cuando son “relatadas” por el narrador personaje a Henri, se configuran primero como la evocación de un pasado heroico, como la memoria de una época desaparecida. Cuando los personajes transitan por las ruinas la experiencia de la ciudad colonial se convierte en peligrosa y enigmática pues están rodeados por una ciudad devastada por el tiempo que despierta atracción y repulsión, en suma fascinación en los espíritus artísticos. En este presente que no tiene nada de heroico se desarrolla la acción: ahí está la ciudad nueva, ciudad-puerto, de cara al mar, cosmopolita, y, en la parte posterior, separada por un montículo, la ciudad colonial en ruinas, que como una presencia inerte recuerda un pasado esplendor y una amenaza en el presente. Toda ruina “desordena y desestabiliza los preceptos del progreso urbano, confrontándola y tensionando a la ciudad en sus pretensiones de futuro” (Márquez et. al. 2019, p. 109). No hay pueblo abúlico, coexisten una ciudad moderna a orillas del mar con unas ruinas coloniales adyacentes al casco urbano. Esta ciudad en ruinas, y específicamente los subterráneos, es la operadora de la desgracia de los personajes de esta novela.

Algunos autores (Martínez-Acacio, 2015a ; Arias, 2020) ) mantienen la nomenclatura de ciudad muerta para describir LCM, aun cuando advierten que existen dos vertientes, por un lado el tópico finisecular de la ciudad abúlica, a partir de la novela de Rodenbach y por otro lado la figura de la ruina ligada a una tradición que alcanzó particular brillo en el barroco español y que se constituyó como una poética en el siglo XVIII. La “ciudad muerta” que se refiere en el título de la novela de Valdelomar corresponde en suma a la vertiente “ruinística”,

tópico de una larga tradición en occidente y central “de la modernidad misma” (Huysen, 2007, p. 35). Por lo tanto, la descripción de LCM no puede partir de la consideración del título cuando observamos que el texto refiere efectivamente a ruinas. Por ello para la descripción de la novela vamos a dejar de lado la denominación “ciudad muerta” para utilizar la denominación más específica de ruina. La ruina desencadena en la modernidad un efecto de nostalgia, en el sentido del deseo por un pasado perdido, que entra en conflicto con las nuevas ideas sobre el tiempo y el progreso.

La ruina ha suscitado una serie de representaciones: en el barroco español el tópico del ubi sunt es recurrente, en la Ilustración (s. XVIII) los grabados de Piranesi marcan una vertiente que atraviesa el romanticismo, Baudelaire, hasta las vanguardias (Huysen, 2007, p. 35). En el XIX la representación del mundo antiguo en la novela de Edward Bulwer-Lytton *Los últimos días de Pompeya* (1834) es un ejemplo de una línea realista como lo son también la representación de las ruinas romanas de Piranesi. Pero Piranesi desarrolla una obra gráfica que convoca también una representación imaginaria. Esta poética de las ruinas tiene dos modalidades: una puede ser denominada de la representación de ruinas históricas (la novela de Edward Bulwer-Lytton es ejemplo de ello) y la otra modalidad sería la representación de ruinas imaginarias, donde la imaginación permitía mezclar en una sola vista monumentos realmente existentes de diferentes espacios y tiempos, o representar espacios totalmente imaginarios (Piranesi y sus *Carceri*). Para Huysen “es posible entender su imaginario de ruinas solo si leemos su archivo de grabados de las ruinas romanas junto a sus espacios imaginarios de arquitectura carcelaria” (Huysen, 2007, p. 38). De esta convivencia nace la ruina auténtica y la nostalgia reflexiva. Así, la tradición de ruina auténtica, cara a nuestra actualidad, “pertenece a una conciencia autocrítica que acompaña la modernidad ilustrada desde su comienzo” (Huysen, 2007, p. 40). Y la nostalgia reflexiva se refiere a la necesidad de ver el pasado para imaginar el futuro pues no “es el futuro de la nostalgia, sino el futuro lo que está en juego” (Huysen, 2007, p. 40).

Esta línea que privilegia la imaginación ya había sido observada por Núñez (1960) para describir el espacio en ruinas representado en LCM. Consideramos que a esta poética (ruinas imaginarias) se refiere la ruina aludida en el título de LCM. Esta adscripción permite comprender en primer lugar que el tópico de la ruina empleado en su novela no procede de una moda, sino que es la apropiación libre de una “poética” que se despliega en una

simbología compleja: la ciudad derrotada, la nostalgia por el pasado, la ruina, el descenso a los infiernos, la vanidad de toda acción humana ante el paso del tiempo. En segundo lugar, permite comprender la actitud del artista Valdelomar para resaltar (con su geografía imaginaria) la lejanía de su novela con respecto a los modelos realistas, pero sin eliminarlos totalmente. Ha inventado o imaginado un paisaje y lo ha convertido en el escenario de su novela. Ha evitado algunos nombres de los espacios, como el de las ciudades donde se realiza la acción, y otros han sido mencionados como para no perdernos totalmente de identificar la región y el trasfondo hispanoamericano y cosmopolita (Rio de Janeiro, Paris, Ostende) de la representación, la geografía textual. LCM es entonces una novela donde el título alude a la representación de una ciudad innominada, aunque no totalmente alejada de un anclaje a referencias peruanas, hispanoamericanas, cuyas ruinas imaginarias alcanzan un carácter fantástico-hermético y determinante para el desarrollo de la relación sentimental que enmarca la novela.

El subtítulo, como forma explicativa del título, nos proporciona un dato adicional a lo que podemos esperar los lectores ante el primer indicio de la significación de la novela. Por la naturaleza del enunciado observamos que el autor modelo ha tomado una expresión del narrador, parecida al encabezado de un diario, para facilitar la inferencia del lector. La letra redonda del título y la cursiva del subtítulo delimitan las responsabilidades enunciativas. El autor modelo y el narrador personaje quedan así constituidos. Con esta declaración del narrador personaje podemos inferir un tema amoroso y una organización argumentativa para justificar una falta (el abandono de la amada). En términos precisos el subtítulo nos plantea una confesión relacionada con la imposibilidad de unión de la pareja. Entonces, cómo unir una ciudad en ruinas con la imposibilidad de la relación de pareja. El título parece indicar el tema principal y el subtítulo el asunto secundario. Lo cierto es que título y subtítulo refieren dos planos espacio-temporales fuertemente cohesionados por un sistema de causalidad: los hechos del pasado (ciudad en ruinas) desencadenan primero el encuentro casual de la pareja, la revelación de Francinette, la anagnórisis del narrador, la imposibilidad de la relación amorosa en el presente (del narrador y Francinette), la separación imprevista y la misiva confesional a Francinette.

Observamos, en las primeras líneas, que la novela está narrada en la forma de una carta que explica o justifica una acción, el abandono amoroso, cuyo destinatario es,

evidentemente, Francinette. La identificación de estos dos planos fue observada por Castro Arenas (1967), aunque solo destacó la parte relacionada a lo fantástico (las ruinas). La cohesión textual se manifiesta en el texto con el uso de la carta como la forma compositiva (formal) que articula la relación entre el narrador y su narratario, Francinette (separación física de los sujetos, la carta como género mediador). Pero la carta es un género compositivo que solo da cuenta de la situación comunicativa representada en la LCM, por ello se debe precisar a nivel de contenido la naturaleza semántica de la misiva.

Observamos que esta novela se organiza como una carta-confesión. Esta confesión parece tener solo un carácter sentimental pues observamos al narrador a lo largo de la carta manifestando sus sentimientos por Francinette desde la perspectiva de la destrucción del idilio (acuerdo de matrimonio, separación-abandono): la declaración de su amor indeclinable y la necesidad de obtener el perdón por haberla abandonado, necesitan de una explicación que está en la memoria, en el pasado. El motivo de la ruptura sentimental tiene que ver con la desaparición (muerte) del anterior novio de Francinette. En ese pasado (fantástico-hermético) está la historia de esa extraña desaparición, causa de todo lo acontecido al narrador y a Francinette (encuentro, promesa de matrimonio, abandono). La carta-confesión es el elemento compositivo que cohesiona la novela y proporciona la coherencia semántica que dará lugar a las lecturas posibles de la novela. LCM está compuesta por una serie de relatos intercalados (que refieren la causa del abandono) en el marco de un relato idílico-sentimental.

#### **2.4. Sobre el argumento y la estructura**

La observación sobre el título y subtítulo de la novela debe ahora complementarse con una descripción de la totalidad significativa del texto producto de una observación del argumento. El aspecto argumental es la vía más eficaz en este nivel del análisis para lograr una mirada del texto como totalidad. La novela, haciendo uso de una paráfrasis, puede describirse como la explicación y justificación que hace un narrador innominado a su prometida, mediante una carta personal, por el acto de abandonarla. Es una sola carta, en una sola dirección, no hay

respuesta. El sujeto explica a Francinette que por ella se ha enterado que ha cometido una falta imperdonable y que es inevitable la separación. “Si usted - ¿se acuerda? - en el saloncito del Continental, cuando estábamos de novios, no me hubiera contado el motivo de su viaje a América, yo me habría casado, amiga mía, porque la amaba entrañablemente, la amo aún.” (Valdelomar, 2001, p. 46). La culpa, a través del fantasma de Henri, antiguo novio de Francinette, se interpone y la separación es inevitable, por lo que el narrador ensaya la justificación para atenuar su responsabilidad en relación a su actuación con Henri: la luna, como una fuerza poderosa, le impidió actuar más allá de las palabras para salvar a Henri. El sujeto narrador sometido a las fuerzas cósmicas y a su debilidad asume su culpa y se impone una sanción: la separación de Francinette. Ha fracasado en la conformación de sus relaciones, pues no ha podido conservar a los sujetos dignos de su afecto (Henri primero, en el pasado, y luego Francinette).

Con más precisión podemos afirmar que esta novela se construye a través de una situación comunicativa representada que corresponde a una epístola, una carta-confesión. Es la carta de un sujeto cuyo nombre no aparece, pero que está configurado como médico, relativamente joven y con inclinaciones artísticas, que se dirige a su amada Francinette para explicarle la razón de su huida, y por tanto la cancelación de la boda, pocos días antes de la ceremonia nupcial. Es una novela presentada como un alegato o una confesión, que es también una respuesta a un enunciado de Francinette. Para Francinette, la primera respuesta que recibe del narrador personaje, luego de su confidencia, (que había viajado a este continente para buscar a su novio perdido, Henri D’Herauville), fue ser abandonada. La segunda respuesta es la misiva con la confesión. La misiva del narrador le revelará a ella, y nos revelará a nosotros, lectores, el motivo del abandono.

Aquí es importante resaltar que la carta, y por tanto la novela, es la consecuencia de un discurso de Francinette al narrador personaje. La carta (la novela) es la respuesta (diferida) a una revelación de Francinette: “Si usted - ¿se acuerda? - en el saloncito del Continental, cuando estábamos de novios, no me hubiera contado en motivo de su viaje a América, yo me habría casado, amiga mía” (Valdelomar II, p. 46). Francinette le revela que ella llegó a Sudamérica en busca de su novio, Henri D’Haureville, desaparecido en la ciudad C’’. Henri debió volver a Francia y casarse con ella luego de su viaje a Sudamérica, pero no volvió, y ahora ya sin esperanza concluye que “no encontraré jamás a Henri en el mundo, lo he perdido

para siempre” (Valdelomar, II. p. 46). El narrador reconoce en el novio de Francinette a su amigo Henri, el famoso escritor de novelas, que desapareció en las ruinas de C’’’’ por su negligencia. Ante esta revelación el narrador tiene, como ya observamos, dos respuestas. Una pragmática (el abandono físico de la amada) y otra cognitiva (la carta). Sin la primera reacción la segunda hubiera sido imposible. Esto justifica estéticamente el uso de la carta como forma compositiva. Para la destinataria de la carta, Francinette, el abandono del narrador amante reclama una explicación. Para el destinador es una obligación pues el afecto no ha desaparecido pero la culpa se impone y es necesario confesar ambos sentimientos para obtener el perdón.

El primer capítulo indica el motivo de la carta: la explicación por el abandono y la justificación de su accionar con Henri. El narrador adelanta la justificación principal de su actuación con Henri: “todavía me arrepiento de haber dejado bajar a tierra a ese hombre, pero le echo la culpa a la luna. Es ella la cómplice de todos los crímenes y, en muchos casos, la instigadora” (II, 45). El narrador no tuvo el valor de responder inmediatamente y de forma presencial, directa, a la revelación de Francinette y por ello no tuvo más remedio que huir y escribirle una carta. La revelación lo sorprendió y le hizo revivir la culpa por esa desaparición en los subterráneos de las ruinas cercanas a la ciudad C’’’’. Este sentimiento de responsabilidad fue precisamente el que propició la huida, el desplazamiento, del narrador a la ciudad M’’’ abrumado por la culpa de haber guiado a Henri y no haber hecho lo suficiente para persuadirlo de no ingresar a ese peligroso lugar.

Henri llegó a la ciudad C’’’’ procedente de Francia atraído por el misterio de unas ruinas cercanas, es un “ilustre” escritor de relatos de misterio y con el narrador comparten un espíritu artístico que de alguna manera los hermana en el breve tiempo de su relación (unas horas del 12 de febrero). De allí la reacción del narrador ante lo que sabe por boca de Francinette. La amistad, como el amor, también puede ser a primera vista. Es una comunidad de espíritus la que reconoce el narrador en Henri, por ello la responsabilidad, el sentimiento de culpa por haber privado a Francinette de su novio, culpable de haber permitido, de no haber evitado con una acción drástica, una muerte insensata. Y ante tanta culpabilidad, la recurrencia a las fuerzas cósmicas para atenuar o disipar su responsabilidad. La luna será el motivo que concentrará las fuerzas cósmicas que alude el narrador. El exilio y la renuncia al objeto amado son los castigos que se impone el narrador, aun cuando este insiste hasta el

final de su relato en que la responsabilidad corresponde a las fuerzas cósmicas. Las fuerzas humanas y las cósmicas confluyen de alguna manera y en algunas ocasiones estas se imponen a las primeras para causar el desastre. En cualquier caso, el narrador no puede evitar la culpa por lo que confiesa su negligencia (carta), se impone un castigo (la separación y el exilio) y reclama el perdón (de Francinette).

En términos generales, de acuerdo al argumento, podemos intentar formular algunas hipótesis sobre su conformación. Una línea sentimental parece regular la novela aun cuando solo tres capítulos (I, VIII y IX) refieran de manera indiciaria la relación sentimental del narrador y Francinette. No se relata cómo se conocieron o el enamoramiento, aunque podemos inferir la casualidad como fuerza operadora del encuentro. La otra línea temática es la fantástica, o la relacionada a la ciudad en ruinas, que ocupa la mayor parte de la novela (II a VII) y que ha tenido mayor atención por parte de la crítica como por ejemplo Castro Arenas (1967), Martínez-Acacio (2015), Arias (2020). Estas dos líneas temáticas no están aisladas, sino que se integran dentro de un sistema de causa efecto para generar la coherencia semántica de la novela: el tema fantástico es la causa del conflicto en el tema sentimental (o en nuestra terminología lo fantástico-hermético es causa del tema idílico sentimental). Dicho de otro modo, la separación amorosa del narrador y Francinette es consecuencia de los acontecimientos sucedidos en el pasado entre el narrador y Henri, en las ruinas de la ciudad antigua en C'''. Vista como totalidad, la novela puede describirse como una confesión sobre la imposibilidad de acceder a la relación amorosa. El obstáculo amoroso o la destrucción del idilio se impone a los personajes: La desaparición-muerte separa a Henri de Francinette y luego la culpa impide la relación de Francinette con el narrador. En efecto, asumimos que la imposibilidad de la pareja es la línea que unifica o enmarca la novela. Este tema en general está presente en casi toda la literatura al igual que el tema de la muerte, pero podemos intentar individualizar lo representado en esta novela. El tema del obstáculo amoroso (la imposibilidad del idilio) parece una buena categoría descriptiva. En la mayoría de los casos de separación amorosa, la mujer es la que se lamenta y formula su discurso (Barthes, 2009, p. 55) pero en LCM vemos lo contrario, es el amante el que lamenta la separación. El obstáculo en la pareja amorosa se presenta usualmente como una prueba que finalmente no se logra vencer. En LCM observamos el fracaso de la relación por causa de un obstáculo insuperable, el fantasma de Henri se interpone entre los amantes. Esta observación nos lleva



a su vez a una matriz narrativa muy antigua. Dado que la novela tiene tres actores o personajes principales rodeados por personajes en segunda línea apenas configurados, como es el caso del artista Rosso, podemos afirmar que allí se representa una relación amorosa bajo el esquema del triángulo (Barriga, 2020). No es el caso del clásico relato del marido engañado (donde efectivamente se produce la relación adúltera) o el motivo de Putifar (donde la mujer fracasa en su intento de engañar al marido y recibe un castigo al final) sino del tema de la pareja que ante la muerte de uno de sus miembros se recompone con un reemplazo, pero luego este sucedáneo descubre que tiene responsabilidad en la muerte o desaparición de aquel, y sobreviene la catástrofe.

El esquema narrativo básico lo encontramos en el mito de Edipo:

Layo, esposo de Yocasta	Henri, prometido de Francinette
Layo realiza un viaje	Henri realiza un viaje
Layo y Edipo se encuentran	Henri y el narrador se encuentran
Edipo sobrevive al encuentro	El narrador sobrevive al encuentro
Edipo pasa una prueba	El narrador huye del lugar de encuentro
Edipo se une a Yocasta	El narrador se compromete con Francinette
Edipo descubre quien era Layo	El narrador se entera que Henri era el novio de Francinette
Edipo asume su responsabilidad	El narrador manifiesta su culpa.
Edipo reclama el destierro	El narrador huye

Este uso de una matriz narrativa tradicional revela la persistencia de esos esquemas en relatos modernos debido a que la modernidad constituye un periodo de la Historia que mezcla estéticas que provienen de la antigüedad Prehistórica con estéticas pre-modernas y modernas (Beltrán, 2017).

La dimensión fantástico-hermética de la novela, desencadenante de la parte sentimental tiene también modelos clásicos. El mundo subterráneo de las ruinas coloniales tiene antecedentes en las culturas antiguas, el relato de la “katábasis” o del descenso al inframundo: los mitos de Teseo, Orfeo, Odiseo, Eneas (García, 2014). Este espacio se completa con la ruina como resto sometido a la destrucción del tiempo. Entre la ruina y el inframundo hay una puerta, el umbral, hacia una zona de peligro e inefable.

Lo notable del caso es que la novela ha expandido la parte del encuentro del narrador personaje con Henri en C''', la ciudad nueva, y lo acontecido en las ruinas (capítulos II, III, IV, V, VI y VII) hasta el punto que muchos críticos la han considerado el tema principal. Además, el título contribuye a orientar en tal sentido esta lectura que, por cierto, consideramos legítima dentro de las posibilidades que ofrece el texto. Nuestra lectura pretende agregar otra posibilidad de lectura que el texto demanda. Como veremos la novela está estructurada como un relato enmarcado, donde la parte sentimental es igualmente importante pues conecta con los fragmentos de la parte relacionada con la ciudad muerta. Y todo ello bajo la forma de la confesión.

La segmentación de la novela nos permitirá determinar la estructura del texto (la cohesión textual) y con ello determinar algunas estrategias retóricas del narrador personaje. Observemos que el autor modelo ha dispuesto un orden textual por apartados numerados, tal como se indica:

- I: se describen los elementos fundamentales del argumento
- II: encuentro del narrador con Henri y la formulación de su deseo
- III: intento de disuadir a Henri: la evocación de la ciudad colonial.
- IV: otro relato disuasivo: el caso de Rosso y los otros desaparecidos.
- V: último relato para disuadir a Henri: efectos de la obscuridad en el cerebro.
- VI: el acceso a la ciudad en ruinas y el ingreso de Henri al subterráneo
- VII: Henri desaparece y el narrador huye de la ciudad en ruinas
- VIII: huida del narrador de C''' a M'', donde conoce y se compromete con Francinette
- IX: se reitera la situación comunicativa y concluye su confesión justificación

Este orden textual (cohesión) permitirá establecer nuestra propuesta de segmentación en base a un criterio espacio-temporal. Identificamos tres grandes segmentos:

Segmento 1: corresponde al apartado I, refiere el tiempo presente e inicial de la escritura de la misiva, con el narrador personaje navegando solo en un buque (“el *Ática*, sobre el mar de Río de Janeiro, Brasil, febrero 12 de 1911”).

Segmento 2: corresponde a los apartados II al VIII, refiere el tiempo pasado, desde el más remoto cuando el narrador se encuentra con Henri y este desaparece en los subterráneos de las ruinas de C''' (12, 13 y 14 de febrero de 1909) hasta el momento que conoce a Francinette en M''' (noviembre de 1909).

Segmento 3: El apartado IX, corresponde al tiempo donde el narrador personaje clausura la carta iniciada en el apartado I.

Tenemos un relato enmarcado donde el narrador refiere una confesión para justificar la inutilidad de su actuar, en relación a Henri, para explicar la necesidad del abandono (de Francinette), reclamar el perdón y reiterar el amor por la dama. El tiempo de la historia, “ordo naturalis”, abarca un periodo que va de 1898 hasta “febrero de 1911”, la data de la misiva. De este tiempo, el núcleo del relato son los tres días (12, 13 y 14 de febrero de 1909) en que se desarrolla el acontecimiento de la desaparición de Henri. El tiempo referido a Rosso se ubica en el pasado remoto (1898), y el tiempo posterior al acontecimiento principal (el encuentro con Francinette y los 15 meses de relación) apenas se menciona.

Con esta esquematización se ha identificado una narración enmarcada donde los segmentos 1 y 3 corresponden al tiempo presente y el segmento 2 corresponde al tiempo pasado. Son dos niveles básicos de representación: en la primera dimensión (o constelación) donde se constituye la situación comunicativa fundamental, están los signos explícitos de la comunicación epistolar, del tiempo presente y del espacio desde el que se escribe (un barco); en la segunda dimensión está el tiempo pasado y el lugar donde se desarrollaron los acontecimientos que finalmente desencadenaron esta historia (el encuentro en las ruinas de C''', la huida a M''' y el encuentro con Francinette).

La novela está constituida por una estructura que los formalistas rusos denominaron técnica constructiva enmarcada o circular (Valles, J. & Álamo, F., 2002, p. 259). Esta técnica constructiva constituye un procedimiento importante en el desarrollo de la denominación y la conformación de la novela. Rodríguez propone que la denominación se conformó en el derecho a partir de la recopilación de las leyes antiguas y a su enmarcado con las nuevas disposiciones (“Nuevas Leyes”) que ordenó realizar el emperador Justiniano en el siglo VI

(529 d.C.) para constituir el Corpus Juris Civilis. La denominación ya había sido usada en el pasado pero su uso como “novela” en el sentido de “nueva” se asentó con este uso legal. Posteriormente este uso legal fue cediendo al sentido de “información” y “noticia” en el siglo XI. El nombre “novela” y ese procedimiento de organizar el corpus legal (enmarcado) se transmitió en la enseñanza del derecho romano de tal forma que en el siglo XIV G. Boccaccio, conocedor de esta tradición legal, la aplicó a la construcción de el *Decamerón* (Rodríguez, 2021).

## **2.5. LCM: sobre influencias y convergencias o coincidencias**

Como una digresión, vamos a contrastar el argumento de LCM y los dos niveles identificados como sentimental y fantástico (o idílico-sentimental y fantástico-hermético, en términos propuestos por Beltrán) con otros textos, dos cinematográficos y uno literario, para describir la continuidad y actualidad del tema. Los conceptos de influencia y convergencia permitirán comparar la novela LCM con los textos indicados en sus respectivos niveles.

Se ha mencionado el sorprendente caso de la correspondencia narrativa entre LCT (1911) y *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann, pero creo que no se ha dicho nada aún sobre LCM. Lo cierto es que en ambos casos comprobamos, una vez más, que los artistas no solo usan como materia prima para sus obras lo que les brinda su contexto inmediato, sea histórico o personal, sino que están sometidos a una tradición que vive en el gran tiempo de la Historia, es decir todo lo que la imaginación humana ha construido a lo largo de milenios y que ha sido conservado por la tradición tanto oral como letrada. Esto explica que estructuras narrativas referidas a desastres naturales se manifiesten en mitos precolombinos y en la biblia judeocristiana, que las novelas Rabelais o Cervantes respondan no solo a los modelos de su época sino a imaginarios populares anteriores al Renacimiento, anteriores a la escritura. Este uso de la imaginación literaria, donde el artista se apropia de lo necesario para su creación, genera situaciones como la influencia y la convergencia.

En LCM observamos esquemas narrativos provenientes de la tradición clásica (Simbolismo Tradicional) como lo expuesto sobre Edipo. Asimismo, en los capítulos sobre

las ruinas, el mito de Orfeo, el descenso a los infiernos, las ciudades subterráneas, el mito de Ariadna y además las derivaciones en la tradición de la literatura fantástica (hermética) por la vía de Edgar Alan Poe (las figuras del pozo o los subterráneos, o de los golpes en la pared, por ejemplo) como ya lo habían notado los críticos.

En el contexto del desarrollo de estos modelos que vienen de la antigüedad clásica y su desarrollo moderno, observamos que LCM registra coincidencia (o convergencia) con dos películas (de E. Lubitsch y de F. Ozon) adaptadas a partir de un texto dramático de Maurice Rostand (influencia), y con un cuento de H. P. Lovecraft, todos ellos publicados años después de 1911. Como dice Tinianov “estos son hechos de convergencia, de coincidencia. Tienen una importancia tal que desbordan la explicación psicológica de la influencia. La cuestión cronológica acerca de quien lo dijo primero no es esencial” (Tinianov, 1978, p. 100). En efecto no es importante quien escribió primero, pero sí es interesante remarcar la sintonía de estos autores, de culturas, lenguas y espacios diferentes que convergen en la creación de textos similares, y al mismo tiempo diferenciados por la personalidad artística de cada uno. Zavaleta apunta otro caso en la literatura peruana, el de José Antonio Román (1874-1920). Este novelista y ensayista “desconocido en su tiempo, y recordado solo desde la década de los 50 por Alberto Tauro” (Zavaleta, 2004, p. 66) “se adelanta al espectacular juego de Luigi Pirandello, el de presentar juntos al autor y a su personaje, en un debate teatral de ideas y vivencias, tan visible en *Seis personajes en busca de autor* (1921). Pues bien, tres años antes, en 1918, Román hace lo mismo, pero no en el teatro, sino en la novela *Fracaso*” (Zavaleta, 2004, p. 67).

Primero veamos la sorprendente continuidad que ha tenido el tema sentimental-idílico, que funciona como marco de cohesión y coherencia en LCM, después de publicada la novela de Valdelomar hasta el presente siglo. En 1921 Maurice Rostand (1891-1968), hijo de Edmond Rostand, el autor de *Cirano de Bergerac*, publicó una novela titulada *L'Homme que j'ai tué*, luego a finales de la década (1930) transformó esa novela en obra de teatro. Posteriormente, en 1932, el realizador alemán Ernst Lubitsch (1892-1947), exiliado en USA, estrenó una película, producida por Paramount Pictures, titulada *Broken Lullaby* (*Remordimiento* en castellano), basada en la obra teatral de M. Rostand. Después los hermanos Machado escribieron una comedia (*El hombre que murió en la guerra*), basada en la versión filmica de la obra de M. Rostand, datada en 1935, estrenada en 1941 y publicada

en 1947 (Alarcón Sierra, 2006). Finalmente, en 2016, el director francés François Ozon (1967-) estrenó su película *Frantz*, basada en la película de Lubitsch.

Vamos a detenernos en las dos películas, la de Lubitsch y la de Ozon por cuanto ellas tienen en común, en cuanto al argumento, el texto dramático de M. Rostand. Nos remitimos a las películas porque el cine es un arte masivo muy relacionado con la literatura, y porque “escénicamente la película [de Lubitsch] es bastante superior a la comedia”, según precisa Manuel Machado en una reseña de 1933 a una representación de la compañía de zarzuela de Anita Adamuz del texto de M. Rostand, estrenada en Madrid, en respuesta a la gran audiencia que tuvo en España la película de Lubitsch (Alarcón Sierra, 2006, p. 576).

Entre estas películas y el texto dramático de M Rostand vemos un claro caso de influencia y adaptación. Con ello podremos formular una comparación con LCM en tanto caso de coincidencia con aquellos films. Así veremos la continuidad temática de estas obras, las relaciones entre las dos dimensiones argumentales, y la actualidad de sus propuestas. Proponemos que LCM tiene la misma actualidad que la película de Ozon, por cuanto en ambas obras se proclama la posibilidad de la libertad por sobre la de la comunidad. La película de Lubitsch, en cambio, propone la reconstitución de la comunidad.

Reproducimos el argumento de la película de Lubitsch que resume Zizek en el primer capítulo de su libro *Acontecimiento* (2016):

Perseguido por la memoria de Walter Holderlin, un soldado al que mató durante la Primera Guerra mundial, un músico francés, Paul Renard, viaja a Alemania para encontrar a su familia, sirviéndose de la dirección que figura en una carta que encontró en el cuerpo sin vida del hombre. Puesto que en Alemania continúa existiendo un sentimiento antifrancés, el doctor Holderlin inicialmente se niega a recibir a Paul en su casa, pero cambia de opinión cuando la prometida de su difunto hijo, Elsa, lo identifica como el hombre que ha estado dejando flores en la tumba de Walter. En lugar de revelar la verdadera conexión entre ellos, Paul le cuenta a la familia Holderlin que era un amigo de su hijo que acudía al mismo conservatorio de música que él. Aunque los hostiles vecinos del pueblo y cotillas de la zona lo desaprueban, los Holderlin se hacen amigos de Paul, que se enamora de Elsa. Cuando ella le enseña a Paul la habitación de su antiguo prometido, éste se siente consternado y le cuenta la verdad. Ella lo convence para que no se lo confiese a los padres de Walter, que lo han acogido como a un segundo hijo, y Paul acepta renunciar a aliviar su conciencia y se queda con su familia adoptiva. El doctor Holderlin le enseña a Paul el violín de Walter. En la última escena de la película, Paul toca el violín mientras Elsa lo acompaña al piano y la pareja de progenitores los observa con una tierna mirada (Zizek, 2016, p. 36).

Observamos que el peso argumental está del lado sentimental y que la dimensión relacionada a la situación desencadenante, la guerra en este caso, se ha reducido al mínimo. En la película de Lubitsch observamos referencias a la guerra, pero se enfatiza el tormento

del soldado francés (Paul) por haber asesinado al soldado alemán (Walter). Terminada la guerra, en una iglesia cristiana, un sacerdote le revela a Paul la necesidad de acudir a Alemania para pedir perdón a los padres de Walter. Por unas cartas que encontró en el cadáver no solo ha conocido la identidad del soldado alemán sino ha reconocido la relación que los hermana: la música. Esto es determinante para la conciencia del soldado francés. Como en el amor a primera vista, basta un signo, un gesto, para establecer la relación, aunque en este caso sea una relación imaginaria. La película de Ozon omite este principio, mostrando en primer lugar a su personaje principal Anna, la novia del soldado alemán, Frantz. Lubitsch asume la perspectiva del soldado francés (Paul), mientras que Ozon la de Anna, la novia del soldado alemán. Una escena muy parecida en ambas películas alude de manera poderosa al tema de la guerra en términos de antibelicismo. Sucede que el soldado francés ha sido recibido afectuosamente por los padres y la novia del soldado alemán, como un antiguo amigo de este (el soldado francés no ha tenido el valor para acercarse a los padres y novia del enemigo muerto diciendo que él lo mató y que necesita el perdón, por ello urde la mentira de que fueron amigos en París). Los amigos del padre del soldado alemán reunidos en la taberna del pueblo le reprochan por tener amistad con el enemigo francés. La escena es intensa en la versión de Lubitsch, el padre de Walter defiende su decisión de amistad con el francés con un discurso donde se culpa y culpa a todos los padres que permitieron orgullosamente que sus hijos marcharan a una matanza. Un alegato antibelicista que también escenifica la versión de Ozon (aunque con menos dramatismo) pero que igual identifica y condena la guerra como el origen de la desgracia presente. Estas referencias al tema de la guerra son las más destacadas de ambas películas, pero en todo lo demás el tema principal es el desarrollo de una solución idílico-sentimental a la ausencia del hijo y del novio muerto.

En la película de Ozon el argumento se concentra en Anna y la localidad alemana donde vive con los padres del novio muerto en la guerra, Frantz Hoffmeister. La escena inicial muestra al pueblo alemán en 1919 y Anna en camino a depositar flores a la tumba (simbólica, pues no se encontró el cuerpo) de su novio. Ya en la tumba observa unas flores frescas sobre la lápida y pregunta al guardián sobre el misterioso visitante. Desde ese momento la película desarrolla su argumento idílico-sentimental. La sombra de la guerra atraviesa toda la película y se expresa en imágenes y diálogos que aluden a la tristeza de los padres del soldado alemán, a los sentimientos de Anna ante la tumba sin cuerpo de Frantz o

al resentimiento de los alemanes por la guerra perdida. Unas breves escenas del pasado prebélico configuran la fantasía urdida por Adrien (el soldado francés) para explicar a la familia de Frantz la supuesta amistad que unía a estos soldados antes de la guerra. La felicidad de los padres del soldado alemán al saber de esa amistad y ver con ello al soldado francés casi como a un hijo es representada en ambas películas. Pero el final de ambas películas es distinto. En el film de Lubitsch, la muerte de Walter es compensada porque el soldado francés decide quedarse para sustituir al hijo y al novio muerto, para satisfacción de los padres y de la novia. La película de Ozon se extiende un poco. No hay ese final feliz donde se recompone la familia destruida por la guerra, como en la escena final de la versión de Lubitsch. Ozon no clausura la película con esa escena, sino que agrega otras con las cuales altera y recompone el modelo seguido, la película de Lubitsch.

“La estructura del filme propone una suerte de díptico en cuya segunda mitad Anna es la que viaja a París” (Sorolla-Romero, 2023, p. 607). Por ello Ozon representa en la casa de la familia Hoffmeister una despedida y no la recomposición de la familia (como sucede en la escena final del film de Lubitsch). Anna que sabe la verdad por confesión de Adrien, deja que este se despidiera y regrese a Francia con la promesa de contarle todo a los padres de Frantz y obtener el perdón para él como ella lo ha hecho. Obviamente Anna nunca les dirá la verdad (al igual que el personaje Elsa en la película de Lubitsch). Ella se siente atraída por Adrien y además es alentada por sus padres políticos para que reconstruya su vida y por ello parte a París. Anna le lleva el perdón de los padres de Frantz (otra mentira para resolver un problema) pero no puede tener una relación con Adrien porque este ya está comprometido. Solo le queda retornar, pero no lo hace. Se queda en París y desde allí envía cartas a los padres de Frantz donde les miente sobre su situación con Adrien. Los padres están ilusionados y no es necesario romper esa ilusión, para eso sirve la mentira (o el arte de la prudencia). Mientras tanto ella está sola en otro país, la relación con Adrien es imposible, ya está comprometido, pero aun así logra algo más importante, su libertad. Salió de su pueblo, de Alemania y de la tutela de los padres de Frantz, está en París sola, pero está también libre para decidir sobre su vida. Lubitsch enfatiza su antibelicismo y una suerte de final feliz para los horrores de la guerra con la reconstitución de esa familia alemana, de la familia. Ozon plantea el argumento como un proceso de liberación y encuentro con las posibilidades que esta situación otorga al personaje femenino, Anna.



La expansión del tema sentimental en ningún momento pierde de vista el acontecimiento (la guerra como una carnicería inútil y despiadada) que desencadena los conflictos, los encuentros y las posibles salidas. La película de Lubitsch concluye con la recomposición de la familia rota por la muerte de Walter en la guerra. La película de Ozon, evita ese final feliz, pero propone otro igualmente satisfactorio: la libertad de Anna y la redención de Adrien (que se ha reconciliado con su pareja y ha obtenido el perdón).

En LCM se observa similares elementos narrativos: un acontecimiento catastrófico (la muerte en la guerra, la desaparición en los subterráneos de unas ruinas), la identificación con el amigo muerto, el sentimiento de culpa, el desplazamiento (búsqueda o huida) de un sujeto atormentado, el encuentro con el sujeto amoroso y, finalmente, la separación. La diferencia está en la extensión dedicada a la dimensión idílico-sentimental. En las películas esta dimensión es la que predomina, en tanto que las escenas de la guerra han quedado reducidas. En LCM el tema idílico-sentimental parece asumir un segundo plano por lo reducido de su extensión y los escasos detalles de la relación amorosa, para destacar el acontecimiento (la desaparición-muerte de Henri) causa de la unión y separación del narrador y Francinette. Esta dimensión (de tono fantástico-hermético por la representación de las ruinas) está ampliamente referida en seis de los nueve capítulos que tiene la novela. La dimensión idílico-sentimental tiene tres capítulos, pero aun así esta dimensión es un elemento compositivo determinante para la cohesión y la coherencia de la novela. Es transversal a la novela, la enmarca.

Entonces observemos la analogía narrativa de estos textos expresado en el enunciado “el hombre que asesinó” en la guerra. Esta fórmula narrativa desencadena una historia idílico-sentimental en el caso de los textos de Rostand y de los hermanos Machado, y de las películas de Lubitsch y Ozon. En el caso de LCM, “el hombre que dejé que muriera” sería esa fórmula causa de la historia idílico-sentimental. Estos enunciados resumen también otro aspecto común a estos textos: el tema de la culpa. La solución de Valdelomar a la culpa es la privación de su relación con Francinette, la imposibilidad de toda relación. En este aspecto la propuesta de Ozon sería la más afín a la novela de Valdelomar pues, como se ha visto, ambos autores proponen un final donde se configura la imposibilidad de la relación, pero donde se constituye también la libertad y la esperanza. En el nivel correspondiente a la guerra el personaje culpable de la muerte del soldado alemán obtiene el perdón (aunque sea de manera

indirecta y como resultado una mentira) y en ello las dos películas difieren de la novela de Valdelomar, donde al narrador personaje no queda otro remedio que la espera. Anna, el personaje de Ozon, aunque no tiene responsabilidad por la muerte de su novio en la guerra, de alguna manera también está huyendo de un muerto, de una sombra que le impide ser feliz y libre. Por ello observamos cierta cercanía entre Ana y el narrador de LCM. Este también termina solo y angustiado al concluir su carta desde un barco en la bahía de Rio de Janeiro. Ambos personajes saben que la comunidad es imposible, que viven una crisis y que solo el futuro les dará una respuesta.

La estética idílico-sentimental es la que triunfa en la película de Lubitsch (y en el teatro de M. Rostand), la imposibilidad de lo idílico-sentimental es lo que prevalece en la novela de Valdelomar y en la película de Ozon. Esto, sin duda, es un indicador de la actualidad de la propuesta de Valdelomar. Esta culpa del soldado francés por la muerte del soldado alemán es incomprensible si no observamos que en ambas películas se representa el acceso a la intimidad del otro a través de las cartas que encuentra el soldado francés en el cadáver del soldado alemán. Ahí se revela el interés común de los soldados enemigos por la música, lo cual provoca que el soldado alemán se transforme de enemigo a persona y con ello en un amigo. Es una comunión imaginaria que sin embargo desencadena la responsabilidad y la culpa. En LCM, la relación entre los personajes no es imaginaria, sino una presencia concreta; es un famoso escritor de novelas de misterio y el narrador personaje, un médico con interés por el arte literario. Apenas se conocen por unas cuantas horas, pero comparten el interés por el arte y ya son amigos entrañables. Los soldados de la Gran Guerra nunca se conocieron, solo unas palabras escritas en un papel le permiten al soldado francés comprobar que ha asesinado a un camarada, a un amigo.

Observemos otras diferencias: en las dos películas, el soldado francés viaja a Alemania con el fin obtener el perdón de la familia del soldado alemán. En LCM vemos más bien la huida del narrador del escenario de la desgracia y el encuentro casual con Francinette. El suceso trágico de la desaparición (no se habla de muerte) de Henri en los subterráneos de unas ruinas no es comparable con una guerra. Esta tiene un carácter amplio, social, mientras que aquel es restringido, pero en cualquier caso está presente la sombra de la muerte como una realidad perturbadora, que amenaza con disolver la posibilidad de una comunidad humana, sea esta una pareja o una nación. También observamos la función que cumplen las

palabras en estos textos. En LCM de Valdelomar la palabra que se profiere como verdadera (la confesión de Francinette al narrador) es causa del desastre (la separación), en tanto que en las dos películas la palabra proferida como mentira piadosa cumple con reconstruir la comunidad (de manera total en Lubitsch y parcial en Ozon). La ineficacia de la palabra verdadera y la eficacia de la mentira.

Ahora veremos lo que corresponde a la dimensión fantástico-hermética. Ese suceso del pasado que constituye la causa de la imposibilidad de la relación del narrador con Francinette en el presente. La desaparición (no se refiere la palabra muerte) de Henri producida porque este ingresa a una zona subterránea de las ruinas de C''''', a pesar de los intentos verbales de disuadirlo de parte del narrador personaje, es el acontecimiento primordial del relato. Esta parte extensa del relato ha sido observada de manera especial por la crítica. La mayor parte se ha centrado en el relato evocador que el narrador formula a Henri antes de entrar en las ruinas (apartado III). Como veremos más adelante, si bien es importante esta parte lo es también la parte que refiere el ingreso de los dos personajes a las ruinas (VI y VII) y también dos de los relatos formulados por el narrador antes de ingresar a las ruinas (capítulos IV y V). En esta dimensión fantástico-hermética observamos que el tema de la excursión a las ruinas con el desenlace trágico que conocemos "coincide" con un texto inicial de la obra de H. P. Lovecraft (1890-1937) ahora reconocido autor de literatura fantástica. En efecto, un breve cuento de H. P. Lovecraft es de sorprendente analogía con la dimensión fantástico-hermética de la novela de Valdelomar, específicamente con los capítulos VI y VII (también con el capítulo IV y, de manera indirecta, con el capítulo V). Esta coincidencia también demuestra el carácter fragmentario de esta novela y la necesidad de la historia idílico-sentimental como marco para evitar la dispersión de los relatos incrustados. Como veremos, estos relatos tienen relativa autonomía por lo cual la crítica ha seleccionado lo que a su criterio era lo más representativo: por ejemplo, la evocación de la ciudad colonial (Santos, 2015; Martínez Acacio, 2015, Arias, 2020), para proyectarlo como símbolo de toda la novela.

"La declaración de Randolph Carter" (Lovecraft, 1981), cuento del ciclo onírico de Randolph Carter publicado en 1925, refiere la declaración que hace Carter ante la policía por la desaparición de su amigo Harley Warren en un sepulcro subterráneo de un antiguo cementerio. El narrador, Carter, confiesa a la policía los pormenores de la desaparición de su

amigo. Refiere que ambos llegan a un antiguo cementerio con linternas y un equipo telefónico portátil, con el que se mantendrían en contacto cuando Warren descendiera por las escalinatas del sepulcro. Warren se interna y luego de un rato Carter escucha por el hilo telefónico las advertencias desesperadas de su amigo para que cierre la loza del sepulcro y huya porque para él, para Warren, todo está perdido. Finalmente, entre frases entrecortadas, se pierde todo contacto y Carter se ve obligado a huir del lugar sin poder descender al sepulcro para ayudar a su amigo. Tal relato es de sorprendente analogía con los capítulos VI y VII, donde Henri desaparece en los subterráneos de las ruinas de LCM. Como ejemplo veamos el siguiente fragmento del capítulo VI de LCM:

Por fin hemos llegado a la plazuela donde debe hallarse la entrada a los subterráneos. Efectivamente, Francinette, allí está la gran boca abierta, tal y como la dejara Rosso hace doce años. Llegamos. Entonces comienza la operación. Henri silencioso saca sus ovillos de hilo, los anuda y se amarra la cintura. Me ofrece el resto del hilo y los ovillos que debo ir desenvolviendo a medida que él baje (Valdelomar, 2000, II, p.72).

Y comparemos con uno correspondiente del relato de Lovecraft:

La primera impresión vívida que tuve de mi propia presencia en esta terrible necrópolis fue el momento en que me paré con Warren ante un sepulcro medio hundido, casi tapado por la tierra y la maleza, y dejamos caer unos bultos que al parecer habíamos llevado. Entonces me di cuenta de que traía conmigo una linterna eléctrica y dos azadas, mientras que mi compañero iba provisto de otra linterna y de un equipo telefónico portátil. No pronunciamos una sola palabra, ya que, por lo visto, sabíamos perfectamente donde estábamos y cuál era nuestra misión allí (Lovecraft, 1981, p. 27).

En LCM es una cuerda la que une a los amigos y en el relato de Lovecraft es un cable de teléfono portátil. Los personajes saben del peligro que los acecha, de allí la recurrencia a un instrumento de precaución. Uno tradicional, el hilo, el otro moderno, un cable telefónico. En ambos casos, como veremos, se configura el símbolo hermético del vínculo entre iguales, de la amistad: “la amistad se nutre de lo inútil del ser humano ya que la rige reglas distintas al pragmatismo o a la eficacia” (Otero, 2017, p. 263). Pero también es un símbolo, infructuoso en el caso de los dos relatos, de una guía, de un instrumento de seguridad “que permite desviarse del destino preestablecido y transitar infinitas veces por el laberinto de lo incierto, lo monstruoso, lo desconocido” (Fernández, 2012, p.122). Ambos relatos se desarrollan en un espacio desolado (unas ruinas en el primer caso, un antiguo cementerio en el otro), donde hay un foso (o un sepulcro abierto) por cuyas escaleras desciende un personaje obsesionado

que desaparece en las profundidades y, donde finalmente solo queda el narrador personaje para contar la historia (a Francinette y a la policía respectivamente). Este descenso a otro mundo ha sido interpretado, para el caso de Lovecraft, como “el arte de viajar al otro Mundo” (Llopis, 1981, p. 20) para contemplar, desde una ubicación segura, el paraíso perdido y el infierno.

Esta escena de la desaparición de Henri en los subterráneos de la ciudad en ruinas “relatada” a Francinette a través de la escritura (carta) es, a su vez, la repetición de otro caso vivido por el narrador personaje en el pasado. El relato sobre el pintor Rosso, que el narrador le cuenta a Henri en su afán de persuadirlo de no ingresar a las ruinas, es un anticipo de lo que pasará con el escritor francés. La historia que se repite ya no es un accidente y por tanto en el caso de Henri lo incomprensible y terrorífico se amplifica. De aquí viene la intensidad de la culpa del narrador personaje. En esta dimensión, el miedo y la fascinación por lo extraño determinan las acciones y las omisiones de los dos personajes. Lo fantástico-hermético se manifiesta en figuras como la luna verde, las ruinas de la ciudad colonial, el hilo “salvador”, y en los subterráneos lo inenarrable, este último espacio verdadero objeto de fascinación y deseo de los personajes. Como vemos esta dimensión fantástico-hermética no solo está configurada por el descenso de Henri a los subterráneos (VI y VII) sino también por el relato sobre Rosso (IV) y el relato de las consecuencias que en el cerebro causa la inmersión en un mundo de obscuridad absoluta, los subterráneos (V). Las ruinas de la superficie cuentan con un relato (III) que de manera indirecta tiene que ver con lo fantástico-hermético; es una evocación heroica, relacionada con el tópico español de la ciudad derrotada (Chihaiia, 2006) y la poética de las ruinas.

Esta evocación (“nostalgia reflexiva”) de la ciudad derrotada y en ruinas tiene una función importante, podemos considerarla un símbolo, bajo una figura del barroco español, de la derrota peruana en la guerra del Pacífico o del peso de la herencia colonial. En cualquier caso, ese pasado (simbólico o histórico) es percibido como una presencia actual, que afecta el presente del narrador y que determina también su futuro. En el apartado correspondiente veremos con detalle este aspecto. La comparación efectuada proporciona indicios razonables para confirmar en LCM la existencia de dos dimensiones o niveles, lo idílico-sentimental y lo fantástico-hermético, y para establecer la actualidad de los temas tratados.

## 2.6. Algunas hipótesis de lectura

La novela configura dos espacios de representación: las ciudades modernas (C''''', M'''' y referencias a Río de Janeiro) y unas ruinas coloniales (adyacentes a C'''''). El escenario principal está constituido por las ruinas de C''''' donde se desarrolla el acontecimiento determinante, causa, de la relación entre el narrador personaje y Francinette. Luego viene la huida del narrador (ante la desaparición de Henri en los subterráneos) a M''''. En el nuevo espacio surgirá primero la relación sentimental entre ambos, el acuerdo de matrimonio y la revelación (parresía) de Francinette. La huida y luego la carta (novela) son las respuestas del narrador personaje a la revelación de Francinette (anagnórisis). La novela es una de las respuestas del narrador a una palabra, a un enunciado que pretende consolidar la relación amorosa. Esta relación idílico-sentimental es, por ello, fundamental para articular todo el pasado vivido por el narrador con Henri en las ruinas de C''''' para entregarlo como escritura confesional a la novia abandonada. La ciudad en ruinas que, como se ha visto, aparece de manera directa en dos apartados y como tema de conversación (oralidad) en II al V, tiene evidente protagonismo, el título mismo como referimos alude a un lugar no solo misterioso sino pleno de riesgo. Esto ha hecho que con razón se destacara su carácter de fantástico (Castro Arenas, 1967). Pero, como se ha visto son dos las dimensiones las que interactúan en LCM. Lo idílico-sentimental, relacionado con la formación de una comunidad (la pareja) y lo fantástico-hermético que está relacionado con la crisis del saber y de las certezas que los personajes tienen con respecto al mundo que los rodea. La novela debe ser vista inicialmente como una totalidad.

En este sentido LCM nos propone la imposibilidad de la relación entre el narrador y Francinette a causa de ese pasado donde el narrador asume una culpabilidad que le obliga a renunciar a su amor. La carta confesión es una esperanza de redención y levemente de restauración de la comunidad perdida. Los sentimientos, como el amor, que propician la comunidad (la pareja), no han sido suficientes para vencer a las fuerzas de la culpabilidad. Por ello la novela nos habla de esta imposibilidad de comunidad, del idilio, a pesar del amor

que dice profesar el narrador. De allí las estéticas que conforman la novela: idílico-sentimental, hermética, didáctica, grotesca.

También observamos en la novela las acciones propias de un relato de viajes con los consiguientes encuentros y desencuentros: el desplazamiento continuo del narrador protagonista en su huida por la culpa que lo agobia al no haber impedido la desaparición de Henri; también Henri y Francinette son viajeros, uno por aventura, la otra en búsqueda del amado desaparecido.

Pero también observamos que el relato refiere la puesta a prueba de la palabra del narrador y de los personajes. La palabra puesta a prueba no solo se formula en el contenido de la novela, los relatos intercalados, sino que también se observa en el sistema enunciativo: la carta con la que el narrador personaje pretende explicar y justificar el abandono de la amada es una puesta a prueba de su capacidad retórica para resolver el conflicto en el que está inmerso (a causa de la palabra oral presencial dicha por Francinette) a través de la palabra escrita y diferida. Para el hombre hablante de la novela, la acción y el acto de hablar “son necesarios tanto para la revelación como para la experimentación de su posición ideológica, de su palabra” (Bajtín, 1979, p. 150). En el caso de LCM, Valdelomar ha usado una variante del hombre hablante creada por la novela europea del siglo XIX: el héroe pasivo (el héroe es solo hablante y no puede actuar). Beltrán propone una figura de la imaginación de amplio alcance: el hombre inútil (Beltrán, 2017). Por ello el fracaso de su elocuencia con Henri y la esperanza de redención con la palabra escrita dirigida a Francinette. Debemos considerar también que la representación de palabra no solo constituye una reflexión sobre la naturaleza del arte, y por tanto privativa del artista, sino es una reflexión sobre la posibilidad (o imposibilidad) de construir la comunidad humana en sus diversas variantes.

La representación de la ciudad también es una línea de lectura importante. Recuérdese la identificación que la crítica hace de los espacios de LCM con El Callao y Lima, ciudad nueva y ciudad en ruinas, respectivamente (Núñez, 1960; Zavaleta, 1999; Martínez Acacio, 2015). La relación de esta figura con la herencia colonial y con la modernidad es una línea destacable para explicar las contradicciones de nuestra modernización periférica, además incorpora la metáfora de la ruina con la ciudad derrotada y la catástrofe de la reciente guerra con Chile. Otra línea importante es la relación entre lo interno hispanoamericano y lo externo europeo simbolizada, respectivamente, por el narrador personaje y por Francinette-Henri.

Este triángulo puede ser explicado como la imposibilidad, o la conflictividad, de las relaciones de las culturas representadas, solo queda la soledad física (la independencia) y la admiración, como afecto diferido, reconocimiento simbólico, del narrador por el artista amigo Henri y la amada Francinette. Esta línea de lectura describe la actitud de autores como Martí, Darío, Oswald de Andrade, Borges, y otros en relación a la apropiación transformación de los materiales ofrecidos por las culturas centrales.

Estas líneas básicas de lectura pueden ampliarse con la identificación de algunos tópicos. La metáfora del naufragio por ejemplo es un instrumento estético que permite explicar el final del relato (la crisis del personaje) y el tópico de las ruinas remite a la idea del tiempo como devastación y misterio, pero también a la escritura, toda vez que las ruinas son vestigios materiales que con ayuda de la imaginación nos permite la reconstrucción del pasado como lo hacen los signos cuando los reconstruimos mentalmente para formar ideas o imágenes. El hablante constituye el tópico del hombre inútil, figura importante en su relación con la imagen del artista y la palabra. La figura del hombre inútil es muy amplia en términos descriptivos. Para el caso de LCM, en efecto, podríamos afirmar que el narrador personaje es un hombre inútil, pero tenemos que precisar dónde está su inutilidad. La figura que propone Bajtín, “el hombre que no actúa”, es precisa para la descripción de narrador personaje. Sin embargo, por una cuestión de economía, usaremos la categoría propuesta por Beltrán. En todo caso observamos un conflicto en la relación entre la palabra y el acto, y también entre la oralidad y la escritura.

Como puede observarse la novela es compleja, por ello no pretendemos hallar “la” significación sino describir provisionalmente algunas de sus posibilidades significativas para destacar dentro de ellas la que nos parece pertinente a nuestro interés. La reflexión que hace el artista sobre las posibilidades de la palabra es para nosotros, aquí y ahora, la más relevante. En un mundo donde el arte está marginado de las grandes reflexiones sobre el destino de la humanidad y donde la palabra ha dejado de tener las consecuencias éticas que propone, es decir donde palabra y acción no siempre van juntas, es necesario retomar desde la perspectiva del propio arte verbal el tema del artista y el de la palabra. LCM discute estos aspectos en medio de otros también importantes, hecho que le otorga actualidad a la novela, la futuridad a que todo gran arte aspira.



## 2.7. Consideraciones sobre la epístola y la confesión

Es evidente que LCM es una novela construida bajo la forma de una epístola o carta. Por ello conviene que consideremos algunas observaciones sobre este procedimiento. En una primera observación consideramos conveniente afirmar que LCM era una novela epistolar, sin embargo, hemos optado por considerar que la novela se vale de la carta como un procedimiento formal (Saer, 2014) o como una forma compositiva (Bajtín, 1991; Beltrán, 2019). Saer es drástico incluso al negar la existencia del género “novela epistolar” y considerar que “el procedimiento de la carta es un pretexto literario para encubrir formalmente un monólogo” (Saer, 2014, p.233). Beltrán coincide con Saer en que la carta constituye para la novela un procedimiento o, como la denomina siguiendo a Bajtín, una categoría compositiva, pero confirma la denominación “novela epistolar”. Las “categorías compositivas tienen su origen en otros géneros, pero en su adaptación a la novela adquieren una dimensión convencional, difuminando sus atributos originales” (Beltrán 2019, p.30). En el caso de la carta es preciso comprender “el hecho de que la misiva es un género común y práctico y los géneros que nos incumben ni una cosa ni otra, sino –lo que no es la carta misiva- literarios, esto es, estéticos” (Beltrán, 1996, p. 246).

Kurt Spang, considera la novela epistolar como un género, pero solo cuando se trata de una colección de cartas. Por ello se pregunta por las condiciones para que un texto narrativo se considere novela epistolar. Asume que hay dos casos para establecer los límites del género: 1) no hay novela epistolar cuando en un relato con cartas intercaladas “el peso predominante de su enunciación se lleva a cabo no a través de cartas sino a través de la intervención de un narrador y/o diálogos entre figuras” (Spang, 2000, p. 645), y 2) cuando la novela está constituida por una sola misiva, como por ejemplo *El lazarrillo de Tormes* que nadie “designaría como novela epistolar propiamente dicha” (Spang, 2000, p. 646). Este es precisamente el caso LCM. Una sola carta conforma la novela y por tanto no califica para denominarla novela epistolar, pero el uso de la carta nos obliga a formular algunas consideraciones sobre la misiva como género primario utilizado por el artista para configurar el sistema comunicativo representado de la novela. En principio consideramos que la

denominación “novela epistolar”, de uso extendido en los estudios literarios, es irrelevante para la interpretación en vista que solo destaca un procedimiento formal, o género primario, que soporta una gran variedad de temas, por ello la carta como un procedimiento debe ser comprendida como un elemento compositivo. En efecto “la comunicación escrita entre un remitente y un destinatario espacial y temporalmente distanciados es la forma básica” de la carta. (Spang, 2000, p.639). Es una forma que desde la antigüedad necesitó no solo de la escritura sino de un entrenamiento sistemático. Esta necesidad de instrucción determinó, de parte de los preceptores y de los alumnos, la elaboración de material de entrenamiento y con ello la redacción de cartas ficticias. Esta situación generó el fácil tránsito de la carta auténtica a la carta ficticia y de esta a la carta literaria (Guillén, 1991).

La carta se presenta como un diálogo diferido donde suponemos el encuentro de los interlocutores en el escenario creado por la escritura. Este escenario que une a los interlocutores otorga intimidad, privacidad, y libertad para la expresión de los afectos y de la imaginación del hablante. En LCM, el narrador recurre a la carta porque es el único medio para confesar la causa del abandono de Francinette. No puede confesar de manera directa, la culpa lo conmina a huir y evitar el contacto, pero también lo obliga a escribir y con ello asumir su responsabilidad y pedir la redención.

Las características formales no nos proporcionan información sobre el contenido de la misiva. En el caso de LCM, ya se ha visto que está estructurada como una carta, pero ello no es suficiente para comprender la significación de la novela. Debemos acercarnos al tema tratado: una declaración de culpabilidad, una explicación y la reiteración del sentimiento amoroso para la destinataria.

La carta es, entonces, un medio para una confesión que manifiesta dos aspectos o temas, uno judicial (culpa) y otro sentimental (amor). Este aspecto semántico es importante para la determinación del tema principal de la novela. Como se ha visto consideramos que LCM es la confesión del narrador a la amada para explicarle la razón de la imposibilidad de su relación, para pedir perdón y para reiterarle su amor. La confesión atraviesa toda la novela, le otorga cohesión y coherencia. La confesión se explicita en los capítulos I y IX pero como indicamos es transversal a la novela. Por ello veamos algunas consideraciones sobre la confesión como categoría compositiva (Beltrán, 2019, p. 30), que a nuestro juicio también es una categoría arquitectónica.

J. Valls (2020) explica que la confesión ha sido estudiada y practicada por dos líneas de pensamiento. La primera línea, crítica de los relatos de sí, está compuesta por dos orientaciones. Foucault, que representa la primera orientación, considera a la confesión como una tecnología del yo heredera del cristianismo, es decir, como “una sutil tecnología textual que introduce un examen interior infinito y un enjuiciamiento de los actos, deseos e intenciones del individuo, obstinado tanto en la rectitud moral como en decir ‘su’ verdad” (Valls, 2020, p. 288). El ejercicio de la confesión y la autobiografía se trasladó del cristianismo temprano a las humanidades en el siglo XVIII, época en que la confesión como tecnología verbal se empleó para la construcción de un nuevo yo. En la segunda orientación, dentro de esta línea crítica de los relatos de sí, autores marxistas como Adorno o Kracauer “recelan de los biorrelatos en tanto que presuponen una interioridad individual de ascendencia burguesa que permite la conservación de ciertos privilegios de clase e impide una conciencia crítica con las relaciones de dominación que los genera” (Valls, 2020, p. 289). Estos autores consideran que los géneros autobiográficos producen una falsa conciencia relacionada al control y a la normalización social y política; todos los autores de esta línea crítica consideran que “la confesión es una práctica epistemológica” que “trata del conocimiento de uno mismo” (Valls, 2020, p.291).

La segunda línea, la agustiniana, propone que la confesión no buscará “una identificación o una constitución, sino una transformación, un encuentro” (Valls, 2020, p. 293). Para Derrida la escritura confesional “se tornaría una experiencia de desposesión y ya no de autoconocimiento, normalización, o producción mítica del yo” (Valls, 2020, p. 294). Para Kierkegaard la confesión es “un viaje del que se vuelve transfigurado, y como tal, en nada se parece al conocimiento de uno mismo o al saber de la geografía” (Valls, 2020, p. 295). María Zambrano se refiere a la confesión como “género literario” pero debemos entender esta categoría como equivalente a “forma de pensamiento”. Zambrano indica que la primera confesión es la queja de Job, aun cuando esta queja no llegue a constituirse en “una verdadera confesión porque no descubre su interioridad, demostrando únicamente su existencia desnuda en el dolor y en la injusticia” (Wachowska, 2001, p. 183). Según la filósofa española, la confesión es un género de crisis, solo “aparece en momentos decisivos, en momentos en que parece estar en quiebra la cultura, en que el hombre se siente desamparado y solo” (Zambrano, 1995, p. 39). La confesión implica un lenguaje del sujeto

en cuanto tal que se inicia con la huida de sí mismo y se complementa con desesperación y la esperanza.

Valls indica que “uno hace una confesión no para susurrar el pecado vergonzoso ni regodearse en su culpabilidad, apuntaríamos con Derrida, Zambrano, Kierkegaard o el propio Agustín, sino porque busca una transformación, una liberación de un relato de sí asfixiante; invoca en la confesión un porvenir que subvierta el estado de cosas” (Valls, 2020, p. 297). En esta línea la confesión no es constativa sino performativa. Es performativa porque está ligada a la promesa y al perdón. En este aspecto, señala Valls, Derrida propone que el lenguaje es promesa y perjurio toda vez que el hablante no puede predecir las consecuencias de su decir: “cuando se hacen cosas con palabras, se alberga en ellas la oportunidad para lo inesperado, lo imprevisible, lo incalculable, aquello menos probable y más inaudito” (Valls, 2020, p. 298). Por ello la confesión resalta la verdad que se padece, y por ello toda confesión guarda una promesa de verdad, pero solo puede ser perjurio. Porque lo más importante es la experiencia y no el conocimiento. De aquí el paso de lo performativo a lo acontecimental. Y la experiencia está consignada en la escritura que es el espacio de la pasividad y la vulnerabilidad. Este espacio, que corresponde al autor como instancia cancelada por el posestructuralismo de los años sesenta y recuperada en los años 90, es el que se instala en la confesión para resquebrajar la soberanía del sujeto moderno. Y no solo eso, Derrida generaliza la experiencia autobiográfica al afirmar que toda escritura es una confesión, y toda literatura alberga una herida: “escribir es violentarse, pero también es abrazar una forma de vida más alta y más intensa, un plus de vida al que el poder o la soberanía no alcanzan. Es esta la oportunidad que subyace en cada confesión, y también el tesoro de la literatura: el padecimiento, la vulnerabilidad” (Valls, 2020, p. 307). Valls destaca el aporte de Derrida a partir de la perspectiva de la recuperación de la figura del autor como instancia problemática para la reflexión contemporánea.

Lo que nos interesa es la idea de transformación y la de acontecimiento de la confesión, observada principalmente en la línea agustiniana. La mirada al futuro y el padecimiento son ideas que observamos en la novela de Valdelomar. En efecto en la novela vemos como el acto de escribir revela la demanda de perdón y el sufrimiento del narrador, instalado en una zona de frontera, la ley de arena, y mirando su vida desde el pasado hacia el futuro. No es una autobiografía pues solo se refiere a un acontecimiento de la vida del

narrador, es un relato de crisis, el sujeto de la confesión se dirige a otro, pero puede prescindir de él a través de la escritura ya que ésta en su materialidad garantiza que la carta confesión siempre llegará a su destino. Pero esta confianza en la escritura que observamos en Derrida y Zambrano, no la encontramos en la novela de Valdelomar. La escritura es una segunda opción en su experiencia comunicativa o relacional que el narrador va a poner a prueba, pero sobre la cual no tiene certeza.

Como se ha visto tanto la carta como la confesión destacan su carácter de escritura que refiere un acontecimiento decisivo para la vida del narrador. La carta y la confesión exponen al narrador en su padecimiento y vulnerabilidad, delatan su subjetividad y su incompetencia para establecer relaciones. Después del último encuentro con Francinette, donde la palabra de ella también fracasa, el discurso escrito del desventurado narrador es la última oportunidad para acceder a la transformación-redención en esa situación de crisis.

Para concluir podemos afirmar que la novela al representar la situación comunicativa de una carta adquiere una particularidad formal con la que se puede explicar algunos procedimientos de la representación (comunicación diferida) y del habla de los personajes (oralidad y escritura). Pero es en la determinación del carácter confesional de la novela donde podemos hallar referencias certeras sobre su significación. La epístola en tanto género discursivo tiene antigua data sin embargo su estudio apenas ha alcanzado algún desarrollo hasta fines del siglo XX, principalmente porque ha predominado un acercamiento retórico y se ha prescindido de la perspectiva estética (Beltrán, 1999, p. 239). La confesión por su parte es fundamentalmente un discurso de crisis y de transformación, donde “discurso” alude a la necesidad de la palabra escrita como esperanza de una comunicación eficaz, y “crisis” a una situación decisiva en la vida de un sujeto.

## **2.8. Los relatos de la novela: oralidad y escritura**

Observemos la parte central de esta estructura novelesca, los capítulos intercalados II al VII, pues allí encontramos la historia de los hechos que han llevado al desenlace que el narrador pretende justificar. Este gran segmento intercalado se diferencia del texto marco por los

tiempos, espacios y personajes inscritos en las respectivas constelaciones. En vista que LCM es una novela donde el narrador propone al interlocutor una confesión por una cadena de faltas cometidas en el pasado, con el objeto de obtener el perdón, revisaremos la argumentación formulada. Proponemos que esta novela tiene como su principal actor al narrador personaje y su palabra, aspectos de donde podemos derivar las posibilidades significativas de la novela.

El narrador personaje se dirige a su interlocutora para relatarle que, como médico de una compañía de aduanas de una ciudad costera sudamericana, C””, recibió a un importante escritor “Francés, pero no parisién” (Valdelomar, II, 2001, p. 49). Henri D’Herauville desea conocer las ruinas de la ciudad vieja, y principalmente los subterráneos, que se ubican en continuidad a la ciudad nueva y hacia el interior, separadas por un monte. Quedan como amigos y al día siguiente el narrador personaje, según refiere a su interlocutora, pretende persuadirlo de no ir a las ruinas y no descender a los subterráneos. En el poco tiempo que tiene Henri en la ciudad, apenas ha llegado en la madrugada del día del encuentro con el narrador, reclama ir de inmediato a las ruinas. El narrador personaje, médico de la aduana del puerto y aficionado al arte, lo ha recibido como funcionario, pero inmediatamente se ha declarado su amigo. El hecho es que comparten interés por el arte y especialmente por la literatura. El narrador ha reconocido en Henri D’Herauville a un escritor famoso de relatos fantásticos. A lo largo del relato esta relevancia del escritor francés se hará notoria. No solo por el hecho que el narrador personaje tenga un ejemplar del último libro de Henri D’Herauville sino porque el escritor francés se encarga de afirmar su celebridad. La respuesta del escritor francés sobre su origen es interesante de resaltar pues parece una frase trivial, pero tiene una connotación que alude al prestigio que se atribuye como escritor: “no parisién” debe ser leído como “sumamente importante” pues los mejores escritores de Francia raramente han nacido en París (Tournier, 2007, p. 158). Esta referencia a la importancia de Henri se reitera en otras dos ocasiones: “el ilustre pasajero del *Jeroboam*” (Valdelomar, II, 2001, p. 66), y “cerré el libro que lució su carátula en la cual aparecía el título mundial de la novela *Misterios*” (Valdelomar, II, 2001, p. 78). Además, la primera referencia a la importancia de Henri puede leerse como el reconocimiento a la provincia que destaca por sobre la capital (un provinciano famoso es evidentemente una proyección de los deseos del propio Valdelomar). Esta amistad instantánea lleva al narrador personaje a tratar de

convencerlo de no ir a esas ruinas. Incluso este deseo se asume como un desafío. Este detalle es resaltado por el narrador personaje a su interlocutora pues es el argumento principal para probar su intento de evitar el previsible desastre de la aventura de Henri. El narrador personaje refiere su paseo con Henri por la ciudad moderna donde pone en práctica su elocuencia para tratar de salvar a su amigo.

Para ello evoca (III) una ciudad colonial heroica de gran poder y vida fascinante pero que ha desaparecido por acción de los nuevos tiempos: “La independencia, palabra inventada para matar y destruir recuerdos, mató a muchas de esas ciudades coloniales nobles y florecientes” (Valdelomar, II, 2001, p. 50) y concluye con un encomio de la Santa Inquisición, cuyas crueldades contra los herejes, los infieles y los hechiceros demostraban “un profundo amor a la Historia y al Pasado. Los severos inquisidores amaban, más que nosotros, aquellas cosas. Para ellos deshojar el encanto de las creencias, deshacer el pasado con un estudio arqueológico, quitar la gloria a un personaje de otros siglos porque se hubiese descubierto una nueva verdad, eran crímenes horribles” (Valdelomar, II, 2001, p. 56). Esta evocación que loa el pasado heroico de la colonia y encomia la crueldad de la Inquisición como instancia que conserva costumbres y mitos en contra de herejes y rebeldes es funcional para demostrar la degradación de la ciudad moderna, de una civilización, del presente, que ha perdido los elementos fundamentales para cohesionar la comunidad.

“Entre los románticos, y esto se puede extender todavía a Simmel, las ruinas se conjugan con una concepción de la historia que va a marcar profundamente la modernidad. Los documentos y las ruinas medievales tenían el atractivo de que permitían intuir un mundo auténtico y orgánico, cuyo eje era la religión. Pero al mismo tiempo, las ruinas permitían forjar el proyecto de encontrar en el futuro una organicidad como esa” (Iriarte, 2019, p. 99).

En el presente ya no quedan sino ruinas de ese esplendor, de esa comunidad orgánica que la religión propiciaba. El tiempo ha hecho su parte y los hombres también. Estos no han podido conservar los valores que ostentaba y que daba brillo a esa época heroica pues la independencia trajo los males que ahora se puede observar en la vida de la ciudad nueva. La modernidad está en lucha con la tradición, pues ambas demandan imponer la constitución de una comunidad de acuerdo a sus respectivos proyectos. La actitud del narrador personaje hacia el pasado se enmarca, en una primera lectura, en lo que podríamos llamar “discurso de la nostalgia”, un discurso evocativo. El narrador personaje quiere exponer el horror de un

presente degradado y la inseguridad de un futuro que la modernidad propicia. Trata de persuadir a Henri exponiendo con su imaginación la vida del pasado colonial en todo su esplendor para configurar el horror al cambio, a lo moderno, opuesto a lo estable, a la tradición. Pero este discurso en realidad parece ir en sentido contrario a la respuesta esperada. No se suscita el miedo pues Henri parece quedar fascinado por la imaginación de su interlocutor. Las ruinas son un inmenso libro abierto para aquellos que se atrevan a mirar a través de la imaginación. Ambos son artistas y más que desanimar, o aterrorizar con el boato y la crueldad del pasado imaginado, esta evocación parece seducir y alentar, sobre todo a un espíritu moderno como Henri.

Este relato que imagina el pasado parece una parodia de las tradiciones de Ricardo Palma. El tema, el detalle histórico, la admiración del pasado y el arte de la narración permiten esta comparación. Valdelomar confronta la tradición con la modernidad. En una crónica de 1910 (“Los reyes se van”) reclamaba que “destronar un rey es como destrozarse un lienzo antiguo o quemar un libro. Debemos pagarlos y guardarlos como objetos raros, porque es lo único que le queda a la humanidad de aquellos tiempos en que un continente de caballeros marchaba a defender a Dios a Palestina, y en que los hombres morían por sus damas” (Valdelomar, I, 2001, p. 122). La mayoría de críticos que han tratado esta novela se han detenido en esta parte evocativa de la ciudad colonial por su relación con la historia peruana y por la representación de una visión pasatista del país. En efecto el narrador evoca el pasado, admira y justifica la crueldad de la Inquisición, pero se debe considerar que el discurso, este discurso evocativo de la alegría y la crueldad colonial, de carácter oral, fracasa en su función persuasiva. Esta visión del pasado debe ser vista en el marco de una estrategia retórica del narrador para ganar un desafío:

- Pero, ¿Cree usted en todo lo que se dice de la ciudad?...
- Si le refiero lo que sé de ella, ¿me promete usted no ir?
- Según lo que usted me refiera, doctor.
- Creo que le convenceré (Valdelomar, II, 2001, p. 50)

Como estrategia de persuasión, este relato es una invención del narrador para lograr una finalidad. Pero de cualquier manera supone una crisis en el sujeto hablante. El narrador personaje actúa como lo haría un guía en un complejo arqueológico. Pero en este caso la intención es propiciar miedo y así conseguir que Henri desista de ir a las ruinas de la ciudad



colonial. El miedo produce cuatro respuestas en el sujeto sometido a esta emoción: huida, lucha, inmovilidad y sumisión (Marina, 2007, p. 32). Nada de eso sucede pues el relato es asumido como una historia más. El narrador personaje queda así configurado, en ese momento de la historia, como un sujeto sometido a la tradición y a un orden estable. El escritor francés por su parte es un modelo del librepensador para quien el pasado, y sobre todo lo desconocido, es un desafío o la posibilidad de una aventura. Es curioso notar al respecto que “Goethe aborrecía las ruinas, esas envolturas externas de un pasado desnudo propias de un museo o de una tienda de antigüedades; las llamaba fantasmas” (Bajtín, 1985, p. 224) y “odiaba las narraciones de los guías acerca de los acontecimientos históricos que habían tenido lugar en aquellas localidades” (Bajtín, 1985, p. 225). Henri está dispuesto a escuchar como lo haría un turista. Pero, para él es solo un relato de entretenimiento.

La segunda acción que el narrador formula a su interlocutora para probar su intención de salvar a Henri tiene que ver con el relato de las desapariciones que se habían producido en los subterráneos. Este discurso parece tener más fuerza para cumplir con la intención de persuadir a Henri puesto que se apela a casos efectivamente acaecidos, y al caso concreto vivido en el pasado por el narrador personaje. Después de un paseo con unas “mejicanas bellísimas” (Valdelomar, II, 2001, p. 59). Henri propuso a su amigo caminar por la ciudad, acción que le permite insistir en ir a las ruinas. Confronta al narrador personaje con su miedo, ante lo cual este le refiere lo que se dice de las desapariciones sucedidas en las ruinas. Esta vez, no se trata de un relato evocativo, producto de la imaginación, sino el relato de casos, y fundamentalmente de un caso vivido por el propio narrador personaje. Se dice que por lo menos una decena de personas que se internaron en esos subterráneos no han regresado; pero el narrador personaje relata su caso. Rosso Benedetti, “quiso ir a las ruinas y, como usted, bajar a los subterráneos. Hice lo posible por disuadirlo de su empeño”, dice el narrador (Valdelomar, II, 2001, p. 62), y luego describe, cuando Rosso ya se había internado en las profundidades, “los golpes de Rosso abajo, profundamente abajo, en el seno de la tierra” (Valdelomar, 2001, II, p 63), señal convenida de auxilio, y su incapacidad de respuesta por el miedo que lo dominaba. Luego la huida de las ruinas y las consecuencias de esta experiencia: “Llegué a mi casa jadeante, delirando; estuve doce días en cama con fiebre alta y sintiendo por todas partes los golpes de Rosso en el muro” (Valdelomar, 2001, II, p. 63).

Aun cuando el relato es presentado como un caso que el narrador había experimentado, Henri persiste y convence al médico para acompañarlo a las ruinas de la ciudad colonial esa noche del 12 de febrero. A las once y media, luego de haber terminado “nuestra invitación con las mexicanas”, el narrador y Henri inician el camino hacia las ruinas. El narrador personaje justifica su falta de convicción para detener a Henri afirmando que este “tenía un dominio inexplicable sobre mí, además la brisa del mar, la comodidad del coche que corría veloz entre las alamedas, la misteriosa silenciosidad de la hora y las bebidas de la tarde, todo tenía no sé qué de encantador y sugestivo” (Valdelomar, 2001, II, p. 66). En esta situación intenta un último argumento ante la pregunta de Henri sobre el peligro de bajar a los subterráneos. El narrador ensaya su lado científico, de base neurológica, al indicarle que si desciende ya no podrá regresar puesto que “si estando el sistema lobular en condiciones naturales, la luz necesita actuar para sostener el sistema; estando el sistema en un equilibrio invertido, a consecuencia de fuerzas extrañas, necesita actuar la obscuridad para sostener este equilibrio. Es por esto que el hombre, que no es sino un ejecutante de lo que pasa en su cerebro, una vez que baja al subterráneo, lejos de salir a la luz, tiende a perderse en la obscuridad voluntaria consciente, imperiosamente...” (Valdelomar, 2001, II, p. 67).

El estudio de las localizaciones cerebrales, es decir la identificación de las zonas cerebrales relacionadas con funciones motoras, sensoriales y cognitivas, tuvo desde el siglo XVIII un importante desarrollo. Durante el siglo XIX y parte del XX se desarrolló un amplio debate científico entre los “localizacionistas” (en el cerebro existen centros especializados para determinadas funciones) y los “antilocacionistas” (concepto unitario de las funciones cerebrales). Este debate propició el desarrollo de la neurología moderna, sobre todo después de la primera mitad del siglo XX. Aunque en la época que Valdelomar publicó su novela (1911) el debate planteaba mayores posibilidades a los localizacionistas, esta línea aún estaba marcada por la pseudociencia (Frenología) y por un concepto limitado de función (“localizacionismo estrecho”), aspectos que solo serían superados a partir de 1930. En este debate los datos y la evidencia científica se orientaron a favor de los localizacionistas, quienes con las ampliaciones y correcciones respectivas dieron un impulso definitivo al estudio de las funciones superiores del cerebro en el siglo XX (García & González, 2014). Esto quiere decir que Valdelomar construyó su personaje como un médico atento a lo último, lo más

actual, que se hacía en Europa no solo en lo que respecta al arte sino también en lo que corresponde a la ciencia, a la medicina.

Zavaleta refiere que el narrador personaje profiere “teoríasseudocientíficas sobre la locura, los extremos de la mente” (Zavaleta, 1999, p. 68). Es cierto que para la ciencia actual esas elucubraciones suenan aseudociencia, pero de acuerdo al contexto que se ha señalado, el personaje de Valdelomar queda caracterizado por tener un pensamiento moderno, positivista, mezclado con elementos de la frenología, esta sí unaseudociencia, y de supersticiones tradicionales. Este relato del narrador personaje es parte del arsenal retórico con que pretende persuadir a Henri de no ingresar a los subterráneos de las ruinas. Debe entenderse así. Además, el contenido de estos relatos, en tanto elemento cognitivo (la evocación de las ruinas coloniales, el caso del pintor Rosso, el tema de las localizaciones cerebrales), debe entenderse “necesariamente relacionadas con el aspecto ético del contenido, con el universo del hecho, con el acontecimiento” (Bajtín, 1991, p. 44). Es decir, no se puede interpretar fuera de su contextualización en el todo de la novela. En ese sentido estos enunciados funcionan para caracterizar una postura moral, de acción, siempre en relación con la totalidad novelesca.

Los relatos, formulados para persuadir, fracasan por lo que el narrador personaje se ve obligado a cuestionar su accionar y a dudar de sus estrategias retóricas, y tal vez de sus ideas. Sus ideas (su pensamiento nostálgico, su experiencia personal, su saber científico, su interés artístico y sus prejuicios) propias de un estado de seguridad y orden, desde el que observa el mundo, serán trastocadas por el acontecimiento límite de la desaparición de Henri y luego por el encuentro-separación con Francinette. Ubicado en el buque desde el que formula su confesión-rendición de cuentas, la seguridad de la costa, de C’’, donde trabajaba, se ha convertido en el pasado, y el presente ha adquirido el carácter de provisional: lo seguro de la tradición se ha transformado en la “relativa tranquilidad” de un buque anclado en la Bahía de Río de Janeiro (la modernidad). Las metáforas del naufragio y de la navegación son figuras que simbolizan la precariedad de la condición humana en el contexto del cosmos. En esa precariedad termina la novela. Los relatos ensayados por el narrador personaje para persuadir a Henri se formulan dentro de la ciudad nueva, antes del ingreso de los personajes a la ciudad en ruinas. Los amigos han paseado por la ciudad, han cenado con unas muchachas mexicanas, han charlado, el narrador ha intentado vanamente ejercer la elocuencia para

convencer a su amigo del peligro al que se expone si persiste en ingresar a la ciudad en ruinas y particularmente a los subterráneos. Estos relatos constituyen discursos fallidos pues finalmente Henri atraviesa la colina con su guía y ambos se internan en la ciudad en ruinas en busca de la entrada a los subterráneos.

Henri deshecha los relatos del narrador que pretendían convencerlo de desistir de su objetivo, ingresa a las ruinas y desciende por los escalones del subterráneo hasta desaparecer. Esta escena ya no es la referencia de un discurso del narrador personaje dirigido a Henri. Como hemos visto el narrador personaje refiere su diálogo, directo y oral, con Henri como una escena escrita para Francinette con el objeto de probar las acciones realizadas para contener la obsesión de Henri por descender a los subterráneos. Pero en el capítulo VI, el ingreso y desaparición en las ruinas, los hechos son directamente narrados a Francinette a través de la escritura epistolar. El narrador es consciente de su culpa pues solo ha actuado con palabras cuando la situación exigía más que elocuencia para contener la acción de Henri. Ha intentado cambiar el rumbo de un acontecimiento, pero no ha sido suficiente pues fuerzas superiores lo han impedido. Por ello la carta plantea desde el inicio su argumento central: la luna es la culpable de todo, ella con su fuerza cósmica e inapelable ha impedido una oposición más enérgica a la voluntad de Henri. Cuando la elocuencia finalmente falló, la incapacidad para la acción directa, física, determinó el desenlace. Y la naturaleza, las fuerzas misteriosas de la naturaleza, contribuyeron para que la voluntad y la sensatez fueran aniquiladas. Esta irrupción de la figura de la luna en la argumentación del narrador personaje constituye la representación del simbolismo tradicional en los términos de “ley de la necesidad”, es decir una lógica que sustenta las estéticas prehistóricas, cuyas principales funciones eran “escenificar los valores esenciales de cohesión de la horda [y] la escenificación simbólica de los misterios de la vida agrícola, esto es, la asimilación del ciclo de la vida: vida, muerte, resurrección” (Beltrán, 2017, pp. 48-49). El poder atribuido a la luna es parte de la imaginación y de la credulidad que el narrador personaje propone para atenuar su falta. La luna es símbolo de metamorfosis y del poder maléfico que supone todo cambio, toda transformación. El narrador personaje sabe que ya no puede mantener su estado en C’’. La desaparición de Henri es la repetición de lo sucedido con Rosso, el pintor, doce años atrás, y por tanto el odiado y temido cambio se impone. Invoca a Francinette que luego de escapar a

duras penas de la ciudad en ruinas, llegó al puerto de C'''' y al día siguiente huyó a M''', donde la conoció y donde se enamoraron sin saber de sus respectivos pasados.

Pero Francinette días antes del matrimonio le reveló su antigua relación con Henri. Frente a ese relato el narrador comprende la dimensión de su acto y huye nuevamente, deshecho por la culpa (la experiencia con Rosso se ha repetido y en esta repetición esta precisamente lo imperdonable). "Yo sé que él me perdonará –dónde esté- el haberle dejado bajar a los subterráneos. Perdóneme usted también" (Valdelomar, 2001, II, p. 78), implora el narrador desde un barco en la bahía de Rio de Janeiro. Según lo referido, el narrador formula como argumento principal de su accionar imperfecto una fuerza sobrehumana (la luna) que ha paralizado su voluntad y le ha impedido detener el descenso de Henri a los subterráneos. Pero insiste en que intentó persuadirlo apelando a la palabra (sólo a la palabra).

Tres relatos son la prueba de ese intento fallido, pues la respuesta de Henri fue equívoca. Estos son los argumentos con los que el narrador quiere atenuar su falta y reclamar el perdón. Pero, como veremos, el narrador no solo formula a su interlocutora los argumentos de su defensa (los relatos hechos a Henri son prueba de su intención, fallida, de salvarlo) sino que también refiere la naturaleza de un importante relato (oral-presencial) que Francinette le hizo a él, fundamental para explicar la carta (y la novela) como una respuesta a otro discurso. La parresía y la anagnórisis: el decirlo todo de parte de ella (la revelación de Francinette como antigua novia de Henri) y el reconocimiento de una falta contra su amada de parte del narrador personaje, determinan dos respuestas de este a la confianza brindada por su prometida. El abandono primero (dimensión pragmática) y la carta explicativa después (dimensión cognitiva). Otra vez la palabra como acto verbal (una confianza del amante al amado para afirmar la relación) termina por ser contraproducente igual que los tres relatos formulados por el narrador personaje a Henri. Pareciera que el lenguaje oral, inmediato, presencial, no cumpliera con su cometido: no previene o evita catástrofes, tampoco sirve para unir afectivamente a los sujetos. O es tal vez la incompetencia de estos sujetos en el manejo de un instrumento tan delicado y misterioso lo que finalmente desencadena el fracaso. Las palabras de Francinette son formuladas a pocos días del matrimonio, como una muestra de transparencia y de amor, pero en lugar de propiciar la consolidación de la pareja, la destruye. Si la palabra por sí sola no puede salvar vidas y fracasa cuando no está acompañada de la

acción práctica, también fracasa cuando es formulada en un momento inoportuno. Es la inobservancia de lo que se llama el arte de la prudencia.

Pero aún queda por describir un relato, que incluye a los otros y que se diferencia por la naturaleza del soporte de los signos. La carta, como enunciado que incluye los cuatro “relatos orales” anteriores, es palabra escrita. La separación es la condición de posibilidad de este tipo de enunciado frente a la inmediatez de la palabra oral o verbal. En la dimensión de la oralidad han fracasado tanto el narrador personaje como Francinette pues sus relatos no han encontrado la respuesta prevista o deseada. Todo parece indicar que el narrador denuncia en su carta-confesión la imperfección de la comunicación oral. Las palabras del narrador a Henri no obtuvieron la respuesta esperada, y las de Francinette al narrador tampoco. La esperanza por consiguiente está en la escritura, con ella el narrador podrá explicar su incapacidad para salvar a Henri y justificar el abandono de la prometida para obtener el perdón por uno y otro hecho.

La novela, la carta-confesión, dirigida a Francinette para explicar el abandono, es la respuesta a un enunciado previo (la confidencia oral que Francinette formuló al narrador días antes de la boda). A su vez la carta-confesión demanda una respuesta de la interlocutora, una respuesta posible pero que está fuera del marco de la novela. Francinette solo puede saber en lo inmediato el hecho del abandono del que ha sido objeto, no sabe la causa, no sabe lo que su confidencia (parresía) ha revelado a su amante (anagnórisis). Por ello, para el narrador, la carta es apremiante, tiene que haber alguna explicación para una novia cuyo novio huye a unos días del matrimonio.

A diferencia de los relatos orales interpolados en la carta (los tres relatos del narrador dirigidos a Henri y uno de Francinette dirigido al narrador) donde sabemos las respuestas de Henri y del narrador personaje, en la carta-confesión, donde se materializa la revelación (anagnórisis) a Francinette del extraño proceder del narrador, nada sabemos de la reacción de la destinataria puesto que el relato se clausura en una sola carta. La retórica de la oralidad ha probado su impertinencia para propiciar el bien de los sujetos. Tanto el narrador como Francinette han elegido mal sus palabras, las han proferido de manera impertinente o sin el suplemento de un acto. El narrador personaje al acudir a algunas historias y Francinette diciéndolo todo en su afán de sellar el vínculo de pareja (parresía), sin considerar el arte de la prudencia. Por ello la escritura se afirma como instancia que permitirá al narrador explicar

su actitud de renunciar al matrimonio con Francinette y con ello obtener el perdón (aun cuando no exista la certeza de una respuesta).

Toda la novela se concentra en el narrador personaje para justificar sus faltas: la desaparición de Henri y la renuncia al matrimonio con Francinette. Por ello su carácter está más definido que el de cualquiera de los otros personajes. Sabemos de sus inclinaciones artísticas y de su profesión de médico, pero también observamos sus temores y supersticiones, su concepto de la historia y del pasado, su poderosa imaginación, todo ello como una coexistencia de elementos racionales e irracionales, de equilibrio y de descontrol, donde el aspecto determinante parece ser el poder de la naturaleza, ajena, desconocida y misteriosa, representada por la figura de la luna, a la que finalmente se le atribuye la responsabilidad por su débil carácter. Fácil salida para el problema de la responsabilidad la atribución de la acción humana a una instancia externa y poderosa. Esta conclusión, adelantada al inicio de la carta, es producto del fracaso de los “relatos” que el narrador personaje dirige a Henri con la intención de persuadirlo, de hacerlo desistir de su aventura en las ruinas y los subterráneos. El narrador atribuye el fracaso de sus palabras a fuerza externas, cósmicas e irracionales.

La carta está ligada a la escritura, es una forma de diálogo, pero diálogo diferido, al impulso imaginario que une al destinador con el destinatario, entendida como una tecnología complementaria de la oralidad, sin interlocutores presentes. Sobre la eficacia de la escritura no se dice nada. En vista que no hay carta de respuesta, asumimos que el narrador tiene la esperanza que la escritura cumpla con la eficacia que parece estar negada para la oralidad. El relato escrito es formulado para expresar de manera segura algo que podría traer consecuencias desastrosas con los interlocutores presentes.

En LCM puede observarse que el narrador personaje actúa con una supuesta libertad y sinceridad de afectos para formular su defensa o alegato dirigido a su interlocutora ausente. Pero es preciso reiterar que la carta, y la escritura que supone, sobre todo en un caso como el presentado en la novela, se configura como una instancia que difiere, pospone o niega el contacto y la acción. Esta idea de posponer o negar el contacto con el interlocutor también es posible en el discurso oral como se puede ver en una promesa o en una palabra de rechazo, pero lo determinante es la ausencia de uno de los interlocutores y el tiempo disponible para elaborar, leer, comprender y responder un texto. En cualquier caso, el problema es la

eficiencia de la palabra en relación con los hechos, palabra y hecho como elementos que distinguen la condición humana: “con palabra y acto nos insertamos en el mundo humano (Arendt, 2009, p. 201). El hombre inútil, y específicamente el hablante que no actúa, queda en evidencia cuando observamos que el narrador personaje intenta impedir que se repita la desaparición de otra persona (el caso del pintor Rosso como antecedente) en los subterráneos de la ciudad antigua apelando a la misma estrategia que había fallado en el pasado, el uso de la palabra.

Pensar que la palabra proferida es suficiente para esperar, en el plano de la acción, la respuesta prevista por el interlocutor es ilusorio. La respuesta, como acción pragmática, puede ser equívoca como se ha observado en los casos de los relatos del narrador personaje (a Henri) y de Francinette (al narrador personaje). Por ello ante la formulación de un enunciado oral presencial se instala lo imprevisible e intolerable ya que la respuesta no siempre atiende a los deseos del interlocutor. Para los personajes la palabra debe evitar una tragedia, evitar una muerte o, lo que es peor, una desaparición, o debe propiciar la unión de los amantes. Como una observación es preciso mencionar que en la novela no hay cuerpo que honrar o enterrar, no hay rito que asegure el tiempo del luto y por tanto la aceptación simbólica de la muerte de Henri. Pensar en los desaparecidos como producto de las dictaduras, las guerras genocidas y otras situaciones de violencia similares durante el siglo XX permite imaginar la naturaleza del dolor que el autor modelo desea representar. En los subterráneos de la ciudad colonial las personas que se atreven a desafiar sus misterios no están muertas sino “desaparecidas”, que para la lógica del relato es lo mismo. Ahí está precisamente la falla del narrador, solo tiene palabras frente a situaciones que en casos extremos demandan hechos; no puede oponerse físicamente al deseo de Henri de internarse en esos subterráneos cuando observa que ha fracasado la palabra. De igual manera cuando Francinette, con el deseo de consolidar su amor por el narrador, relata a este la causa de su viaje y revela su antigua relación amorosa con Henri, recibe una respuesta equívoca en el plano de la acción pragmática. Ella espera que la revelación los aproxime como amantes, pero la respuesta es el abandono. Y aquí nuevamente la presencia del dolor superlativo.

Todo indica que la carta (la novela) es producto del temor al contacto y a la respuesta directa de su interlocutora. Por ello ante la revelación de Francinette, la huida sin ninguna explicación directa. La palabra del narrador, que se organiza como un alegato, es básicamente



la defensa de un acto identificado como una falta. La confesión responde a un fin moral ya que “una persona confiesa cuando es consciente de la falta de coincidencia entre su pasado y su presente. La fractura entre los dos estados de consciencia es un factor de inestabilidad que quien confiesa trata de corregir aferrándose a un nuevo centro, a un nuevo punto de equilibrio” (Beltrán, 2003, p. 534). La palabra como símbolo es ya una forma de la constitución de la cultura humana, que como tal organiza el refugio que necesita el hombre vulnerable frente a lo absoluto de la realidad o del mundo, según H. Blumenberg (Garay, 2005).

En LCM la palabra oral y directa fracasa en su intento de detener el desastre, o lo propicia, y por tanto la escritura se convierte en el último recurso para detenerlo o atenuarlo. En general el desastre es inevitable (la muerte individual o de una sociedad) pero la cultura es la forma en que ello se enmascara o se difiere. En ese sentido el lenguaje humano como forma simbólica y en tanto retórica nos protege “de los impulsos de los demás y de nosotros mismos. La autoprotección es uno de los elementos antropológicos más decisivos de la retórica” (Garay, 2005). Entre la oralidad y la escritura, esta tiene la ventaja de protegernos de lo abrumadora que es la realidad porque no demanda la presencia de los interlocutores. En la puesta a prueba de la palabra, la escritura asume un rol esperanzador, es el recurso al que el narrador apela para tratar de reconstruir el orden, en todo caso algún tipo de orden compatible con esa relación social. La escritura trata de subsanar lo que la oralidad no puede realizar. Solo estos aspectos demuestran un problema fundamental de antigua data pero que alcanza relevancia en el periodo de entre siglos y se mantiene hasta ahora.

La crisis del lenguaje, o crisis referencial, se manifiesta en el modernismo hispanoamericano como un proceso de desarticulaciones y crítica del pensamiento y del lenguaje tradicional. “La literatura modernista, desde sus etapas iniciales y gracias a su racionalismo, objetó los juicios y enunciados prescriptivos de la tradición desde el interior de su propio sistema” (Rivera-Rodas, 200, p. 780). De ahí que la falibilidad del lenguaje será una de las características del modernismo. El saber-decir de los inicios de la modernidad se trastoca en un cuestionamiento de las posibilidades del lenguaje y del saber. En esta falla de la oralidad vemos el símbolo de un cuestionamiento de la tradición, y la apuesta, incierta, por la escritura (símbolo de la modernidad). La novela plantea el conflicto, su resolución será formulada en LCT.

## 2.9. El viaje y el encuentro

Entre los símbolos de la modernidad, caracterizados por su sincretismo y complejidad, LCM registra el símbolo del viaje como una figura relevante. Una de las formas favoritas de la Modernidad para simbolizar el cambio de conciencia es la representación de un viaje. El viaje permite un cambio de conciencia mágico. Es la representación moderna de la iniciación tradicional. El viaje se presenta como un motivo que permite el restablecimiento del yo, una posición nueva, de equilibrio en el universo (Beltrán, 2017, p. 365)

Pero también es una figura que remite a la escritura. Parece que la novela ejemplifica la lucha entre la voluntad humana y la naturaleza incontrolable y absoluta. El símbolo de poder que el narrador personaje atribuye a la figura de la luna puede entenderse como el operador de la conducta que ha llevado al desorden una vida medianamente tranquila, desde su ubicación en la ciudad costera, donde podía mirar el mar tranquilo de la bahía, hasta el exilio en un barco en el mar. Esta huida, o viaje obligado por las circunstancias, se manifiesta a través de la figura del barco (de la navegación y del naufragio) desde donde escribe la carta (“el *Ática*”) el narrador personaje. Henri es un artista, viajero voluntario, que necesita de experiencias extremas para alimentar su trabajo. Francinette es más bien una viajera obligada a una búsqueda finalmente infructuosa. Los tres personajes principales son viajeros pero sus motivos para desplazarse son distintos: la huida, la aventura, la búsqueda.

La novela no es solo un alegato, una confesión, es también un viaje. El narrador personaje se ha desplazado cada vez que ha tomado conciencia de haber cometido una falta, un acto que afecta su responsabilidad moral. No hay delito en su accionar, solo la conciencia de su responsabilidad. Por ello el viaje al exilio es una forma de sancionar su incapacidad y también la posibilidad de la redención. Pero este viaje no necesariamente lo ha llevado a un mejor lugar. Recuérdese que el narrador personaje añora la arcadia colonial, encomia las crueldades de la inquisición y cuestiona la ciudad moderna fruto de las luchas de la emancipación. Acepta el presente porque su evocación del pasado le permite atenuar el recelo que siente debido a la transformación ejercida por la acción de los hombres y de la naturaleza

(tiempo histórico). El pasado y el presente están en conflicto en C'''' y las ruinas adyacentes; por ello constituyen un espacio para reflexionar sobre el tiempo, donde se intenta dar una explicación para aceptar el horror al cambio, al tiempo ineludible de la historia y la naturaleza. Pero ese equilibrio precario es roto por la irrupción primero de Henri y luego por Francinette, quienes ponen a prueba el carácter y la voluntad del narrador personaje. La huida inevitable lo lleva a pasar de la ciudad costera donde trabajaba, en relativo orden entre los restos de una época heroica y la rutina de un oficio), a otra ciudad (donde encuentra y abandona a su objeto amoroso) y, de allí, finalmente, a un barco, el *Ática*, del que ni siquiera baja para enviar la carta.

Este tópico del viaje, entendido como un desplazamiento en el espacio, es una metáfora del camino de la vida, de la *navigatio vitae*, y por tanto conlleva siempre la posibilidad del fracaso, del peligro, pues significa el abandono de un espacio de seguridad. Podemos entenderlo mejor a partir de la metáfora del naufragio, en la terminología propuesta por H. Blumenberg. En la figura de la navegación (y por consiguiente del naufragio) está presente la idea de vulnerabilidad de la cultura humana, de la inminencia del desastre, del miedo a la muerte (Tatián, 2002). El espacio que termina habitando el narrador personaje es vulnerable e inestable en comparación con la seguridad del espacio abandonado, sin embargo, no tiene elección, está obligado a vivir en una suerte de exilio más aterrador. Pasajero de un barco que se dispone a anclar en la bahía de Río de Janeiro, el narrador personaje conjura con displicencia su situación a pesar que sabemos que la amenaza es aún mayor cuando las aguas del mar parecen tranquilas.

Este desplazamiento parece ser un símbolo de la ruptura con un orden seguro para acceder a un tiempo de crisis, de amplias posibilidades, para enfrentar el incierto futuro. Desde un barco desplazándose por una bahía de Sudamérica, el narrador personaje explica sus acciones confiado en la aparente seguridad de su aislamiento y además alejado de todo posible contacto con su interlocutora. Pero está solo, sin amigos, sin esposa, sin patria, esperando el futuro. Por ello, todo viaje es también una rebeldía contra los designios del estar aquí y al mismo tiempo la posibilidad de nuevos encuentros, “la navegación es así mismo promesa de mundos nuevos, la esperanza de alcanzar tierras prometidas, la sospecha de que existen otras maneras de vivir y de pensar a las que solo se accede soltando las amarras de las riberas familiares y de la tierra firme de la costumbre” (Tatián, 2002, p. 89).

El narrador personaje concluye su relato en una zona de frontera. No es tierra firme, no es altamar, es una zona que no quiere atravesar. “Yo no bajaré a tierra. Ahora cierro la carta y me voy a popa de donde veo las hélices que mueven las entrañas del mar, mientras el *Ática* se desliza, esbelto y poderoso, entre los barcos anclados, los diques enormes y mohosos” (Valdelomar, 2001, II, p. 80). El viaje, la navegación, es también la posibilidad de la escritura y la contemplación. Esta afirmación se puede observar en los otros personajes principales de LCM.

Henri y Francinette (y el pintor Rosso) también son viajeros y por tanto están sujetos a las amenazas y a las esperanzas que ello supone. Ellos viajan en diferentes tiempos y por diferentes motivos. Henri, es un escritor famoso de novelas de género fantástico. Sabemos de su fama por tres referencias, dos explícitas y una encubierta. Esta última es interesante de referir. En el apartado II, cuando se encuentran en el hotel, el narrador personaje pregunta a Henri si era parisino y este le responde que no. Michel Tournier, en un ensayo sobre Jack London, donde se detiene a explicar las causas de la elección de este nombre artístico, comenta que los mejores escritores de Francia raramente han nacido en París (Tournier, 2007, p. 158). Entonces sin decirlo Henri se presenta como un famoso escritor (y provinciano) que ha llegado a esa ciudad atraído no por las ruinas sino por ese espacio inefable, desconocido y misterioso, que es la zona subterránea de la que no han regresado las personas que se atrevieron a entrar. Parece que Henri necesita experimentar el “horror” de lo extraño, lo desconocido para poder escribir el tipo de novelas que le han dado fama. El viaje es entonces una necesidad para la escritura, para la creación artística. Henri como escritor profesional representa el modelo decimonónico del artista que necesitaba aventuras extremas en lugares exóticos para plasmarlas en su arte. Augé explica que

el viaje era, sobre todo, de Chateaubriand a Flaubert, ocasión y pretexto para la obra, para una experiencia de uno mismo obtenida con el viento favorable de la desorientación producida por el cambio de país, una experiencia cuyo resultado (novela, diario) procedía de un doble desplazamiento: un desplazamiento en el espacio, evidentemente –pero este desplazamiento es relativo, ya que la obra no se escribe, o al menos no se termina, más que al regreso–, y un desplazamiento por el interior de uno mismo (Augé, 2003, pp. 72-73).

En el caso de Francinette su viaje responde a otra circunstancia, obviamente relacionada con el viaje de Henri. Ella que esperaba el retorno de Henri para casarse se entera que su novio ha desaparecido y por ello recalca en el continente americano para buscarlo. Esto lo

sabemos por el relato de narrador, que apenas formula algunos indicios para explicar las circunstancias del encuentro y de la relación con Francinette. Ella, como destinataria de la carta-confesión, está obligada a una respuesta, pero la novela se clausura sin esa palabra. Sin embargo, inferimos la posibilidad de la escritura. El viaje en términos de huida, de aventura o de búsqueda nos remite a una situación de crisis provocada por la modernidad, donde acecha el riesgo de perder la vida, la esperanza de la vida buena, y también la posibilidad de la escritura y la contemplación. Por ello

Un símbolo para expresar el salto de conciencia que requiere el rápido suceder de acontecimientos es el viaje. Si el viaje premoderno servía como método para dar cuenta de la diversidad geográfica y social, el viaje moderno es una metáfora del cambio individual repentino de conciencia. Cuando en la novela vemos el relato de un viaje –y lo mismo en el cine– debemos interpretarlo como el anuncio de un cambio de conciencia necesario, incluso cuando el viaje sirve de soporte para un planteamiento humorístico (Beltrán, 2019, pp. 180-181).

El encuentro es inseparable del viaje. El encuentro de Henri con el narrador personaje es relativamente verosímil: el narrador personaje trabaja en un puerto y Henri es un famoso escritor que arriba en un barco a la C'''' con curiosidad y necesidad de experiencias fuertes para trasladarlas a la construcción de sus novelas de misterio. El encuentro tiene algo de casualidad, pero es perfectamente posible en el espacio cosmopolita de un puerto donde un viajero desembarca y un funcionario de aduanas cumple con su trabajo. En el caso del encuentro de Francinette con el narrador personaje, se instala la casualidad como elemento decisivo. M''', referida como ciudad, supone un espacio amplio, heterogéneo, donde es más difícil el encuentro, pero este sucede, los dos personajes se encuentran, se enamoran y deciden casarse. Ninguno sabe del pasado del otro. Y lo más importante, Valdelomar apenas desarrolla esta materia narrativa. Como mencionamos esta historia sentimental la conocemos por referencia del narrador, sin mayores detalles sobre el enamoramiento que bien pudo desarrollarse ampliamente, como sucede en las películas de Lutbisch y Ozon que referimos antes (donde predomina el tema idílico-sentimental).

La figura del viaje también nos remite al espacio diseñado en la novela, la geografía textual. LCM representa un espacio cosmopolita, pues en principio permite identificar dos continentes: Europa y Sudamérica. La acción se desarrolla, como sabemos, en dos ciudades innominadas de la costa del Pacífico y en un barco frente a la costa de Rio de Janeiro. Pero

el marco de referencias a Europa se extiende a lo largo de la novela. Es una geografía cosmopolita anclada en territorio sudamericano.

## **2.10. Dos dimensiones de las ruinas**

El tópico de las ruinas atraviesa la historia de occidente desde la modernidad hasta la actualidad. “Sentimos nostalgia por las ruinas de la modernidad porque todavía parecen transmitir una promesa que se ha desvanecido en nuestra época: la promesa de un futuro diferente” (Huysen, 2007, p. 35). Toda una tradición de estudiosos que han reflexionado sobre las ruinas (de Diderot a Simmel, Zambrano y Onfray) plantea un conjunto de explicaciones para dar cuenta de la ruina del romanticismo y de la ruina de la contemporaneidad, de la ocasionada por la naturaleza y aquella producida por la acción humana (Iriarte, 2019). También los artistas han asignado a esta figura de la imaginación una serie de funciones. Para algunos las ruinas manifiestan la presencia del pasado en el presente (Proust), para otros son un testimonio de la victoria de la vida sobre la muerte, otros las consideran como símbolo de la vanidad de la acción humana (Camus), o como anunciación del destino de un personaje (Balzac) (Ridha Bouguerra, 2006).

En la modernidad vemos dos tipos fundamentales de ruina. Una, romántica, donde la ruina se constituye por oposición “entre dos elementos vitales mucho más distantes entre sí: la voluntad humana que erigió la construcción y la fuerza mecánica de la naturaleza que la hizo caer”, pero no desaparecer completamente, para instalar una nueva forma “comprensible y distinta” (Simmel, 2014, p. 43). Y otra ruina, donde es fundamental la destrucción por la mano humana, “el escombros”. En LCM confluyen estos tipos de ruina. El narrador personaje relata que las ciudades coloniales desaparecieron por la irrupción de la república, algunas abandonadas, pero “ésta que a nuestros pies duerme el sueño de la muerte, perteneció a las rebeldes, a aquellas que como Saúl se arrojaron sobre el filo de su espada antes que ver la humillante sonrisa del vencedor” (Valdelomar, 2001, II, p. 51). En otros fragmentos se puede observar que la naturaleza también ha hecho su parte en la destrucción de la ciudad colonial. Por ello podemos afirmar que Valdelomar se apropia del tópico de la ruina para plasmar con

máxima libertad su novela. Además, las ruinas de LCM son representadas como ruinas auténticas y no como lamentos sentimentales por un pasado perdido. Por ello esa representación constituye la expresión de una “nostalgia reflexiva”, es decir, un discurso crítico y propositivo (Huysen, 2007).

Las ruinas representadas en LCM tienen dos dimensiones: una correspondiente a los restos de la superficie, y otra, el mundo subterráneo o inframundo. La primera dimensión suscita a su vez dos tipos de discurso o relato, uno evocativo producto de la imaginación del narrador personaje (III) y otro de carácter fantástico-hermético (IV, V, VI, VII). Observemos primero el discurso producto de la imaginación del narrador personaje, el relato de la evocación colonial con que se pretende persuadir a Henri de no descender a los subterráneos. En este caso vemos un acto de traducción, los restos son sustituidos por las imágenes que formula la imaginación del narrador personaje. El boato de la vida colonial es representado para Henri como modelo de comunidad orgánica. En el segundo caso, los personajes se desplazan por las ruinas y al narrador personaje no le queda sino describir los edificios destruidos, la desolación, los hechos extraños, la entrada a los subterráneos, en suma, un mundo fantástico-hermético. La entrada, a su vez, es el umbral que marca otra dimensión.

El espacio subterráneo, del que no han regresado los que se atrevieron a entrar, aquello que se hunde en las profundidades de la tierra, es la expresión de la amenaza, del desastre, de la muerte, del horror (parálisis frente a lo intangible e inefable). La dimensión del inframundo, también bajo el registro fantástico-hermético, es apenas referido en la novela. Aparecen breves referencias en la historia de Rosso (IV), en localizaciones cerebrales (V), y en VI y VII. Los “relatos” dirigidos a Henri por el narrador personaje en IV y V, antes de ingresar a la ciudad en ruinas, formulan de manera directa el carácter inefable y horroroso de ese espacio subterráneo ubicado en una zona central de esa ciudad en ruinas, conectado por unos escalones que descienden al “fondo de aquel pozo siniestro y maldito” (Valdelomar, 2001, II, p. 73). De este inframundo apenas se filtran algunos sonidos inarticulados y nadie ha regresado para describir con detalle la naturaleza de tal espacio. Para acceder a este espacio se tiene que descender a lo profundo incierto, amenazante y misterioso. Aquello es indecible, no hay evocación posible ni experiencia que relatar como en el caso de las ruinas de la superficie pues no hay signos legibles de algo que recordar o ver, es solo el signo de una amenaza repulsiva y atractiva que ya ha cobrado muchas víctimas. Esa fascinación repulsión

puede explicar la ambivalencia en la voluntad y determinación del narrador personaje para detener a Henri en su obstinado propósito. Trata de convencerlo de no ir a las ruinas con relatos que deberían propiciar y desencadenar el miedo o la reflexión del interlocutor, pero lo que al final logra es exacerbar el interés del novelista francés. Además, omite toda acción, una vez en el lugar, para impedir el descenso a los subterráneos, espacio donde finalmente desaparecerá. Henri funciona como una especie de alter ego del narrador pues aquel, decidido a entrar, reemplaza simbólicamente al narrador personaje en el acto de internarse en ese mundo para contemplar directamente sus signos (Barriga, 2020). En todo caso las acciones de los dos personajes nos revelan dos formas de enfrentar la fascinación por el objeto de deseo. Ambos personajes están seducidos por ese espacio inefable e infranqueable pero solo uno se atreve a ingresar a pesar de las advertencias y los antecedentes que uno de ellos le hace saber al otro. El narrador personaje sobrevive pues ha sabido controlar su deseo, a diferencia de Rosso y de Henri que han sucumbido al canto de sirena del inframundo. El narrador personaje no ha podido extender ese control del deseo a Rosso y a Henri con quienes compartía la misma fascinación por ese espacio inexplorado. No ha hecho lo debido (palabra y acto) y por ello asume la culpa como consecuencia de su incapacidad.

Estas dos dimensiones revelan un pasado escindido en dos vertientes: una visible-legible-decible (los restos de un pasado colonial) y otra inefable, subterránea, no visible, repulsiva y misteriosa. Aquel mundo de la superficie ha periclitado y solo se conservan sus restos inertes como testimonio y signo de un pasado glorioso y como espectáculo siniestro del paso del tiempo. Pero sobre este mundo de lo profundo apenas sabemos algunos aspectos, principalmente que es una amenaza que ha devorado sucesivamente a una decena de personas que se han atrevido a incursionar en su espacio. Solo queda forzar la imaginación, la febril imaginación azuzada por el miedo y el desconcierto.

abajo se extendía un mundo de locos, de seres extraños que ya no conocían la luz, de seres que se reproducían tal vez en el misterio insondable de una noche eterna. Habría corrientes de agua tumultuosas que arrastraban a los exploradores, vapores malsanos que los enloquecerían, quién sabe si habría allí debajo animales monstruosos que chupaban la sangre” (Valdelomar, 2001, II, pp.74-75).

No hay el detalle y la claridad de la evocación de la ciudad colonial, solo conjeturas para llenar la extrañeza de ese mundo subterráneo, el cual sin embargo esta comunicado con el mundo de la superficie por los escalones que como cantos de sirena invitan a los espíritus



sensibles a hollarlos para acceder a ese mundo pleno de misterio y por tanto pleno de deseo, opuesto al mundo arriba: mundo complejo, mezcla de ciudad moderna con restos de un pasado colonial y los lenguajes que los actualizan. En el cielo la luna, en la superficie la ciudad destruida y en el inframundo lo inefable. El mundo de arriba se rige por la horizontalidad, el inframundo por la verticalidad. Beltrán propone que, en un segundo momento del desarrollo histórico de la imaginación humana, luego del Paleolítico, “que podemos identificar con la revolución del Neolítico, la Humanidad descubre dos dimensiones nuevas de la naturaleza: el mundo celeste y el mundo del subsuelo. Y con esta expansión imaginario-natural aparece una circulación entre lo animal, lo humano y lo divino” (Beltrán, 2017, p. 42). Todo ello representa la verticalidad del mundo tradicional configurado en la Prehistoria. Con la etapa histórica (desde la aparición de la escritura) la imaginación construyó dominios autónomos pero tutelados por la religión. En la modernidad (a partir de 1800) la “cultura y el arte se liberan de esa tutela. Al mismo tiempo, las fronteras que separan el mundo de los cielos, el terrestre y el de los muertos se cierran. El mundo se convierte en un dominio horizontal” (Beltrán, 2017, p. 27). En la modernidad el mundo se transforma en horizontal y los otros mundos (el celeste y el infernal) se incorporan como “paraísos e infiernos materiales” (Beltrán, 2017, p. 28). Esto nos lleva proponer que en LCM, esta representación de la horizontalidad histórica y la verticalidad tradicional, en la figura de la ruina (en sus dos dimensiones), constituye un símbolo del conflicto entre la modernidad y la tradición. Conflicto que por cierto es constitutivo de la modernidad.

Lo cierto es que el paisaje de las ruinas es también un libro abierto para los personajes de la novela (el narrador personaje, Rosso, Henri) La metáfora del mundo como libro explica esta competencia de los personajes para evocar (interpretar) imaginariamente los signos que son las ruinas e identificar zonas claras y otras oscuras. La ruina de la ciudad colonial plantea al narrador personaje una zona de memoria articulada a una tradición histórica (en contraste con la ciudad actual), y una zona inarticulada (los subterráneos). Las ruinas observadas y vividas son un símbolo del paso del tiempo, de la decadencia de una civilización. La ciudad colonial, construida por la imaginación del narrador personaje a partir de las ruinas, es un símbolo de la comunidad perdida. Y las ruinas son un símbolo del destino de la ciudad moderna.

### **2.11. Los conflictos del artista y la crisis de la palabra**

Consideramos que las figuras de la ruina, el viaje, la confesión, la carta, el hablante, son elementos relacionados con la escritura y el artista. Las ruinas son signos que al igual que las palabras, proponen una significación. El viaje implica necesariamente el relato de ese viaje, la confesión es la inscripción del sujeto en la necesidad de contar la culpa, la carta expresa la intimidad de una relación diferida y el hablante simboliza la demanda por el contacto o la respuesta del interlocutor.

Eva Valero Juan (2004) indica que después de la derrota en la Guerra del Pacífico “el espejismo del pasado se acrecienta” y genera una respuesta literaria idealizadora de la época colonial. Esto es cierto para el caso peruano, pero no olvidemos también que la modernización comienza a imponer en las urbes latinoamericanas, y también europeas, un estilo de vida que ha dejado de lado todo heroísmo e idealismo y por ello las comunidades regresan imaginariamente a sus orígenes épicos para observar un tipo de comunidad perdida y orgánica para compararla con el presente desarticulado, o en el mejor de los casos, en proceso de articulación de una nueva comunidad. En el caso peruano, la memoria de la guerra del Pacífico estaba presente en la generación de Valdelomar y la reconstrucción nacional se consideraba como un deber irrenunciable. José Gálvez en 1915 reclamaba una literatura nacional con el recurso a la historia y a la naturaleza en un contexto de independencia intelectual. En el continente estaba en curso el modernismo como una red internacional de intercambio intelectual. En suma, podemos decir que en la modernidad confluyen estas tradiciones en lucha con la nueva racionalidad. El afán cosmopolita y la necesidad de la nación. La tradición que viene del tiempo pasado en lucha con lo actual, lo moderno.

Valdelomar, desde la posición en que concluye el relato, propone la imagen del artista exiliado y expectante, como alguien que ha accedido a una situación de vulnerabilidad desde donde observa la ciudad moderna, el presente indeterminado, el pasado admirado, los misterios que no puede comprender y también el futuro. El arte como la filosofía plantea problemas, no soluciones. El artista en esta novela recurre a las tradiciones disponibles, las adapta a las tierras americanas (la ciudad muerta, las ruinas, el viaje, el naufragio, la escritura)

y plantea el problema de su ubicación en el mundo moderno, mundo inestable donde confluyen la oralidad y la escritura, la tradición y la modernidad, la ciencia positiva y las creencias, el individualismo y la comunidad, lo cosmopolita y lo nacional. El narrador personaje pierde al amigo y a la amada, al huir pierde las ruinas que lo seducen y lo horrorizan por esa mezcla de claridad y oscuridad que envuelve su existencia de sujeto moderno. Entonces, excluido de tierra firme, de C''''', de sus ruinas, de la amistad Henri y del amor de Francinette, queda despojado de todo y condenado al naufragio de la modernidad. ¿De qué tradición nutrirse, en qué tierra asentarse, qué nuevos amigos o amores conquistar? El espacio de la incertidumbre y el de la vulnerabilidad se imponen como dilemas que afronta el narrador, alter ego del joven Valdelomar, que por otro lado no está solo en sus disquisiciones sobre el arte y la cultura. Tanto como formular una imagen inédita de Lima (Martínez Acacio, 2015), LCM revela una serie de símbolos de los problemas del artista en el contexto del mundo moderno que le ha tocado vivir. Estos problemas van más allá de una representación de la ciudad; tienen que ver con el valor de la tradición y la modernidad, con la eficiencia de escritura y la oralidad, con el poder de la palabra, con el misterio de la naturaleza y la claridad de la ciencia, con el tiempo, con el miedo y la incapacidad para actuar. El mundo está cambiando vertiginosamente y no cesará en ello.

Por ello esta novela es una expresión del desconcierto al que se enfrenta el joven artista y su personalidad en un momento crucial de la historia. Cuando la palabra viva no puede ejercer influencia sobre la vida colectiva, el hablante necesita encontrar una alternativa, la elocuencia ha fallado. La elocuencia como palabra viva, oral, relacionada con la libertad, se remonta a la época clásica, pervive aun en el Iluminismo y declina en el siglo XIX para toma otros nombres y caminos. Probablemente el fracaso de los discursos orales de LCM corresponda a esta idea clásica de elocuencia, es decir “a las condiciones de posibilidad de una acción realizada a través del lenguaje” (Starobinski, 2009, p. 32). Frente a ello solo queda el recurso a la escritura, menos peligrosa y de respuesta diferida. En cualquier caso, el problema de LCM es la potencia del lenguaje para persuadir en el sentido correcto y decir las palabras considerando el arte de la prudencia.

### LA CIUDAD MUERTA



FIGURA 1

## CAPÍTULO III

### LA CIUDAD DE LOS TÍSICOS Y EL TRIUNFO DEL NARRADOR

#### 3.1. El texto

LCT es la novela que ha logrado mayor audiencia desde su publicación en 1911 en la revista *Variedades* (números 173 de 24 de junio; 174 de 1 de julio; 175 de 8 de julio; 176 de 15 de julio; 177 de 22 de julio; 178 de 29 de julio; 179 de 5 de agosto; 180 de 12 de agosto; 181 de 19 de agosto; 182 de 26 de agosto; 183 de 2 de setiembre; 184 de 9 de setiembre; y, 185 de 16 de setiembre). Ha tenido ediciones independientes desde por lo menos 1958 (Valdelomar, 1958) y como parte de recopilaciones parciales y “completas”, desde 1947 (Valdelomar, 1947). Sin embargo, tampoco se ha librado de problemas textuales a lo largo de este periodo de sucesivas ediciones. En este caso, los problemas se originan en la fuente periodística de la que, como sabemos, procede la novela. Era usual para los escritores de la época publicar en diarios y revistas fragmentos o textos completos para luego recogerlos y editarlos como libro. Valdelomar, por ejemplo, publicó en 1910 en la revista *Variedades*, un cuento titulado “El suicidio de Richard Tennyson”, relato sometido a revisión y publicado posteriormente, en 1916, con otro título, definitivo, “El círculo de la muerte” (Silva-Santisteban, 2001, p. 16).

Pero en el caso de sus novelas, nuestro autor no tuvo el tiempo necesario, aunque sí la voluntad. Por ello al revisar la fuente periodística observamos erratas evidentes que los editores posteriores tuvieron que solucionar. La segmentación por apartados numerados, es un ejemplo. El esquema de la novela, publicada por entregas en la revista *Variedades*, es el siguiente:

- I El perfume
- II Rosas coloniales

## Capítulo II [sic] La correspondencia de Abel Rossell

### III L'luome

Como es factible deducir, se trata de una errata de imprenta, que otras ediciones corrigieron a su manera. La edición de 1947, resuelve la errata de la siguiente forma:

- I El perfume
- II Rosas coloniales/ La quinta del virrey Amat
- II [sic] La correspondencia de Abell Rossell

La edición de 1958 distribuye la novela de la siguiente forma:

- I El perfume
- II La quinta del Virrey Amat
- III La correspondencia de Abel Rossell

La edición de Silva-Santisteban resuelve la errata del esquema de LCT con un criterio espacio temporal, a nuestro entender, adecuado. La novela es comprendida como una estructura enmarcada que coincide con los segmentos que nosotros proponemos para nuestro análisis. Con esta corrección, la novela adquiere la cohesión textual requerida para una edición confiable, según se puede observar en Valdelomar (2001):

- I El perfume
- II La correspondencia de Abel Rossell
- III L'uome

Otra errata, probablemente de imprenta también, es el que corresponde al encabezado o título del último apartado de la novela. En la fuente periodística aparece la denominación “L'luome”, nombre que fue corregido por L'uome” desde las ediciones de 1947 y 1958, y que se ha mantenido en todas las posteriores. La palabra original de 1911 no tiene un significado en francés, italiano u otras lenguas, hasta donde sabemos, por ello inferimos que los responsables de las primeras ediciones decidieron hacer una ligera corrección para darle cierta eufonía a la palabra (vista como error del autor o errata de la imprenta). Para nuestra investigación dejamos de lado una explicación más amplia sobre este tema, pero queda claro que para todo análisis textual la verificación de la limpieza de los textos primarios es fundamental. Por ello, la edición de LCT de Silva-Santisteban (Valdelomar 2001) es, por el momento, la más confiable y sobre esa base desarrollaremos nuestra propuesta hermenéutica.

### 3.2. LCT ante la crítica

Luis Fabio Xammar dedica, en su estudio de conjunto de la obra de Valdelomar de 1940, un capítulo breve (apenas dos páginas) al análisis de LCT. En primer término, destaca que la actividad de “caricaturista insistente se desdibuja para dar paso al creador de una táctica estética, todavía inédita en nuestras letras” (Xammar, 1990, p. 49), además observa que el “fantasma d’annunziano”, la atribución de una notable influencia del poeta italiano, había sido sobre dimensionada por “la pacatería criolla de nuestra crítica” (p. 49) que no ha podido reconocer el carácter “accidental” de ese modelo. En todo caso esa influencia era más notable en LCM, novela a la que califica de secundaria, que en LCT. Por ello concluye en esta primera parte de su análisis que “el temperamento íntegro y violento del *conde de Lemos* no se sustentaba sobre un sugestivo pero unilateral decadentismo; marcaba otras posibilidades y otras facetas en la vida” (p. 49). Xammar aprecia esta novela y reconoce que ella marca un rumbo nuevo para nuestra prosa literaria que se construye sobre un conjunto heterogéneo de experiencias y de influencias. Esta novedad se evidencia en la estructura fragmentada de la novela y en las “sucesivas divagaciones estéticas, cuya alta finalidad espiritual quién sabe no comprende” el lector aficionado (p.50). Este juego de argumentos para que el lector “se sienta caído en un mundo vago que no esperaba” (p. 50) se complementa con una mano de rescate que lo incorpora a la “tan segura realidad lógica, por la que soñaba” (p.50).

Lo que describe Xammar es un relato poético que se despliega a través de escenas como la del primer capítulo, el perfume, la Perricholi, o la escultura de la muerte de Baltazar Gavilán en la colonia, con la risa y los huacos de la época prehispánica, o con las divagaciones de los tísicos, etc. Luego la define como una “novela de tránsito, no sabemos si sobre la vida o sobre la muerte de la vida” (p.50) y centra su interés en la parte de la correspondencia a la que califica de “espantosamente humana” (p.51). Con ello determina que “*el pánico* es el *leit-motiv* de esta tremante novela” (p.51) pues los personajes expresan furia de vivir y horror a la muerte. Finalmente termina su análisis afirmando que “Valdelomar supera y ejecuta con notable sobriedad, la versión del dolor en esta novela primigenia. Su

posición y tono literario, es superior al de *Ciudad muerta*, cuyas complicaciones sentimentales y ultraterrenas oscurecen algo el timbre de una voz oportunísima” (p. 52).

Mario Castro Arenas (Castro, 1967) propone en su estudio sobre la novela peruana que LCT es la “menos fluida y mucho más amanerada y esteticista” (p. 146) de las novelas publicadas en 1911 por Valdelomar. Explica que el tema dominante es el amor, pero un “amor fatigado, crepuscular, que ha herido el cuerpo de muerte y ha inundado de indolencia y melancolía a las almas” (p.146). Aquí establece la influencia de la teoría del amor d’annunziana: el amor como frenesí de los sentidos expresada en personajes que apuran su vida ante la inminencia de la muerte. Y personajes que dialogan sobre cuestiones estéticas y filosóficas con inteligencia y cinismo, lo que recuerda a Wilde. Afirma que en LCT existe “una como impaciencia juvenil por formular opiniones sobre las cuestiones estéticas entonces en boga y por los problemas intemporales del arte” (p.148). Finalmente propone que el esteticismo de las dos novelas “debe juzgarse en función de la época en que fueron escritas ... y en función de lo que significaban como reacción ante un medio literario envilecido por el academismo anacrónico y el costumbrismo pueril” (p.148)

Edmundo Bendezú (Bendezú, 1992) analiza LCT como una de las novelas ejemplares del modernismo dentro un panorama de la novela peruana desde Olavide hasta Bryce. Es un libro sobre la novela peruana donde ensaya una periodización de tres estilos claramente diferenciados a través del análisis algunas novelas representativas de cada etapa. Ubica al modernismo entre el romanticismo y el realismo y utiliza el concepto de modernismo en su acepción anglosajona para analizar LCT junto a *Cartas de una turista* (1905) de E. Carrillo, *Fabla salvaje* (1923) de C. Vallejo, *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán y *Matalaché* (1928) de E. López Albújar. Su estudio se inicia afirmando que LCT es “la segunda novela modernista peruana de alguna importancia” (p. 119) y que su otra novela (LCM) es en realidad un cuento largo. Luego formula dos características de la novela modernista peruana: 1) por su mayor concentración lírica, es común el recurso a la novela corta, y, 2) el virtuosismo en el uso de la lengua literaria (donde Valdelomar destaca de manera incuestionable).

Inicia su análisis con una breve descripción de la novela. Indica que Valdelomar utiliza la forma epistolar, que ya había iniciado E. Carrillo en 1905, y determina que esta parte (las 15 cartas escritas en el transcurso de un año por un personaje, desde un sanatorio



para tuberculosos, y dirigidas al narrador) es la parte más importante de la novela. Bendezú segmenta LCT en dos “capítulos”. El primer capítulo tiene dos partes: un “preludio” (el tema de la mujer misteriosa) que se relaciona con un “colofón” (donde se resuelve el misterio de la mujer) y una segunda parte constituida por “siete evocaciones históricas”. El segundo capítulo está integrado solo por las cartas. Luego pasa a analizar cada uno de los apartados en que ha segmentado la novela. En lo que corresponde al “preludio” explica el encuentro del narrador con una mujer misteriosa en una perfumería de la ciudad a la que acaba de llegar, de paso a la ciudad descrita por su amigo Rossell. Destaca la descripción de la belleza de la mujer que es comparada por el narrador con los dibujos de un artista famoso. Luego esta el intento fallido de seducción mediante el perfume de flor de lis que el narrador tiene y la dama desea. Es esta parte destaca tres aspectos. El primero tiene que ver con el fracaso de la seducción. Bendezú observa que hay “algo extraño y paradójico en esta escapada, el narrador que buscaba el encuentro lo rehúye, prefiere la distancia” (p. 121) para convertir a la mujer en un misterio, en la mujer fatal, a la cual contemplar con la imaginación. El tópico de la mujer fatal, como tema modernista. El segundo aspecto es la observación atinada de que este episodio, sin continuidad inmediata, se trata con una “autonomía propia de relato brevísimo” (p.121). Y el tercer aspecto, relacionado con el segundo, es el uso de la “técnica de sorpresa retardada”. La supuesta autonomía del relato inicial de pronto se ilumina para el lector al final de la novela.

Las “siete evocaciones históricas” aparentemente no tienen relación con las cartas, pero, según Bendezú, “sirven como interludio para intercalar ciertas meditaciones filosóficas que le dan un sentido profundo a la novela” (p.121). El narrador no da referencias geográficas sobre la ciudad, pero los signos son tan evidentes que no queda duda sobre el espacio representado. La primera evocación es “La quinta del virrey Amat”. Luego el narrador se encuentra en un museo contemplando una obra del pintor peruano Ignacio Merino. Continúa con tres evocaciones formuladas por el narrador a partir de la contemplación de unos huacos prehispánicos. En estas evocaciones Bendezú identifica el humor y de la risa como valores esenciales en la obra de Valdelomar, como ya lo había notado Mariátegui. En la lectura semiótica que el narrador hace de los huacos, observa que esos objetos están muertos y que el pueblo que los creó llora y sufre en los andes. Pero esas cerámicas representan una muerte diferente a la muerte cristiana: la muerte andina es “triumfal, dominadora, poderosa y altiva”.

Esta “concepción dinámica de la muerte, engarzada en la vida misma,” (p. 124) creada por la imaginación de Valdelomar, es el sustento ideológico de LCT. Por ello la contrasta con la muerte cristiana, que solo produce en el ánimo de Valdelomar “angustia y hasta pánico” (p. 125). La sexta evocación es sobre “la terrible arquera” de B. Gavilán donde se completa la tipificación de “dos estilos, dos formas de vida y de muerte, que han marcado el destino cultural del Perú” (p. 126). Son dos estilos producto de la hermenéutica ideologizada del narrador donde este elige la muerte andina (Valdelomar asume como propia esta elección que luego es extendida al grupo “Colónida” y los que vinieron después). Y la última es en la catedral de Lima donde están los supuestos restos de Francisco Pizarro. Esta segunda parte del preludio, al igual que la primera parte sobre la dama misteriosa, también tiene autonomía “pero sirve como caja de resonancia de lo que viene en las cartas de Rossell” (p.127).

Luego describe las cartas. Describe que el narrador antes de partir a B remite a la mujer misteriosa dos frascos de flor de lis y selecciona las cartas que va a leer antes de viajar. Describe con detenimiento las primeras siete cartas. En la primera destaca la descripción del paisaje andino que hace Rossell luego de llegar a B. La segunda nos informa que el espacio tiene un carácter cosmopolita porque los enfermos tienen diversas nacionalidades y viven con intensidad lo que les resta de vida. No hay en este espacio lugar para las relaciones a distancia, como sucede con la ilusión del amor modernista. La tercera carta incluye meditaciones estéticas a través del personaje Alphonsin, neurasténico con una locura genial. La cuarta carta narra el matrimonio de Margarita con Armando. La fiesta es descrita de manera “ágil y cinematográfica” con una técnica de representación impresionista, idea en la que Bendezú concuerda con Mariátegui y que nos parece igualmente acertada para definir el arte narrativo de Valdelomar. En la carta cinco Rossell relata que Rosalinda le reveló que la mujer que lo había besado en la fiesta había muerto. En las cartas seis y siete Rossell cuenta el caso de las visitas de la mujer de Felipe Liniers, un hombre rico y licencioso, rodeado de una corte de amantes. Abel, el narrador de las cartas, y Claudio, pretenden conocer a la esposa de Liniers pero fracasan en su intento. Las otras cartas refieren disquisiciones estéticas y filosóficas en medio de situaciones melodramáticas: “la vida en el sanatorio sigue su curso en medio de la muerte, a veces toma formas grotescas” (p. 130).

En la última carta Rossell comunica que ama a Rosalinda y “expresa quizá una intención simbólica y profética de la novela de Valdelomar” (p. 131). La visión informa de

“un país atacado por un mal incurable que rueda hacia una catástrofe de pobreza, caldo de cultivo de la tuberculosis, de enfermedad y de muerte” (p. 131). El colofón descubre que la dama misteriosa de las cartas y la dama del preludio son la misma persona: Magdalena Liniers. El narrador que ha sido invitado por ella para tomar té queda sorprendido con esta revelación: “el narrador se siente como Rossell, como los otros habitantes de B que soñaron con la mujer de dimensiones mitológicas” (p. 131). Ella le indica al narrador no ir a B pues ya solo encontraría restos vulgares en lugar de una ciudad fantástica. Para Bendezú esta es la marca de la novela modernista, la imaginación. La estética modernista es “siempre renuente a cualquier vano intento de conocer la realidad o de representarla” (p. 132).

Edgar Alvarez (Alvarez, 1995) propone estudiar los principales elementos de la poética modernista plasmados en LCT. Pone en cuestión el uso de modernismo como una categoría hermenéutica y luego analiza la novela a partir de nociones de Aníbal González y M. Bajtín. De González toma la idea de la figura del artista en el proceso de transformación en intelectual. Por ello destaca que LCT propone una figura del artista comprometido tanto con su arte como con los problemas sociales. Indica que la novela se adscribe a la línea de novela carnavalizada donde se confrontan dos espacios: la aventura del narrador y el testimonio de Abel (cartas) bajo la modalidad del discurso intercalado o enmarcado. Estos dos espacios son símbolos de los lugares donde se constituye el sujeto artístico. Finalmente plantea brevemente una comparación con LCM. Afirma que LCM plantea el aislamiento y la indefinición del sujeto artístico agobiado por una crisis de culpabilidad, en tanto que en LCT, pese a la muerte y la destrucción queda la esperanza de un mundo utópico.

Gabriela Nouzeilles (Nouzeilles, 1998) organiza su artículo en dos partes: la primera se refiere en general al tema del modernismo latinoamericano en relación con la enfermedad y el artista; la segunda parte desarrolla el análisis de LCT. Propone, al inicio de su estudio, que la cultura latinoamericana ha tenido un fuerte interés por el tema del cuerpo medicalizado. Este interés puede observarse en muchos textos de la época donde la medicina, discurso que dominaba la explicación del cuerpo, ofrecía figuras y moldes narrativos para la creación de diversos relatos. En el modernismo latinoamericano la enfermedad fue una manera de imaginar la especificidad del artista en medio de la modernización del continente. Esta particularidad del trabajo del artista se definió en oposición al mercado y al mundo de la cultura oficial. El artista era un productor y un consumidor. Por ello el artista no solo tenía

que componer su obra sino también producirse como artista. Esta doble demanda fue atendida “mediante la eliminación de la distinción entre obra y escritor” (p. 296): la literatura ofrecía un marco para la reflexión de la propia práctica artística (las novelas de artista y las autobiografías), y el cuerpo del escritor podía y textualizarse y regularse “por una poética minuciosa del *performance*” (p.296) en una variedad de roles como el bohemio, el dandy, el conspirador.

Los modernistas se apropiaron del discurso médico que relacionaba ciertos estados mórbidos con la genialidad artística. Construyeron una figura pública a partir de tres enfermedades: la neurosis, la sífilis y la tuberculosis. Eran enfermedades de síntomas parecidos y desconcertantes para la clínica de la época que sin embargo tenían una imagen cultural definida: “las tres enfermedades eran el modo en que la explosión del deseo se inscribía en el cuerpo. Este desear errático, perpetuamente insatisfecho, fue percibido esencialmente como una tendencia primaria de la modernidad” (p. 297). Los modernistas usaron lo patológico en oposición a la salud, como valor burgués, y a la política sanitaria (higienismo). Valoraron “la enfermedad como experiencia estético-epistemológica proveedora de una entrada privilegiada al mundo de la imaginación” (p. 297), invirtieron el esquema del caso clínico al destacar al enfermo y no al médico, reconocieron el interés provocado en el público por los relatos de enfermedad, y establecieron que es el artista el verdadero conocedor del alma de las cosas (según lo nota el novelista Manuel Díaz Rodríguez). En vista que la escritura no es la del médico “la reestructuración modernista generó una ficción corporal autorreflexiva donde la legibilidad se tornó problemática” (p. 298). Los latinoamericanos propugnaron la idea del enfermo decadente como propia del continente puesto que lo mórbido se exacerbaba en estos espacios de la periferia neocolonial: “de este modo, ante el materialismo burgués de las sociedades avanzadas, los latinoamericanos podían contraponer la capacidad creativa de una sensibilidad innatamente mórbida” (p. 298).

De las tres enfermedades de referencia para los artistas latinoamericanos, la tuberculosis fue la más prestigiosa y la más difundida. Esta enfermedad ofrecía al artista modernista cuatro ejes de sentido: el estético, el espacial, el mimético y el rítmico. Nouzeilles indica que en el eje estético la tuberculosis era un símbolo de oposición de la creación artística contra la lógica del mercado capitalista, era también la referencia para “reconstruir la

especificidad y la autoridad de una tradición estética canónica” (p. 299), y dado que la enfermedad consumía y adelgazaba el cuerpo marcaba un modelo de belleza y de caracterización del artista. En el segundo eje se destacan dos tipos de espacio: el sanatorio y el viaje. En lo que respecta al eje de lo mimético señala que la dinámica del contagio de la enfermedad “se convirtió, en el modernismo, en paradigma del funcionamiento ideal de la mimesis artística” (p. 300). Y en el caso del ritmo, la manifestación clínica de la enfermedad (tos, convulsiones, estados de euforia y decaimiento) ofreció al relato un modelo de escritura fragmentario y un estilo esforzado. El escritor modernista, concluye Nouzeilles, incorpora las figuras de la enfermedad para legitimar su trabajo al tiempo que su obra constituye un mecanismo de reflexión sobre su arte.

El apartado segundo cuestiona en principio la división de la obra de Valdelomar en dos etapas: una de principiante y decadente y la otra de intelectual nacionalista y comprometido. Esto ha impedido valorar adecuadamente a LCT: esta novela “constituye un texto paradigmático del movimiento de autonomización literaria promovido por el modernismo y una reflexión ejemplar de las relaciones entre autonomía y fin de siglo” (p.303). Describe la novela como “dos historias autobiográficas” (p. 303) articuladas por un personaje que deslumbra al narrador innominado de la primera autobiografía y a Abel Rossell, amigo del narrador y responsable de la correspondencia que se intercala: la misteriosa dama del primer capítulo y la dama que sistemática y discretamente visita a su esposo enfermo son la misma persona. Luego inicia su análisis de las cartas de Abel. Esta correspondencia describe los cambios en los cuerpos y “la vida en el sanatorio” (p. 303). Esta ciudad es el reverso de la ciudad de los higienistas y reproduce la autonomía de la práctica artística. Pero ambos modelos de ciudad son proyectos de comunidad alternativos a la ciudad real. Además, en la ciudad de los enfermos no hay médicos y los pacientes solo se dedican a cultivar su patología y sus más caros deseos.

La tuberculosis se presta para representar un proyecto artístico en relación con la idea de la muerte. Esta enfermedad también sería, sobre todo en situación de convalecencia, una vía para acceder al mundo de la imaginación y los sueños. Este estado de convalecencia “constituye la experiencia que permite la producción de relatos” (p. 304). Además, desarticula la noción de salud al igual que lo estético diluye la frontera entre naturaleza y cultura (p. 304). Los enfermos realizan una estética de lo corporal donde la vida copia al arte:

los pacientes de LCT “son corporalizaciones de papeles culturales extraídos del catálogo restringido del decadentismo finisecular” (p. 305). Destaca el personaje Alphonsin por su capacidad de leer los signos de los enfermos y de la comunidad como una especie de “médico moral” (p. 305). Anuncia que la fuerza destructora de la modernidad desaparecerá ese lugar de cuerpos enfermos. La lectura para el modernismo es una forma de duplicarse, de aprendizaje e imitación. La lectura como aprendizaje e imitación, necesaria para convertirse en artista, debe basarse en la lógica del contagio y en la materialidad de la escritura. También destaca figuras culturales asociadas a la tuberculosis que aparecen en la novela de Valdelomar. El deseo en exceso y la búsqueda constante de placer (que usualmente culmina en fracaso) se tematizan en las imágenes del narrador, en la mujer misteriosa, en Abel y sus amigos que también desean identificar a la mujer misteriosa que regularmente visita a un enfermo. Esta mujer, Magdalena, finalmente “pone en duda la veracidad de las cartas de Abel” (p. 308) y pide al narrador no ir a esa ciudad en vista “que solo estando tuberculoso sería capaz de ver lo que percibía Abel” (p.308) como artista. Como no hay un puente entre las ciudades “La verdad de la ficción permanece en el terreno de lo indecible” (p. 308). Esta alegoría de la novela propicia un conjunto de asociaciones culturales. Para el narrador que lee las cartas el modelo de arte y la idea de una muerte pacífica se representan en la figura de los huacos precolombinos y en la evocación del pasado colonial peruano. Las cartas están enmarcadas por la persecución erótica y el paseo por los monumentos y museos que la ciudad moderna le ofrece. Las reflexiones que desencadenan estos restos son estéticas, sobre las tradiciones locales y la memoria nacional: la colonia aporta un modelo erótico decadente en el jardín del virrey Amat, pero el arte original e idealista estaría del lado de los huacos, uno en especial “que representa la muerte a la manera del decadentismo finisecular, como eterna convalecencia” (p.309) equivalente al estado de los enfermos de la ciudad de los tísicos.

Carlos E. Zavaleta (Zavaleta, 1999) en su artículo sobre la novela poética peruana explica que LCT tiene un desarrollo mayor en referencia a su anterior novela. Es una novela “basada en el concepto de la belleza del ideal frente a la vulgaridad de lo real” (p. 69), con una estructura aparentemente inconexa, en parte epistolar, con personajes entre modernistas y románticos y unas ideas pesimistas sobre el Perú. Y todo ello con una prosa culta (decadentista y d’annunziana) que causa asombro: “cómo un autor de 23 años pudo haber llegado a dominar el lenguaje y a recopilar una serie de conocimientos sobre el arte, la cultura

europea y la peruana” (p. 69). El aliento poético domina el texto: en los breves ensayos sobre el arte que el narrador observa en la ciudad, en el misterio que esconden las cartas, “en el contrapunto entre la sección narrativa y la sección epistolar” (p. 69) y también en los poemas intercalados (de Alphonsin). Zavaleta explica que el mundo donde viven los tísicos es principalmente “de sombras, contra las cuales lucha la alegría forzada de los enfermos condenados” (p. 70). Finalmente describe un aspecto singular compartido por las novelas de Valdelomar. Se refiere a la estructura fragmentada del texto que le permite al autor crear líneas laterales en el argumento para producir el contraste. Esta idea la desarrolló Valdelomar en un artículo de 1916 “Ensayo sobre el estilo inconexo”, pero la práctica de esta técnica compositiva ya era evidente en sus novelas donde observamos que lo inconexo es equivalente a extraordinario.

Karen Poe (Poe, 2010) dedica a LCT una parte del primer capítulo de su ensayo *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. En este ensayo Poe propone estudiar la novela decadente como una “corriente subterránea” del modernismo hispanoamericano. Destaca que no se ha valorado adecuadamente la importancia del decadentismo en las letras del continente por lo cual propone que “el decadentismo fue para la América hispana una ética, una retórica, un estilo (eso ya ha sido señalado), pero fundamentalmente fue también una erótica. Y, como toda erótica, era adversa a la moral establecida y el supuesto bien común” (p. 18). Por este último aspecto el decadentismo fue objetado por un modernismo formativo o pedagógico, mucho más estudiado y menos problemático, representado por Rodó y, en forma ambigua, por Darío. El ensayo estudia siete novelas escritas en un periodo de 18 años, entre 1896 y 1914. De los cuatro capítulos que tiene el libro, nos interesa el primero. Poe explica que analizará el erotismo del fin de siglo desde las condiciones de posibilidad “de dos ámbitos discursivos: la literatura y el discurso de los alienistas, psiquiatras e higienistas franceses” (p. 20). Explica que la medicina francesa y la literatura del XIX ofrecieron “una plataforma sin precedentes para la exploración sexual” (p.20) y traza su objetivo de establecer un cuadro sobre las ideas, deseos, temores y sueños manifiestos en esos dos discursos “para, así, poder evaluar la apropiación que hicieron de éstos nuestros escritores decadentes” (p. 21).

Vernon Rosario, según refiere Poe, “sostiene que el erotismo, en el contexto moderno euroamericano, es perverso a causa del modo como la conducta sexual y sus fantasmas fueron

teorizados por los médicos desde el siglo XVIII” (p. 35), médicos principalmente franceses. La cronología de constitución de la imaginación erótica, en tanto fenómeno mórbido, puede seguirse desde la “gran campaña antimasturbatoria del siglo XVIII” (p. 36), luego “la constitución de la erotomanía” (p. 36) a principios del XIX, y el “descubrimiento” de la homosexualidad y el fetichismo a fines del mismo siglo. Poe describe las características de estas cuatro enfermedades y luego pasa a analizar tres novelas: *De sobremesa* de J. A. Silva, *El donador de almas* de A. Nervo y *La ciudad de los tísicos* de A. Valdelomar. Solo nos referiremos a esta última.

Poe considera que la representación del binomio médico-paciente es importante en estas novelas, por ello se sorprende cuando encuentra que en LCT “el discurso de la medicina no aparece” (p. 71). En las cartas, escritas por Abel desde la ciudad de los enfermos a su amigo el narrador, se relata la existencia de “un microcosmos maravilloso” (p. 71) y cosmopolita, al que se llega a morir de tisis. Lo extraño es que el discurso epistolar es “gozoso, placentero y lleno de erotismo” (p. 73). Propone que LCT trata “de un erotismo de la descomposición” (p. 73). La novela propone que “el clímax de la vida” se manifiesta en el cuerpo que “está a punto de morir”. Esta idea de la muerte feliz, destaca Poe en una nota a pie de página, está relacionada con la observación que hace el narrador en la parte inicial de la novela cuando reflexiona frente a unos huacos precolombinos y concluye que la muerte prehispánica es menos cruel que la cristiana. Refiere que la enfermedad tiene relación con el rostro maquillado de la mujer, la enfermedad “maquilla” a la mujer, la “embellece y mejora la naturalidad burda de los cuerpos” (p.74). La novela celebra la descomposición de los cuerpos y omite el discurso médico. La crítica a este discurso es indirecta. Al sustraer al cuerpo enfermo del discurso médico la novela señala la debilidad de la medicina y el valor positivo de la enfermedad. Otro aspecto que destaca Poe es que la “novela exalta el erotismo del instante antes de la muerte, aboliendo ese otro mundo después de la muerte característico de los grandes amores románticos” (p. 76). Se instala con ello un explícito materialismo. Después de todo, concluye su análisis, los tísicos de la novela “son, en cierta forma, también erotómanos” (p.77) pero ajenos a la condena de la moral y de la medicina de la época.

María Elena Martínez-Acacio (Martínez, 2015) identifica en LCT dos historias: la aventura del narrador que ha llegado a una ciudad para visitar la tumba de su amigo muerto, y la relación epistolar de este amigo, escrita desde la ciudad donde falleció, dirigida al



narrador. Segmenta la novela de acuerdo a la división que presenta el texto. Primero analiza la segunda historia, la de Abel. Indica que el espacio corresponde al de un balneario aristocrático y decadente donde los personajes agonizantes viven en un estado de fiesta y de placer exacerbado por la enfermedad. Destaca el erotismo de ese mundo cuyos habitantes saben que viven en el umbral. Luego analiza la primera historia. Se detiene en el análisis de la parte “Rosas coloniales” para establecer, siguiendo la propuesta de E. Alvarez, que estas crónicas permiten al narrador exponer su idea de muerte (“clave para la interpretación de la novela”) y al autor modelo “establecer un vínculo de carácter socio-político con el Perú del momento”. Así la idea de muerte indígena, exaltada por el narrador, se reproduce en la fiesta que significa la agonía de los tísicos, según el relato de Abel. Además, las marcas de cosmopolitismo y de nacionalismo distribuidas en la novela plantean la idea de la relación entre ambas tradiciones. Una relación de equilibrio y de apropiación transformación creativa.

Susana Santos (Santos, 2015) estudia en su tesis doctoral el desarrollo de la novela peruana desde 1890 hasta 1940 a través un conjunto de novelas ejemplares: *La ciudad muerta* y *La ciudad de los tísicos* de A. Valdelomar; *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán; *Duque* (1934) de J. Diez Canseco; *El mundo es ancho y ajeno* (1940) de C. Alegría, y *Yawar fiesta* (1941) de J. M. Arguedas. Asume la idea “novela capital” para describir la novela urbana y su realización con el modernismo y la modernización.

Observa que la transformación en el campo artístico se produce efectivamente desde el periodo de entre siglos a pesar que la industrialización se asienta en América Latina después de los años 20. Destaca así mismo la importancia del costumbrismo para el desarrollo de la novela y establece el rasgo distintivo de este arco temporal: “el surgimiento de la conciencia nacional peruana involucrada con el problema del indio” (p. 20). Observa que el viaje de la provincia a la capital es un tema recurrente en las novelas de este periodo, en contraste con el itinerario de los intelectuales argentinos que más bien viajan de Buenos Aires a Europa: “la migración de jóvenes intelectuales de las provincias a Lima fue uno de los factores más decisivos del cambio de las condiciones sociales urbanas” (p. 25).

En lo que corresponde específicamente a Valdelomar propone que este “es quien ficcionaliza por primera vez en la narrativa peruana la percepción de Lima como la ciudad donde se experimenta el dilema entre el pasado colonial y el tiempo que se vive” (p. 52). Aunque se refiere a las dos novelas, LCT es la que cuenta con un estudio más detallado. Con

respecto a LCT establece que está constituida por tres partes y dos espacios (dos ciudades): “El perfume”, “Rosas coloniales”, y la parte epistolar. Las dos primeras “cercanas a la modalidad del diario íntimo” (p. 79). En efecto la primera parte donde aparece la mujer misteriosa, cuya identidad es revelada en las últimas páginas de la novela, provee un clima sugestivo y una atmósfera cosmopolita. La segunda parte, igual que la anterior, despliega una determinación visual que observa el pasado a través de signos (museos, la quinta del virrey, la catedral) convertidos en alegorías para dar cuenta de la abigarrada, variada y contradictoria ciudad (p. 85). El paseo por la ciudad permite al narrador identificar esos objetos auráticos, según W. Benjamin, que convertidos en “fetiches” constituyen un tipo de mercancía. En la tercera parte la ciudad B es denominada “ciudad inventada” (p. 95) donde los personajes agonizantes que practican el refinamiento estético se configuran como sujetos “interesantes”, en la terminología de S. Sontag. Los personajes están fuera de la normalidad y el orden, además están condenados a desaparecer como la ciudad que los cobija. Por ello “se sostiene que LCT se centra en una peculiar experiencia urbana limeña de la primera década del novecientos en un doble recorrido no idéntico y de carácter especular que proyecta las imágenes de una y otra deformando, invirtiendo y descentrando los sitios de la ciudad B leída (las cartas) y de Lima ‘practicada’” (p. 99).

Santos indica que los versos de Alphonsín plantean una contradicción entre “un orden cifrado en la ciudad limeña que quiere identificarse con el progreso, pero que conserva el orden jerárquico de rancias castas” (p. 100). En suma, persiste el fracaso como forma de habitar la modernidad. Santos solo brinda un brevísimo comentario sobre la otra novela de Valdelomar y luego intenta una generalización para dar cuenta de la unidad de la obra del conde Lemos. Sobre LCM concluye que la referencia al pasado colonial “se arraiga en la certidumbre de que no detendrá el avance de una nueva burguesía limeña –que reclama para sí los boatos aristocráticos que muy pronto se materializarán en la republicana capital del oncenio” (p. 103). Afirma que las novelas de Valdelomar constituyen una nueva y peculiar forma de experiencia urbana más allá de los modelos romántico decadentistas. Son ejemplo de la conjunción de rasgos poéticos, escénicos y políticos que constituyen esta nueva forma (novela) de y para Lima. Explica que los cuentos costeños deben su alto valor “gracias a la experiencia urbana de una ciudad de Lima que ha cobrado nueva forma como capital del Perú” (p. 105). Las novelas y los cuentos criollos comparten signos de elitismo (la dama

misteriosa de LCT o el caballero Carmelo del cuento homónimo), de carácter espiritual formado por analogías de sentimientos, actitudes, esperanzas, ensueños y renunciaciones. Esta visión impregna toda la obra de Valdelomar. Sus novelas, desde una perspectiva señorial señalan la precariedad de los espacios y la necesidad de preservar y proteger un espacio imaginario de índole sentimental (p. 106).

Marie Elise Escalante (Escalante, 2017) propone un acercamiento a la obra conjunta de Valdelomar desde la idea “que ella ofrece una reflexión sobre las provincias, la capital (Lima) y la modernización, la cual es articulada por un doble posicionamiento crítico: el cosmopolitismo y el provincianismo” (p. 40). Desarrolla su artículo en tres apartados: La relación entre cosmopolitismo y provincianismo, las tensiones entre ciudad y provincia, y la actuación de Valdelomar como orador itinerante por las provincias del Perú. Con respecto al primer apartado afirma que la “contradicción, la paradoja y la indefinición son elementos de la poética que Valdelomar desarrolla en muy pocos años de vida” (p. 39). Precisa que cosmopolitismo y provincianismo son posiciones con las cuales desacraliza la idea de lo nacional. La dinámica social producida entre el cosmopolitismo y la migración interna del fin de siglo propició la constitución de un grupo intelectual provinciano diferenciado del grupo capitalino. En esta situación Valdelomar asumió la tarea de construir la autonomía de la actividad artística. Afirma que el modernismo hispanoamericano como movimiento cosmopolita y extraterritorial, al ampliar marcos conceptuales y geográficos, reordena las fronteras internas y externas de la nación. Esta literatura funcionaba como una estrategia para comprender el lugar de los latinoamericanos en el mundo y su integración en la modernidad. Para ello el viaje operaba como una actividad fundamental para demostrar la relación con el mundo moderno. Pero no había el mismo interés por el mundo interno (las provincias) como lo demuestra el cosmopolitismo eurocéntrico de Enrique Gómez Carrillo. El cosmopolitismo de Valdelomar, por el contrario, estaba relacionado con la provincia. Afirma que “tal preocupación tiene que ser contextualizada en su experiencia de viaje, que lo llevó por Europa y Estados Unidos en 1913 y, al final de su vida, por las provincias del Perú” (p. 42).

En efecto esta confluencia es fundamental para comprender la obra de Valdelomar, pero creemos que la experiencia cosmopolita no puede explicarse solo por la “experiencia de viaje”. Recordemos que antes de 1913 ya había publicado cuentos y dos novelas de innegable tradición cosmopolita, producto de sus lecturas, y también había escrito algunos de sus

cuentos criollistas. Considera que el modernismo permitió la convivencia entre regionalismo y cosmopolitismo antes que la tendencia indigenista se volviera hegemónica. Indica que la ciudad letrada, según Angel Rama, incluye a las culturas internas con el objetivo de construir la nacionalidad.

En este contexto los intelectuales de provincia como Valdelomar irrumpen en un campo cultural en proceso de modernización. Propone asignar a Valdelomar la condición de “sujeto migrante”, término usado por A. Cornejo Polar, con el objeto de explicar una obra en la que se observa la contradicción, la asimetría y la multiplicidad. Esta condición marca la escritura de Valdelomar, expresada en la multiplicidad “de referencias geográficas, nacionales e internacionales” (p.44), los numerosos pseudónimos y las “fotos donde aparece ya sea como dandi o como indio, egipcio”.

El segundo apartado, que analiza las dos novelas de Valdelomar, Escalante concede un mayor espacio a LCT y apenas una página a LCM. Afirma que ambas “nouvelles” asumen tópicos como la enfermedad y la muerte, la ciudad y la modernización. Todo ello “implicaría también hacer un comentario sobre la nación” (p.44). En LCT, la ciudad de los enfermos es un espacio ubicado en el interior, en la provincia. Los enfermos se trasladan a la periferia de la nación. La modernidad enferma se oculta en un lugar lejano, alejado del poder, que no funciona bajo los parámetros de la ciudad moderna y que es superior. Por ello “la provincia pasa de ser el depositario de los desechos de la modernidad al lugar de una vida liberada y transgresora de los principios burgueses” (p. 45). Refiere otro aspecto de la relación entre capital y provincia representada en la novela: el tema del arte expresado por “el contrapunto de dos posiciones, la del narrador y la de Abel Rossel” (p. 45). El narrador es una suerte de crítico de arte y Abel es un artista cuyas cartas “describen la ciudad en que vive y va a morir” (p. 46). La provincia es un espacio de creación y libertad que entusiasma al narrador. Por ello desea visitar esa ciudad, pero Magdalena Liniers, la misteriosa mujer del primer capítulo, le revela que esa ciudad “es solo una utopía” (p. 46).

Este hecho desacraliza esta ciudad provinciana ya que le restituye su función de depósito (una aldea de la sierra) de los desechos de la modernidad. Escalante afirma que esta provincia es “un mundo cercano a la vida natural que está en riesgo de desaparecer por la modernización” (p. 47).

Creemos que esta afirmación no es precisa pues observamos que los personajes representados en las cartas realizan acciones, hablan y escriben en el marco de una cultura cosmopolita. Por ello podríamos decir que la provincia de enfermos representada en esta novela es otro tipo de ciudad, de comunidad cosmopolita y utópica. No hay cercanía con la naturaleza. Luego afirma que tanto la ciudad moderna como la de los enfermos son ajenas a la modernidad. Aquí también es necesario observar que con respecto a la ciudad moderna en efecto los jardines coloniales, el salón de pinturas, la catedral, en suma, el museo, configuran la incorporación de la tradición, de las antiguas reliquias, al marco de la ciudad capital. El narrador innominado, en tanto flaneur, traduce y verbaliza esos signos del pasado para darles una significación trascendente, pero al mismo tiempo deja en evidencia que esa acumulación de tiempos (y de restos) en la ciudad capital constituye la base del proyecto moderno de construir la nación. La ciudad capital y la ciudad de los enfermos son indudablemente parte de la modernidad. Otros elementos apuntalan lo propuesto: la representación del almacén donde se venden productos suntuarios y exclusivos del primer apartado de la novela es un marco suficiente para configurar un espacio moderno; la vida despreocupada de asuntos de supervivencia económica en la ciudad de los tísicos, nos permite pensar en un balneario cosmopolita de Europa o de Hispanoamérica.

Finalmente, Escalante indica que la ciudad de los tísicos no solo es un “lugar de la naturaleza, sino también de la modernidad periférica de Lima, cuya única solución está en la explotación de materias primas” (p. 48). Termina este apartado con un breve comentario sobre LCM. Indica que en esta novela nuevamente se representa espacios desconectados y las consecuencias de la modernidad “pero en clave fantástica” (p. 48). Concluye que en LCM “lo colonial es una ruina que destruye y aniquila la vida, la nación y la modernidad” (p. 48).

Esta afirmación es imprecisa pues, como veremos, la ruina colonial es representada por el narrador personaje bajo dos modalidades: primero como producto de su imaginación (donde evoca el pasado grandioso de una comunidad cohesionada alrededor de la religión y el rey) y luego como producto de la experiencia de internarse en el espacio de la ciudad en ruinas (que amenazan a los sujetos imprudentes). La ruina, como un signo, permite el despliegue de la evocación para imaginar la comunidad perdida y contrastarla con el presente. Y permite ver también, en los restos físicos de la ciudad colonial, la vulnerabilidad al que está expuesto todo proyecto humano, el proyecto de la modernidad. Finalmente hay que tener

en cuenta que este enunciado sobre las ruinas debe comprenderse en función de la totalidad del argumento novelesco, y no como un elemento aislado. Escalante indica que estas nouvelles, que corresponden a su primera etapa artística, articulan una reflexión sobre la provincia, el arte y la política. El tercer apartado se refiere a los cuentos criollos, donde la provincia es el lugar de la nostalgia por un mundo perdido, y a su etapa de conferencista itinerante por las provincias del Perú.

Este último tema es relevante para nuestra tesis toda vez que describe el proyecto de Valdelomar de unir política y literatura. Escalante advierte el contraste entre el decadentismo de su primera etapa y “la melancolía de sus cuentos con el entusiasmo y el apasionamiento de sus discursos políticos, lo cual hace pensar que Valdelomar no puede articular un discurso regenerador y vitalista en su literatura, y tiene que recurrir a la política para poder expresarlo” (p.51). Sin embargo, observamos que no hay tal contraste pues desde las novelas iniciales de Valdelomar, donde se propone una reflexión estética y política de la ciudad moderna y las posibilidades de destrucción o construcción de la comunidad, hallamos una literatura donde se discute la relación entre la palabra y la acción. Esta preocupación artística se traslada luego, en 1912, a su temprana participación en política, durante la campaña que llevó a la presidencia de la república a G. Billingurst. De tal forma que vemos en esas conferencias de 1918 y 1919 la expresión de una continuidad política y estética. Lo que sucede es que Valdelomar era consciente de las limitaciones del discurso artístico para cumplir con sus objetivos de construir una comunidad nacional. Esto ya lo sabía desde que empezó su obra y por ello plasmó estos temas en los primeros cuentos y poemas, en sus novelas de 1911, en su participación en la campaña política de 1912-1913, en sus poses de dandy, y en la gira patriótica al final de su vida; todo un proyecto estético ideológico coherente.

Diego Bentivegna (Bentivegna, 2018) propone que la escritura epistolar es la dimensión más importante de la novela. Por ello parte de tres consideraciones: lo epistolar es una “forma en proceso” relacionada con otras que se desarrollarán en el siglo XX (literatura post o para autónoma); lo epistolar es la forma indicada para establecer el carácter errático de la novela y la figura de Valdelomar como escritor nómada; la novela es un espacio de reflexión en torno a la vida, que articula escritura epistolar y filosofía, semiología y crítica literaria actual. En la introducción describe brevemente la obra de Valdelomar. Lo contrasta con Vallejo, cuya proyección internacional ahora es indiscutible, para destacar que en

Argentina Valdelomar es conocido solo “como uno de los precedentes inmediatos y como uno de los primeros críticos atentos a la producción poética de César Vallejo” (p. 142). Explica sucintamente el desarrollo de su obra, la influencia del simbolismo francés y del barroco colonial peruano, la publicación de la revista *Colónida* en 1916 y el movimiento en torno a ella. Valdelomar es toda una personalidad que no solo atiende a la constitución de su obra, sino que también “va construyendo una imagen posible para el escritor profesional en su país” (p.142). Indica que la influencia y límites de la poesía de Valdelomar se registró luego en la escritura de *Trilce*.

Comienza su análisis describiendo a Valdelomar y su grupo con categorías utilizadas por la crítica peruana del siglo XX: “desdoblamiento y antagonismo cultural y lingüístico del mundo andino” (p. 144). En efecto Raúl Porras y Luis Albero Sánchez refieren respectivamente el antagonismo característico de la generación “Colónida” (Lima y provincias, indígena e hispánico colonial, cultura académica y cultura autodidacta) y las dos etapas de la obra de Valdelomar (el escritor temprano, lleno de máscaras y cosmopolita, y el tardío, criollista, nacional y el de las giras patrióticas). Aunque hay algunos datos errados, como que estas giras fueron “sostenidas por el gobierno peruano” (p. 144) o que fue “nombrado embajador en Italia” (p. 142) esta descripción muestra un contexto adecuado para el análisis puntual de LCT.

Bentivegna define la novela como “una breve historia de dos ciudades” (p. 145): una ciudad, Lima, es calificada como desfasada y estratificada, y otra en las montañas es vista como una residencia veraniega y sanatorio. Describe la acción en Lima como un escenario donde se produce un encuentro casual entre el narrador y una mujer enigmática, figura esta característica del decadentismo. Esta mujer es la causa del vagabundeo del narrador por la ciudad abrumado por un conflicto entre el querer y el deber. En la otra ciudad, la de las montañas referida por el relato, las historias mezclan el amor, la muerte y el acto de escritura. Esas cartas, que Abel Rossell remite a su confidente, el narrador innominado, “son la entraña textual misma de *La ciudad de los típicos*” (p. 146). Lima es una mezcla de tentaciones físicas y consumo estetizante de las tradiciones peruanas mientras que la ciudad de los sujetos agonizantes es “el lugar de una cura fallida, de un desastre (la muerte), pero también el lugar donde es posible imaginar una forma peculiar de comunidad” (p. 146), una comunidad imposible (cita a Blanchot y lo dicho por Mariátegui en referencia a la precariedad del

movimiento “Colónida”). Una de las características de la carta, según P. Violi, es la de ser “umbral”: es una forma que marca un espacio de circulación de fragmentos heterogéneos. Con las cartas, la novela se fragmenta y constituye una forma no cuajada, cercana a una literatura para-autónoma, es decir “una literatura copresente, que discurre *junto* a la literatura percibida como primado de lo nuevo o como espacio de la transgresión” (p. 147), todo ello referido a una lógica binaria. Se detiene en el análisis del relato que hace el narrador de la escultura de la muerte, de Baltazar Gavilán, “una de las obras más famosas del barroco colonial americano” (p. 147), refiere la “tradicción” donde Ricardo Palma relata el suceso de la muerte del escultor impresionado por el realismo de su creatura y destaca la reflexión del narrador “en torno a la muerte y en torno a la eficacia simbólica del arte” (p. 147). Cita a Julio Caro Baroja para explicar que en el siglo XVII español las relaciones entre lo sacro y lo mortuorio. Las representaciones de la muerte son de un realismo extremo, pero para el narrador decadente no hay una sola forma para representarla. Hay otra muerte, la muerte americana, del indio, que como muerte ajena “obsesiona a una porción considerable de los escritores americanos de la segunda mitad del siglo XIX, como Ricardo Palma o Joaquín V. González” (p. 148). Prosigue su análisis al afirmar que la ciudad de Lima es descrita, a través del vagabundeo del narrador (un sujeto tensionado entre el querer quedarse en Lima por la figura de la enigmática mujer y el deber partir a la tumba de su amigo Abel),

(...) como un cuerpo desguazado, de cuerpo en cierto sentido acéfalo” (p. 148). La meditación sobre la muerte pasa ahora hacia un cuerpo embalsamado que representa el poder. Francisco Pizarro yace en la Catedral de Lima pro solo su cabeza lo demás es ficción que “vacía de sentido el edificio simbólico que se asienta sobre él (p. 148).

Estas primeras escenas de la novela parecen “no encontrar un rumbo” (p. 149) aunque remiten a la ciudad barroca y a la “microfísica de lo sacro” (p.149), datada desde el siglo XVII, y “señalada por una serie de restos corporales de todos los tipos imaginables” (p. 149) ligados al culto de una comunidad. El narrador plantea una fenomenología del arte y sus materiales entrecruzada con la reflexión sobre la muerte. El escultor Gavilán usa la madera y se opone al mármol usado por la cultura clásica, con lo cual el narrador concluye que la madera es el material que mejor expresa la doctrina cristiana del arte.

En el siguiente apartado del artículo, Bentivegna propone que LCT, no es solo una meditación sobre la enfermedad y la escritura sino “también una reflexión acerca de las



articulaciones entre el acto de escribir, materializado en principio en la escritura epistolar, y sus articulaciones con el espacio de la vida” (p. 151). Por ello las cartas son los elementos de una reconstrucción fragmentaria y provisoria de una parte de la vida. Son el testimonio de una agonía “como forma de vida que, en todo caso, persiste, sobrevive, a través de una escritura como la epistolar, en la que la metonimia del cuerpo del otro es, también, la metonimia de una vida” (p. 151). Rossell intuye que las cartas son una forma de vida suplementaria que se materializará en el acto de la lectura como un duplicado (cita a Luria), pero como escritura, constituyen la posibilidad de múltiples mundos y diferentes formas de vida. Afirma que la ciudad de los enfermos es también la de la cura. Compara LCT con algunos aspectos de *La montaña mágica* de T. Mann y de la *Comedia* de Dante (“El purgatorio”): el tema del viaje y la sutileza. Este último tema expresado en el discurso barroco de la sutileza y de la delgadez de uno de los personajes importantes de la novela: Alphonsín. Este personaje cosmopolita defiende la jerarquía de la escritura (la línea) por sobre la oralidad pues ella marca el paso de la dimensión animal a la dimensión humana.

Así LCT es también una reflexión sobre la escritura como origen de la humanidad. Es la reunión “de la ciudad letrada latinoamericana, con la fijación por la letra y la idealización del intelectual” (p. 154) según la propuesta de A. Rama. La carta funciona en la novela de igual modo que la letra en la ciudad modernizada de entre siglos. Lo que relaciona la reflexión de la escritura como arte con la reflexión sobre la enfermedad es la pregunta ¿para qué hablar? que formula Alphonsín. El tiempo de la enfermedad y el de la escritura es el tiempo del silencio. También identifica una meditación sobre la fenomenología de la enfermedad que justifica el uso de la forma carta (para Foucault relacionada al registro de días y cuerpos). El ingreso a la ciudad de los enfermos es para obtener una cura, pero contrariamente la enfermedad se potencia por lo cual el arte recrea “espacios vivenciales” donde se produce un saber sobre las formas posibles de convivencia. Esta ciudad de enfermos es un microcosmos “descrita de modo análogo al que el discurso de la época usaba para dar cuenta de algunos de los grandes núcleos urbanos del continente” (p. 155), es decir, una ciudad cosmopolita, desarraigada, una especie de ciudad portuaria donde los enfermos son extranjeros. Pero la enfermedad se relaciona con otros estados, entre ellos el arte, lo sagrado la lujuria.

Así en la escena del casamiento entre Armando y Margarita, personajes que imitan a los de la novela de Alejandro Dumas, identifica que el tísico forma una serie con el maldito o el dandy. Alphonsín también entra en esta serie y representa al artista del modernismo. Luego se describe, en esta tipología de la enfermedad, a una tísica mística que opta por la humildad y el no saber, sor Luisa de la purificación. Alphonsín es el que domina los códigos y además es un creador que inscribe su obra con su propia sangre y que registra Abel en las cartas que remite al narrador innominado. En el último apartado del artículo, Bentivegna refiere que para Alphonsín el poder de la escritura no está en el saber transmitido “sino en la transformación del amor en enfermedad y de la enfermedad en arte” (p. 158).

En esta novela el sufrimiento se transforma en escritura, según el esquema epistolar, que es extensión del cuerpo propio: “no escritura del cuerpo, sino escritura con el cuerpo, que la carta reproduce y, al mismo tiempo, distancia” (p. 159). La lógica de la enfermedad no es la del beneficio y de la mercancía sino la del don y de la gratuidad, que es la que rige la comunidad de amigos en la muerte. En LCT “la enfermedad no es carencia de obra, sino más bien forma de afección corporal que pone al sujeto en estado de escritura” (p. 160).

Finalmente concluye con una reflexión sobre el contacto entre el discurso epistolar y el discurso narrativo. Las cartas tienden a superponer el tiempo de la narración y el de la escritura con lo cual se produce un efecto de inmediatez y al mismo tiempo de distancia. Las cartas también registran las muertes ajenas y explicitan un modelo de comunidad en los términos de “espacios vivenciales. El código de la primera parte de la novela es el pictórico, en su versión oriental y exótica; en la segunda parte es el código escrito de la literatura el dominante; y toda la novela puede leerse como una “semiosis de los nuevos espacios urbanos de América” (p. 161). Los trazos del enfermo son lo único que queda de esa comunidad ya desaparecida. Restos, ruinas, cartas.

José Delpino (Delpino, 2020) propone una lectura de LCT desde la historia y la enfermedad. En principio destaca la revaloración reciente de las novelas de Valdelomar. Desde fines del siglo XX hasta ahora han aparecido estudios puntuales en revistas académicas y referencias amplias en textos de carácter general sobre la novela peruana. Delpino destaca los aportes de Gabriela Nouzeilles y Susana Santos, quienes “dan vuelta de página a esa larga historia de subestimación que se ha cernido sobre la primera parte de la obra de Valdelomar” (p. 139). El estudio de Nouzeilles observa que esta novela de Valdelomar es un caso

modélico de la convergencia entre las concepciones de la enfermedad y la autonomía artística, que es una narración alegórica sobre la autonomía literaria. Y que la novela realiza un gesto tímido de actualización de la retórica de la enfermedad “que lidia con la tradición y la historia de la región” (p. 139).

Esta idea es resaltada por Delpino pues con ello se constata el vínculo de LCT con la historia de la región y con el Perú específicamente. Delpino resalta el texto de Nouzeilles por dos motivos: es el primero que rompe con los lugares comunes que la crítica ha formulado sobre esta novela (no toma en cuenta el texto de Edmundo Bendejú del año 1992) y que la retórica de la enfermedad es el fundamento de su trabajo “en la medida en que resalta la importancia del vínculo de esta novela con la historia de la región y, específicamente, del Perú” (p. 139). En el caso de Santos, Delpino destaca que “la autora hace una valoración del papel histórico y político de este libro en el contexto de lo que podría llamarse la modernización mestiza del campo intelectual peruano” (p. 140), proceso representado por un conjunto de intelectuales y artistas que desde el interior del país llegan a Lima. Esta idea permitirá estudiar LCT no solo en términos históricos sino también geográficos y raciales. Santos no desarrolla esta idea, pero parece sugerir una lectura alegórica de LCT “distinta de la que propone Nouzeilles, pero que al igual que ella, vincula la novela con la historia y la geografía del Perú” (p. 140).

En consecuencia, Delpino pretende revisar críticamente la propuesta de Nouzeilles a la luz de lo planteado por Santos. Es decir, explicar la alegoría de la autonomización del arte a la luz de la alegoría histórica y geográfica. Propone que las tensiones entre la ciudad real y la ciudad patológica, entre Lima y la ciudad B “tiene que ver con ansiedades mucho más concretas en relación a la historia del Perú y los procesos particulares por medio de los cuales la modernidad se acelera en este país y en Latinoamérica en general con el cambio de siglo” (p. 140). Delpino corrige a Nouzeilles cuando afirma que la actualización de la retórica de la enfermedad y la autonomía artística en la novela de Valdelomar es, en el contexto latinoamericano, “mucho más que un gesto tímido” (p. 140).

Delpino asume la novela como una “práctica textual de lectura adulterada de la historia y de su distribución en el espacio de la Nación” (p. 140) Se pregunta por el ethos que propone la mirada histórica representada en la novela y por el papel que juega en dicho proyecto el cuerpo imaginado como espacio privilegiado de adulteraciones (p. 140). Trata de

explicar cómo LCT “constituye y promociona un cierto *ethos* –práctica subjetiva- en relación con la historia, el espacio y la enfermedad” (pp. 140-141) y además explicar “cómo constituye un intento temprano de pensar la posibilidad de la democratización y nacionalización del esteticismo” (p. 141).

Determina que LCT está constituida por dos apartados. En el primer apartado, (que corresponde al primer capítulo) describe al narrador como “un visitante del interior del Perú” (p. 141) que relata en primera persona sus aventuras decadentes en Lima: el encuentro con la mujer misteriosa y el paseo por lugares históricos y museos de la ciudad. Esta última parte (el paseo), la más extensa del primer capítulo, “especie de ensayo o crónica histórica ficticia” (p. 141) juega a la ambigüedad pues, en vista que la novela se publicó por entregas en una revista, reta al lector para determinar su registro ficcional o no ficcional. En resumen, en esta primera parte observamos cómo el deseo amoroso es sustituido por el deseo de una historia nacional. Más que ejemplo de retórica modernista de la enfermedad, LCT se presenta como “interrupción e intervención de esa narrativa” (p. 141) para producir una especie de “metamodernismo” y “paramodernismo” que no solo genere efectos internos en la novela sino también efectos externos (el espacio público, la época). Es importante resaltar la indefinición genérica de esta parte que se desborda hacia el periodismo (crónica literaria) donde la nación es imaginada como comunidad.

El segundo capítulo está constituido por un conjunto de cartas que Abel Rosell le envía al narrador desde la ciudad de B, ciudad a la que llegó Abel por recomendación médica para vivir su enfermedad. El relato es representado como una re-lectura de cartas seleccionadas por el narrador que se incorporan al “flujo de la narración que se viene desarrollando” (p. 142). Con este giro “metaficcional, el narrador presenta estas cartas transcritas directamente en el cuerpo de la novela, sincronizando su propia lectura obsesiva con la lectura que hace el lector externo” (p. 143). para producir la identificación de este con la obsesión por la vida de Abel que manifiesta el narrador. A este efecto de identificación se agrega el hecho que el narrador se convierte en lector de la novela. Luego de este preámbulo donde el narrador alerta sobre la nueva instancia narrativa, Abel se instala para narrar desde su estado de enfermo terminal.

Delpino explica que esa “ciudad de los tísicos demarca en la geografía de ese Perú de ficción, un territorio adulterado” (p.143) donde el narrador principal se convierte en “Abel

Rosell por medio del dispositivo de las cartas” (p.143) La ciudad de enfermos es un término adulterado o imaginario. La novela desarrolla en esta parte “un juego metaficcional de máscaras” (p.143) por este intercambio de instancias narrativas que relatan “una historia en el límite ya de lo fantástico, de lo espectral” (p.143) que constituye sin embargo un mundo sólido y potente por cuanto los enfermos, supuestamente debilitados por la tisis, se constituyen como subjetividades fuertes y originales “que retan las convenciones en relación con la enfermedad, el amor, el sexo y la muerte” (p.143). Delpino afirma que esto constituye una paradoja pues lo que parece la parte más decadente y fantástica de la novela termina constituyéndose como un mundo potente donde “los personajes como subjetividades, demandan con más contundencia una existencia desde la diferencia” (p.143). No es Abel, como narrador, el que plantea esta actitud sino los personajes y las acciones referidas en las cartas. Delpino explica que este segundo capítulo es el más denso/extenso de la trama. Esto ha llevado a los críticos a dejar de lado el paseo histórico que precede este apartado para restarle importancia y descartar a LCT “como una novela inmadura, de juventud, propia de un decadentismo epigonal” (p. 144). Reclama para la historia marco y para la historia epistolar un nivel de intensidad equivalente: “se legisla con la misma intensidad sobre la realidad, sobre la división de lo sensible para proponer su trastocamiento” (p.144).

Esta tensión entre dos densidades discursivas proyecta el ethos crítico, el proyecto político, de LCT. Es allí donde, observa Delpino, “podemos leer, no el balbuceo de un proyecto literario ni tampoco una propuesta tímida de reconfiguración del modernismo, sino la libertad experimental que constituye ese proyecto literario desde sus primeras páginas en un gesto alucinante de relecturas superpuestas” (p. 144). Este carácter experimental de LCT marca una separación tanto del modernismo hispanoamericano como del decadentismo europeo para adelantar “la eclosión vanguardista en el continente” (p.144). LCT es, por una estructura compleja (pone en relación la historia del Perú con una ciudad imaginada) y por su estilo evasivo y por el “extraño tratamiento de temas decadentes” (p.144), más que un producto hecho de influencias de su época. En general Valdelomar en LCT “ensambla elementos decadentistas, modernistas, impresionistas y otros de muy diversa índole para construir algo distinto” (p.144). LCT es un artefacto extraño que precisamente por ello no ha sido bien comprendido.

El narrador principal y Abel son personajes adulterados, es decir viven en estado de alteración, son impúdicos. En Abel la alteración se origina en la enfermedad y en el espacio que vive. En el caso del narrador principal esa alteración tiene dos fuentes: la particular relación que tiene con la historia del Perú y el efecto que tiene la lectura de las cartas. Sobre este último aspecto Delpino dice que el narrador es contagiado metafóricamente (estimo que la palabra precisa sería que el narrador es seducido por las cartas). El narrador y Abel “son presencias interpuestas, emplazamientos de la mirada” (p.144). Son “afantasmados”, es decir se sabe poco de ellos y su espesor como personajes “es absolutamente externo” (p.144) pues recurren a la mirada, a la observación. Por ellos, en los respectivos niveles de la novela, conocemos a los otros personajes. Desde estas miradas se construye un ethos de la diferencia, “en su proliferación de subjetividades patológicas e históricas, individuales y colectivas” (p.145). Delpino afirma que “el acto de narrar aparece en sintonía con el delirio, para resituar tal experiencia y reconvertirla en una especie de lucidez” (p.145). Los personajes, los objetos y las situaciones representadas en los dos regímenes de mirada de la novela son presencias “absolutamente retadoras” (p.145). Son presencias debilitadas por la circunstancia de la muerte o la ruina que deja el devenir histórico, pero que sin embargo “no lucen realmente debilitados” (p.145). Son ellos el centro de atención de ambos narradores: en la primera parte el deseo del narrador orienta la historia proyectada a partir de los espacios y los vestigios de la ciudad moderna, en la segunda parte (en la ciudad B), es la particularidad de esos enfermos que la habitan y que tienen el tiempo y la mente trastocados lo que demanda la atención.

Delpino reafirma que lo fundamental de la novela esa la tensión entre los dos espacios distanciados. Indica que parece no haber vínculo alguno entre estas dimensiones. Pero al final de la novela el narrador descubre que aquella mujer misteriosa del principio del relato, que le recomienda no ir a B, es el punto de contacto entre los dos mundos y también de su distanciamiento. Delpino afirma que no se sabe “si el personaje realizará el viaje”, pero es evidente que la novela clausura la historia con el encuentro entre Magdalena Liniers y el narrador personaje, y por tanto definitivamente no hay viaje a B. Se detiene en describir el inicio de la novela porque esta suerte de “persecución amorosa súbita” (p. 146) funciona como “desencadenante del paseo histórico al inicio de la novela y de puente con la ciudad de los tísicos al final de la misma” (p. 146).

Esta aventura del perfume y la sustitución por el paseo adelanta la actitud del narrador en toda la novela: un constante diferimiento. Observa que luego de su fallida aventura el narrador se transporta a los jardines del Virrey Amat donde evoca un escándalo amoroso del Perú colonial. Este relato, o “diferimiento del deseo”, no produce culpa “sino una reflexión histórica” (p. 147) aparentemente frívola. El amorío de la Perricholi y el virrey Amat sobrevive en la historia por el impudor y la alegría de aquella mujer que rompió la calma de una sociedad estática. Igual que la mujer misteriosa del inicio de la novela, esta demuestra una fuerte personalidad, potente, disruptiva. El recorrido histórico, “Rosas coloniales”, engarza con el presente de tal forma que las crónicas son relatos de crítica, de emplazamiento, y no de disciplinamiento. Por ello la sexualidad es implícita, nunca es un espectáculo. Luego el narrador asiste a los salones de pintura donde describe los cuadros de Ignacio Merino, un importante artista del siglo XIX peruano. Sus lienzos reviven el pasado colonial, pasado que es aun importante a pesar que las murallas de la ciudad colonial fueron destruidas en 1868.

El narrador también privilegia a los huacos y una escultura de la muerte. Luego de una serie de referencias de artistas europeos y orientales, al inicio de la novela, el narrador se detiene en la tradición prehispánica: los huacos son la “consumación del encuentro entre arte y sociedad” (p. 150).

Cierra esta parte de su análisis cuando afirma que el paseo del narrador solo desarrolla dos temas a profundidad: el tema del arte como una ruina poderosa y el tema de la representación de la muerte en el pasado prehispánico. La muerte prehispánica es preferible a la muerte cristiana. El narrador, un esteta decadente, valora el pasado nacional y sugiere una renovación a partir de subjetividades potentes. La renovación, basada en la historia y el cuerpo, debe tener al arte como fundamento. Los huacos y los objetos artísticos descritos en el paseo, así como las cartas tienen el poder simbólico para representar el pasado social (peruano) y la pequeña comunidad de tísicos. Así, los tísicos y todos los otros objetos y personajes del paseo histórico son imágenes dialécticas que intentan “vivir del pasado como potencia, como enfermedad vital, disruptiva y movilizadora” (p. 151). LCT equipara “arte y las subjetividades disruptivas como formas éticas y estéticas de construir comunidad” (p.151). LCT “es una ficción somática invertida” diferente a la del naturalismo argentino pues no se trata de conformar una sociedad perfecta a partir de la exclusión. Delpino cita a Nouzeilles para afirmar que LCT es el reverso de la ciudad de los higienistas y que sería una

heterotopía o contrautopía ya que es una comunidad extraña que desmedicaliza la existencia al estar integrada por enfermos (terminales, agregaríamos). No es el espacio privilegiado para la sanación de la sociedad burguesa sino “un lugar donde la enfermedad y la muerte son formas de potenciar la vida: un espacio alegórico liminar, donde se ensaya la disolución de los privilegios y los controles, tanto del pasado colonial como del futuro modernizado” (p. 152). Esta contrautopía no funciona como un modelo a seguir sino como un modelo a leer pues en tanto alegoría compleja se ha construido desde “la perspectiva del enfermo genial por encima de la del médico” (p. 152).

Delpino propone que esta novela, heterotopía somática, es “una alegoría de negociación entre las dos ‘alternativas’: una en clave de novela decadentista, y la otra de crónica histórica urbana” (p. 152). La primera como declaración de la autonomía del arte relacionada con la segunda en tanto historia de la nación. Estas líneas constituyen “prácticas que deben mezclarse para producir otra cosa” (P. 153). Entonces no se trata de la representación del pasado ni del presente sino de algo por venir a partir de dos territorios concretos: Lima y Chosica (o Jauja). Lima es representada con la ambigüedad de la crónica al retar la frontera entre ficción y realidad. Chosica y Jauja, que eran parte del imaginario médico desde la colonia, eran referentes bien conocidos por el público lector de la época aun cuando recién en 1918 se inició la construcción de un sanatorio en esta última ciudad. Menciona que el tren referido en la novela tiene su contraparte real en el ferrocarril central del Perú que conectó Lima con Chosica, desde 1875, y luego con Jauja, a partir de 1908. Estos cambios provocaron una lenta transformación de esos espacios en zonas turísticas de esparcimiento y sanación cuando antes habían sido zonas de retiro para la aristocracia. La ciudad B puede asociarse a Chosica y Jauja porque son espacios reales que operan en el imaginario nacional con los que dialoga la novela, diálogo donde el lector podría asumir los códigos del modernismo y del decadentismo para ir más allá del texto y de su propuesta estetizante y pensar el proyecto de nación. El esteticismo de Valdelomar no se contradice con “su deseo de ser una especie de héroe popular” (p. 154) o figura pública, desde su participación en la campaña presidencial de Billinghurst, “sino que se amalgaman en una especie de subjetividad autoral paradójica” (p. 154). LCT es entonces “un proyecto de democratización y politización del esteticismo, que se inicia con su obra temprana y que continúa hasta su muerte” (p. 155). Finalmente resalta que esta tensión en Valdelomar como



figura pública se expresa también en su obra y particularmente en esta novela. Lo estético, lo histórico y lo político son los elementos que sentarán las bases para la creación de un arte nuevo. Este “es un deseo encarnado no solo en Valdelomar y sus textos, sino en gran parte de la juventud intelectual migrante y mestiza que se va apoderando de Lima” (p.155).

### 3.3. Argumento y estructura

LCT parece estar mejor elaborada que LCM. Las referencias a temas nacionales son abundantes, aunque sin desplazar a los elementos cosmopolitas. La aventura y la prueba organizan el acontecer novelístico; las figuras del artista, del viaje, de la enfermedad, de la ruina, de la comunidad son fundamentales, y el contraste entre los dos espacios representados parece ser la vía básica para entender la propuesta estético ideológica de esta novela. En LCT el narrador está seguro de sus recursos para relatar su aventura-prueba. Desde su posición cuenta una historia donde él es protagonista. Aquí se observa la certeza de su palabra para relatar una historia “interesante”, y lejana en el tiempo, desde la seguridad de su presente. No existe la duda sobre la eficacia de la palabra que se manifiesta en la anterior novela, aunque sí se puede observar una reflexión sobre la naturaleza de la palabra artística a lo largo de todo el texto. Se podría resumir inicialmente como un relato de aventuras y de la puesta a prueba de la palabra.

Beltrán, de acuerdo con Bajtín, indica que la “prueba es, quizá, la forma más productiva de la novela” (Beltrán, 2021, p. 62), y la aventura es una variante de esa forma novelesca. La prueba tiene su origen en la imaginación tradicional y supone la presencia de un obstáculo que deviene en una transformación dramática del personaje. La aventura, en cambio, “es una prueba marcada por un final feliz” que se funda en la desviación del curso normal de la vida del personaje y en el retorno a su curso regular (Beltrán, 2021, p. 63). En la modernidad, la prueba y su variante, la aventura se mezclan (mixtificación) para constituir uno de los símbolos de la imaginación moderna. En el caso de LCT proponemos que su modelo sería el *Quijote* de Cervantes. Este clásico del género novela desarrolla el problema del texto enigmático que luego tiene que ser sometido a prueba, contrastado con la realidad.

En el siglo XIX Julio Verne fue uno de los aplicados seguidores de este esquema narrativo: un texto enigmático y la necesidad de hacerlo coincidir con la realidad geográfica y humana (Tournier, 2007, p. 92).

En LCT el narrador innominado relata su aventura a un público, también innominado, como un viaje a B. con el objeto de visitar la ciudad y la tumba de su amigo Abel, fascinado por las cartas que este le envió desde su confinamiento antes de morir. En las misivas le refiere un mundo alucinante de enfermos de tisis en un ambiente decadente y excéntrico. La aventura se desencadena como una respuesta al discurso de Abel. El discurso genera, en primer lugar, una respuesta pragmática: el viaje, para rendir un tributo simbólico ante la tumba de su amigo Abel, y, para verificar o experimentar personalmente algo o mucho del mundo alucinante referido por las misivas. La segunda respuesta al discurso de Abel, es el relato, la novela. Al igual que en LCM, en LCT la respuesta al relato es de carácter doble, una acción (huir o viajar) y otro relato la carta, la novela. Bajtín refiere que “toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-réplica prevista” (Bajtín, 1991, p. 97). Piglia, por su parte, defiende una idea radical: el relato se replica con otro relato, es decir, se contesta con otra historia y no con la interpretación del relato (Nacht, 2018). Esta concepción dialógica de las novelas es fundamental para nuestra línea de análisis.

El destino de la aventura de este narrador personaje innominado es la tumba de su amigo, pero esta se encuentra en una ciudad de provincia (B), por lo cual tiene primero que llegar a la ciudad capital, también innominada, antes de cumplir con deseo. Por ello programa su viaje para ocho días, según podemos inferir del siguiente fragmento: “Mañana debo tomar el ferrocarril, hacer tres días en B. y volver para tomar el vapor el diecisiete” (Valdelomar, 2001, II, p. 86). Si tomamos en cuenta que la aventura del perfume se desarrolló el primer día de su llegada a la ciudad capital, entre cuatro y seis de la tarde, que el paseo de “Rosas coloniales” ocupó todo el día segundo, y que la referencia citada indica lo que hará el narrador personaje al día siguiente, día tercero, y los restantes hasta completar con su itinerario, incluyendo el tiempo de viaje de ida y vuelta al interior del país, incluido el descanso necesario para abordar, ya de regreso, el vapor previsto, podemos establecer que el plan de viaje corresponde a ocho días. Pero la aventura efectiva, como sabemos, se reduce tres días. Por tanto, la materia de la novela corresponde a la aventura durante esos tres días de

permanencia en esa ciudad capital de Sudamérica, y a la revelación del contenido de las cartas, el mundo fascinante que despertó en el narrador personaje su necesidad de realizar la aventura.

El marco de la narración establecido en las primeras líneas de la novela plantea la idea de la aventura. El narrador personaje ha regresado de una aventura (su viaje de tres días, como desvío del curso normal de su vida) para relatarla a un público desde la comodidad del ahora y el aquí. Desde este presente fundamental formula el entonces y el allí de su aventura: “El recuerdo de aquella mujer está íntimamente ligado a esta historia” (Valdelomar, II, 2001, p. 81). Este breve enunciado constituye la figura del narrador y la del narratario de la novela, expresa la conformación del pacto narrativo donde el sujeto que ha regresado de una aventura cuenta su historia ante un público. Esta historia en realidad procede “de un doble desplazamiento: un desplazamiento en el espacio, evidentemente –pero este desplazamiento es relativo, ya que la obra no se escribe, o al menos no se termina, más que al regreso- y un desplazamiento por el interior de uno mismo” (Augé, 2003, p. 73). El viaje es un descubrimiento y una conquista, y la posibilidad de la construcción de la obra.

Por ello la aventura planteada al inicio de la novela incorpora también la prueba puesto que las misivas, la correspondencia de Abel, objeto causa del deseo del narrador personaje, se transforma en un texto intransitivo, autotélico, que no necesita verificarse. En suma, la misiva, operatoria en el mundo pragmático se convierte en literatura, en ficción. Esa transformación constituye la prueba a la que ha sido sometida la palabra, hecho que por supuesto también ha transformado al narrador personaje: lo ha transformado en un artista. Este marco donde el narrador personaje actúa constituye el núcleo de la novela. El mundo de las cartas, como discurso intercalado, es un mundo de contraste, incluido para establecer un diálogo con el mundo del narrador personaje y sobre todo para poder explicar la emergencia de la obra de arte verbal y la constitución del Narrador como figura social (diferente a la figura del narrador como función textual).

En el apartado I se produce un encuentro con una dama deslumbrante, a quien el narrador personaje intenta seducir. Luego este recorre los espacios históricos, salones de exposición de arte y los museos de la ciudad capital. Antes de concluir la jornada anuncia la relectura de una selección de las cartas (“voy a leer solamente las cartas que a este viaje –el último- se refieren”), las cuales como texto intercalado, situación que prepara al público para

acceder al mundo fascinante de los tísicos: “Poco a poco el ruido de la población se va muriendo, el tráfico es menos intenso y en la paz de esta noche que se inicia con la luna, voy a entrar, una vez más, leyendo las cartas, en la ciudad de los tísicos” (Valdelomar, 2001, II, p. 96). Llegado a este momento del relato el narrador personaje cede la voz a su amigo Abel. La correspondencia es un texto incrustado, intercalado, en la aventura del narrador personaje. Finalmente, en el tercer día, y antes de viajar a B., se encuentra con la dama de su aventura fracasada del día en que llegó a la ciudad capital. Invitado por la dama a su casa, debido a la gentileza del narrador personaje de haberle enviado el perfume, esta lo convence de no viajar a B. pues el pueblo aludido por las misivas, para ese momento era un pueblo en escombros, sin ningún atractivo y que solo debía guardarlo en la dimensión de la imaginación.

Comprobamos que la transformación principal de la novela reside en el cambio operado en la naturaleza del discurso materia de la fascinación del narrador: las cartas. Para el narrador las cartas son en principio misivas cuya verdad está asegurada por el género que soporta la comunicación amical y que por tanto es posible la verificación mediante el contacto físico. Las cartas que ha recibido de su amigo Abel son textos verificables en la realidad, como un mapa. De allí que el viaje, es decir la disposición para el encuentro físico, se haga imperioso como una respuesta subsecuente a la fascinación causada por el relato. Obsérvese que podemos imaginar al narrador respondiendo la correspondencia de su amigo pero que llegado un momento la acumulación de esos fragmentos ha configurado un mundo tan extraño que el siguiente paso no podía ser otro que la verificación, el viaje para experimentar ese mundo. El relato produce una primera respuesta, el viaje.

Como el Oriente para los europeos del XIX, como el turismo en la actualidad, el narrador ha sido seducido por el relato de mundos exóticos. Y el cambio se opera cuando Magdalena Liniers, la mujer a quien el narrador intentó seducir cuando llegó a la ciudad capital, le comunica que no es conveniente ir a una ciudad devastada, que solo la imaginación podía compensar el deterioro y destrucción de la ciudad y de sus habitantes, agónicos o ya fallecidos. La correspondencia de Abel Rossell se transforma entonces, al final del relato, en literatura, en discurso no sometido a la verificación, aunque con cierto anclaje en la realidad. Este lazo que marca una base real en las cartas (al final convertidas en literatura) es la presencia de dos personajes que enlazan las dos dimensiones o constelaciones con que está estructurado el mundo de la novela. En efecto vemos el mundo de la aventura del narrador

personaje, que funciona como marco de la novela, y el mundo referido por la correspondencia de Abel, como constelación intercalada. Y en esos dos mundos participan Magdalena Liniers y Abel Rossell. Sin embargo, ella, que ha entrado y salido del mundo referido por el relato epistolar, es la principal garante de la relativa autonomía del texto en su relación con la realidad. Abel bien pudo imaginar todo, pero la experiencia, el contacto, con Magdalena y la referencia que de ella se hace en las cartas, permiten al narrador personaje verificar palabra y hecho. El texto epistolar convertido en literatura, está anclado en algún aspecto en la realidad inmediata pero no está determinado por ella. Esta transformación puede entenderse también como una poética. La representación de la realidad debe incluir solo algunas partes verificables y todo lo demás debe ser producto de la imaginación del artista. No hay desentendimiento de representar la realidad, pero sobre todo está la imaginación.

La estructura de LCT es discernible a partir de la identificación de dos espacios: el mundo del narrador personaje, donde se observa una ciudad moderna, con negocios de bienes suntuarios (perfumes), espacios públicos, estaciones de trenes, casas elegantes, ruidos, población, viajeros, mujeres bellas, museos; y el mundo referido por las cartas donde existe una ciudad de provincia habitada por tísicos de varias nacionalidades que viven sus últimos momentos en plena libertad, como una comunidad unida por la cercanía de la muerte y por la necesidad de ser felices y dignos en ese trance. Además, la ciudad de los enfermos no es un sanatorio como el que se recomendaba en aquella época para estos enfermos terminales. El relato de Abel construye con palabras una ciudad utópica, signada por la muerte, pero también por la libertad y el placer de una vida considerada como una obra de arte.

Luego de la identificación de los dos espacios, es necesario establecer la disposición textual de la novela. De acuerdo a la edición de Silva Santisteban (Valdelomar, 2001) LCT está organizada por tres apartados. Para el analista esta segmentación es solo una referencia pues su finalidad es la organización del texto tal como lo dispone el autor (o el editor) para la edición y publicación. El analista tiene otra finalidad y por tanto puede disponer de una segmentación de acuerdo a determinados criterios propios del análisis. En el caso de LCT la disposición textual coincide con la segmentación que proponemos.

Desde el punto de vista de su estructura LCT es una narración enmarcada donde la primera parte corresponde a la aventura con “la dama de negro” y los relatos producto del paseo del narrador por la ciudad (“El perfume” y “Rosas coloniales”); luego, como segunda

parte, se interpolan las cartas donde aparece Abel como nuevo narrador (“La correspondencia de Abel Rossell”), y, finalmente, como tercer apartado, (“L’ucome”) el relato concluye en el encuentro con la dama de negro, donde ella se revela al narrador como Magdalena Liniers, quien como testigo de los hechos relatados en las cartas le aconseja no ir a verificar el relato intercalado. En términos argumentales podemos identificar el tema de la palabra puesta a prueba como el aspecto fundamental que nos permite entender la novela como totalidad, como un todo constituido por fragmentos articulados a la idea de transformación de la palabra común en palabra literaria. Como se ha visto, los estudios sobre esta novela han aumentado, con lo cual las líneas interpretativas se han diversificado. Sin embargo, estas líneas privilegian enfocarse en temas como la enfermedad o en la representación de la ciudad moderna y colonial. Temas importantes pero que deben ser comprendidos en el marco de la totalidad de la novela.

### **3.4. La aventura y el museo de la ciudad**

Un aspecto interesante de esta novela es su carácter fragmentario. El primer segmento del apartado I (“El perfume”) puede leerse como un cuento breve, lo mismo puede decirse de los comentarios del segundo segmento (Rosas coloniales”), e igualmente de la correspondencia de Abel Rossel. El último apartado escapa a esta idea pues debe integrarse a los otros fragmentos para alcanzar una aceptable inteligibilidad.

“El perfume” incluye, como ya observamos el registro de la situación comunicativa fundamental representada en la novela. La constitución del narrador y el público al que va dirigido el relato se registra en la primera línea. Lo que viene luego en la estrategia del narrador, en este segmento, es crear una situación enigmática (transversal a la novela), y presentar, como parte de su aventura, un intento de seducción galante con desenlace humorístico. Un suceso con una mujer bella y misteriosa, relacionada con la historia a contar, inicia el relato de la aventura. Primero trata de describir a la mujer. Las palabras cotidianas son imperfectas para describir la belleza que experimentó el narrador personaje cuando la vio por primera vez. Por ello recurre al arte como un instrumento de comparación, que

obviamente su auditorio comparte. Ante la imposibilidad que el lenguaje pueda transmitir la experiencia de la belleza de esa mujer, solo queda el arte para cumplir ese cometido. Primero la compara con Gosé, artista europeo contemporáneo de Valdelomar, y luego despliega en todo el primer párrafo una digresión para describir las diversas variaciones de otros pintores en su acercamiento a la representación de la mujer, para concluir que el pintor elegido es el mejor referente para expresar lo que las palabras comunes no pueden expresar con respecto a la mujer que lo ha deslumbrado. Al final del párrafo concluye: “Gosé, más filósofo o más frívolo –la frivolidad es una filosofía-, pinta simplemente a las mujeres. Ésta, la de mi historia, era uno de sus dibujos” (Valdelomar, II 2001, p. 81).

Pero esa comparación acabada no es suficiente, por lo que el narrador personaje insiste en dos comparaciones adicionales: “Parecía una estampa litografiada de Munich” y “Parecía una silueta en tinta china brillante, tinta de los dragones de Houkosay y de las acuarelas de Utamaro” (Valdelomar, II, 2001, p. 81). En esta presentación hiperbólica del personaje destaca que “era una de esas mujeres que solo se encuentran una vez en la vida”, que tenía un cuerpo esbelto, el cabello rubio, el rostro “de piel de melocotón maduro”, de mucha elegancia y con una boca que no ha “nacido para la palabra sino para el gesto”. Solo le es imposible describir el color de los ojos pues estos “se perdían bajo el ala curva del sombrero” (Valdelomar, II, 2001, p. 81). Toda esta presentación es el despliegue de la biblioteca artística del autor y de su público, pero es, también, la expresión de la insuficiencia de la palabra común para comunicar lo extraordinario, el deslumbramiento de la belleza de una mujer. Todo en la descripción es un intento de captar y transmitir mediante la palabra la sublime belleza del cuerpo de la mujer.

Luego de esta presentación, el narrador personaje entra en el acontecimiento propiamente dicho. El momento del encuentro casual en la tienda de perfumes de la capital, a la que el narrador personaje había llegado ese día. El narrador personaje describe el encuentro casual con una mujer misteriosa “en la tienda de perfumes de la capital” como un deslumbramiento y como un presentimiento: “pero yo conocía a esa mujer sin saber dónde. Algo había en ella que hablaba a mi memoria” (Valdelomar, II, 2001, p. 81). Es un momento mágico que conecta en ese momento lo leído, lo imaginado (en las cartas de Abel), con la experiencia, con lo vivido; como efectivamente se comprobará al finalizar el relato. Pero en

esta parte de la novela, esas palabras, proferidas como presentimiento, constituyen un indicio más de la estrategia del enigma que propone el narrador al público.

El narrador personaje es testigo de la furia de la dama cuando esta se entera que su perfume exclusivo ha sido vendido a otra persona: “¡Fleur de lys!... ¿Es que no sabrán ustedes que soy la única que lo usa?” (Valdelomar, II, 2001, p. 82). Como el narrador personaje dispone de un frasco de ese perfume estima la posibilidad de una aventura, para lo cual planea un paseo por la avenida cercana al domicilio de la dama (“a las cinco paseaba en la avenida, perfumado” con la exclusiva esencia). La acción del narrador personaje en su intento de seducir a una hermosa dama revela su carácter y la naturaleza del objeto de deseo que ha imaginado. El narrador personaje asume el rol de hombre conquistador frente a una dama hermosa, joven, probablemente viuda (de otra forma no iría o caminaría sola por espacios públicos). Estos elementos le sugieren la posibilidad de una aventura exitosa.

Quiere seducirla primero convocando su atención con el perfume, y luego de un intercambio de palabras de cortesía, iniciar la segunda etapa de su plan. Pero no cuenta con la reacción descontrolada de la dama, quien solo parece ser atraída por el olor y no por el sujeto. “¿Es que me persigue, que la atraigo con el perfume? Camino, tuerzo por un jardincillo; ella tuerce también y entonces volteo la cara. ¡Admirable! La mujer, pálida, nerviosa me sigue, me sigue aprisa, como una fiera a un corderillo, las narices abiertas, el cuerpo inclinado hacia adelante” (Valdelomar, II, 2001, p. 83). Esta reacción descontrolada propia de “una loca o una excéntrica” desata el miedo del narrador personaje quien no tiene más remedio que huir desesperadamente. Aquí ya están configuradas las personalidades de los dos mundos referidos por la novela. Uno relacionado a la vida ordenada y de afectos equilibrados y el otro que corresponde a la vida de afectos descontrolados y extremos.

El mundo de la ciudad capital está limitado a la experiencia de pasiones blandas, sin extremos, mientras que el mundo de la dama está inmerso en pasiones extremas; las figuras de “corderillo” y de “fiera” son imágenes explícitas para determinar el carácter que tienen ambos personajes y por extensión los mundos o constelaciones que se van a desplegar en la novela. Litvak explica que junto a la simbología que tenían las flores (las rosas aluden al sexo femenino y el lirio a la pureza) “los simbolistas descubrieron el poder evocador de los perfumes. Ferdinand Brunetiére habló de ‘animalismo’ del sentido olfativo, el único, dice,



cuyo goce está desprovisto de intelectualismo, y, por ende, el más crudo, el menos espiritual, el más sensual” (Litvak, 1979, p. 37).

Pero no solo se ha configurado un esquema de pasiones fuertes y pasiones blandas, sino que el narrador ha quedado en ridículo. Este aspecto contraproducente del relato podemos incluirlo en la estética de la risa, aspecto que no ha sido explicado ni identificado por la crítica. En efecto, el narrador describe una aventura en la que ha quedado en ridículo, el cazador se ha convertido en presa y ha salido huyendo. El narrador personaje ha podido retocar la aventura inicial de su relato, sin embargo, se ha descrito como un hombre ridículo que ha tenido el infortunio (o la dicha) de encontrarse con una mujer Salomé (Ortega y Gasset, 1970), o femme fatal. Una mujer que ha revertido una situación donde generalmente el hombre conquistador ha tenido éxito. Estas consideraciones nos llevan a la identificación de dos símbolos modernos: el hombre ridículo (o inútil) y la femme fatal (el andrógino). Beltrán explica que la

figura del hombre inútil es la más típica imagen del varón en la era moderna. Es una figura complementaria del andrógino, en la medida en que es una figura masculina dotada de rasgos femeninos premodernos: la duda, la pasividad, la dependencia. La imagen masculina moderna es la de un personaje ineficaz, desorientado, débil (Beltrán, 2021, p.182).

Con respecto al otro símbolo, Beltrán indica que

el andrógino es quizá el más relevante de los mitos modernos. La superación de las diferencias sexuales es uno de los grandes retos modernos, si no es el mayor. La novela moderna acoge personajes que reúnen las características de los dos sexos. No se trata de hermafroditas. En la mayoría de los casos se trata de mujeres que asumen las tareas reservadas a los varones. Frente a una imagen masculina débil la imagen femenina es activa, eficaz, fuerte, dotada de iniciativa tanto para bien como para mal. Son muchas las imágenes de mujeres fatales –la novela de educación las cultiva-, pero también son muchas las imágenes de las mujeres activas y salvadoras, que se aproximan al ideal del andrógino. Suele decirse que la Modernidad es el tiempo de la mujer. Y es que es el tiempo de la emancipación de la mujer (Beltrán, 2021, pp.181-182)

En la modernidad se extienden las luchas de las mujeres por el derecho a voto, por salarios justos y otras reivindicaciones. Y en el Perú, además de este problema, está el problema del indio. En la literatura peruana el tema del indio, el indigenismo, ha sido hegemónico, pero la conciencia del problema de la mujer ha tenido menos impacto a pesar de estar presente en las distintas representaciones creadas en nuestra modernidad. En esta configuración de los dos personajes (y su entorno moderno) observamos que la belleza

sublime de la mujer se transforma en amenazante instinto animal y que el hombre de mundo y conquistador deviene en hombre ridículo. Lo alto y lo bajo en cada personaje. Lo patético (lo sublime y lo heroico) como estética de la seriedad y lo grotesco (crueldad y risa) como estética del simbolismo tradicional, se mezclan en esta parte de la novela.

La segunda parte (“Rosas coloniales”) de este apartado I es una gran digresión pues detiene el curso narrativo de la parte anterior para instalar una dimensión descriptiva. Huárag explica que la digresión, a propósito del uso que hace Ricardo Palma en las *Tradiciones Peruanas*, se presenta “como un paréntesis, un corte en el desarrollo de la trama ficcional. En la mayor parte de los casos, las digresiones se proponen informar o hacer una crónica del contexto histórico en el que se ubica el hecho anecdótico” (Huárag, 2004, p. 13). En efecto esta digresión informa (y evoca) el contexto histórico, y contribuye a crear el suspenso para luego retomar el discurrir de la trama y clausurar el relato. Este es el modelo de escritura de Palma. Valdelomar evidentemente toma algo de ello, pero no incorpora una digresión de carácter histórico, sino una donde relaciona arte e historia.

Esta parte se compone por siete textos, todos ellos titulados: son crónicas, comentarios o disquisiciones que profiere el narrador personaje ante la vista de unas obras artísticas o reliquias, guardadas y conservadas en la ciudad capital. El narrador personaje pasea y observa, lee, reflexiona y traduce esas obras pues son signos creados por la imaginación de antiguos y recientes artistas del territorio donde se ubica la ciudad capital. Los relatos alrededor del paseo por la ciudad también pueden ser recortados y leídos independientemente. “El perfume” es un relato redondo: un encuentro casual, un intento de seducción y finalmente el fracaso y la elevación de la mujer a una categoría de “femme fatal” o mujer Salomé. Los relatos del paseo por la ciudad (“Rosas coloniales”) son crónicas, comentarios o disquisiciones, que podrían ser firmadas por cualquiera de los flaneurs que requiere toda ciudad moderna. Aquí no solo describe los espacios urbanos, las piezas de arte o sus monumentos (prehispánicos, coloniales y republicanos) sino que también los interpreta en un ejercicio de crítica artística que delata la competencia del narrador para leer e interpretar esos signos que se manifiestan a los ojos del viajero recién llegado. La crítica como arte (Wilde, 2018). Esta parte, ya convertida en un relato presentificado, pues el narrador personaje refiere sus acciones en tiempo presente, como si fuera un diario (“Hay en

el centro grandes jarrones, ventrados y esculpidos”), es un despliegue de reflexión artística consciente de la autoridad del arte en el mundo moderno.

Frente a los huacos prehispánicos el narrador personaje afirma que esos objetos son “obras de filosofía, piezas de estatuaria, lienzos, heráldicos, libros de historia” (Valdelomar, II, 2001, p. 88). En esta secuencia se amplían los indicios para la caracterización del narrador personaje y de su mundo. Es de un temperamento artístico, abierto a las emociones, atraído por lo extraño, la aventura y la belleza, el arte y la reflexión estética y filosófica.

La primera reflexión o crónica del narrador personaje (“La Quinta del virrey Amat”) corresponde al tópico del jardín abandonado. El jardín es una figura central relacionada al poder cuyo origen en occidente se remonta al siglo XIII y XIV “fruto del contacto con los reinos sarracenos y mozárabes en Sicilia y la península ibérica” (Andermann, 2014, p. 203). El jardín es una obra de la cultura impuesta a la naturaleza. Para este flaneur el palacio del virrey Amat es irrelevante: “su mayor encanto no está en los salones ni en los estucados ni en los mármoles de las escalinatas ni en los barandales. Está en los jardines. Es allí donde vive serena y silenciosamente toda el alma de los tiempos pretéritos” (Valdelomar, II, 2001, p. 84). El jardín que admira el narrador personaje es un jardín abandonado, no aquel donde se mantiene el equilibrio entre arquitectura y naturaleza con la ayuda del jardinero. El jardín abandonado (y de paso la quinta del virrey Amat) es representado como un espacio de cultura donde se ha permitido que la naturaleza recupere su presencia, pero sin desdibujar la creación humana. Este jardín abandonado comparte algunos aspectos con la ruina romántica definida por Simmel. “En las ruinas la oposición es entre dos elementos vitales mucho más distantes entre sí: la voluntad humana que erigió la construcción y la fuerza mecánica de la naturaleza que la hizo caer” (Simmel, 2014, p. 43). En la ruina “se realiza la forma presente del pasado” (Simmel, 2014, p. 49). Comparte también algunos aspectos con el paisaje devastado de los grabados de F. Rops (1833-1898), donde se representa a la maleza en oposición a la pintura de caballete del siglo XIX que registra lo bello, lo sublime y lo pintoresco. En esta tendencia la maleza es un símbolo de rebeldía, de resistencia y regeneración, contra los poderes del ordenamiento social (Gabrieloni, 2023). El jardín descrito por el narrador personaje de LCT en efecto está poblado de aguas estancadas y plantas agonizantes, pero no llega convertirse en un *locus horribilis*. Ese espacio descuidado, pero atractivo, es la condición para que la imaginación del narrador personaje refiera la historia galante de la Perricholi, personaje que

con “sus esbelteces de artista, de gran mujer y de gran apasionada, alegró, no solo las tardes silenciosas y enervantes de la colonia, sino que escribió una página de la Historia, no con las plumas de ánade que marcaban los pergaminos, sino con el dardo del dios griego que encendía los corazones...” (Valdelomar, II, 2001, pp. 85-86).

En “El salón de pinturas” el narrador personaje destaca a Ignacio Merino, un “pincel republicano que, alejándose de sus días, evocó glorias, leyendas y trofeos coloniales” (Valdelomar, II, 2001, p. 86). En esta crónica la obra de Merino es comentada, criticada y finalmente alabada, principalmente por el carácter evocativo de la colonia del pintor piurano. El narrador personaje analiza y comenta la obra de Merino como si fuera un crítico de arte. Y se detiene en el comentario de dos cuadros: “La venta de los títulos”, de 1867, y “La venganza de Cornaro”, de 1869. No es preciso detenernos a verificar la pertinencia de esos comentarios (en “La venta de los títulos” describe dos cabelleras rubias, pero en el cuadro solo una de las mujeres es rubia) solo debemos enfatizar que estas disquisiciones tienen la función de caracterizar al narrador personaje y también establecer las relaciones con el mundo extratextual, toda vez que las referencias del narrador personaje son verificables fuera de la novela, como sucede también con los artistas mencionados en “El perfume”.

“El imperio del sol”, “La mirada de los ojos blancos” y “¡La muerte toca el tambor!” pueden leerse como una unidad por el tema que los convoca: el mundo prehispánico y el encomio de la idea de muerte indígena en oposición a la de la muerte cristiana. El tema de la muerte cristiana será ampliado en el texto sobre la escultura de B. Gavilán, sin embargo, en estas reflexiones sobre el arte prehispánico adelantará los argumentos de tal oposición. El primer texto sobre el arte prehispánico es la presentación del carácter de este arte. La “intensidad filosófica” de este arte, afirma el narrador personaje, no se puede encontrar en representaciones de seres del mundo animal o vegetal sino en los huacos que representan rostros humanos. Y con mayor especificidad en la risa, en los ojos sin luz y en la actitud representada. Destaca que es un

arte original, porque hay en él la escritura simbólica, el culto a la verdad y la caricatura filosófica. Estos hombres del Gran Imperio del Sol no tuvieron pinturas, ni libros, ni monedas, no tuvieron teatro, de manera que sus pensamientos, sus deseos, sus creencias, sus amarguras, su alma toda la pusieron en sus huacos (Valdelomar, II, 2001, pp. 87).

A partir de aquí el narrador personaje desarrolla una explicación del arte prehispánico desde una estética de la risa, es decir de una estética del grotesco (Beltrán, 2020). Las referencias a Goya y a Baudelaire van por esa dirección. La risa invade todo el arte creado por el artista prehispánico pues a través de ella “salta su espíritu atormentado por miedos desconocidos” (Valdelomar II, 2021, p. 88). Esta mirada de pronto advierte que se encuentra en un “museo donde la República exhibe en pecaminosa promiscuidad la edad colonial y la incaica”, espacio donde “puede resucitar, aunque no íntegra, la vida de los hijos del Sol” (Valdelomar, II, 2001, p. 88), y describe otros objetos que con su simbolismo hablan de la perdida gloria prehispánica. En los dos textos siguientes se detiene en lo que el narrador personaje considera lo más importante de este arte, los huacos. En “La mirada de los ojos blancos” describe un huaco que representa un hombre “sentado, los brazos y las piernas cruzadas y la cabeza inclinada hacia abajo” (Valdelomar, II, 2001, p. 89), lo compara con la representación de Buda y con el Pensador de Rodin. Pero tiene los ojos pintados de blanco y el gesto de la boca abierta en risa franca, “el hombre ríe porque no puede o no debe llorar, pero lo hace comprender. En esa cabeza y en esa actitud se está desarrollando una crisis psicológica” (Valdelomar, II, 2001, p. 89). Finalmente, en “¡La muerte toca el tambor!” se desarrolla la oposición entre la muerte prehispánica y la muerte cristiana. El huaco referido es un símbolo de la muerte, de la muerte que ideó la cultura del imperio del sol. La muerte cristiana es solo cruel, y ahí está la escultura colonial de Baltazar Gavilán para probar que esta es una muerte que horroriza. En cambio, la muerte incaica es una muerte alegre y cruel. El huaco “representa a un hombre vivo, del que ha hecho presa una cruel enfermedad, pero el enfermo es musculoso y atlético. Los antiguos indios llegaron a una concepción verdadera de la vida y de la muerte, porque en su símbolo la vida es fuerte pero condenada a ser dolor; la muerte no es esqueleto que se va a deshacer, sino cosa que vive siempre, eternamente” (Valdelomar, II, 2001, p. 90).

Esta exposición desarrollada por el narrador personaje es la formulación de una estética del grotesco. Beltrán ha explicado que el arte debe ser comprendido en atención la identificación de dos formas. Bajtín las denominó formas compositivas y formas arquitectónicas (Bajtín, 1991). Las primeras son formas retóricas y las segundas son formas estéticas o interiores. “Las categorías estéticas suelen ser las más reacias a ser definidas, dentro del ámbito de la cultura. Y, de todas ellas, sin duda el humorismo o la risa se llevan la

peor parte” (Beltrán, 2020, p. 17). Por ello Beltrán propone un nombre y una definición para esta cultura de la risa. En principio determina que la risa no es un fenómeno comunicativo exclusivo de la humanidad. Esta humanidad a su vez tiene tres niveles de lenguaje: el articulado (verbal), el inarticulado (chillidos, chasquidos, silbos) y el gestual. La risa “es una de las facultades del lenguaje gestual”. El lenguaje verbal convive con los otros dos niveles de lenguaje, hecho que no ha sido comprendido por la lingüística, principalmente la estructuralista. Igualmente han incurrido en error cuando se ha tratado de comprender la risa solo a partir del lenguaje verbal. Otro error es el dar a la risa un sentido único. La risa es al mismo tiempo cruel y alegre. Para el hombre prehistórico, como también para el moderno, la crueldad de la supervivencia debía complementarse con la fiesta de la existencia, por ello

La polaridad alegría-crueldad de la risa es un símbolo del devenir de la humanidad. Para salir adelante la humanidad ha necesitado ser cruel con otras especies y también con la misma humanidad. Y para combatir las heridas y derrotas que sufre en ese proceso de avance la humanidad necesita recurrir a la risa (Beltrán, 2020, p.19).

Esta incomprensión de la cultura de la risa se debe a que la cultura elevada, seria, “necesita construirse sobre la seriedad. La cultura de la risa es popular, porque son las clases populares las que han cultivado la risa para sobrellevar sus contrariedades y dificultades” (Beltrán, 2020, p.19). Además, esta cultura seria considera que la cultura popular es un obstáculo para su desarrollo. Consecuencia de ello es la proliferación de terminología parcial e imprecisa para comprender la cultura de la risa (comedia, sátira, parodia, ironía, grotesco, humor negro, chiste chisme, etc.) pues se desconoce la raíz común de esta cultura. Finalmente, los estudiosos consideran que en el binomio seriedad-risa la risa es un fenómeno secundario “porque no pueden concebir el carácter originario y primordial del binomio crueldad-alegría” (Beltrán, 2020, p. 21).

Luego de estas consideraciones Beltrán propone el uso de la categoría de grotesco (aunque precisa que no es el mejor término) para describir la cultura de la risa debido a que hay un cierto consenso en la tradición crítica que le ha servido de base para el desarrollo de su propuesta teórica. Por ello explica que el “grotesco no es una estética entre otras, como suele pensarse. Es la estética fundacional. Está presente en todas las épocas y en todas las manifestaciones estéticas. Y en la Modernidad ha reverdecido y ofrece nuevas perspectivas” (Beltrán, 2020, p. 21). Es una estética que viene desde la Prehistoria (oralidad), invade los

predios de la cultura elevada cuando irrumpe la Historia (escritura) y se mantiene en la modernidad. El grotesco, es uno de los nombres de lo que Beltrán llama simbolismo tradicional, es decir la cultura humana formada en la prehistoria a partir de la oralidad que ha persistido en su desarrollo a través de las diferentes etapas por las que pasado la historia de la humanidad. Este simbolismo tradicional codifica los instrumentos básicos de la cohesión de la comunidad desde el lenguaje verbal y el lenguaje gestual.

En eso radica la importancia de esta estética. “Lo que hoy llamamos artes son los más preciosos instrumentos de cohesión social que ha creado la Humanidad” (Beltrán, 2020, p. 22). Después de pasar por la primera mixtificación, en la Modernidad (segunda mixtificación) el grotesco se divide en dos líneas: el grotesco fantástico (relacionado con el miedo o el horror) y el grotesco realista (relacionado con la historia o la destrucción del idilio). El grotesco realista es la variante más importante por la incorporación de la dimensión histórica. En cambio, en el grotesco fantástico “sus símbolos son imágenes del horror, puro entretenimiento exótico o futurista” (Beltrán, 2020, p. 29).

Como se puede observar todos los textos de “Rosas coloniales” comparten esta estética del grotesco realista. Los personajes, objetos, reliquias referidos son parte de la historia peruana, aunque la novela omite deliberadamente dar nombre del lugar donde el narrador personaje vive su aventura. Nos hemos detenido en lo que corresponde a los huacos prehispánicos porque es la parte más explícita de esta estética desarrollada por el narrador personaje en su ejercicio de crítica de arte.

El texto “La terrible arquera” describe con minuciosidad la tenebrosa representación de la muerte cristiana de Baltazar Gavilán. En esta representación el narrador personaje enfatiza el aspecto de crueldad de la escultura. Todo en ella viene del mundo jerarquizado y tenebroso de la colonia, de ese barroco tan realista que provocó en el mismo autor de la escultura alucinaciones y locura. En “La catedral y el conquistador” primero describe su paso por las naves de la catedral y su observación de un depósito con los desechos del culto. Relata una historia de un santo muy recurrido que cae en desgracia cuando accidentalmente le rompen un brazo y su figura es trasladada al depósito. Todo un ejercicio en el arte del relato brevísimo. Y finalmente se acerca a describir los supuestos restos del conquistador del Perú. Con fino humor califica al conquistador y menciona las dudas sobre la autenticidad de los

restos, pero destaca su valentía y termina con el desconsuelo de solo contar con la cabeza para la evocación.

Todo este apartado (“El perfume” y “Rosas coloniales”) es un relato de acciones, descripciones, juicios, argumentos, valoraciones, donde podemos identificar una oposición fundamental, determinada por el quiebre, o digresión, de lo narrativo (la aventura) para dar paso a lo descriptivo (las crónicas de arte). En esta oposición, la crítica ha visto que la aventura con que se inicia la novela plantea la historia y los aspectos principales del relato modernista, como por ejemplo la formulación de un misterio, la mujer fatal, el espíritu artístico. Los textos de “Rosas coloniales” se incluyen como una digresión que adquiere coherencia semántica en la medida que son “meditaciones filosóficas que le dan un sentido profundo a la novela” (Bendezú, 1992, p. 121). También se ha visto que esta parte constituye la forma en que la novela incorpora una serie de símbolos de la cultura peruana para con ello establecer un diálogo intertextual sobre el problema de la construcción de la nación peruana (Alvarez, 1995, Martínez, 2015). Todo esto es relevante, pero habría que agregar que las acciones y las disquisiciones del personaje protagonista no se agotan al confrontarlas con las ideas que circulan en el mundo extratextual. Es decir, las disquisiciones, argumentaciones o valoraciones (que también aparecen en la correspondencia de Abel) no pueden comprenderse como elementos cognitivos aislados, que pueden extrapolarse directamente al mundo extratextual. Deben comprenderse en el marco de la novela como objeto estético. Bajtín indicaba en un artículo datado en 1924, en relación a las elucubraciones de los personajes de Dostoievski, que “todas esas intuiciones, por profundas que sean debido a su naturaleza, no están dadas en el objeto estético en su aislamiento cognitivo, y la forma artística no está en relación con ellas y no las finaliza; están necesariamente relacionadas con el aspecto ético del contenido, con el universo del hecho, con el acontecimiento” (Bajtín, 1991, p. 44).

Si consideramos que, aparte de la función intertextual que tiene sobre todo “Rosas coloniales”, la aventura y las crónicas de arte son también en el contexto de la novela funciones para caracterizar a los personajes, podemos establecer que “El perfume” es un relato donde el narrador personaje confirma su inutilidad para enfrentarse con éxito ante una situación pragmática, esto es, la seducción de una mujer. Pero cuando ese mismo personaje pasa a una dimensión artística, donde tiene que dar respuesta a un objeto de arte, el resultado parece ser óptimo. La respuesta del narrador personaje ante el deslumbramiento provocado



por una hermosa mujer, termina en un fracaso ridículo. La respuesta ante una obra de arte es, por otro lado, el despliegue de toda una retórica elegante, irónica y aparentemente profunda. Esta caracterización es fundamental para determinar el valor de la palabra. A diferencia de LCM, donde la retórica fracasaba en su afán de impedir un acto peligroso, en LCT la palabra del narrador personaje no necesita una respuesta pragmática, solo se despliega para “narrar” sus impresiones a un público al que solo le queda atender. El narrador personaje ya no pretende una respuesta pragmática, aunque tampoco la cancela, por lo que desaparece todo atisbo de culpa. En esta primera parte tenemos configurado un primer aspecto de la figura del narrador personaje, se configura como Narrador, no el narrador como categoría descriptiva del análisis textual, sino el Narrador profesional, como el que aparece representado en las tradiciones de Palma.

### **3.5. La comunidad de artistas como utopía**

En el otro mundo están los tísicos. El umbral en el que se encuentran les permite construir un mundo al revés. Son cosmopolitas, agónicos, que solo están reunidos para pasar lo mejor que puedan los últimos días que les queda. Amor sublime, ascetismo, erotismo, bohemia, mascaradas, esteticismo, reflexión filosófica, son algunas de las ocupaciones de estos condenados que están conscientes que han formado un mundo utópico de realización, y que se contraponen no solo al presente sino también al futuro como en esa premonición de Alphonsin, referida por Abel en carta de “Mayo 4”:

Cuando vengan los fuertes, los sanos, los musculosos a buscar el metal de los cerros, ya los tísicos no vendrán. Y esos hombres sanos y rosados, torpes, ambiciosos y buenos, profanarán el encanto y el recuerdo de nuestra ciudad. (...) En lugar de jazmineros habrá chimeneas; el humo de las máquinas manchará la limpidez azul del cielo y el sonido estridente de las sirenas destrozará la paz de la aldea. (II, 119).

Este mundo utópico donde las pasiones son extremas puesto que se vive en el extremo de la vida solo puede contemplarse y comprenderse. La vida de los tísicos es excéntrica porque está al margen de la vida moderna llena de negocios, paseos, necesidades y regulaciones.

La ciudad de agonizantes tiene otro ritmo y otras regulaciones. Esta no es una ciudad muerta, en la terminología del simbolismo europeo, es una ciudad de provincia, pero no tiene el carácter de abúlica, con convento y en general aburrida. Es una ciudad cosmopolita pero habitada por enfermos terminales. Tampoco es un sanatorio como el que se recomendaba en esa época para esta incurable enfermedad. Solo al final de la novela podemos inferir, o imaginar (solo sabemos su situación por la palabra de Magdalena Liniers), que la ciudad se ha convertido en una ciudad en ruinas, sin ningún interés, y sin futuro. Es un espacio para enfermos como efectivamente hubo en los andes peruanos, según la idea del buen clima, para el tratamiento de determinadas enfermedades. Pero lo determinante son los enfermos que se organizan en una comunidad (ciudad) para afrontar lo inminente de la muerte en una situación de “umbral” donde solo resta ser auténticos. K. Poe (2010) propone que esta novela de Valdelomar “trata no de un misticismo sino de un erotismo de la descomposición. Lo que la novela opone al silencio del discurso de la medicina es el clímax de la vida en el instante en que el cuerpo está a punto de morir. La enfermedad exagera el deseo, la fiebre calienta la sexualidad” (Poe, 2010, p. 73)

El contraste (la duplicación) de estos mundos, el del narrador personaje y el de los tísicos, puede observarse por ejemplo en la relación entre vida plena y la vida agonizante. El viajero, a quien le esperan otras aventuras y otras emociones, se contrapone a los personajes moribundos que han llegado al final del viaje. Valdelomar propone dos estados para la vida, considerada como un proceso unitario: la plenitud y la decadencia. Pero donde esta última instancia se constituye en modelo de un mundo deseable. Es que en este mundo agonizante se instalan los no perfectos, los no firmes, los “in firmitas”, que desafían el mundo firme, ordenado y racional. Los enfermos tienen una larga presencia en la literatura, pero particularmente en el XIX puesto que la conformación de las ciudades modernas acarrió la conformación de grupos humanos numerosos, pero también comunidades desarticuladas e indeseadas.

Esta concentración se tradujo en problemas para ordenar, sanear y prevenir las epidemias que podían incubarse en medio de esa aglomeración, de las masas que accedían a la ciudad. La ciudad es el símbolo de la modernidad y del orden, de un nuevo sistema mundial, donde hay que combatir todo lo que se le oponga, la enfermedad, por ejemplo, que contamina, que debilita y corrompe el cuerpo social. Nouzeilles (1998) propone que un

conjunto de imágenes e ideas sobre el cuerpo y la enfermedad desarrollado por la ciencia médica fue apropiado por el modernismo latinoamericano con el objeto de reflexionar sobre su propia “práctica artística autónoma en oposición a otras representaciones del cuerpo y de la enfermedad, y donde halló un repertorio de materiales y moldes narrativos ‘interesantes’ para la construcción de sus ficciones” (Nouzeilles 1998, p. 309).

La representación de la enfermedad abarca gran parte de la novela, está configurada por la descomposición, el deterioro y la muerte. Desde “Rosas coloniales” se puede ver esa presencia de figuras relacionadas con la enfermedad, el deterioro y la muerte. En el mundo oficial, de los sanos, la muerte y la enfermedad es discutida o contemplada por la imaginación artística del narrador personaje, pero, en el mundo de los tísicos, la enfermedad y la muerte es vivida y sufrida por los personajes. Hay evidentemente una oposición entre los dos mundos o constelaciones de personajes, pero los dos están atravesados por la idea o la experiencia de la muerte. Con ello podemos identificar dos variaciones de la imaginación literaria.

El mundo del narrador personaje, de los “sanos”, ofrece emociones y sentimientos blandos, no extremos, sujetos a control, permite así mismo viajes y aventuras y la competencia para imaginar el pasado, para leer el mundo en contemplación estética. Pero el otro mundo, el discurso referido por las cartas, plantea un mundo fascinante y extraño, transformado en ficción al final del relato, que ofrece un espacio para la libertad creativa a unos sujetos cosmopolitas en una situación de umbral, al final del viaje de la vida, donde solo queda asumir la verdad de su existencia.

Estas dos imaginaciones se distinguen. La imaginación de la vida “sana” y aquella formulada en el límite de la vida y la muerte. Evidentemente son dos perspectivas que en la novela se complementan para proponer las posibilidades estéticas no solo del artefacto formulado por el personaje Abel (una misiva cuyo poder de seducción ha motivado una respuesta pragmática primero y una artística después de parte del narrador personaje) sino también del relato de la aventura y la crítica de arte de “Rosas coloniales”. El narrador personaje, que inicia el relato de su aventura como heroica y que termina como ridícula, es también un cronista de arte, o más bien un artista de la crónica. Wilde no limitaba la capacidad del artista verdadero por ello se refiere al “crítico como artista”. En esta configuración, el narrador personaje queda caracterizado por su competencia para la crítica de arte, para el arte.

De otro lado Abel también se configura como un perspicaz narrador que ha conseguido su propósito de conmover y persuadir a su lector. Por ello la transformación de una misiva en un relato artístico implica que la constitución del objeto artístico, sin referencia al mundo real, creado por el hombre, pero “no caracterizada por la contingencia de la voluntad individual”, será condición de que estas obras se lean como “cosas en sí mismas”, sometidas a comentarios e interpretaciones diversas. “Esta ambigüedad hermenéutica es un ingrediente de la ‘realidad’ de la obra de arte en la medida en que es la que prueba la independencia de nuestra propia subjetividad” (Blumenberg, 2016). El mundo de la experiencia pragmática y simbólica del narrador personaje, y el mundo de la palabra y de la vida en la experiencia de umbral de los moribundos, cohesionados en la totalidad de la novela, proponen a la obra de arte como artefacto autónomo y abierto a múltiples lecturas. El narrador personaje y Abel son las dos caras de una misma preocupación por dotar a la palabra de un sentido artístico. Después de todo Valdelomar es un artista, pero también es un cronista y el artista verdadero puede convertir una fría reseña en una obra de arte. El legado de Baudelaire, de Wilde, de Martí, de Darío no ha sido desaprovechado. Este tema, que hemos destacado, responde a las preocupaciones que tiene el joven Valdelomar en el periodo anterior a su viaje a Europa. Consideramos que no hay ruptura entre una y otra etapa cronológica, solo se agrega la dimensión de la experiencia internacional pero la curiosidad intelectual ya estaba presente desde sus primeros trabajos y los temas fundamentales por los que ha concitado atención de público y crítica en la última centuria se mantuvieron constantes: la muerte, el arte, la escritura.

Otro aspecto que se desprende del análisis es la idea de comunidad presente en las dos constelaciones de la novela. En el mundo del narrador personaje encontramos una sociedad organizada alrededor de las ciudades, el comercio, el viaje, los encuentros de sujetos, el arte. Es una sociedad orgánica, cuyo centro simbólico (el arte, las reliquias, las ruinas) revisa el narrador personaje como si fuera alguien extraño, la perspectiva de observador que permite el arte. La ciudad moderna, el jardín abandonado como espacio arquitectónico, el salón de pinturas, la catedral, el convento de San Agustín y especialmente el museo donde conviven “pecaminosamente” lo prehispánico, lo colonial y lo republicano, son instancias simbólicas de la memoria de la nación. Esta es la comunidad que se está discutiendo en el mundo extratextual, este es el aspecto que ancla la novela a su contexto

histórico. Pero toda obra de arte no está circunscrita a ese contexto, tiene una autonomía relativa, lo que le permite ampliar sus propuestas y proyectarlas al futuro. La futuridad de la obra de arte. Por ello estas novelas también discuten desde la palabra y el arte las posibilidades o imposibilidades de la comunidad.

En el mundo de LCT, observamos que la parte “Rosas coloniales” proyecta una línea histórica que viene desde la etapa prehispánica hasta la república como la condición de posibilidad de una comunidad. La memoria, y el arte en particular, tienen la misión de consolidar esta continuidad histórica para avalar la conformación de la comunidad nacional. La comunidad nacional busca consolidar su proyecto “inmortal” (diferente a “eterno”), es decir, lo que está en lucha contra la destrucción y la muerte. Por ello sin una “trascendencia en una potencial inmortalidad terrena, ninguna política, estrictamente hablando, ningún mundo común ni esfera pública resultan posibles” (Arendt, 2009, p. 64). Esta comunidad de inmortalidad terrena es la que vemos constituirse en el primer apartado de LCT. Las palabras han explicado y valorado el pasado y el presente y el resultado es una apuesta por la mezcla de las formas populares de la cultura con las elevadas. La recurrencia al grotesco realista en esta parte es importante por cuanto delata la pervivencia y la necesidad de una cultura que en su origen plantea la igualdad y la existencia trágica, alegre y cruel en contra de una cultura jerarquizada, aburrida y cruel. En LCM solo había la referencia al pasado jerarquizado y cruel de la colonia y la Inquisición como único modelo de pasado para hacer frente al presente insatisfactorio. En LCT el panorama es otro, el modelo de comunidad ha cambiado, el hablante ha encontrado sobre todo en los huacos prehispánicos las profundidades de la cultura popular para traer al presente, a la modernidad, la risa que libera del pasado colonial y proyecta la comunidad al futuro.

En la ciudad de enfermos, es otra la situación. Es una comunidad unida por la enfermedad, por la condición de inútiles para el mundo moderno. Pero son unos inútiles privilegiados. No se dice nada sobre su trabajo o las acciones económicas para mantener su vida. Solo sabemos que viven en “palacetes”, beben “champagne”, discuten sobre arte y filosofía, imitan la vida de personajes literarios, dan rienda suelta a su erotismo y a su curiosidad. Pero saben que están condenados a la muerte. Es una comunidad condenada a desaparecer en un tiempo inminente. Por ello podemos hablar de comunidad inorgánica. Es decir, una comunidad “que no produce nuevos mártires o nuevos héroes, ya que está

consciente de no ser nada fuera de esta experiencia común de impotencia” (Alloa, 2018, p. 117). Solo existe en la finitud de los sujetos que la conforman. Esta parece ser la condición de la comunidad de tísicos. Alloa plantea que la ruina de la comunidad se debe a las experiencias violentas ocurridas durante el siglo XX. Esta observación es válida también para nuestro caso. En los últimos decenios del siglo pasado la idea de comunidad orgánica, propia del proyecto romántico, se ha resquebrajado no solo por las razones indicadas por Alloa, sino por otras que, para este trabajo, no son pertinentes mencionar. El relato de Abel, alter ego del narrador personaje, propone una comunidad de sujetos cuyos lazos no son los que requiere la comunidad nacional. Son extranjeros, tienen solvencia económica, tienen algún o mucho interés por el arte y comparten la condena a muerte por la tisis que portan. Están reunidos por una afinidad de elección. Asumimos con ello que esta comunidad de tísicos simboliza esta comunidad inorgánica necesaria para plantear utopías y posibilidades de convivencia en una comunidad diferente de la comunidad nacional.

Alloa refiere que los románticos alemanes, específicamente el grupo de Jena, propusieron otra posibilidad a la idea de vivir en común: escribir en común. De allí la revista *Athenaeum*, un espacio donde los diversos sujetos de escritura ensayaron la convivencia textual con la esperanza de algún día escribir, pensar y actuar de modo colectivo (Alloa, 2018). La ciudad de los tísicos es el símbolo de una forma inorgánica de comunidad que, a pesar de su vida limitada, propone una comunidad de “amigos extranjeros”, de “afinidades electivas”, conscientes de su mortalidad, para hacer frente al proyecto de comunidad orgánica, ya sea para complementarlo o para oponerse, pero en cualquier caso para describir una utopía.

### **3.6. El triunfo del narrador**

El último apartado de la novela es la culminación de la prueba a la que se sometió la correspondencia de Abel Rosell. El narrador personaje no puede retrucar lo que le descubre Magdalena Liniers. Con ello no le queda más alternativa que transformar la carta misiva en un relato ficticio, donde la relación con la realidad se presenta como irrelevante. Esta

transformación supone que se ha pasado de un discurso de adecuación a un discurso de revelación (Todorov, 1993). Esto ha sido posible por cuanto la novela se ha dispuesto como un texto dentro de otro texto. Este procedimiento no solo es una de las principales formas de introducción y organización del plurilingüismo en la novela (Bajtín, 1991), sino que plantea la colisión de dos sistemas para generar “nuevos sentidos” (Lotman, 1999). Lotman afirma que dentro de la forma “texto dentro del texto” la duplicación es la forma más simple. Después de todo “justamente a la duplicación se hallan ligados los mitos sobre el origen del arte: la rima como producto del eco, la pintura como el contorno de una sombra sobre una piedra trazado con un carboncito” (Lotman, 1999, p. 104). Luego se refiere al espejo y su duplicación, donde se altera el eje o se deforma la imagen. Lo mismo pasa con el doble donde “el muerto es el doble del vivo, el auténtico el del falso, el deforme el del bellísimo, el criminal el del santo” (Lotman, 1999, p. 105).

Esta relación entre realidad y ficción es transversal a la novela. Toda ella está afectada por las referencias al arte y la palabra. No hay referencias a fracasos notables en los discursos que profieren los personajes. Solo cuando el lenguaje ha pretendido una respuesta pragmática, como la seducción a la dama de negro del apartado I, el lenguaje ha fracasado. Por demás el narrador personaje ha proferido sus discursos ciudadanos con toda libertad y creatividad. Nada lo ha interrumpido. Así mismo ha dado la respuesta adecuada a las palabras de Magdalena Liniers en la clausura de la novela. El narrador personaje no solo ha tenido una aventura, sino que ha pasado una prueba donde ha descubierto la naturaleza del texto artístico.

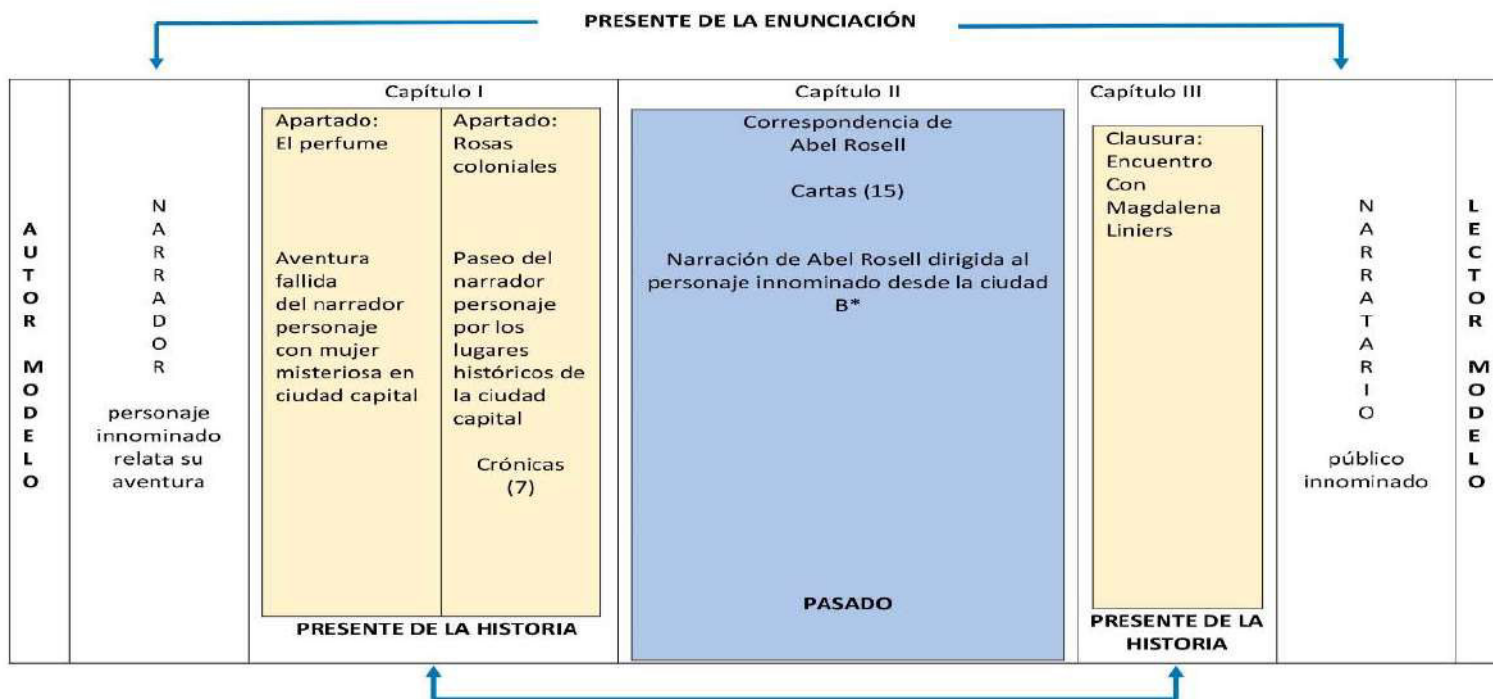
En cuentos de data anterior a 1911, Valdelomar ya reflexionaba sobre la figura del Narrador, y por tanto del poder de la escritura, con el mismo entusiasmo que observamos en LCT. Particularmente en “El palacio de hielo”. En este cuento, datado en 1910, pero publicado en 1923 (Silva-Santisteban, 2001, pp. 12-13), encontramos la misma confianza en el poder de la palabra que en LCT: “¿Quieres un cuento oriental en el que pasen caravanas de fetiches sedientos, caballeros en arqueados dromedarios, hacia espejismos de plata líquida; o prefieres un cuento ruso de la Perspectiva Newski o de las desiertas estepas? O la famosa leyenda de Palacio de Hielo o un amor inédito de Catalina II ...” (Valdelomar, 2001, II, p. 33). El narrador conmina a su interlocutor a elegir un texto con que paliar el aburrimiento de un largo viaje en tren. La misma confianza se ve en “La virgen de cera”,

publicado en 1910. Y lo mismo puede decirse de “El suicidio de Richard Tennyson”, también publicado en 1910, pero corregido y publicado como “El círculo de la muerte” en 1916.

Esta reflexión temprana sobre la función de la palabra y del artista se relaciona con un proceso más amplio de invención de sí mismo, de construcción del individuo, propiciado por la modernidad. En el caso de Valdelomar, su personalidad artística o “autoridad poética se construye a partir de una serie de textos literarios –“El palacio de hielo”, “El círculo de la muerte”, “Belmonte, el trágico”- así como en diversas entrevistas, artículos periodísticos, discursos, conferencias, cartas, pero también en su performatividad” (Neyra, 2020, p. 72). Neyra observa en Valdelomar la unidad de su obra escrita con su pose de dandy, su “performatividad” como provocador de una sociedad que se asoma a la modernidad. Esta unidad alrededor de la figura del artista, indica Neyra, tiene que ver con la necesidad de reconocimiento en una sociedad donde el letrado tradicional comenzaba a ceder espacio al nuevo intelectual proveniente de las capas mesocráticas de la provincia. En este contexto la conquista del público era determinante. Para Neyra, esta “conciencia de un público y el deseo de sorprenderlo”, primero en sus escritos y luego en sus poses, fueron aspectos básicos para la constitución de la “autoridad poética” de Valdelomar. En este sentido es interesante referir que Neyra observa una diferencia marcada entre la conciencia de público de su obra inicial y la de su obra final. En efecto los relatos iniciales representan la figura de un narrador limitado a “un espacio privado y ante una audiencia reducida” (Neyra, 2020, p. 75), como claramente sucede con LCM, pero la conciencia de tener una gran audiencia no se manifiesta tardíamente, como propone Neyra, en el ensayo *Belmonte, el trágico* de 1918, sino que se formula de manera explícita en LCT. En esta novela de 1911, Valdelomar ya es consciente del público y de su maestría para sorprenderlo. Y no solo eso, sino que reflexiona al mismo tiempo sobre los límites de la palabra en LCM, reflexión que será retomada por Vallejo, a partir de 1918, y a lo largo de toda su obra. La reflexión de Valdelomar en estas novelas no se limita a la conciencia de un público o a las estrategias para sorprenderlo. La reflexión es también sobre las relaciones de la palabra con la realidad, del discurso con la acción. Valdelomar en ningún momento de su obra o de su vida dejó de estar consciente de este problema. Por ello, el análisis de estas dos novelas nos ha permitido observar la lucha de Valdelomar para constituir su personalidad artística.



## LA CIUDAD DE LOS TÍSICOS



**FIGURA 2**

## CONCLUSIONES

1. La obra de Abraham Valdelomar, que se inicia en 1904, está ya constituida en sus principales vertientes (criollismo, exotismo, fantástico, cosmopolita) hacia 1914 cuando es declarado ganador del concurso de cuento organizado por el diario *La Nación*. Este momento de reconocimiento público establece la línea temática principal que seguirá su obra en los años siguientes (criollismo), pero sin renunciar a modelos, estrategias y técnicas artísticas practicadas desde sus trabajos iniciales.

2. Las novelas de Valdelomar son la expresión de un arte maduro y pleno. El hecho de pertenecer a un periodo inicial de su escritura no les resta méritos ni las pone en un segundo plano de su obra.

3. Como muchas novelas modernistas, las novelas de Valdelomar son novelas cortas. Este hecho no supone la identificación de un género diferente a la novela y similar al cuento. Las novelas de Valdelomar son novelas y como tal se las ha estudiado.

4. LCM es una novela que utiliza como elemento compositivo explícito la forma epistolar. Todo el enunciado está compuesto formalmente bajo ese tipo discursivo. No es una “novela epistolar” pues solo contiene una carta.

5. LCM es en términos de contenido una confesión. La novela es la representación de la confesión que el narrador personaje debe hacer a Francinette para explicar su comportamiento de haberla abandonado pocos días antes del matrimonio. Este acontecimiento del pasado revive en el presente cuando Francinette en su afán de consolidar la unión de los amantes revela la razón de su viaje a Sudamérica.

6. LCM es una novela cuyo tema principal es la culpa expresada en la imposibilidad de dos tipos de relaciones: la amistad (del narrador con Henri) y el amor (del narrador con Francinette).

7. LCM está organizada, desde el punto de vista argumental, por un relato idílico-sentimental y por uno fantástico-hermético.

8. LCM representa, en una de las lecturas posibles, los conflictos del artista en relación con la palabra: el poder de la palabra, o su imposibilidad, para crear una comunidad.

9. Las figuras descritas en LCM, la carta, la confesión, el viaje, las ruinas, los relatos, son aspectos de una misma preocupación: el fracaso de la palabra oral en una situación de crisis, y la apuesta final por la escritura. La novela plantea los límites de la cultura de la oralidad, y por tanto de la tradición, para resolver problemas concretos de la modernidad. En el caso de la novela, el problema de la formación de una comunidad. Por tanto, la escritura se presenta como una alternativa sometida a prueba (la carta-confesión) frente a una oralidad que ha probado su ineficacia. Esta preocupación tiene que ver con lo que Starobinski ha explicado en relación a la elocuencia y su vínculo con la política.

10. En la novela observamos no solo referencias a literatura cosmopolita, moderna (principalmente francesa) y clásica, sino también referencias a la reciente tradición peruana. Concretamente Palma y sus tradiciones son parodiadas en el capítulo III, y González Prada, aunque no es nombrado explícitamente como tampoco Palma, es referido mediante la cita de dos versos del poema “La nevada (Ritmo sin rima)”, parte del poemario *Exóticas*, de 1911 (González Prada, 1988, III, 5, p. 318). Estos versos se refieren a la figura de la luna, que el narrador personaje identifica como la culpable de todas sus desventuras en el capítulo I. La referencia a la figura de la luna se mantendrá como un *leit-motiv* fundamental en los siguientes capítulos de la novela.

11. LCT es una novela donde un narrador personaje refiere su aventura (un viaje a una ciudad Sudamericana) a un público (o narratario) indeterminado. Esta aventura intercala unas cartas, recibidas de un amigo agonizante de tisis, que son descritas como la causa del viaje del narrador personaje. El relato de la aventura está compuesto por lo acontecido al narrador innominado en su viaje para visitar la ciudad y la tumba de su amigo, y por el contenido de las cartas de Abel, causa de su deseo. El narrador personaje ha quedado fascinado por el mundo extraño y decadente que se refieren en las cartas. Por ello su viaje no solo es un acto de solidaridad con el camarada fallecido en tierras lejanas sino también

un acto para satisfacer la curiosidad de comprobar, de experimentar los hechos descritos en el papel.

12. Esta novela toma como modelo narrativo *Don Quijote* de Cervantes. La estructura desarrollada después, entre otros, por Julio Verne, puede formularse en los términos propuestos por M. de Tournier: un texto enigmático y la necesidad de hacerlo coincidir con la realidad geográfica y humana (Tournier, 2007, p. 92). La correspondencia que como texto representa un mundo extraordinario y enigmático desencadena la necesidad de hacerlo coincidir con la realidad geográfica y humana, pero tal intención queda frustrada por la intervención de Magdalena Liniers y el poder de su palabra. El relato se ha transformado en un discurso que ya no depende de la verificación y que enarbola su relativa autonomía.

13. En LCT la palabra cumple con su cometido. LCT representa la transformación de una necesidad verista de comprobación del discurso con su referente a una dimensión no verista, intransitiva.

14. Ambas novelas se han construido sobre una concepción dialógica del arte. En LCM el narrador personaje formula dos respuestas a un enunciado de Francinette, primero la huida y luego el relato (la carta-novela). En LCT el narrador personaje responde a las cartas de su amigo Abel igualmente con dos acciones: con el viaje y luego con su relato (la novela). “Toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-replica prevista” (Bajtín, 1991, p. 97).

15. LCM representa la crisis de la palabra y LCT el triunfo del Narrador. Estas dos posiciones son parte del proyecto de Abraham Valdelomar para constituir su personalidad artística. Con ello podemos decir que la personalidad artística de Valdelomar discute en estas novelas las posibilidades de la palabra y del arte para construir una comunidad y la relación de la palabra con la acción. El lugar que ocupan el arte y la palabra sigue siendo tan problemático ahora como en la época de Valdelomar.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcón, R. (2006). El hombre que murió en la guerra, El hombre que yo maté de Rostand y Lubitsch y los intertextos de Manuel Machado. *Revista de Literatura* 68(136), 569-593.  
<https://doi.org.10.3989/revliteratura.2006.v68.i136.21>
- Alloa, E. (2018). La comunidad inorgánica: hipótesis sobre el comunismo literario en Novalis, Benjamin y Blanchot. *Acta Poética*, 39 (2), 97-120.  
<https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2018.2.838>
- Alonso Lavandero, M. (2019). ¿Es algo la novela? Pasos preliminares hacia una nueva definición. *Tropelías*, (5), 61–70.  
[https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201953565](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201953565)
- Alvarez Castro, L. (2019). La novela modernista de Miguel de Unamuno: entre el ser de la ficción y la ficción de ser. En B. Vauthier (Coord.), *Teoría(s) de la novela moderna en España* (pp. 85-106). Genuève Ediciones.
- Alvarez Chacón, E. (1995). *La poética del modernismo en La ciudad de los tísicos de Abraham Valdelomar* [Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Alvarez, P. (2014). Inclusión y exclusión: criterios de periodización de la novela modernista hispanoamericana. *Sincronía*, (66), 254-267.

- Amores Fúster, M. (2019). Ficción literaria: de la intertextualidad ilimitada a la proteicidad textual. *Tropelías*, (5), 9-24. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.201953764](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201953764)
- Andermann, J. (2014). Cosmopolitismos telúricos: jardín y modernidad en Latinoamérica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(79), 201–225.
- Anderson Imbert, E. (1953). Comienzos del modernismo en la novela. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7(3-4), 515-525.
- Arendt, H. (2009 [1958]). *La condición humana*. Paidós.
- Arias Carbone, G. (2020). Abraham Valdelomar y el topos de “la ciudad muerta”: diálogo e identidad. *Lexis* 44(1), 175-203. <https://doi.org/10.18800/lexis.202001.006>
- Arrom, J. (1982). Prólogo. José de Acosta. *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (pp. 9-26) Ediciones Copé.
- Appadurai, Arjun. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Trilce/FCE.
- Asholt, W. (1993). Henry Bataille et le théâtre symboliste. *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 93(2), 225-237.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Gedisa.
- Badía, R. (2013). Aníbal Núñez: una relectura del tópico barroco de la ruina en el siglo veinte. *Acta Literaria* 47 (2), 135-150.
- Bajtín, M. (1985 [1979]). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI
- Bajtín, M (1986 [1979]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE.
- Bajtín, M. (1991[1975]). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Barrenechea, A. (1990). La epístola y su naturaleza genérica. *Dispositio*, 15(39), 51-65.

- Barriga, M. (2002). Abraham Valdelomar: sus ideas estéticas y el modernismo europeo. En E. Hopkins (Ed.) *Homenaje Luis Jaime Cisneros*. Tomo 1 (pp. 599-624). Fondo Editorial PUCP.
- Barriga, M. (2020). La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette de Abraham Valdelomar: Metáfora del impulso creativo. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (13), 128-139.
- Barthes, R. (2009). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI Editores
- Basadre, J. (1988 [1928]). *Equivocaciones*. Studium.
- Basadre, J. (1983). *Historia de la República del Perú*. (Vol. 8). Editorial Universitaria.
- Baudelaire, C. (2008 [1863]). *Le Peintre de la Vie moderne/El Pintor de la Vida moderna*. Langre.
- Beltrán, L. (1996). Las estéticas de los géneros epistolares. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, (Vol. 10), pp. 239-246.  
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9g605>
- Beltrán, L. (2003). Sobre hermetismo y confesión. *Revista de Literatura*. LXV, 130.  
<https://doi.org/10.3989/revliteratura>
- Beltrán, L. (2008). Simbolismo y Modernismo. *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*. (10), 9-29. <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/184>
- Beltrán, L. (2017). *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Calambur Editorial.
- Beltrán, L. (2019). La novela, género literario. *Letras*, (66), 13-45.  
<https://doi.org/10.15359/rl.2-66.1>

- Beltrán, L. (2019a). La querrela del realismo. En B. Vauthier (Coord. y Ed.) *Teoría(s) de la novela moderna en España: revisión historiográfica* (pp. 67-84). Genuève Ediciones.  
<https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.11021>
- Beltrán, L. (2020). Humorismo, la cultura de la risa. *Letras*, (68), 15-36.  
<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/14136>
- Beltrán, L. (2021). *Estética de la novela*. Ediciones Cátedra.
- Beltrán, L. (2021a). Después de Bajtín. Los retos de la teoría de la novela. En R. Gutiérrez, B. Rodríguez y J. Voces (Coords.) *Teoría de la novela. Pasado, presente y futuro* (pp. 113-130). Universidad de Zaragoza.
- Bentivegna, D. (2018). Lo perimible, la cura y el don. Escritura epistolar y divagación narrativa en *La ciudad de los tísicos* de Abraham Valdelomar. *Traslaciones*, 5(10), 140-163.  
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/traslaciones/article/view/1632>
- Berman, M. (2000). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI Editores.
- Bernabé, M. (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima 1911-1922)*. Beatriz Viterbo Editora/IEP.
- Blumenberg, H. (2016). *Literatura, estética y nihilismo*. Trotta.
- Bourdieu, P. (1980). *Campo de poder, campo intelectual*. Montessor.
- <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2019/04/bourdieu-pierre-campo-de-poder-campo-intelectual.pdf>
- Bruce, E. (2017). Mujeres fatales y desviadas: nuevos deseos al asalto en el desfiladero de la literatura modernista. *Lexis*, 41 (1) 5-43.  
<https://doi.org/10.18800/lexis.201701.001>
- Bueno, R. (2010). *Promesa y descontento de la modernidad*. Universidad Ricardo Palma.



- Caamaño, V. (2014). Acercamientos y controversias sobre el estudio de la literatura fantástica actual. *Revista de Filología y Lingüística*, 40 (1) 15-24.  
<https://doi.org/10.15517/rfl.v40i1.16201>
- Cabello, M. (1889). *Blanca Sol (novela social)*. Carlos Prince impresor y librero-editor. (2ª ed).
- Cabello, M. (1892). *La novela moderna. Estudio filosófico*. Tipo-litografía. Bacigalupi & Co.  
<https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/html/la-novela-moderna-estudio-filosofico/>
- Cadahia, L. & Velasco G. (Comp.). (2012). *Normalidad de la crisis/crisis de la normalidad*. Katz Editores.
- Camacho, J. (2006). Del *fragilis sexus* a la *rebellio carnis*. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo. *Cuadernos de Literatura*, 10(20), 27-43.
- Cárdenas, M. (2021). Parodia y política en *El conspirador*. Autobiografía de un hombre público (1892) de Mercedes Cabello de Carbonera. *América Sin Nombre*, (25), 33-42.  
<https://doi.org/10.14198/AMESN.2021.25.02>
- Carrillo, E. (2007). *Obras reunidas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Carrillo Jara, D. (2021). Estrategias decoloniales en el archivo digital de la novela peruana: De desastres a celebraciones (1885-1921) y el Norte global. *Hispania*, 104 (4), 583-596.  
<https://muse.jhu.edu/article/842251>
- Carrizo, Sofía. (1994). Hacia una poética de los relatos de viajes: a propósito de Pero Tafur. *Incipit*, 14, 103-144.
- Castro, M. (1967). *La novela peruana y la evolución social*. José Godard.
- Cervenka, M. (1970). La obra literaria como símbolo. En VVAA. *Lingüística formal y crítica literaria*. Alberto Corazón.

- Chatman, S. (1990 [1978]). *Historia y discurso*. Taurus.
- Chihaiia, M. (2006). Roma o Cartago: itinerarios renacentistas por ciudades derrotadas. *Olivar*, (7), 1-14. <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/>
- Coello, O. (2021). Relato ficcional y relato histórico: la primera novela peruana (1539). *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (70), 309-334.
- Colombi, B. (2021). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. CLACSO.  
<https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2021/11/Diccionario-terminos-criticos.pdf>
- Colónida*. ([1916]1981). Edición Facsimilar. Ediciones Copé.
- Cornejo Polar, A. (1977). *La novela peruana: siete estudios*. Horizonte.
- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. CEP.
- Cornejo Polar, A. (1992). *Clorinda Matto de Turner, novelista*. Lluvia Editores.
- Cornejo Polar, A. & Cornejo Polar, J. (2000). *Literatura Peruana siglo XVI a siglo XX*. Latinoamericana Editores.
- Cornejo Polar, A. et al. (1982). *Literatura y sociedad en el Perú. II: Narración y poesía, un debate*. Hueso Húmero Ediciones.
- Cuvardic García, D. (2009). El debate modernismo-generación del 98. *Reflexiones*, 88 (2), 101-112. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/11526>
- Cuvardic García, D. (2013). El topos simbolista de la ciudad muerta en la tradición literaria europea y española. *Revista de Filología y Lingüística*, 39(2), 27-50.  
<https://doi.org/10.15517/rfl.v39i2.15011>

- D'Argenio, M. C. (2019). "Declaraciones de modernidad" en la revista peruana Variedades (1908-1032). *Revista Iberoamericana*, 85(267), 477-496.  
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2019.7772>
- Delgado, W. (1980). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Rikchay Perú.
- Delpino, J. (2020). Políticas de la Historia y de la enfermedad: Abraham Valdelomar y *La ciudad de los tísicos*. *Taller de Letras*, (66), 139-157.
- Del Pozo García, A. (2015). Patología, escritura y género en el fin de siglo: Alma contemporánea y Manual del perfecto enfermo. *Revista Chilena de Literatura*, (90), 245-273.  
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952015000200011>
- De Mingo, A. (2011). Nación, democracia y humanismo en Ernest Renán. *Contrastes*, 16, 109-128. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v16i0.1232>
- Devés V., E. (2007). *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la constitución de una comunidad intelectual*. Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile.  
[https://dlc.dlib.indiana.edu/dlc/bitstream/handle/10535/9698/Redes\\_intelectuales.pdf](https://dlc.dlib.indiana.edu/dlc/bitstream/handle/10535/9698/Redes_intelectuales.pdf)
- Diccionario español de términos literarios internacionales DETLI*. Dirigido por Miguel Ángel Garrido. [http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado\\_terminos](http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos)
- Dolezel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Arco Libros.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- Elmore, P. (2015). *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Fondo Editorial PUCP.

- Escalante, M. E. (2017). Abraham Valdelomar: entre cosmopolitismo y provincianismo. En J. García Liendo (ed.) *Migración y frontera: experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX* (pp. 39-54). Iberoamericana.
- Espinoza, E. (2012). *Fuegos Fatuos. La crónica de Abraham Valdelomar*. Edición del autor.
- Espinoza, E. (2020) *Ensayos sobre crónica literaria peruana*. Ediciones La Casa de Cartón.  
<http://www.leeporgusto.com/wp-content/uploads/Ensayos-sobre-la-cro%CC%81nica-literaria-peruana-Libro-para-Lee-por-gusto.pdf>
- Fernández Guerrero, O. (2012). El hilo de la vida: diosas tejedoras en la mitología griega. *Feminismo/s*. (20), 107-125. <https://doi.org/10.14198/fem.2012.20.06>
- Ferrada, R. (2009). El modernismo como proceso literario. *Literatura y Lingüística*, (20), 57-71.  
<http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112009000100004>
- Fontanille, J. (2001 [1998]). *Semiótica del discurso*. FCE /Universidad de Lima.
- Fuentes, C. (1992). *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Gabrieloni, A. (2023). La literatura como museo: los jardines entre la naturaleza y la Historia. *Tropelías* (39), 43-60. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2023397596](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023397596)
- Gadamer, H. (2012). *Arte y verdad de la palabra*. Paidós.
- Galdo, J. C. (2008). *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX. Vallejo, Alegría, Arguedas, Vargas Llosa, Scorza, Gutiérrez*. IEP.
- Gálvez, J. (1915). *Posibilidad de una genuina literatura nacional*. Casa editora M. Moral-Pando.
- Garay, J. (2005). Hans Blumenberg: la Antropología como Retórica. *Thémata*, (35), 443-450.  
<http://hdl.handle.net/11441/27814>
- García Calderón, V. (1986). *Obras escogidas*. Edubanco.

- García, E. y González, V. (2014). Las funciones psíquicas superiores, la corteza cerebral y la cultura. Reflexiones a partir del pensamiento de A. R. Luria. *En-Claves del Pensamiento*, 8(15), 39-62. <http://hdl.handle.net/11285/619324>
- García Escrivá, V. (2014). El relato de la katábasis: origen y destino del sujeto. *Trama & Fondo*, (36), 79-93. <http://hdl.handle.net/10045/47369>
- García Galiano, A. (2015). Confesión. M. A. Garrido. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales* (pp. 1-21). Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García Pérez, R. (2008). Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía francesa y española. *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, (4), 119-130. <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1305>
- García Simón, L. (2018). Breve panorama del discurso teórico sobre el género fantástico. *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, 6, artículo 2, 1-15. <https://doi.org/10.13023/NAEH.2018.02>
- Garrido, A. (Comp.). (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Arco Libros.
- Goldman, M. (1982). Imagery of Light in Abraham Valdelomar's Prose Fiction. *Hispania*, 65 (1), 51-57. <https://doi.org/10.2307/341794>
- Gómez H., J. (1839). *Arte de hablar en prosa y verso*. Imprenta Real. <http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=7123>
- González, A. (1987). *La novela modernista hispanoamericana*. Gredos.
- González, A. (2016). Entrando en materia: novela, poesía, y cultura material en El ruido de las cosas al caer. *Cuadernos de Literatura*, 20 (40), 477-489. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.emnp>

- González, F. (2017). El horror en la literatura. *Actio Nova*, (1), 27-50.  
<https://doi.org/10.15366/actionova2017.1.002>
- González Montes, A. (2003). *Introducción a la interpretación de textos literarios*. Universidad Ricardo Palma.
- González Prada, M. (2009). *Obras*. Tomo III, (Vol. 5). Ediciones Copé
- Greimas, A. (1997 [1987]). *De la imperfección*. FCE/Universidad de Puebla.
- Guerra, J. J. (2019). Errancia y finalidad: variaciones del viaje odiseico en dos novelas latinoamericanas contemporáneas. *Acta Poética*, 40 (1), 87-116.  
<https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2019.1.847>
- Güich-Rodríguez, J. (2015). Lima en la narrativa peruana: los escritores y su relación con la ciudad. *Contratexto*, 23(023), 149-166.
- Guillén, C. (1991). Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad. *Tropelías*, (2), 71-92.  
[https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.199123456](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199123456)
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. FCE.
- Higgins, J. (2006). *Historia de la literatura peruana*. Universidad Ricardo Palma.
- Huárag, E. (2004). *Estructura y estrategias narrativas en las Tradiciones Peruanas de Ricardo Palma*. Universidad Ricardo Palma.
- Huyssen, A. (2007). La nostalgia de las ruinas. *Punto de vista*, 30(87), 34-40
- Huyssen, A. (2010). *El modernismo después de la posmodernidad*. Gedisa.
- Iriarte, I. (2019). Las ruinas de la modernidad (Schlegel, Simmel, Onfray, Ponte y el Che Guevara). *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos*, (7), 93-120.
- Lara, J. (2020). La poética de las ruinas en el Siglo de Oro. *Analecta Malacitana*, 41, 9-117.  
<https://doi.org/10.24310/analecta.v41i.13080>

- Linhard, T. (2009). Hacia una poética del naufragio: melancolía y estudios trasatlánticos. *Revista Iberoamericana*, 75(228), 819-839. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2009.6609>
- Litvak, L. (1979). *Erotismo fin de siglo*. Antoni Bosch (Ed.). <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpz5w0>
- Litvak, L. (2000). El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, (13), 485-507. <http://e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:ETFSerie7-904799D6-CB94-422B-F1EF-D9643F0983D0>
- Litvak, L. (2013). Las flores en el modernismo hispanoamericano. *Creneida*, (1), 134-159. <https://doi.org/10.21071/calh.voi1.3573>
- Litvak, L. (2014). Madrid/ Brujas/ Toledo. De la metrópolis a la ciudad muerta. 1870-1914. *Siglo Diecinueve*, (19), 135-179. <https://doi.org/10.37677/sigloxix.vi20.82>
- Llopis, R. (1981). Introducción. H. P. Lovecraft et al. *Viajes al otro mundo. (Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter)*, (pp. 7-24). Alianza Editorial.
- Loayza, L. (1974). *Sobre el 900*. Mosca Azul.
- Loayza, L. (1990). *El sol de Lima*. Mosca Azul.
- López, J. (2010). Globalización y literatura mundial. Las teorías de Franco Moretti y Pascale Casanova desde la ladera de las literaturas latinoamericanas. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 86, 513-520.
- Lotman, Y. (1999 [1993]). *Cultura y explosión*. Gedisa.
- Lovecraft, H. P. et al. (1981). *Viajes al otro mundo. (Ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter)*. Alianza Editorial.

- Lozano, M. (2000). *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*. Universidad de Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/13020>
- Lubitsch, E. (Director). (1932). *The Broken Lullaby*. [Película]. Paramount Pictures.
- Maíz, C. (2008). Teoría y práctica de la “patria intelectual”. La comunidad trasatlántica en la conjunción de cartas, revistas y viajes. *Literatura y Lingüística*, (19), 165-193. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112008000100010>
- Maíz, C. (2011). La eficacia de las redes en la transferencia de bienes simbólicos: el ejemplo del modernismo hispanoamericano. *Alpha*, (33), 23-41. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012011000200003>
- Maíz, C. (2017). Identidades erosionadas. Literaturas latinoamericanas, de la espacialidad ontológica a la atopía. *Varia Historia*, 33(62), 313-343 <https://doi.org/10.1590/0104-87752017000200003>
- Mariátegui, J. C. (1989 [1928]). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Amauta.
- Marina, J. (2007). *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*. Anagrama.
- Márquez, M. (2008). La literatura epistolar amorosa y el tópico del obstáculo. *Akadosmos*, 10(2), 67-81.
- Marrufo, K. (2019). El hombre inútil en la literatura de Hispanoamérica: antecedentes del siglo XIX a la vanguardia. *Iztapalapa*, 40 (86/1), 67-92. <http://dx.doi.org/10.28928/ri/862019/atc3/marrufohuchimk>
- Martínez Acacio, M. (2015). *Relectura de la narrativa de Abraham Valdelomar en el proceso de formación de la literatura peruana*. [Tesis para obtener el grado de doctor]. Universidad de Alicante. <http://hdl.handle.net/10045/87687>



- Martínez Acacio, M. (2015a). La metamorfosis de la ciudad literaria: tradición y ruptura en *La ciudad muerta* de Abraham Valdelomar. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, (8), 1-11. <http://dx.doi.org/10.24029/lejana.2015.8.94>
- Martínez Acacio, M. (2013). Humor, ironía y sátira al servicio de la crítica social y política: los “cuentos yanquis” de Abraham Valdelomar. En M. Soler & M. Navarrete. *Del lado de acá. Estudios literarios hispanoamericanos*, (pp. 99-108). Aracne Editrice.
- Martín Salvan, P. & Rodríguez Salas, G. (2017). La comunidad desobrada y la novela modernista. El caso de Katherine Mansfield. *Badebec*, 7(13), 301-320.
- Martínez Bonati, F. (2004). *La agonía del pensamiento romántico*. Editorial Universitaria.
- Marzo, J. L. (1989). La ruina o la estética del tiempo. *Universitas*, 2(3), 49-52.
- Masiello, F. (2008). Los sentidos y las ruinas. *Iberoamericana*, (30), 103-112.
- McEvoy, C. (2019). *En pos de la república. Ensayos de historia política e intelectual*. (2ª ed.). IEP.
- McLuhan, M. & Powers, B. (2015). *La aldea global*. Gedisa.
- Meyer Minnemann, K. (1979). *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Fondo de Cultura Económica.
- Meyer Minnemann, K. (1984). La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33(2), 431-445.
- Miguel De Priego, M. (2000). *El conde plebeyo. Biografía de Abraham Valdelomar*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Molloy, S. (2017). La política de la pose. *Cuadernos LIRICO*, (16), 1-8. <https://journals.openedition.org/lirico/3576>

- Monguió, L. (1952). La modalidad peruana del modernismo. *Revista Iberoamericana*, (34), 225-242.
- Montaldo, G. (1994). El terror letrado (sobre el modernismo latinoamericano). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20(40), 281-291.
- Morales Saravia, J. (2019). *Ensueño y desencanto. El modernismo hispanoamericano. Lecciones de historia de la literatura hispanoamericana*. La Catedral.
- Moretti, F. (2000). Conjeturas sobre la literatura mundial. *New Left Review*, (3), 65-76.
- Mostajo, F. (1948 [1896]). Los modernistas peruanos. *San Marcos*, (5), 143-155.
- Nacht, R. (2018). Entre literatura y psicoanálisis. Entrevista pública a Ricardo Piglia. *Chuy. Revista de Estudios Literarios Latinoamericana*, (5), 258-295.
- Neyra, E. (2020). Ser es parecer o el dandismo de las formas: actitudes, autorepresentación y performatividad en Abraham Valdelomar. *América Sin Nombre*, (24-2), 69-78.  
<https://doi.org/10.14198/AMESN.2020.24-2.06>
- Nouzeilles, G. (1998). La ciudad de los tísicos: tuberculosis y autonomía. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23(1-2), 295-313. <http://www.jstor.org/stable/25642010>
- Núñez, E. (1960). Valdelomar, viajero. Introducción. A. Valdelomar. *La ciudad muerta. Crónicas de Roma* (pp. 5-17). Instituto de Literatura, UNMSM.
- Olalla, M. (2017). Discurso estético y discurso político en la crítica del modernismo Hispanoamericano. *Revista de Humanidades de Valparaíso*, (10), 61-82.  
<https://doi.org/10.22370/rhv2017iss10pp61-82>
- Olivares, J. (1980). La recepción del decadentismo en Hispanoamérica. *Hispanic Review*, 48(1), 57-76. <http://www.jstor.org/stable/472490?origin=JSTOR-pdf>

- Orjuela, H. (1983). “El desierto prodigioso y prodigio del desierto” de Pedro Solís y Valenzuela, primera novela hispanoamericana. *Thesaurus*, 38(2), 261-324.
- Ortega, J. (1986). *Cultura y modernización en la Lima del 900*. CEDEP.
- Ortega, J. (2010). *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. Tecnológico de Monterrey/ FCE.
- Ortega y Gasset, J. (1970) Esquema de Salomé. En *El espectador* (pp. 101-104). Salvat.
- Otero Iñigo, E. (2017). El hombre inútil en la novela española de siglo XX. *Dicenda*, (35), 259-275.
- Ozon, F. (Director). (2016). *Frantz*. [Película]. Altmayer, E., Altmayer, N.
- Pacheco, J. (2018). Una “carta literaria” en La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette (1911) de Abraham Valdelomar. M. Martos & M. Lovón. *Valdelomar en la letra: meditaciones* (pp. 161-172). Academia Peruana de la Lengua.
- Peñaranda Medina, R. (1994). La novela modernista: poetizar la existencia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (531), 150-158.
- Phillipps-López, D. (1998). Caminos de la novela hacia la modernidad. T. Barrera (Edit.) *Modernismo y Modernidad en el ámbito hispánico* (pp. 43-51). Universidad Internacional de Andalucía/Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Pinto, I. (2017). *Mercedes Cabello de Carbonera. Artículos periodísticos y ensayos*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Pinto, W. (1981). *Lo huachafo: trama y perfil Jorge Miota, vida y obra*. Cíbeles.
- Poe, K. (2010). *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. Biblioteca Nueva.

- Posadas, C. (2021). Crítica del infierno: entrevista a Julio Ortega. *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, (93-94), 238-248.
- Quintero, J. (2010). El novelista contemporáneo en Hispanoamérica y su representación del poeta: una lectura de La tarea del testigo de Rubí Guerra. *Hispania*, 93(4), 547-554.
- Rama, A. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Ángel Rama.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Literatura y política en el siglo XIX. Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, J. (2021). *Desencuentro de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. CLACSO.  
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210331043633/Desencuentros-modernidad.pdf>
- Ramos, J. G. (2021). Trans-Andean Modernismos. *Revista de Estudios Hispánicos*, 55(3), 607-632.
- Ratto, A. (2016). La poética de las ruinas. Diderot y las pinturas de Robert en el Salón de 1767. *Boletín de Estética*, (36), 8-29.
- Reina, G. (2020). Qué es un narrador y por qué Charles Baudelaire lo es. Una reflexión a partir de pensamiento de Walter Benjamin. *Acta Literaria*, 60(1), 95-109.
- Rénique, J. L. (2015). *Imaginar la nación. Viajes en busca del “verdadero Perú” (1881-1932)*. IEP/ Fondo Editorial del Congreso/ Ministerio de Cultura.
- Ridha-Bouguerra, M. (2006). Fonctions des “ruines écrites”. *Théleme*, (21), 15-33.
- Risco, A. (2012). El folletín como producto de la cultura popular en la prensa de fines del siglo XIX. *Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*. La Laguna: Universidad La Laguna.

- Rivera Rodas, O. (2000). La “crisis referencial” y la modernidad hispanoamericana. *Hispania*, 83, (4), 779-790. <http://www.jstor.org/stable/346448>
- Roas, D. (2021). Nuevos caminos en la teoría de lo fantástico: el tiempo y su subversión. *Theory Now*, 4(1), 94-111. <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i1.16242>
- Rodríguez Freire, R. (2021). Del derecho a la literatura: Boccaccio y la (re)codificación de la novela. *Acta Poética*. 42(2), 13-45. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2021.2.18122>
- Rodríguez-Peralta, P. (1969). Abraham Valdelomar, a transitional Modernist. *Hispania*, 52(1), 26-32.
- Rodríguez Rea, M. A. (2002). *La literatura peruana en debate: 1905-1928*. Universidad Ricardo Palma.
- Roggiano, A. (1987). Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto. En I. Schulman (Coord.) *Nuevos asedios al modernismo* (pp. 39-50). Taurus.
- Rovira, J.C. (2004). Emergen las ruinas en la ciudad y en la literatura. *América sin Nombre*, (5-6), 196-201. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w3r4>
- Saer, J. (2014 [1997]). *El concepto de ficción*. Seix Barral.
- Said, E. (2019). *Cultura e imperialismo*. Debolsillo.
- Sánchez, L. A. (2009). *Valdelomar o la Belle Époque*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Sánchez, L. A. (1981). *La literatura peruana*. Tomo IV. Juan Mejía Baca.
- Santiváñez, R. (2019). Ars poética de Valdelomar: de los poemas dispersos a “El caballero Carmelo”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 45(89), 307-316. <https://www.jstor.org/stable/27034851>
- Santos, S. (2006). De una ciudad de tísicos a Lima sin murallas: la modernidad mestiza de Abraham Valdelomar. *Taller de Letras*, (38), 9-17.

- Santos, S. (2015). *Literatura capital. La novela peruana en la ciudad de Lima (1890-1940)*. [Tesis para optar el grado de doctor]. Universidad de Buenos Aires.
- Sapiro, G. (2022). El campo literario transnacional entre (inter) nacionalismo y cosmopolitismo. *Theory Now*, 5(1), 166-191. <https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.22853>
- Schulman, I. (1987). *Nuevos asedios al modernismo*. Taurus.
- Schulman, I. (2002). *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. Siglo XXI Editores/Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.
- Schulman, I. (2012). La novedad constante. *Transformación*, 8(1), 1-9.
- Segura, A. (2020). El postmodernismo peruano: vida y obra de Abraham Valdelomar. *Cartaphilus*, (18), 295-321. <https://doi.org/10.6018/cartaphilus.423371>
- Shuttera Pérez, A. (2017). Razón y enfermedad. La locura del cogito y los límites de la ficción moderna. *Acta Poética*, 38(2), 63-84. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2017.2.801>
- Silva-Santisteban, R. (2008). *Cinco asedios al cuento peruano (de Valdelomar a Ribeyro)*. Universidad Ricardo Palma.
- Silva-Santisteban, R. (editor). (2000). *Valdelomar por él mismo (cartas, entrevistas, testimonios y documentos biográficos e iconográficos)*. Edición, prólogo, cronología y notas de R. S-S. 2 t. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Silva-Santisteban, R. (2001). Notas bibliográficas sobre la narrativa. A. Valdelomar. *Obras completas II* (pp. 11-24). Ediciones Copé, Petróleos del Perú.
- Simmel, G. (2011 [1918]). *El conflicto de la cultura moderna*. Universidad Nacional de Córdoba; Encuentro Grupo Editor.
- Simmel, G. (2014 [1907]). Las ruinas. *Filosofía del paisaje*. Casimiro.
- Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas*. Fondo de Cultura Económica.

- Siskind, M. (2017). Modernismo global y literatura mundial: reflexiones sobre las dislocaciones cosmopolitas del significante francés. *Revista Chilena de Literatura*, (96), 13-28.  
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/47553>
- Sorolla-Romero, T. (2023). Escribir el deseo. Metaficción y narración inestable en el cine De Francois Ozon. *Signa*, (32), 591-615. <https://orcid.org/0000-0003-2768-4169>
- Spang, K. (2000). La novela epistolar. Un intento de definición genérica. *RILCE*, 16(3), 639-656.  
<https://doi.org/10.15581/008.16.26789>
- Starobinski, J. (2009 [1976]). Elocuencia y libertad. *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, (11), 32-37.
- Steiner, G. (1973). *Extraterritorial*. Barral Editores.
- Sucasas, A. (2020). Novela y modernidad: cinco aproximaciones. *Estudios Filosóficos*, 69(202), 569-585. <https://estudiosfilosoficos.dominicos.org/ojs/article/view/1401>
- Sverdloff, M. (2015). Retóricas de la decadencia: los tópicos de los discursos sobre la declinación desde la antigüedad hasta la modernidad. *Nova Tellus*, 32(2), 9-55.
- Tamayo Vargas, A. (1992). *Literatura peruana*. PEISA.
- Tauro, A. (1938). “Contemporáneos” y “Cultura”, 2 revistas de la generación modernista. *Letras*, 4(9), 134-155.
- Todorov, T. (1993). *Las morales de la historia*. Paidós.
- Tournier, M. (2007). *Les vertes lectures*. Gallimard.
- Valdelomar, A. (1947). *Obras escogidas*. Ediciones Hora del Hombre.
- Valdelomar, A. (1958). *La ciudad de los típicos y otros relatos*. Librería-Editorial Juan Mejía Baca.
- Valdelomar, A. (1960). *La ciudad muerta. Crónicas de Roma*. Recopilación e introducción de E. Núñez. Instituto de Literatura, UNMSM.

- Valdelomar, A. (1979). *Obras: textos y dibujos*. Edición de W. Pinto Gamboa, prólogo de L. A. Sánchez. Pizarro.
- Valdelomar, A. (1988). *Obras*. Edición y prólogo de L. A. Sánchez. Edubanco.
- Valdelomar, A. (2001). *Obras completas*. Edición, prólogo, cronología, iconografía y notas de R. Silva-Santisteban. Ediciones Copé, Petróleos del Perú, 4 tomos.
- Valdelomar, A. (2018). *Cuentos completos*. Edición, prólogo, cronología, traducción y notas de R. Silva-Santisteban. Estruendomudo.
- Valdez Vargas, M. (1946). Una novela psicológica en el Perú. *Letras*, (35), 551-556.
- Valenzuela, J. (2011). La experiencia narrativa de Ventura García Calderón: del decadentismo modernista a la cuentística del exotismo regionalista (pp. 9-61). R. Silva Santisteban (Ed.) *Ventura García Calderón. Narrativa Completa*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Valenzuela, J. (2018). Entre el decadentismo y el criollismo: el caso de Los ojos de Judas de Abraham Valdelomar. *Atenea*, (517), pp. 11-22. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622018000100010>
- Valenzuela Noguera, E. (2020). Abraham Valdelomar: sentimiento patriótico. *Yuyaykusum*, (10), 47-66.
- Valero Juan, E. M. (2004). Evocaciones de la arcadia colonial en la literatura peruana: de Ricardo Palma a Julio Ramón Ribeyro. *América sin Nombre*, (5-6), 230-237.
- Valles Calatrava, J. & Álamo Felices, F. (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Editorial Alhulia.
- Valls, J. (2020). Confesar lo que no se sabe. Jacques Derrida y las políticas de la confesión. *Archivum*, 7(1), 283-314. <https://doi.org/10.17811/arc.70.1.2020.283-314>



- Vanthier, B. (Ed.). (2019). *Teoría(s) de la novela moderna en España: revisión historiográfica*. Genuève Ediciones.
- Vásquez Couto, D. (2021). Retrato: imagen del hombre y origen del arte. *Co-Herencia*, 18(35), 341-378. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.18.35.13>
- Vásquez, I. (2017). Aproximaciones al estudio del cosmopolitismo en América Latina: crítica latinoamericana, literatura mundial y estudios cosmopolitas. *Estudios de Teoría Literaria*, 6(12), 199-211.
- Velásquez Montenegro, V. (2008). *Lima a fines del siglo XIX*. Universidad Ricardo Palma.
- Vidal, L. (1997). La ciudad en la narrativa peruana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (25), 17-39.
- Villanueva, E. (1969). *Bibliografía de la novela peruana*. Editorial Jurídica.
- Violi, P. (1987). La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar. *Revista de Occidente*, (68), 87-99.
- Voyses, O. (2005). Hacia una imagen de la novela peruana según Antonio Cornejo Polar: apuntes para una caracterización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 31(62), 97-105. <https://doi.org/10.2307/25070296>
- Ward, T. (2001). Rumbos hacia una teoría peruana de la literatura: sociedad y letras en Matto, Cabello y González Prada. *Bulletin of Hispanic Studies*, 78(1), 89-101. <https://doi.org/103828/bhs.78.1.89>
- Wilde, O. (2018). *La decadencia de la mentira y otros ensayos*. Taurus.
- Zambrano, M. (1995). *La confesión género literario*. Siruela.
- Zambrano, M. (2012 [1955]). *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica.

- Zavaleta, C. (1999). La novela poética peruana en el siglo XX. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, (31), 63-94.
- Zavaleta, C. (2001). Perú, novela con novelista. *Alma Mater*, (20), 71-86.
- Zizek, S. (2016). *Acontecimiento*. Sextopiso.
- Zubizarreta, A. (1968). *Perfil y entraña del El Caballero Carmelo. (El arte del cuento criollo)*. Editorial Universo.
- Zubizarreta, A. (1971). Prólogo. A. Valdelomar. *Poesía y estética* (pp.7-16). Editorial Universo.
- Zulaika, J. (2006). Las ruinas de la teoría y la teoría de las ruinas: sobre la conversión. *Revista de Antropología Social*, (15), 173-192.