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 Chacón, E. (1995). *La poética del modernismo en* La ciudad de los tísicos *de Abraham Valdelomar* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: La poética del modernismo en La ciudad de los tísicos de Abraham Valdelomar

Autor: Edgar Alvarez Chacón

Año: 1995

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: Abraham Valdelomar, Edmundo Bendezu Artista, carnaval, esteticismo, modernidad, modernismo, utopía.

Referencia en APA 7ma. ed.

Alvarez Chacón, E. (1995). *La poética del modernismo en* La ciudad de los tísicos *de Abraham Valdelomar* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

El presente trabajo contribuye a los estudios sobre la poética del modernismo hispanoamericano, y además describe la situación del artista en un contexto de modernidad. En el primer capítulo, se establece una distinción entre "comprensión hermenéutica" y comprensión teórica". En el segundo, se explica la noción de modernismo y las características de la novela modernista. En el tercero, se realiza el análisis de la novela identificando los recorridos pasionales y cronotopos predominantes.

Palabras Clave: Abraham Valdelomar, Edmundo Bendezu Artista, carnaval, esteticismo, modernidad, modernismo, utopia.

S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Académico Profesional de Literatura

LA POÉTICA DEL MODERNISMO EN *LA CIUDAD DE LOS TÍSICOS* DE ABRAHAM VALDELOMAR

Por

Edgar Alvarez Chacón

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TITULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

1995

A Esperanza y David

en este
en todos los mundos

INDICE

INTRODUCCIÓN 5

CAPITULO I: COMPRENSIÓN DEL MODERNISMO
1. Comprensión teórica y hermenéutica 12
2. Comprensión teórica del modernismo 20
3. El modernismo como comprensión hermenéutica 28

CAPITULO II: LA NOVELA MODERNISTA HISPANOAMERICANA
1. La novela en la literatura hispanoamericana 34
2. La novela modernista 36

CAPITULO III: LA POÉTICA DEL MODERNISMO EN *LA CIUDAD DE LOS TÍSICOS*
1. El decir y lo dicho en LCT 40
2. El discurso pasional en "El perfume" 46
3. En pos de la tradición: el museo/ la historia 53
4. El espacio utópico 60
5. La poética de LCT 70

CONCLUSIONES 78

BIBLIOGRAFÍA 81

0001938

INTRODUCCION

Los estudios sobre el modernismo hispanoamericano se han propuesto, en los últimos años, destacar el papel fundacional y hasta revolucionario del movimiento. En tal sentido, la crítica observó que el modernismo no podía ser explicado sobre la base de un sólo género. Así, el análisis de la poesía modernista, dio la pauta para la caracterización del movimiento como ahistórico, superficial o ligado a los grupos oligárquicos.

Los trabajos de Angel Rama sobre el modernismo determinaron que el gran aporte de estos escritores fue la apropiación transformación de los textos de la cultura metropolitana y de las culturas internas del continente, con lo cual construyeron y fundaron la tradición de la cultura hispanoamericana. Además los estudios de Aníbal Gonzalez, Julio Ramos y Susana Rotker han permitido establecer que la escritura modernista utilizó géneros como el ensayo, la crónica y la novela, para expresar y confrontar puntos de vista con respecto a asuntos fundamentales de su quehacer artístico y su rol social y político en una época de modernización social y textual.

La novela modernista entendida como "el punto de impacto del modernismo sobre el quehacer novelístico hispanoamericano" (GONZALEZ:1987:17) apenas fue tomada en cuenta por la crítica en razón a que fue considerada de escaso valor artístico e ideológico, muy por debajo de las realizaciones del realismo social. En los años sesenta la "nueva novela hispanoamericana", reconocida internacionalmente por su calidad, y sobre todo por su poética, que negaba la anterior novela llamándola "primitiva" y afirmaba la novela de "creación" que ellos inauguraban, dio la pauta para una profunda revisión de la evolución de la novela (en el marco de una revisión también de los estudios literarios en general) que ha llevado por ejemplo a plantear la existencia del género durante la colonia o a establecer que la novela contemporánea hispanoamericana sería inexplicable sin la consideración de la escritura modernista.

El principal tema de estas novelas es el modernismo, su historia y su destino como movimiento literario, sus postulados ideológicos y los escritores que lo protagonizaron (GONZALEZ:1987). En tal sentido referirnos a una novela en particular significa no sólo tratar de hallar su sentido sino sobre todo formular la poética del modernismo. Entendemos por poética la formulación metatextual, o a través del propio texto artístico, de definiciones esenciales sobre la producción e interpretación de obras. Ya que éste es el centro de nuestro interés podemos asumir que nuestro estudio es también una contribución al conocimiento o explanación de la poética del modernismo hispanoamericano. Por ello se analizan una serie de categorías teóricas, no con el objeto de definir el modernismo, puesto que desde una posición teórica la mejor definición es la formulada por los propios participantes, sino para entender la comprensión hermenéutica del movimiento. Es

decir entender cuándo, por qué y para quienes tiene sentido tal noción.

Cuando en 1905 Enrique Carrillo publicó Cartas de una turista, este pequeño texto marcó la irrupción del modernismo en nuestra novelística. De allí a La ciudad de los tísicos (1911) de Abraham Valdelomar hay no sólo una diferencia de tiempo sino una mayor densidad en el trabajo artístico. En efecto, "si tanto Carrillo como Valdelomar favorecen la novela corta" y ambos son diestros en el manejo del lenguaje, aunque la maestría de este no deje de sorprender" (BENDEZU:1992), es evidente que el texto de Valdelomar asume con mayor claridad la representación de los tópicos clásicos de este género: la mujer fatal, el artista, el ambiente de misterio que el narrador imagina por las cartas de su amigo Abel.

La prosa literaria peruana de principios de siglo tiene en Ventura García Calderón, Enrique López Albújar y Abraham Valdelomar a sus principales representantes. Todos ellos de alguna manera han marcado las líneas de desarrollo de la narrativa peruana de este siglo, cuya tendencia central gira alrededor del realismo. Sin embargo, Valdelomar, se distingue claramente. Es el prototipo del artista y del intelectual; su vida privada y su obra se confunden en la misma intención artística, sin que esto limite su percepción de la literatura como un hecho ligado a un proyecto de carácter social. De allí su incursión en política, su proselitismo artístico, sus poses desafiantes e irónicas, en suma su actitud de proponer un ideal estético para una vida amenazada de vulgaridad.

Desde sus primeros textos Valdelomar es un ideólogo, un intelectual que polemiza, que propone sus ideas. No lo hace como sus antecesores, los románticos, quienes con su propuesta

liberal pretendieron dar un orden moral a la sociedad; ni tampoco como los que le sucedieron, los realistas, quienes incorporan una representación ligada a los grandes problemas sociales. Valdelomar, más individual, más comprometido con su posición de escritor y artista, reflexiona desde este punto de vista. Desde su esteticismo observa el mundo, lo interroga y lo acusa. La autonomización del sujeto literario y su discurso, propios del proceso de modernización de esos años, no impiden que se entronque con la vieja tradición del intelectual latinoamericano preocupado por el destino de su comunidad.

Para M. Bajtín el principal elemento especificador, aquello que marca la originalidad estilística, del género novelesco es el hablante y su palabra. Un hablante que esencialmente es un hombre social y en mayor o en menor medida es un ideólogo. En tal sentido, la novela "facilita" menos que cualquier otro género los juegos verbales y el esteticismo "puramente formal". Por ello, "cuando un esteta comienza a escribir una novela, su esteticismo no se manifiesta en la estructura formal de la novela, sino en el hecho de que en la novela está representado un hablante, que es el ideólogo del esteticismo" (BAJTIN:1991).

La trayectoria de su corta existencia nos muestra una personalidad artística atenta y definida frente a los textos que la modernidad difundía. El autor de "El caballero Carmelo" transitó por buena parte de los principales géneros y en todos ellos dejó huella: desde el dibujo al ensayo y la lírica, pasando por la crónica periodística, el cuento, la novela y hasta el teatro. Como señala A. Tamayo Vargas (1992), "Valdelomar se realizó plenamente en muchos aspectos" por lo que podemos encontrar "en él vías definidas y exitosamente logradas". Tal es el caso del cuento, considerado el género representativo de su producción y que de hecho ha concitado la mayor atención de la

crítica; y la novela, donde evidentemente destaca La ciudad de los tísicos. Esta pequeña novela, o "noveleta" como la llama Sánchez, cuya belleza no ha pasado inadvertida para el público, es una de las tempranas manifestaciones de su ideal estético, su manifiesto, la proclama donde el escritor asume su posición ante la literatura, ante la sociedad, ante sí mismo.

El propósito de nuestra investigación es describir y explicar la plasmación de la poética modernista en La ciudad de los tísicos. Dado que todo texto artístico de alguna manera formula sus principios estéticos observamos que en la novela modernista (como en el modernismo en tanto una escritura) esta actitud se desarrolla explícitamente como no se había dado anteriormente no sólo a nivel argumental sino también a través de la configuración de hablantes que asumen el rol de artista o escritor. En tal sentido la novela de Valdelomar funciona como una alegoría de la situación del artista en el contexto de la modernización social. Una alegoría que desde su punto de vista expresa las contradicciones de la modernización. Además, en contra de la opinión generalizada de que la obra original de Valdelomar se inicia con "El caballero Carmelo", pensamos que sus novelas y en particular la que motiva este estudio son fundadoras de una obra paradigmática no sólo para su tiempo sino también para el nuestro.

La investigación pone de relieve también, previo al análisis de la novela en cuestión, la necesidad de determinar el estatuto de la noción "modernismo". Esta noción, junto a otras como realismo mágico o poesía conversacional, han sido utilizadas indiscriminadamente por los estudiosos para categorizar un periodo o una tendencia artística, multiplicando y haciendo confusa toda comprensión coherente y sistemática del fenómeno. Los estudios de Walter Mignolo nos han permitido determinar que "modernismo" es una noción

hermenéutica expresada por la comunidad literaria en una determinada época, cuya comprensión a nivel teórico debe hacerse partir de la reconstrucción racional de los criterios y las funciones que permitieron a los participantes proponer la referida noción. No es pues nuestra intención definir lo que es el modernismo sino, a partir de las propuestas teóricas de Angel Rama, Cedomil Goic, Raúl Dorra y Julio Ramos deseamos describir la ubicación de una escritura y la constitución de un paradigma estético-ideológico (hermenéutico) en el contexto de la modernización de fines del siglo XIX, época fundamental para comprender el desarrollo y la evolución de la novela hispanoamericana.

En el primer capítulo desarrollamos fundamentalmente una revisión de las categorías propuestas por W. Mignolo para diferenciar los niveles operativos en los estudios literarios. La distinción entre comprensión teórica y comprensión hermenéutica resulta determinante para ubicarse en el conjunto de manuales que en sus propuestas de periodización incorporan indiscriminadamente nociones provenientes del nivel hermenéutico. Ahora bien estas constataciones nos remiten a la necesidad de reconocer que esto que nosotros consideramos como una "carencia" se debe a que en los estudios literarios aun no existe un consenso en lo que a métodos y contenidos respecta (BELTRAN:1991). En tal sentido, la propuesta de Mignolo no deja de ser una entre muchas pero al hacerla nuestra la convertimos en la hipótesis básica que orienta nuestra investigación.

El segundo capítulo explica la constitución del campo nocional asociado al nombre de modernismo y establece las principales características de la novela modernista. Estas características, construidas a partir de rasgos comunes de las casi cuarenta novelas que conforman el canon (GONZALEZ

:1987) determinan como rasgos diferenciadores la aparición de la figura del artista y la preocupación por la perfección formal.

El tercer capítulo analiza la novela de Valdelomar tomando como punto de referencia las investigaciones de A. J. Greimas, en particular su aporte sobre las pasiones, y de M. Bajtín, especialmente sus estudios sobre la representación del cronotopo o espacio y tiempo novelescos. En este sentido es importante la identificación de los motivos del viaje y de la prueba en el marco de los cronotopos de la aventura y del umbral. Es evidente que en los dos espacios donde se desarrolla el acontecer existe una comunidad de actitudes hacia la vida y hacia el mundo, sin embargo es en el espacio de frontera donde agonizan los tísicos, donde la actitud estética se muestra más radical.

CAPITULO I

COMPRENSION DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

1. COMPRENSION TEORICA / COMPRENSION HERMENEUTICA

Uno de los problemas más importantes de los estudios literarios es sin duda la distinción y jerarquización de sus campos de acción. En efecto si aceptamos que son tres los campos en los que se desenvuelven, no podemos dejar de notar que entre ellos existe una relación que muchas veces no respeta los límites que la propia disciplina exige. La teoría, la historia y la crítica literarias han utilizado conceptos que al circular indistintamente por sus dominios sin ningún criterio jerarquizador les ha restado consistencia haciendo dudar de su cientificidad.

Por ejemplo es común en la historia literaria moderna que los propios autores denominen a una tendencia o "poética" y que la historiografía la instituya sin la debida discriminación. Tal el caso de nociones como modernismo, futurismo, indigenismo, realismo mágico, poesía conversacional. Por ello:

> "lo importante es estudiar la pertinencia con que las fórmulas son utilizadas, el nivel desde el que actúan y la posibilidad de establecer sistemas jerárquicos que organicen y reduzcan su proliferación" (DORRA: 1989:102)

Este problema sin embargo no es privativo de los estudios literarios, en realidad es un problema que involucra lo que denominamos Ciencias Humanas y tiene que ver con lo que Mignolo (1986) denomina los niveles operativos: comprensión teórica y comprensión hermenéutica. Estos dos niveles se configuran a partir de las comparaciones entre ciencias naturales y ciencias humanas. Estas tienen como principio la incorporación del factor humano en los fenómenos estudiados a diferencia de aquellas que distinguen claramente el lugar del observador del objeto de estudio. M. Bajtin, T. Todorov, entre otro estudiosos, han explicado que el lugar del investigador con respecto al hecho observado es problemático en la medida en que éste no puede dejar de ser al mismo tiempo participante.

En efecto W. Mignolo ha establecido los alcances y los límites de los estudios literarios en el marco de las ciencias humanas a partir de la justificación "de la constitución de un saber (teórico) que difiere de (aunque de parte de) la experiencia literaria" (1986:9). La dilucidación de estos dos niveles resulta fundamental para afrontar cualquier

investigación humanística ya que discrimina al sujeto epistemológico, responsable de un saber o comprensión teórica, del sujeto hermenéutico, participante y responsable de una herencia cultural.

En la medida que estos sujetos realizan la actividad denominada comprensión teórica, en el sentido de una actividad cuya función es explanar los aspectos generales del fenómeno literario, y comprensión hermenéutica, en tanto descripción y evaluación de obras literarias, debemos hablar también de los espacios en los que circulan y se recepcionan estas interacciones. La comunidad teórica y la comunidad hermenéutica o, en este caso, literaria, completan los elementos básicos para discriminar los tipos de comprensión aludidos.

Lo propuesto por Mignolo recupera el dilema antipositivista de W. Dilthey, quien a principios de siglo trató de establecer lo específico de las "ciencias del espíritu" en los términos de comprensión de los fenómenos humanos opuesto a explanación de los fenómenos naturales, y lo reformula en la distinción entre comprensión teórica y comprensión hermenéutica. Los términos de Dilthey han perdido vigencia en la medida que "en las ciencias naturales también se comprende y, en las ciencias humanas también, de alguna manera, se explana" (MIGNOLO:1986:20), pero reproducen la necesidad de hallar consenso social sobre el contenido y la metodología de las Ciencias Humanas tomando como punto de referencia la ciencia positiva. En general se puede decir que existen

> "dos grandes metodologías, dos paradigmas en el dominio de las ciencias ideológicas: el positivismo y el antipositivismo; esto es, el paradigma de quienes operan con el mismo método de la ciencia

> natural -los positivistas-, y el paradigma de quienes reconocen que la especificidad de la ciencia ideológica reclama un método distinto y opuesto al de la ciencia natural -los antipositivistas-" (BELTRAN:1991:42)

Alfred Schutz refiriéndose al estatuto que le corresponde a la subjetividad en las ciencias sociales, en alusión al "subjetivismo" introducido por Max Weber en la teoría sociológica, establece que las ciencias sociales

> "deben enfrentarse con un aspecto que es enteramente ajeno a las ciencias naturales: el hecho de que los fenómenos humanos, analizados por el sociólogo, estén siempre mediados por la comprensión que de ellos tienen los participantes en la acción social" (MIGNOLO:1986:21).

A partir de esta distinción Shutz distingue una "comprensión de primer grado" y una "comprensión de segundo grado", que no significan dos tendencias en las ciencias sociales sino dos niveles de comprensión. Mignolo con estos elementos procede a establecer los niveles de comprensión hermenéutica y de interpretación para la comprensión de primer grado y de comprensión teórica y de explanación para la comprensión de segundo grado. Este último nivel al considerar un nivel explanativo acepta en las ciencias humanas el significado de teoría común a las ciencias naturales.

En un texto porterior Mignolo ha especificado que el problema tiene que ver con

"la necesidad y las dificultades para distinguir y pensar a partir de la distinción entre prácticas e interacciones sociales, por un lado, y de la conceptualización de tales prácticas e interacciones sociales por otro" (MIGNOLO:1991:106).

En la literatura las interacciones relevantes son aquellas que tienen que ver con signos orales y escritos, de tal manera que se puede interactuar en tres niveles a) interactuamos mediante signos orales o gráficos; b) reflexionamos en otro nivel sobre muestras propias interacciones y nos convertimos en observadores de nuestra propia participación; c) reflexionamos, en un tercer nivel, sobre nuestras propias interacciones y sobre nuestros roles de participantes y observadores.

El nivel b) corresponde a la comprensión hermenéutica, que podemos imaginar en toda comunidad humana mientras que c) corresponde al nivel de la comprensión teórica y "se encuentra fundamentalmente en culturas que han elaborado una compleja tecnología y han logrado un nivel de observación y de conceptualización que toma otro nivel de observación y conceptualización como campo de estudio" (IDEM:107).

La comprensión teórica y comprensión hermenéutica se mueven siempre en un espacio "sofisticado" que corresponde a lo que Mignolo llama universos secundarios de sentido, Lotman sistemas modelizadores secundarios y Bajtin géneros secundarios. Pero como recuerda Mignolo "para que la comprensión sea teórica es necesario distinguir los objetivos de los participantes (productores e intérpretes) del juego literario de los objetivos de los observadores" (IDEM: 30). Los participantes del juego literario siempre van a referirse al juego

literario establecido a través de normas para la producción y para la interpretación mientras que la comprensión teórica significa la reconstrucción racional, mediante simulacros teóricos o modelos, del fenómeno literario.

De acuerdo a lo anterior podemos ver que cuando se habla de poética debemos entender que se está hablando de las definiciones esenciales que el autor pone en juego en el hecho artístico y no de una teoría en el sentido de explanación. En general la comprensión hermenéutica implica siempre una poética en la que se reúne la comunidad interpretativa a partir de normas y de principios de lectura y de interpretación del hecho literario.

Como quiera que la comprensión hermenéutica necesita de la obra, podemos mencionar que ésta "como el descubrimiento o la hipótesis científica es también despersonalizada en la medida en que necesita la sanción de la comunidad interpretativa" (MIGNOLO:32). Este detalle establece una distinción tajante entre producción y recepción de tal forma que sólo la comunidad, en este caso literaria, es la que otorga valor a los hechos artísticos. En general la comunidad interpretativa literaria necesita de definiciones esenciales de la literatura o de la poesía ya que

> "sin ellas no podrían establecerse los criterios necesarios para tomar decisiones con respecto a la adecuación de una obra a un universo de sentido ni tampoco podrían asignarse valores. La definiciones esencales son, entonces, necesarias para la comprensión hermenéutica: toda escritura de una obra las presupone, como también las presupone la interpretación. Las definiciones esenciales dan las

pautas del concepto de literatura de un escritor o de una generación" (MIGNOLO:35).

De otro lado la comprensión teórica es un tipo de actividad destinada a la formulación de hipótesis y teorías para dar cuenta del fenómeno literario a partir de dos orientaciones: a) una ciencia empírico descriptiva cuya "actividad -más cercana a las ciencias de la historia- se orienta hacia la reconstrucción racional de acontecimientos literarios singulares o generales del pasado"; y, b) una ciencia teórica orientada "hacia la comprensión teórica de los aspectos generales y repetibles del fenómeno literario". Diseñados los objetivos de la comprensión teórica a partir de sus orientaciones podemos establecer que la compresión hermenéutica depende de los paradigmas de la literatura mientras que la comprensión teórica depende de los paradigmas de la ciencia.

En tal sentido debemos entender que las teorías propuestas por la ciencia tienen el objetivo de entregarnos una mejor comprensión del fenómeno literario en su generalidad y no comprender o interpretar obras literarias en particular: "la interpretación de las obras literarias será siempre un problema de comprensión hermenéutica" (MIGNOLO:42). La comprensión teórica, entonces, organizada en el marco de la ciencia no se ocupa de un referente sino de objetos teóricos. Esta categoría remite a aquello sobre lo que la teoría habla, todas las teorías tienen el mismo referente (la literatura), pero cada una de ellas diseña su propio objeto teórico adecuado a sus necesidades. Esto nos permite hablar de teorías del texto, teorías de la recepción, o teorías semiológicas. En realidad se tendría que hablar de teoría y dentro de esta categoría hablar de las teorías literarias como campos restringidos, regionales, cuyas conclusiones, como en cualquier actividad teórica, dan cuenta parcialmente de la complejidad de los fenómenos. En

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
01193

realidad todo fenómeno humano o cultural es complejo y ninguna teoría puede dar cuenta de la totalidad del referente, por ello el contenido de las teorías de literatura está dado por alguno de los componentes del sistema de interacción literaria: obra, recepción, producción y marco de intercomprensión. Cada teoría dará cuenta de acuerdo a su orientación de un simulacro del proceso de recepción, de la producción, de la obra o del sistema de intercomprensión literaria.

Para concluir es necesario enfatizar que

> "toda teoría literaria, es una teoría que depende de un paradigma teórico ajeno al quehacer literario. El equivalente del paradigma teórico en la comprensión hermenéutica es el paradigma hermenéutico" (MIGNOLO:1986:52).

Esto trae como consecuencia que las teorías no tienen la obligación de forjar instrumentos para la interpretación de obras literarias. Su función es explanar los aspectos generales del fenómeno literario; no los aspectos particulares sino los aspectos generales por ejemplo de la clasificación de textos o la reconstrucción racional de un hecho del pasado.

Mignolo destaca que no se trata entonces de construir una teoría literaria latinoamericana cuya función sea contribuir al conocimiento y desarrollo de América Latina sino establecer una teoría literaria que tenga por objeto explanar las producciones culturales de un continente periférico o de frontera. El desarrollo y la emancipación del continente son tareas de las cuales evidentemente no se desliga la reflexión teórica pero que en realidad competen a los participantes.

Por otro lado observa el mismo autor, que las teorías de la literatura son en realidad teorías de una literatura. En tal sentido la posibilidad de una teoría literaria latinoamericana se fundamenta en la capacidad para generar, a partir de sus objetos teóricos, categorías potentes que permitan también explicar, o explanar, fenómenos ajenos a nuestra realidad.

2. COMPRENSION TEORICA DEL MODERNISMO

La historiografía literaria latinoamericana en tanto ciencia descriptiva tiene entre sus principales problemas en primer lugar la determinación de su objeto de estudio y en segundo lugar la periodización. Con respecto al objeto de estudio es necesario

> "aceptar como punto de partida que las nociones mismas de literatura europea o literatura hispanoamericana son constructos culturales y que, las actividades teóricas no tiene por función definir esas esencias sino describir y explicar cómo, cuándo, por qué y para quienes tales entidades tienen sentido" (MIGNOLO: 1991:106).

Esta distinción es importante en la medida en que las nociones antes aludidas, al igual que "modernismo" por ejemplo, han transpuesto el campo hermenéutico para instalarse en un nivel teórico desde donde más que explicar han definido esencias del fenómeno literario. Como quiera que esa entidad que llamamos Hispanoamérica incluye una serie de sujetos con múltiples y heterogéneas interacciones sociales, la

historiografía tendrá que describir y explicar fenómenos culturales, relacionados con el habla o la escritura, que no se relacionan necesariamente con el concepto de literatura o de hispanoamericano que poseemos nosotros como investigadores participantes de una tradición cultural. En efecto, cómo estudiar discursos de sociedades que no participan de nuestra misma herencia cultural. Por ejemplo, Martín Lienhart prefiere hablar de "prácticas textuales quechuas" cuando tiene que referirse a las interacciones discursivas de una sociedad con criterios diferentes a los nuestros.

Aunque la historiografía ha logrado recuperar discursos heterogéneos y ha establecido la necesidad de considerar un objeto complejo y múltiple no por ello ha logrado resolver el problema de comprenderlo. Una de las razones de esta limitación parece ser la insuficiente comprensión de la dinámica de los procesos culturales. De aquí que la historiografía literaria actual no haya producido un texto donde se de cuenta de toda la complejidad de la producción cultural del continente. Esto nos devuelve al campo nocional de la "literatura hispanoamericana" en cuyo interior también podemos apreciar la heterogeneidad expresada en la oposición entre los sistemas literarios ilustrados o cultos y los sistemas populares. Nuestro interés se centra en los primeros, donde por lo demás ha recaído el interés de la mayoría de los investigadores.

La periodización es otro de los problemas sobre los cuales tampoco hay consenso. Incluso teniendo en cuenta sólo un referente aparentemente menos complejo (el sistema literario ilustrado latinoamericano) los criterios de periodización se presentan muy dispares. Los criterios de periodización según la historia política, por siglos, por movimientos o corrientes, o por

generaciones han tenido, en general, poco poder explicativo al no tomar en cuenta que los fenómenos culturales son procesos de larga duración y cuyas líneas de ruptura deben explicarse en el marco de esta característica temporal. En vista que nuestro interés se centra en la noción de modernismo revisaremos algunas propuestas de periodización con el fin de establecer el lugar que debe ocupar la noción antes de ser comprendida teóricamente.

Para Cedomil Goic la historiografía literaria debe explicar la ordenación del fenómeno literario de una forma que no sólo involucre la linealidad temporal o diacrónica sino que tome en cuenta también los procesos sincrónicos. Pero lo fundamental del enfoque de Goic es el hecho de que su propuesta se refiere a un género, la novela, y su objeto teórico a los sistemas de preferencias, es decir los tipos diferenciales de sensibilidad que se actualizan en el discurso y que se modifican a lo largo del tiempo. La tarea entonces de la historia literaria será articular y explicar el cambio de los sistemas de preferencia.

Con estas consideraciones distingue dos tipos de novela o dos épocas: a) época moderna (1800-1934), y, b) época contemporánea (desde 1935 en adelante). De otro lado, dentro de cada época distinguirá los cambios operados a partir de la articulación de los periodos. En la época moderna se presentarán los periodos neoclásico, romántico y naturalista y al interior de cada uno de estos periodos se describirán los cambios entre generaciones. Dentro de cada época se encuentran periodos y dentro de cada periodo generaciones sujetas al cambio literario, que se explican por el sistema de preferencias, entendido como una instancia, de carácter colectivo, que funciona con anterioridad a la producción del

texto literario. En lo que respecta al modernismo, Goic habla de la "generación de 1897", flanqueada por la "generación de 1852" o criollista y por la "generación de 1912" o mundonovista, enmarcada dentro del periodo naturalista.

Raúl Dorra (1987), a propósito de la "poesía conversacional", plantea la necesidad de crear modelos capaces de clasificar su objeto de estudio en ciertos esquemas de producción o ciertas tendencias estilísticas para explicar el cambio literario. En general -afirma- podemos encontrar modelos que explican la producción literaria de cada época país o continente por un lado, y por otro modelos que explican la producción literaria en función de tendencias artísticas permanentes, como clásico/ romántico o clásico/ manierista. A criterio de Dorra estos dos extremos, la multiplicación de modelos para cada caso particular y la reducción a modelos universales, no toman en consideración aspectos propiamente literarios por lo cual formula una propuesta que no deja de ser interesante.

Dorra parte de la consideración de que esa poesía crea la apariencia de que nos encontramos ante un discurso que se alimenta de la realidad y poco de la literatura. Ahora bien este carácter transitivo del discurso toma la denominación contemporánea de realismo. Como sabemos el efecto de sentido de realidad o de verosimilitud no descansa en la relación con la realidad externa sino en la organización interna del propio discurso. En tal sentido tomando en cuenta los aportes de Roman Jakobson, Dorra recuerda que el lenguaje se organiza sobre los ejes del paradigma y del sintagma que implican operaciones de selección por equivalencia u oposición en el primer caso, y en el segundo operaciones de combinación entre términos presentes y contiguos. Jakobson observa que hay

estilos literarios que recurren predominantemente a un tipo u otro de operaciones: metafóricos, si utilizan procesos de selección y metonímicos si utilizan procesos de combinación.

En tal sentido el estilo romántico sería metafórico y el estilo realista metonímico. Con estos conceptos Dorra propone que la poesía coloquial es un ejemplo del estilo metonímico en la medida que los niveles sintáctico y sintáctico referenciales se desplazan hacia el afuera, hacia la contiguidad de lo cotidiano y de las formas coloquiales. La "poesía conversacional" o "coloquial" sería entonces una escritura ligada al estilo realista, estilo en donde más allá de la arbitraria denominación que ostenta puede encontrarse un principio de coherencia para explicar sus particularidades.

Desde una perspectiva culturalista Angel Rama denomina periodo de modernización literaria al comprendido entre 1870 y 1910, y en él ubica a las diversas tendencias estilísticas actuantes en ese momento, de las cuales el modernismo es sin duda la hegemónica.

Julio Ramos (1989) aún cuando no haya formulado un estudio explícitamente de carácter histórico, propone una mirada panorámica del cambio escritural en Latinoamérica durante el siglo XIX a partir de las categorías de sujeto literario y sistema de autoridad discursiva. Con estas categorías pasa revista a la actuación de Andrés Bello y Domingo F. Sarmiento, en tanto paradigmas del campo intelectual de la primera mitad de siglo. Para Andrés Bello

> "la literatura, sobredeterminada por la retórica, es un depósito de formas, medios para la producción

de efectos no literarios, no estéticos, ligados a la racionalización proyectada de la vida y de la lengua nacional" (RAMOS:1989:41).

Para Sarmiento es un dispositivo ligado a la acción práctica. En la República de las Letras si bien se percibía cierta especialización todos los intelectuales compartían la elocuencia como autoridad indispensable para el ejercicio de las ciencias. Sin embargo este lugar privilegiado de la literatura comienza a deteriorarse en la medida que la República de las letras se fragmenta como resultado de la modernización. Esta fragmentación conduce a una situación de marginalidad del discurso literario en un contexto de especialización discursiva y disciplinaria.

La obra de José Martí marca la diferencia entre una y otra época. La anterior, una época donde la literatura ocupa un lugar central en la conformación de la comunidad imaginada, la que inaugura Martí, un tiempo signado por la inestabilidad y la crisis que llevan a la literatura a la marginalidad. Lo decisivo, lo que marca la diferencia entre una y otra época es que

"se ha transformado la relación entre los enunciados, las formas literarias y los campos semióticos presupuestos por la autoridad literaria diferenciada de la autoridad política. El sentido y la función social del enunciado literario ya no están garantizados por las instituciones de lo político sino que ahora comienzan a producirse desde un lugar de enunciación que ha diferenciado sus normas de autoridad. Se habla desde la literatura como institución social que sin embargo no ha consolidado sus bases".(RAMOS:1989:65).

Por ello se habla de una voluntad autonómica del sujeto literario latinoamericano como una característica fundamental que lo diferencia del sujeto literario europeo.

El sujeto literario latinoamericano cuya autoridad viene de lo estético tiene que luchar por institucionalizar su actividad a pesar de las condiciones de imposibilidad que le brinda la modernización desigual de la sociedad latinoamericana finisecular. La voluntad autonómica junto a la modernización desigual de la sociedad latinoamericana serán los elementos básicos que determinarán la emergencia de un sujeto con una nueva autoridad para su discurso: la autoridad de lo estético.

De estas cuatro propuestas la de Goic contempla la necesidad de describir tanto diacrónica como sincrónicamente el cambio literario y por ello ubica a la "generación modernista" en el marco de un periodo, y a éste dentro de una época. Para W. Mignolo (1986), las estéticas modernista y fantástica participan del mismo contexto o marcos discursivos, en el sentido de estar incluidas en el periodo naturalista. Aunque el naturalismo como noción puede ser asociada con la historiografía literaria, lo cierto es que básicamente tiene que ver con un horizonte de pensamiento donde la ciencia y la filosofía positivista tienen hegemonía. Este horizonte se semiotiza, o traslada, al plano textual a través de la representación de lo sobrenatural, de lo anormal, de los sueños. Con respecto a la cronología podemos decir que la división por épocas que presenta C. Goic no es del todo relevante en la medida que para América Latina se pueden tomar otras fechas como demarcatorias y no necesariamente 1800 ó 1934. Además, con la publicación de "La novela hispanoamericana

colonial" en 1982, es obvio que el profesor Goic ha modificado su percepción de la evolución de la novela en Hispanoamérica.

En todo caso parece haber cierto consenso sobre la continuidad del proceso de desarrollo de la novela hispanoamericana por lo menos desde el modernismo. Todo esto supone una línea de evolución que viene de la colonia, pasa por el modernismo, llega a la llamada "nueva novela" y se mantiene en las diversas tendencias de la actual novela del continente.

El texto de Dorra nos permite encontrar tentativamente una categoría abarcadora no como noción hermenéutica sino como categoría inmanente al discurso. Aunque es discutible en la medida en que reduce al máximo las categorías que explican la producción literaria, es rescatable la actitud de encontrar en el discurso rasgos diferenciadores de carácter general.

Por su parte Angel Rama considerando la especificidad de la cultura hispanoamericana considera hablar de un periodo de modernización literaria que enmarca las diversas tendencias artísticas. Julio Ramos a partir de la categoría de sistema de autoridad discursiva establece la emergencia a fines del siglo XIX de una voluntad autonómica del sujeto literario en el contexto de una modernización desigual.

La noción "modernismo" nos ha llevado ha considerar estas cuatro propuestas para determinar su ubicación en un marco de categorías que permitan la comprensión del fenómeno. En tal sentido podemos hablar del modernismo como una noción ligada al estilo realista y enmarcada dentro

del proceso de modernización literaria latinoamericana de fines de siglo XIX, periodo en el que emerge una voluntad autonómica del sujeto literario latinoamericano. Esta ubicación del modernismo nos permite hablar de una noción entre otras, enunciada por los propios sujetos literarios con el fin de distinguir y proponer una escritura, en el marco de un proceso histórico.

Como se observará, nuestra propuesta de ubicar a la poética modernista en tales términos tiene un carácter operativo e hipotético por cuanto ello nos permite determinar el lugar que le compete a tal poética, como paso previo al estudio del texto materia de esta investigación. Definitivamente los términos empleados para esta ubicación del modernismo son discutibles, sin embargo la pauta metodológica básica en que se fundamentan se encuentra en las propuestas de C. Goic, W. Mignolo y A. Rama. En todo caso hemos conciliado lo que a nuestro criterio era más conveniente a los fines de esta investigación.

3. EL MODERNISMO COMO NOCION HERMENEUTICA

La noción "modernismo" está determinada por la percepción que los participantes de la comunidad herméneutica latinoamericana tienen con respecto a la modernización sociocultural en los centros más desarrollados a partir de 1870. La modernización en Hispanoamérica, entendida como un proceso de carácter desigual (y que en algunas regiones aún no culmina con la llegada a la ansiada modernidad), generó la confluencia de tiempos y espacios antes incomunicados, desmoronó arraigadas

creencias, propuso nuevos valores. En general fue un momento de crisis, de dispersión que obligó a un reordenamiento de los centros metropolitanos (incorporación de EEUU a la categoría de centro) y de la periferia (sobre todo en las urbes hispanoamericanas). Es interesante notar que el uso de la palabra modernismo, si bien puede rastrearse desde el siglo VI d.C., recién comienza a adquirir el sentido que nosotros conocemos a partir del siglo XVIII. La crítica de Kant fue decisiva para liberar al arte de su contenido utilitario y didáctico: la finalidad en sí de la actividad estética no necesita imitar sino crear. En tal sentido

> "el modernismo llegó a identificarse con la modernidad, entendida como crítica de los tópicos básicos de la época moderna: mímesis, subordinación, orden, arte dirigido" (ROGGIANO:1987:44).

Pero es a través de Francia, y en particular de Baudelaire, que de esa idea de "modernité" como

> "crítica a tópicos esenciales de la época moderna, época de la disolución del ser y de la fragmentación del mundo, el modernisme elaborará una nueva noción de la belleza, el arte, la poesía [...] a partir de simbolistas y parnasianos, en quienes bebió Rubén Darío su visión del mundo y su sentido de lo poético" (49).

Ruben Darío utilizó por primera vez la noción, ya elaborada literariamente, en 1888 considerando al

"modernismo como un cambio total de ideas y formas en la literatura, pero sobre todo como una toma de conciencia de la poesía consigo misma en el acto poético, una reducción de un contenido a una forma que es una idea donde el lenguaje se instala como crítica de la realidad, crítica de la poesía, y hasta crítica de la crítica" (49).

Pero Darío sabía que la nueva poética se ubicaba en medio de una situación de crisis generalizada y que de alguna forma era una respuesta a ella. Crisis porque la modernización comenzó a transformar lentamente -sobre todo en los núcleos urbanos- la fisonomía de los espacios y la jerarquía de los valores. Las ciudades se expandieron y nuevos sujetos sociales comenzaron a emerger a partir de las relaciones establecidas por la economía de mercado. En medio de estas transformaciones es que los modernistas definen su poética como un recurso para hallar un punto fijo en una etapa de cambios vertiginosos.

Si bien es cierto que a partir de Darío podemos hablar de la noción "modernismo", una vez instalada esta podemos identificar sus inicios y sus precursores. Del examen a que han sido sometido muchos de los escritores del modernismo, en la actualidad existe consenso sobre la figura de José Martí como el iniciador de esta poética. Pero no sólo eso sino también la constatación de la prioridad de la prosa en la evolución literaria del modernismo. En lugar de la prosa gris del realismo/ naturalismo español y americano, Martí se sirvió de una prosa ligada a las grandes figuras del siglo de oro y a las formas estilísticas del simbolismo, impresionismo y parnasianismo. Darío por su parte siguió la influencia francesa pero finalmente se impuso la línea española. Esta prioridad de la prosa según parece se debe a la influencia francesa o en otros casos a la

necesidad de experimentar en una escritura menos comprometida estéticamente que la poesía.

El modernista se abrió a todas las tradiciones y a partir de esa experiencia transculturadora se enfrentó a su realidad. En general la disparidad artística de las manifestaciones de esta escritura tienen en el fondo la comunidad de una permanente búsqueda expresiva. De allí la experimentación en diversos géneros,

> "Después de tres siglos de transculturaciones de origen español, con los modernista se inicia la apertura hacia todas las corrientes universales [donde] caben expresiones de verso y prosa - novela, cuento, ensayo, crítica-, heterogéneas, las cuales pertenecen, sin embargo, al proceso de ruptura y de sublevación modernistas" (SCHULMAN:1987:22)

Una ruptura y sublevación que funcionan como respuesta al derrumbe de las certezas que la modernidad había extendido por la urbe. Pero habría que aclarar que ese "extrañamiento" no se debió únicamente a la sensación de haber sido desplazados, a partir del principio de la división del trabajo, del encargo de racionalizar el espacio americano. Se debió también al hecho que esas transformaciones por las que estaba atravesando el continente generaron un discurso de crisis,

> "Hablar de la muerte de la cultura, hablar de la crisis de los valores espirituales, hablar de la marginalidad y vulnerabilidad de lo estético en oposición absoluta a la masa y al mercado, toda esa 'crisis' paradójicamente posibilitó la expansión

del territorio 'cultural' que reclamaba autonomía de la vida 'alienada' del mercado y de la masa" (RAMOS:1987:209)

Desde este punto de vista la crisis de la modernización fue la condición de posibilidad de la emergencia de una zona de "cultura" con respecto a otras que imponía el mercado y la nueva racionalidad. Desde esa zona de cultura es que critican a la modernidad, de aquí lo imperioso del reclamo de autonomía, de distanciamiento para representarla,

"Ellos podían hablar de la crisis de los 'verdaderos' valores, porque -según se autorepresentan- no estaban sujetos al fluir desestabilizador de la ciudad y el mercado. Podían hablar, tenían autoridad, porque estaban arriba y afuera. La 'marginalidad', ligada al tópico del martirio y el exilio del arte en la sociedad capitalista, permitió la especificación del lugar del escritor dentro de la sociedad." (RAMOS:1987:209)

Esta voluntad de autonomía no puede considerarse como una actitud asocial o "de espaldas a la historia" sino como una necesidad para afrontar la fragmentación/ especialización de la vida moderna. Frente a la fugacidad e inestabilidad de los valores la zona "cultural" diseñó su espacio y su proyecto unificador. Por ello la emergencia de un sujeto literario (modernista) con una autoridad estética debe ser explicado en el marco de una lucha ideológica donde el arte a pesar de todo conserva su especificidad.

En el periodo de modernización literaria, que para Angel Rama se inicia en 1870 y concluye en 1910, se conquista la especialización literaria y artística, se constituye un público culto, modelado por la educación y el crecimiento de las ciudades, y se incentiva una "más nutrida y sofisticada producción artística que [procura] competir en un mercado internacional" (RAMA:1983:4) La constitución de un sistema literario intercomunicado por revistas y periódicos fue junto a la constitución de un público el complemento a la emergencia de la voluntad autonómica del sujeto literario. La internacionalización de la época propició el desplazamiento tanto de los autores como de su escritos por el continente e incluso más allá de él.

En lo que respecta al público, Julio Ramos señala que a diferencia de lo sucedido en Europa, donde los soportes institucionales permitieron durante el siglo XVIII el desarrollo de la novela, en Hispanoamérica recién a principios del siglo XX comienza a diseñarse en el sentido moderno del término. Esto es explicable por la modernización desigual, lo que trae como consecuencia la constitución de públicos estratificados fundamentalmente en la ciudades. Con todo el principal público de los modernistas es el culto pero no por ello dejan de tener presente al público que se va constituyendo en "otras" zonas convocadas por el proyecto modernizador: los obreros, los empleados, los inmigrantes, por quienes los modernistas sienten un "terror letrado". Muchos de los modernistas provienen de las capas medias sin embargo sienten que su discurso no puede contaminarse no solo con la actitud mercantilista del burgués sino también con los discursos groseros de las masas.

CAPITULO II

LA NOVELA MODERNISTA HISPANOAMERICANA

1. LA NOVELA EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

El origen de la novela en Hispanoamérica constituye actualmente un tema de controversia ya que los investigadores no se ponen de acuerdo en llamar novelas a las producciones de la colonia. Sin embargo podemos mencionar, si aceptamos la existencia de tal género en aquel periodo, a tres textos que serían los fundadores de la novela en Hispanoamérica: *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* (1586) de José de Acosta que ficcionaliza el proyecto estético ideológico que cierra el periodo de la conquista y abre el de la estabilización colonial; *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (1650) del santafereño Pedro Solís y Valenzuela cuyo propósito fue exaltar la búsqueda de Dios a través de la oración y la vida religiosa; e *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de Carlos Siguenza y

Góngora que reproduce la oscilación entre la fidelidad al orden monárquico y una conciencia incipiente de criollo. Durante el siglo XVIII la confrontación entre peninsulares y criollos se acentuó de tal forma que éstos comenzaron a reparar en el humanismo jesuita, el mismo que fue relevante para la conformación del pensamiento nacionalista de los criollos educados. Esta influencia más el recorrido que científicos europeos hicieron por América configuraron la comunidad de lo "nacional". En el siglo XIX la novela hispanoamericana estuvo ligada a los proyectos de conformación de las nuevas nacionalidades.

> "Lo novedoso de estas novelas iniciales no radicó en sus proposiciones ideológicas, políticas, económicas, sociales o culturales. Todas ellas, de modo disperso, se leen aquí y allá en páginas que precedieron a la novela. Lo novedoso, lo verdaderamente característico, estuvo en que, al coincidir el desarrollo del género en Europa con la emergencia de lo nacional hispanoamericano, la novela constituyó la primera máquina literaria que era capaz de narrativizar simultáneamente tales proposiciones, por heterogéneas que fueran, ofreciéndoselas al lector bajo la forma de un solo relato" (BENITEZ-ROJO:1993:188)

En efecto la novela fue considerada un género retórico, instrumental, pero con la ventaja de ofrecer, como el periódico, la representación del conjunto de "lo nacional" . Con el modernismo, a fines del siglo XIX, se desplazó la atención a la emergencia de lo estético como nuevo sistema de autoridad discursivo. Es notorio sin embargo que la prioridad en el género novelesco va a estar marcada por la tendencia realista o (para emplear el término de Rama) regionalista. Las tendencias

subordinadas (modernista y fantástica) sólo a partir de las vanguardias van a desarrollarse paralelamente bajo otras denominaciones y contextos, pero siempre ligadas a sus orígenes instrumentales.

2. LA NOVELA MODERNISTA

Los modernistas asumen con mayor conciencia que sus antecesores tanto la tradición interna (indígena y criolla) como la tradición externa, europea, en un proceso de apropiación-transformación constitutiva de la cultura del continente. Es interesante mencionar que a partir del modernismo se establece una tradición interna que puede reconocerse en la ficción por los referentes culturales que los personajes manejan.

Cuando nos referimos a la novela modernista obviamente suponemos un conjunto de textos que se adecuan a esta definición. Para Aníbal Gonzalez (1987) el canon o catálogo de autores de la novela modernista está constituido por aproximadamente cuarenta novelas y veintiún autores, dentro del cual se ubica LCT de nuestro Abraham Valdelomar junto a Amistad funesta de José Martí y Sin rumbo de Eugenio Cambaceres, ambas publicadas en 1885, El bachiller (1895) de Amado Nervo y con De sobremesa (datada en 1896 pero recién publicada en la década de los veinte) de José Asunción Silva, entre otros autores.

Como quiera que nuestro interés se centra en LCT es conveniente recordar lo que Aníbal Gonzalez propone con respecto a la novela modernista. La novela modernista fue el género donde se planteó con mayor intensidad el problema de la definición del escritor, de su fundamentación "no sólo en el plano estético o cultural, sino también en el plano político".

Además, "constituye un momento de fundación para la narrativa hispanoamericana subsiguiente".

Para Aníbal Gonzalez el conjunto de la novela modernista, dentro de su heterogeneidad, manifiesta rasgos comunes entre sí y con el movimiento modernista: a) la escritura modernista expresa una evidente preocupación por la perfección formal; b) utiliza tópicos característicos como el interior, el museo, la biblioteca, la mujer fatal, el dandy, el espleen vital; c) a nivel ideológico es radicalmente antipositivista, su modelo decadentista hace que el mundo representado gire en torno al placer y el cultivo de la sensibilidad, y d) en casi todas estas novelas se representa la figura del artista (ya sea poeta, pintor, músico o escritor) que busca desesperadamente definir su posición ante la sociedad. Este último rasgo es el que a su juicio distingue a la novela modernista en el sentido de que no se trata de

> "una simple imitación del decadente Des Esseintes, de Huysmans, sino del intento de los modernistas de ir más allá del naturalismo y el decadentismo por igual, buscando, por así decirlo, una tercera vía que no los condujese ni a la encerrona estéril en que había culminado la actitud desengañada y escéptica de los decadentistas, ni al dogmatismo estrecho del naturalismo, que subordinaba a la literatura a modelos científicos y consideraciones ideológicas." (GONZALEZ:1987:27).

Esta tercera vía tiene que ver con una actitud política que significó el proceso de conversión del escritor finisecular en intelectual en el sentido moderno del término. En tal sentido no pocas novelas modernistas pueden leerse como "alegorías

acerca del origen y desarrollo del intelectual hispanoamericano, lo cual ya de por sí las hace obras profundamente políticas" (28). La categoría de intelectual surgida en Francia a raíz de affaire Dreyfus se impuso en Latinoamérica a principios del presente siglo fundamentalmente como consecuencia de la expansión norteamericana y la guerra hispano-cubana que significaron situaciones donde los escritores debieron considerar y en ciertos casos definir su posición ante hechos concretos.

Como quiera que el intelectual no se define por una profesión sino por la posibilidad de intervenir directamente a través de sus opiniones o de su experiencia en el debate de la cuestiones de interés, los novelistas reprodujeron en los espacios ficcionales la propia situación de inestabilidad y de crisis en relación con su sociedad. Para ello la ficción novelesca se valió de la figura del artista acechado por los poderosos y los burgueses y en busca de un espacio utópico para su realización.

Klaus Meyer-Minnemann (1987) propone los siguientes rasgos generales: a) la necesidad de reproducir ficcionalmente la realidad contemporánea; b) la concentración del argumento en la vida interior del protagonista; c) la oposición entre el sistema de valores del protagonista -generalmente con el rol temático de artista- y su medio ambiente estrecho; d) la ostentación de un vanguardismo cultural que funciona para reforzar el rasgo anterior; y, e) la conciencia del autor sobre sus medios de expresión.

Para Cedomil Goic, "la novela de la generación modernista" si bien es un "caso de excepción" enmarcada dentro del periodo naturalista, presenta una serie de características definidas por su sistema generacional de

preferencias: a) el lenguaje de la narración tiene un grado importante de elaboración al margen de los temas abordados; b) desde el punto de vista del género, todas estas novelas son naturalistas; c) manifiesta una fuerte elaboración de la temporalidad lo que se hace explícito en la representación de situaciones de cambio, de transformación; y d) incorpora motivos relacionados con el cambio (viejo/ nuevo, tradición/ modernidad) entre los que destacan el "hombre entre dos mujeres y -con la novedad de los nuevos tiempos- [el] de una mujer entre dos hombres" (132); y e) los novelistas adquieren por primera vez una "conciencia de la autonomía de la obra literaria y de la literatura imaginaria en general"(132). Goic piensa que este último rasgo y la incorporación de la temporalidad histórica son los más relevantes y diferenciadores de la novela modernista.

Si bien los autores mencionados coinciden en los aspectos basicos de la caracterización de la novela modernista, nosotros vamos a resaltar la representación de la figura del escritor y de la temporalidad como los rasgos definitorios de la noción "novela modernista".

CAPITULO III

LA POETICA DEL MODERNISMO EN **LA CIUDAD DE LOS TISICOS**

1. EL DECIR Y LO DICHO EN LCT

En primer lugar es preciso determinar, a partir de algunos detalles del sistema enunciativo, la complejidad de la composición de la novela. Para ello es conviene revisar algunos aspectos de la semantización de la ficción literaria tal como lo expone Mignolo (1986) al hablar sobre el discurso literario ficcional.

Este discurso tiene un doble carácter debido a que el acto de enunciación del autor es verdadero y el acto del narrador es simulado. Son dos discursos diferentes y sin embargo iguales que se delimitan por las responsabilidades. Es decir, lo que dice

y sostiene el narrador no es necesariamente responsabilidad del autor. Esto es explicable a partir de la distinción de los roles textuales y sociales representados. Los roles sociales son varios y condicionan el tipo discursivo en la comunicación, mientras que los roles textuales son dos: destinador y destinatario. En el proceso comunicativo, las relaciones pueden ser simétricas, cuando los roles textuales son intercambiables, o asimétricas, cuando los roles textuales no son intercambiables. En tal sentido toda situación comunicativa supone la intercambiabilidad de roles ya que todo discurso funciona como una respuesta o requerimiento de otros enunciados. En suma el discurso es fundamentalmente dialógico en tanto supone un discurrir constante entre los roles textuales y por lo tanto su intercambiabilidad es la base de toda comunicación discursiva. (Bajtín:1982; Quezada:1990).

En el caso de las situaciones comunicativas escritas, se puede advertir su carácter asimétrico, es decir no existe una respuesta inmediata, sobre todo aquellas de nivel disciplinario o en general las que corresponden a sistemas modelizadores secundarios. Estos elementos conceptuales nos permiten establecer que la ficción literaria crea un espacio ficticio de la enunciación y por lo tanto una situación comunicativa en función a uno o varios hablantes ficticios diferenciados del autor cuyo espacio supone otras circunstancias y por lo tanto otra configuración.

A partir de esto podemos preguntarnos sobre las acciones que realiza quien produce un discurso ficcional. En primer lugar el autor, dentro de lo que Mignolo denomina la dimensión pragmática, se conforma a la convención de ficcionalidad y a las normas de la institución literaria. La conformidad a las normas de la institución literaria se manifiesta en: a) la manera de construir el espacio ficticio de la enunciación (las normas

realistas y naturalistas suponen un observador externo); b) en la elección del género; y, c) en la composición del relato.

La enunciación del discurso ficcional o semantización de la ficción literaria, construida en la dimensión semántica se crea sobre la base de: a) un sistema pronominal, de deícticos y de tiempos verbales; b) la caracterización de una persona o voz y de un contexto desde el cual se enuncia; y, c) el funcionamiento implícito de modalidades, juicios y opiniones del narrador. La dimensión pragmática o semiótica del discurso supone el acto del autor mientras que la dimensión semántica de la ficción supone la acción de un narrador o voz o narradores.

En el caso de LCT es interesante observar como el enunciado remite directamente hacia el plano de la enunciación, lo que nos permite establecer algunas características de esta novela. En primer lugar podemos observar que lo que domina en el relato es el discurso personal a partir de un yo que inicialmente establece el presente fundamental de la historia desde donde domina todo el relato: "El recuerdo de aquella mujer está íntimamente ligado a esta historia". A partir de ese momento el narrador se instaura como un sujeto que refiere un relato a un narratario desde un presente fundamental utilizando las formas del estilo indirecto, el discurso directo de los personajes. Pero a este narrador principal se suman otras voces a través del género epistolar, intercalado en el relato principal.

En el primer capítulo la situación inicial de lejanía del narrador con respecto a los sucesos y la presentificación de los diálogos intercalados van a configurar una tensión que el narrador va resolver con la progresiva eliminación del hablante distanciado y la instalación de un narrador protagonista cuyo

discurso asumirá la conducción de la historia hasta la clausura. Cuando el narrador en el apartado "El salón de pinturas", del segundo capítulo, expresa "mañana debo tomar el ferrocarril" está instalándose en el presente del relato que a su vez es el pasado del narrador que en el presente fundamental inició la historia. El relato entonces se ha presentificado, ha adquirido ya al finalizar el primer capítulo la forma de diario, modalidad que junto a la carta como género intercalado va a dominar hasta el desenlace. Al respecto es interesante recordar que

> "la novela epistolar y el relato en forma de diario se diferencian de [otros] géneros en un punto fundamental: la enunciación discurre de forma simultánea al enunciado -es lo característico, en general, del diario- o se intercala con él. Según Genette, en la narración intercalada -más propia aunque no exclusiva, del género epistolar- la carta funciona al mismo tiempo como medio del relato y parte de la intriga". (GARRIDO:1992:12)

Esta función de presentificación tiene que ver con una elección del autor para marcar la enunciación en tanto presente donde el discurso y las acciones se unen y se manifiestan simultáneamente. El uso de géneros como la carta y formas discursivas cercanas al diario y la crónica nos indican la necesidad de expresar formalmente el presente como tiempo fundamental.

La ciudad de los tísicos narra fundamentalmente la historia de un reconocimiento. Se organiza desde el punto de vista argumental sobre la base de un relato de aventuras, aunque como veremos trasciende esta categorización. En efecto, el narrador responde a la serie de cartas que le envía su

amigo Abel desde B., donde se halla para concluir sus días de tísico, emprendiendo una aventura que lo llevará a desplazarse para llegar al lugar en cuestión. El narrador, sin embargo, sólo visitará una ciudad intermedia, que es donde se desarrolla el acontecer principal que enmarca la correspondencia de Abel y donde se cierra el relato con el develamiento de uno de los secretos más "interesantes" de lo referido por la correspondencia.

La clausura del relato resuelve la intriga planteada al inicio, estableciendo con ello un recorrido cognitivo que nosotros hemos denominado de reconocimiento. A lo largo del relato, y más eficazmente con la intercalación de la correspondencia de Abel, se irá precisando el mundo configurado por el discurso epistolar que ha llevado al narrador a realizar la acción de desplazarse a una zona periférica.

De acuerdo a esto podemos afirmar que LCT está compuesta por tres grandes secuencias: a) la primera, que se desarrolla en Lima en tres espacios públicos y uno privado, está integrada por los apartados denominados "El perfume" y "Rosas coloniales", b) la segunda, que intercala "La correspondencia de Abel Rosell", una docena de cartas seleccionadas por el narrador, c) la tercera, se desarrolla en Lima, en espacios privados y en el mismo tiempo que la primera secuencia, donde se resuelve la intriga planteada al inicio del relato.

El tiempo de la historia principal, es decir de la que se desarrolla en Lima, es apenas dos días: el día que el narrador llega a Lima se encuentra casualmente con una misteriosa y atractiva mujer, por la tarde intenta una seducción finalmente frustrada. Luego realiza un paseo por los museos de la ciudad

y concluye la jornada enviando el perfume como presente a la misteriosa dama y seleccionando las cartas que leerá como una forma presentificación de su amigo ya fallecido. Esta correspondencia rompe la línea espacio temporal de relato marco e instaura su propia temporalidad. En términos generales, el tiempo de la historia referida por Abel abarca aproximadamente un periodo de tres años, obviamente ubicado con anterioridad al tiempo del relato marco. Al día siguiente recibe una invitación de la mujer misteriosa, a la que acude y donde concluye el relato.

En la novela podemos identificar hasta tres registros estilísticos básicos, delimitados por las voces y los roles de los hablantes : el narrador principal cuya historia enmarca y acoge los otros enunciados con un desenlace sorpresa, el narrador/ cronista, cuyo registro más bien delata un rol social ligado al periodismo y a la reflexión filosófica a través de un tipo discursivo cercano a la crónica o al ensayo y, finalmente Abel Rossell, en cuyas cartas intercaladas encontramos a su vez la representación de otros hablantes con sus rasgos estilísticos diferenciadores. Las voces generalmente se plasman a través del discurso directo y, como ya lo mencionamos, todas ellas tienen una común sensibilidad, que podríamos denominar estética.

En este punto es interesante notar que la novela de Valdelomar manifiesta un registro heterogéneo en las voces y en los géneros que incluye. Bajtin en el articulo "La palabra en la novela" explica de manera consistente esta característica. Segun el autor ruso en el desarrollo de la novela europea existen dos líneas, una ligada a una percepción abstracta y excluyente de los lenguajes de la sociedad y la otra más bien realista y atenta a todos los lenguajes, las cuales para principios

del siglo xix se mezclan pero donde claramente ejerce su primacía esta ultima línea estilística.

Es interesante observar que en LCT encontramos diversos lenguajes pero limitados a un estrato social que ha excluido los otros lenguajes sociales. Por otro lado las imágenes referidas por la correspondencia de Abel tienen innegables lazos con la línea carnavalizada de la novela. El primer aspecto puede explicarse, en el trasfondo del plurilinguismo de la época, como el "terror letrado" de los modernistas hacia lo popular. El otro aspecto, es decir la imágenes de realismo grotesco, tiene que ver con la parodia de la modernidad circundante.

2.EL DISCURSO PASIONAL EN "EL PERFUME"

El apartado inicial del primer capítulo de LCT, "El perfume", refiere el primer contacto del narrador con la mujer que como motivo de la intriga va a atravesar todo el relato. En efecto el narrador a su llegada a Lima con el fin de continuar su viaje a B. se encuentra por azar en un comercio con una mujer atractiva que impresiona sus sentidos no sólo por su belleza sino por su arrogancia.

Ahora nos interesa establecer que en el apartado inicial "El perfume" se describe el encuentro casual con una mujer muy hermosa que va a significar desde el punto de vista del proyecto inicial de desplazamiento una irrupción, una disfunción que hace emerger un acontecer de carácter pasional.

En efecto Greimas (1994) ha considerado la ampliación de su modelo teórico al establecer que junto a la dimensión pragmática y cognoscitiva del discurso debe reconocerse la dimensión pasional. Esta dimensión, que reformula el modelo generativo inicial, surge como una necesidad para explicar ciertos fenómenos discursivos reacios a la formalización y que tienen que ver más con el "sentir" que con el "percibir". Ambas categorías reproducen el "mundo de las cosas" a través de la mediación del cuerpo con lo cual se constituye una "dimensión semiótica de la existencia" homogénea diferenciada epistemológicamente del mundo extrasemiótico. El "sentir" ya había sido notado (la oposición euforia/ disforia) en los recorridos pragmático y cognoscitivos como un "estado de ánimo" que otorgaba al discurso una sobredeterminación que lo modificaba y a la vez perturbaba. La aspectualización y la modalización establecieron que

> "frente a la segmentación discreta de estados, las imbricaciones de los procesos y sus variaciones de intensidad tornan imprecisas las fronteras entre los estados y enturbian frecuentemente el efecto de discontinuidad" (15).

Esto llevó a la necesidad de preguntarse sobre la naturaleza de los estados, sobre su inestabilidad y sobre el estado del mundo para poder responder a las manifestaciones "ondulatorias " del discurso. El mundo como continuidad y discontinuidad, como un horizonte tensivo en que las fuerzas se orientan hacia lo uno y hacia lo diverso fue la explicación inicial de lo que denominó las precondiciones de la significación. En este nivel las categorías de tensividad y foria son de inestimable valor. Ambas tiene que ver con la no polarización de los estados de ánimo que significan una fractura del discurso pragmático o cognoscitivo, por ejemplo en las

pasiones violentas y puntuales "como la cólera, la desesperación, el deslumbramiento o el terror" (18), que ponen en evidencia la negación de lo racional. El "sentir" desborda, emerge, como un discurso salvaje que "reclama sus derechos en tanto sentir global" (18). En el nivel de las precondiciones de la significación donde la tensividad fórica, con su carga de inestabilidad, ejerce el dominio, actúa como una suerte de protoactante que se relaciona con una "sombra de valor". Este "presentimiento" o "valencia", en tanto una potencialidad de atracciones y repulsiones ligadas a un objeto, es resultado de la orientación de un sujeto envuelto por la escisión fórica.

Podemos entonces decir que la dimensión pasional se construye a partir de las precondiciones de significación y de la tensividad fórica. A partir del momento en que irrumpe el discurso pasional y el protoactante protensivo, aun indiferenciado, se resiste a la fusión original se instala el devenir como "desequilibrio positivo que es favorable a la escisión de la masa fórica" (31) cuyo tramo final es la constitución del sentido a partir de las operaciones de discretización.

Estas dos categorías, la protensividad y el devenir, nos llevarán a las modulaciones del devenir (abriente, clausurante y cursiva) concebidas

> "como cierta manera de manejar simultáneamente la heterogeneidad de las tensiones y la homogeneidad global de la orientación" (33)

y como una prefiguración de la aspectualización discursiva. Luego de esto la modalización, que corresponde al nivel semionarrativo, y la aspectualización, nivel discursivo,

organizan el paso del protoactante fórico al nivel de actante, y por tanto al mundo cognoscible, a partir del discernimiento y la categorización. La categoría, en tanto cuadrado semiótico, logra "reconciliar un principio de evolución por medio de una sintaxis dialectizante y una forma categorial de la totalidad" (38). La pasión ubicada en el ser de una relación intersubjetiva podrá interferir con los haceres de los actantes o asumir plena autonomía.

En general podemos resumir el esquema patémico canónico a partir de la siguiente secuencia: constitución-sensibilización-moralización. La sensibilización comporta tres etapas sucesivas del proceso pasional propiamente dicho (226): disposición-patemización-emoción.

Ahora veamos que para el narrador de LCT sólo el arte puede describir la belleza de esa misteriosa mujer: "parecía un dibujo de Gosé", "parecía una estampa litografiada en Munich", "parecía una silueta en tinta china brillante" y sin embargo "conocía a esa mujer sin saber donde".

El primer apartado o secuencia plantea el enigma básico del argumento. Por supuesto que el narrador desde el tiempo fundamental con el que inicia el relato pretende seducir a su interlocutor (narratario) describiendo una aventura con una misteriosa mujer, de carácter, pero al mismo tiempo va a configurar su imagen de sujeto seducible. Pero qué seduce a nuestro narrador: en primer lugar los discursos, las cartas de su amigo Abel, en segundo lugar la misteriosa belleza de la mujer de la perfumería y finalmente los objetos que observa en su paseo por la ciudad . El narrador percibe signos que debe comprender en base al criterio de verdad de adecuación. Adecuación a la identidad de una mujer, adecuación al discurso

Biblioteca Facultad de Letras - Universidad Nacional Mayor de San Marcos
0193

de la historia y adecuación a los hechos relatados en las cartas. Se podrá observar que en el apartado donde pasea por la ciudad percibe también eso que Todorov llama verdad de revelación en la trascendencia de los iconos de la cultura peruana que desfilan por la atenta mirada del narrador. Todos estos elementos nos permiten inferir que el narrador está constituido como sujeto apasionado por lo misterioso, por lo enigmático.

Obsérvese entonces que el accionar de este sujeto está dominado por un afán de verificar todo aquello que se constituye como signo, es decir el narrador concibe al signo como una entidad transitiva, ligada a unos hechos verificables y de preferencia perteneciente a la dimensión de la aventura. Veamos cómo la primera parte de LCT, donde se relata el encuentro casual en la perfumería de la capital, está marcada por la atracción inmediata que siente el narrador hacia la misteriosa mujer y por el desastroso accionar de aquel en la clausura de este apartado. Esta atracción del narrador, centrada inicialmente en la belleza de la mujer, se acrecienta al observar la actitud insólita en el comercio donde con indignación recrimina a los dependientes por haber vendido el único frasco del perfume "Fleur de lys" que especialmente había encargado y que sólo ella usaba.

> "Poco después pasó triunfal, como un reina ofendida, ante los empleados mudos y me deslumbró" (198).

A partir de ese momento queda constituida una pasión de carácter puntual, el deslumbramiento, pero que ya estaba presente cuando el narrador no logró categorizar su saber y formuló un presentimiento o "valencia": "Algo había en ella que hablaba a mi memoria" (197). Esta orientación del narrador

lo constituye en sujeto pasional que está en capacidad de iniciar programas pragmáticos o cognitivos. En este caso, el narrador, pasa del deslumbramiento inicial a la ejecución de un acto de seducción: "no sé si alegre o triste, pero intrigado veía allí una aventura" (198). Es interesante observar que el instrumento para hacer-querer-ser-estar, para seducir, sea un perfume. El mundo de los olores como ninguno tiene que ver con el sentir más que con el conocer, y en tal sentido la manipulación pretende ser pasional, pretende despertar los sentidos, atraer mediante los sentidos.

El narrador elige cuidadosamente el lugar para la seducción. Un lugar público de paseo cerca a la casa de aquella mujer donde sin embargo el narrador sufre una contrariedad. La seducción ha sido exitosa sin embargo la previsibilidad sobre el comportamiento de la mujer no concuerda con lo esperado y el narrador se ve obligado a huir. Recuérdese que la previsibilidad está explicada para el funcionamiento de cualquier sistema comunicativo en tanto

> "que cada locutor construye su discurso e incluso adapta su origen en función tanto de las imágenes que su interlocutor le devuelve como de las que tiene de sí mismo" (56).

Los "simulacros pasionales" son esas imágenes internalizadas que hacen actuar a los actantes. En efecto el perfume hace su parte pero la reacción es violenta

> "la mujer, pálida, nerviosa, me sigue, me sigue a prisa, como una fiera a un corderillo, las narices abiertas, el cuerpo inclinado hacia adelante" (198).

Bendezú (1992) explica que, desde el punto de vista argumental, la huída tiene algo de paradójico pero en verdad representa la necesidad de conservar en el misterio la imagen de aquella mujer "que se ha de contemplar con los ojos de la imaginación, con el recuerdo de la primera visión, amándola y deseándola siempre de lejos"(Bendezú:). Nosotros creemos que la huida del narrador no tiene nada que ver con esa "necesidad" de conservar una imagen misteriosa, tiene que ver con el desencadenamiento de pasiones que se configuran como incontrolables y que le llegan a producir terror:

> "Entonces tengo miedo, debe ser una loca, o una excéntrica, y principia a obsesionarme la dama vestida de negro" (198).

Vemos entonces desplegarse un recorrido pasional donde finalmente se impone la moralización que detiene el programa. La moralización evalúa todo recorrido patémico y en este caso el narrador ha comprobado, verificado, que el "simulacro" que tenía de esa mujer ha sido demasiado "blando". El narrador queda configurado por oposición a la mujer como un sujeto de pasiones "blandas", hasta cierto punto civilizadas ya que esperaba un comportamiento "decente" y "recatado". Por el contrario la mujer de negro se configura como un sujeto de pasiones "fuertes", "irreprimibles", en suma, "salvajes". Por lo demás el narrador se percata que ella lo sigue desesperadamente sólo por el perfume y no por él mismo como era su deseo. En ningún momento los sujetos desean lo mismo. Cada uno tiene su propia orientación y sin embargo confrontan sus pasiones, las cuales van a determinar a los sujetos en el relato. Aunque queda planteada la obsesión de ambos sujetos, el narrador opta

por romper el discurso pasional y proponer una suerte de "vuelta a la normalidad".

3.EN POS DE LA TRADICIÓN: EL MUSEO, LA HISTORIA

En el segundo apartado, que lleva por título "Rosas coloniales", la narración se interrumpe dando lugar a siete textos de naturaleza fundamentalmente descriptiva que Bendezú denomina "evocaciones históricas" y que nosotros preferimos llamar "crónicas" puesto que la actitud del narrador es precisamente la del corresponsal que observa y refiere a un otro ausente y deseoso. Pero la actitud de este narrador/ cronista no es simplemente la de referir y describir hechos o cosas, es más bien la de develar, interpretar, lo que tiene de trascendente dicha factualidad.

Esta actitud no es extraña a la práctica periodística de los modernistas desde José Martí, sin duda paradigma del género, quien "retrata los acontecimientos a través de mecanismos como la analogía, el simbolismo, el impresionismo, el expresionismo, la musicalidad, con una abundancia de imágenes" que producen un efecto de mitologización sin que se pierda el equilibrio referencial. Valdelomar, quien en sus celebradas crónicas "Con la argelina al viento" (1910) partía de hechos que se transfiguraban por artificio de la imaginación y de la escritura, no deja de utilizar estos mecanismos en toda su obra.

Bendezú (1992) afirma que estos enunciados que nosotros hemos denominado "crónicas" funcionan como "meditaciones filosóficas que le dan un sentido profundo a la novela", y que "sirven como caja de resonancia de lo que viene en la cartas". También menciona la autonomía que presenta con respecto al resto del relato. Estas apreciaciones son parcialmente correctas y en tal sentido discutibles porque no se integran a la propuesta estética ni a la estrategia narrativa del autor. En efecto, el narrador, que en la primera parte ha eludido cualquier anclaje espacial que permita una identificación del lugar al que ha llegado, describe huacos prehispánicos, la quinta del virrey Amat, la pintura de Ignacio Merino, la escultura de Baltazar Gavilán, con lo cual podemos inferir que se trata de la ciudad de Lima y de la cultura peruana.

Asimismo es interesante resaltar que en este apartado el narrador, luego de citar a artistas europeos para comparar y describir a la mujer del perfume, incorpora un referente cultural interno, criollo e indígena, que con lo incluido más adelante por los personajes en las cartas de Abel Rosell van a configurar el referente de cultura que organiza el mundo representado. Estos textos en el espacio ficcional evocan un ambiente pero fundamentalmente señalan posiciones ideológicas, políticas y estético literarias siempre en referencia a sus condiciones de surgimiento y a la tradición (BREMER:1986). En efecto estas marcas cosmopolitas junto a las representadas en las crónicas configuran las tradiciones confrontadas en la novela, las cuales pueden expresarse en la dicotomía cosmopolitismo/ regionalismo. La quinta del virrey, los cuadros del pintor Ignacio Merino, la escultura terrorífica de Baltazar Gavilán, los huacos prehispánicos son partes del gran museo de la nacionalidad que el narrador describe e interpreta con escepticismo, angustia e ironía.

El narrador enfrentado a creaciones humanas que han sobrevivido a las circunstancias que les dieron origen, busca en ellas algo que las actualice, que las temporalice en el presente de esa confluencia de tiempos que es el espacio limeño. Esta irrupción del tiempo histórico va a ser completada en las cartas con un poema de Alphonsin donde se prevé un futuro desolador. El pasado instalado en el museo de la nacionalidad, el presente que incorpora una modernidad aristocrática y exclusiva, y el futuro como una sombra amenazante de fábricas y "hombres sanos y forzudos" diseñan la temporalidad de la época y al mismo tiempo la evalúan.

Es relevante mencionar que todo el primer capítulo está dominado por lo que Julio Ramos (1989) denomina "retórica del paseo" en relación con las crónicas finiseculares. En efecto, como en las crónicas, el narrador pasea por la ciudad: "la tienda de perfumes de la capital", "la gran avenida", "luego una bocacalle estrecha y una plazoleta rodeada de sauces añosos, un arroyo pobre y desbordado y en el fondo el palacio del virrey Amat", el "salón del museo donde la República exhibe en pecaminosa promiscuidad la edad colonial y la incaica", "los claustros agustinos [donde] está la escultura que simboliza a la muerte disparando su flecha" y finalmente la Catedral donde se hallan los discutidos restos del conquistador.

Las "crónicas" reproducen y configuran asimismo un espacio opuesto a B. Para comprender esta oposición tenemos que remitirnos a una novela previa de Valdelomar donde éste desarrolla un recorrido similar al registrado en LCT pero con diferencias importantes que aclaran la naturaleza de estos discursos intercalados y en general nos explican la evolución de la poética del autor de "El caballero Carmelo".

La ciudad muerta, publicada en 1911, lleva el sugestivo subtítulo "Por qué no me casé con Francinette" y en ella el narrador, a través de una carta escrita en un barco, se dirige a su amada para explicarle las razones que lo llevaron a abandonarla cuando faltaban pocos días para la boda. En realidad Francinette desencadenó esta situación cuando en un arranque de tierna confidencia reveló al narrador que ella había llegado a "M" buscando a su antiguo novio desaparecido en América, Henri D'Herauville. Este hombre había llegado a "C" donde el narrador era médico del puerto y donde finalmente se conocieron y entablaron una amistad que involuntariamente llevó a la muerte a Henri. Por ello el narrador huyó a "M", lugar en que conoció a Francinette y de donde huyó nuevamente en un barco desde el cual envía la carta, "el Atica en el mar de Río de Janeiro".

En esta novela, por lo demás interesante, aunque no tan compleja como LCT, podemos hallar muchas similitudes. En primer lugar la aparente desgeografización pero al mismo tiempo la irrupción de detalles que inmediatamente nos remiten a Lima. En efecto "C" no puede ser otra cosa que el Callao y la "ciudad muerta" Lima. El narrador trata de convencer infructuosamente a Henri para que no vaya a conocer la ciudad pero el espíritu aventurero y artístico de Henri pueden más. El narrador como médico trata de imponer sus razones: "desista usted de ir a conocerla" (240) "por las calles de esa ciudad muerta pasaron los soldados del rey", sin embargo se encaminan a los subterráneos donde finalmente desaparece Henri:

> "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" (255).

Así es valorado ese mundo al que llega Henri y al que no quiso acceder el narrador, quien más bien siente remordimientos por no haber impedido la acción de su amigo:

> "íntimamente yo me acusaba, si yo lo hubiera impedido, Henri no habría bajado a las ruinas" (256).

Como podemos apreciar el narrador no se siente atraído por la ciudad colonial, es más siente aversión y finalmente no le queda otra salida que huir y permanecer en un barco en alta mar. El narrador huye del espacio negativo que encuentra a su alrededor. Nada se salva.

Sin embargo en LCT encontramos un despliegue de espacios complejamente configurados. La capital donde hay perfumerías y museos no es ya un espacio totalmente negativo. El narrador-personaje de LCT, más conciente de su realidad, no se aísla como el narrador-médico de La ciudad muerta, se desplaza, pasea por la ciudad y reconstruye los fragmentos del pasado y del presente para situarse mejor. No hay huida sino una necesidad de entender, de buscar los orígenes (gesto de la escritura modernista que se vuelve más autoconciente para superar la crisis).

Es importante recordar que las "crónicas" evalúan estas tradiciones contrastadas. El narrador sólo parece reconocer dos creaciones que pueden presentificarse: el loco amor y la muerte indígena. Las demás sólo miran al pasado, o son evaluadas negativamente por su no necesariedad ("un esqueleto carcomido y discutido" de Francisco Pizarro).

El loco amor está representado por la "Perricholi", gran mujer y gran apasionada que

> "alegró no sólo las tardes silenciosas y enervantes de la colonia, sino que escribió una página de la Historia, no con las plumas del ánade que marcaban los pergaminos, sino con el dardo del dios griego que encendía los corazones" (200).

Y la muerte indígena tiene en los huacos su máxima expresión, sobre todo en aquellos que reproducen los gestos y sobre todo la risa. Es interesante mencionar el parecido de las reflexiones en torno a la risa que hace el narrador y las formulaciones sobre el mismo tema de Bajtín. En efecto, la risa es uno de los elementos básicos de la concepción carnavalizada del mundo ya que ella desacraliza y rebaja a la materialidad de lo humano e histórico todo lo aterrador para el hombre. La risa instala la continuidad de la especie humana más allá de la muerte individual. Por ello para el hombre con esta concepción la muerte no es algo conclusivo sino una cadena de muertes y nacimientos en el contexto de la historia humana. Veamos como el narrador reproduce esta idea:

> "entre los incas la muerte no es cesación sino actividad, cambio de lugar; y esta muerte incaica no tiene la guadaña que corta, que mata que hace verter sangre" (204)

> "esta muerte incaica no tiene guadaña; suena el tambor, cita y ríe desde el montículo, y, bajo el son

de sus flautas y de sus canciones, todos sus hijos vienen" (204).

Para Bendezú (1992) Valdelomar sólo opta por esta última con lo cual "restaña la herida de su trauma personal y le permite el planteo y la solución de un problema de identidad cultural". Esta observación es igualmente desafortunada puesto que si bien es cierto que el narrador se orienta por la muerte indígena no es menos cierto que también reconoce el "loco amor" de la Perricholi como elementos dignos de recuperarse del museo de la nación. En cuanto al problema de la identidad cultural, esta tiene que ver con la conformación de un repertorio americano donde evidentemente lo indígena es lo más destacable pero no por su sobrevaloración o preeminencia sobre las otras tradiciones sino porque completa la representación de la heterogeneidad cultural del continente.

En conclusión estas "crónicas" funcionan como el anclaje que determina la irrupción del tiempo histórico en la novela, además configuran el referente cultural y espacial contrapartida del espacio utópico representado por "B." En este apartado las "crónicas" intercaladas no son pues solamente cajas de resonancia de los temas que se presentarán a continuación, cumplen como hemos visto funciones determinantes para comprender el sentido de la novela. Sin embargo no extraña la impresión de relativa autonomía o fragmentarismo que la novela en su conjunto ha causado tanto a lectores como a críticos. En 1940 Luis Favio Xammar mencionaba que una de las primeras impresiones que causaba la novela era

"el descoyuntamiento del argumento, que podría sorprender la calma lógica y tradicional, en la degustación de los relatos, a que estaba

acostumbrado nuestro público lector" (Xammar:1990).

Edmundo Bendezú también cae en la misma apreciación al no considerar aspectos tan importantes como el género y la composición del relato para explicar esas aparentes incongruencias. La novela considerada como un todo, es un fenómeno multiestilístico, multilingüe y multivocal que aún cuando tenga que expresar algo personal lo hace a través del habla de otros. En suma es un género heterogéneo en la medida que reproduce la heterogeneidad discursiva del tiempo presente (BAJTIN: 1992). Por tanto los géneros intercalados, como las "crónicas" en este apartado y las cartas en el segundo capítulo, no hacen sino confirmar que Valdelomar había asumido lo mejor de la tradición novelesca europea para fundar como los otros modernistas una moderna escritura latinoamericana.

4. EL ESPACIO UTOPICO

El segundo capítulo está íntegramente dedicado a las cartas. Sin embargo con un apartado previo donde el narrador, antes de delegar su voz a Rosell, utiliza un presente narrativo para unir simultáneamente su acción y su discurso. Con este procedimiento selecciona las cartas pertinentes a la historia y da comienzo a una re-lectura que es simultánea a la del lector ("me preparo a leerlas de todo corazón por centésima vez"). En tal sentido el narrador realiza una operación de re-conocimiento que tiene la función de configurarlo como un sujeto limitado en su saber, dado que apenas ha pre-sentido en las cartas la

develación del enigma con que se inicia el relato: "la vi por primera vez en la tienda de perfumes de la capital, pero yo conocía a esa mujer sin saber donde".

Antes de analizar el discurso de Abel, conviene establecer la particularidad de la situación comunicativa planteada por la lectura del narrador (re-conocimiento) que coincide con la lectura del narratario (y del lector). En efecto cuando el narrador afirma que va a realizar "por centésima vez" la lectura de las cartas debemos suponer que la situación comunicativa original está en el pasado, cuando Abel estaba vivo y el narrador en Europa. Por ello cuando el narrador al delegar la voz a Abel asume el rol textual de destinatario lo hace como un volver a conocer, mientras que para el narratario (y el lector) significa simplemente el conocer por primera vez la historia de Rosell. Entonces si bien la representación del discurso de Abel une simultáneamente al narrador y al narratario, como destinatarios en la lectura cumplen funciones diferentes. Para el narrador significará la reafirmación de su interés por esa comunidad de tísicos excéntricos referida por su amigo, para el narratario significará por fin conocer ese mundo por el que se siente atraído el narrador y la posibilidad de develar la intriga planteada al inicio del relato. Esta movilidad de los roles textuales tiene que ver, como veremos más adelante, con una concepción dialógica de la comunicación artística.

Mientras se mantenga la palabra de Abel, en adelante personaje-narrador, el discurso intercalado va a imponer sus condiciones desembragando a su vez otros enunciadores (y enunciados) que sin embargo no llegan a adquirir el estatuto del discurso epistolar marco (y enmarcado). En efecto, Abel convertido en personaje narrador de las cartas, va a registrar las incidencias extraordinarias de una ciudad provinciana enclavada en los andes peruanos a través de los discursos de

"Margarita y Armando", de Rosalinda la triste, de Alphonsin, de Claudio.

Es interesante recordar que en la literatura francesa finisecular la ciudad provinciana está representada por el tiempo banal de la vida cotidiana (Madame Bovary). En la literatura peruana de la misma época, la provincia representa un espacio de abusos y de atraso (Aves sin nido); de la capital apenas son representados algunos espacios modernos (Cartas de una turista) pero en LCT nos encontramos con una ciudad provinciana moderna, con sus habitantes casi todos, pero no únicamente, europeos, que es el espacio final del camino que ha llevado del centro a la periferia a un grupo de marginales. Si consideramos que Lima es la capital de una zona periférica, "B" es una ciudad doblemente periférica a la que llega Abel por recomendación médica. Estos tísicos son marginales en su centro y también lo son en la periferia, son sujetos condenados porque están enfermos y su centro "les ha recomendado" que viajen a la periferia.

Según M. Foucault, en la cultura occidental moderna el panóptico y el manicomio funcionan como instituciones donde se recluye a los marginales del orden y de la razón. La reclusión significa la exclusión que evita en el hombre de derecho y de razón todo reflejo perturbador. Pero en este caso Abel, un europeo cosmopolita y sensible ha sido derivado a la periferia para morir. Norbert Elias menciona que

> "la visión de un moribundo provoca sacudidas en las defensas de la fantasía, que los hombres tienden a levantar como un muro protector contra la idea de la propia muerte" (ELIAS:1987)

En tal sentido esos moribundos son la expresión de la corporeidad sometida al tiempo, que expulsados del centro concluirán su existencia en la periferia.

El cronotopo de la crisis

Estos personajes se encuentran en el cronotopo denominado por Bajtin "umbral". Está asociado al cronotopo de la crisis y de la ruptura vital en la medida que la cercanía con la muerte los obliga a decir la verdad, a ser auténticos. Ello explica la intensidad con que estos personajes viven sus últimos momentos.

Es esta intensidad totalmente opuesta a la monotonía la que intriga al narrador y que Abel ha exacerbado contando detalles, describiendo y esbozando apenas algunas historias que no concluyen, y entre las cuales evidentemente resalta la de la misteriosa esposa del señor Liniers. Una mujer que "viene -le refiere Claudio a Abel- cada quince días a ofrecerse a Liniers, y se ofrece toda, íntegra, sin reservas; deseosa y hambrienta" . En "B" no saben si lo hace por capricho, por extravagancia, o por amor. Felipe Liniers es un "burgués del pecado" que tiene planeado metódicamente sus encuentros amorosos con sus amantes y con su esposa "auténtica".

En ese cronotopo que es "B", donde se realiza la existencia verdadera de esos personajes, se vive o se agoniza con el amor y la belleza. Los personajes hacen de su vida un arte, reflexionan sobre al arte, desean con todos los matices del amor (desde la amistad, el amor platónico, pasional y

homosexual) y juegan. Es un mundo donde impera el placer ligado a una conciencia del tiempo que no sólo es de carácter privado sino que incluye lo histórico.

Es interesante a este respecto la carta "Versos de Alphonsin", donde Abel, entusiasmado, expone a su amigo interlocutor su exégesis de los versos y también los reproduce. Estos versos, en el discurso casi paródico de Abel, que trata de reproducir la conversación con Alphonsin, "son una visión de la ciudad", de su pasado, de su presente y de su futuro. El discurso de Abel destaca el futuro de la ciudad visto a través del poema de Alphosin, "son una visión de la ciudad", de su pasado, presente y futuro. El discurso de Abel destaca el futuro de la ciudad visto a través del poema de Alphonsin. Ese futuro es cruel porque está poblado de hombres fuertes, sanos, musculosos que "profanarán el encanto y el recuerdo de nuestra ciudad". El espacio idílico se romperá porque "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".

Es interesante recordar que en 1913 Valdelomar va a vivir, en el trayecto a Roma donde había sido destacado a un modesto cargo diplomático por el gobierno de Billinghurst, la experiencia de esa modernidad indeseada por su personaje Alphonsin. En Nueva York, la gran urbe norteamericana, Valdelomar escribe que fue llevado , "de la mano como Virgilio al Dante, en medio de ese infierno luminoso que mi imaginación jamás soñara". Este texto, fechado en 1913 pero publicado en 1916 para un proyectado y anunciado libro de cuentos criollos que no se concretó tal como había sido concebido, "La aldea encantada", define la línea criollista e intimista que lo ha consagrado definitivamente en las letras peruanas.

Sin embargo es conveniente notar que la idea de la "aldea", del espacio idílico, ya estaba presente antes de experimentar la diferencia entre la paz de la aldea y el "infierno luminoso". De esta manera los versos de Alphonsin, reproducidos en estilo directo, redundan sobre la llegada de esos hombres sanos y musculosos pero también mencionan la muerte que los espera ("y espero, espero/ y en esta aldea de ensueños que es como un oasis de paz") y la causa que los ha traído ("Aquí sollozan los vencidos y los desengañados;/oran los que fugaron de la loca bacanal;/los que vieron romperse en mil pedazos/ la endeble y fina lanza de su idealidad"). Esto último debe considerarse. Alphonsin representa en sus versos a "vencidos y desengañados".

El arte, la vida y el carnaval

Recordemos que Aníbal y Rosa Aurea son bautizados como Armando y Margarita.

> "Yo no era Armando mis hermanos. Yo era Aníbal Besnardi, pero hoy soy Armando Duval; eh? Armando Duval, porque esta no es Rosa Aurea, sino Margarita Gauthier y todos sois Armandos y todas ellas Margaritas..." .

Este discurso en la boda de ambos personajes habla bien de como el arte invade la vida hasta confundirse con ella. Alphonsin es el artista por excelencia. El lleva la palabra autoral y por lo tanto le corresponde explicitar una poética que

coexiste con las implícitas de los otros personajes y sobre la que volveremos más adelante.

Ahora lo que interesa resaltar es la comunidad de posiciones ante la vida manifestada por los personajes del mundo referido por Abel. No sólo se estetiza la vida, en realidad se carnavaliza la existencia. Este mundo de placer funciona como revés del mundo oficial y serio: el contacto libre y familiar se manifiesta en todas las acciones de los personajes, además la excentricidad es el común denominador (la pareja Liniers, por ejemplo), se observa también disparates carnavalescos como en la escena donde se anuncia el bautizo de la hija de "Margarita y Armando" que recuerda que el nacimiento y la vida están unidos indisolublemente a la muerte dentro del espacio terrenal, o la escena donde Abel ironiza sobre su asistencia al próximo bautizo de Elizabeth, la hija de Armando y Margarita ("pero habrá que darse prisa porque si no, crea usted que no habrá quien asista").

En este cronotopo idílico y carnavalesco se vive plenamente el tiempo porque se tiene conciencia de él. Pero esta conciencia sería una respuesta meramente privada y particular si no involucrara lo histórico. Este elemento no sólo está representado por los versos de Alphonsin sino fundamentalmente por las imágenes de esa temporalidad. Esas imágenes carnavalescas, que se completan con aquellas que aparecen en "Rosas coloniales", nos presentan la imagen del hombre en su nacimiento o en la decrepitud y la muerte.

El viaje y la aventura

Ahora podemos comparar al hombre carnavalesco configurado por las cartas de Abel con el hombre representado por el narrador. Este vive en el cronotopo de camino. Es un viajero cuya misión es observar e informar, de allí la forma simultánea que tiene el decir y el hacer, expresado en un presente durativo que domina el discurso del narrador y de los personajes desde "Rosas coloniales" hasta la última escena del relato. Como tal, sólo está interesado por la aventura que significa descubrir algunas de las historias interesantes que han quedado pendientes de solución en el relato de Abel. Es necesario recordar, que esta estructura compositiva del discurso (las cartas) que provocan otro discurso (el relato) se entronca con los géneros cómico-serios de la antiguedad clásica, los cuales según Bajtín constituyen el origen de la novela en tanto género.

Volviendo al tema que nos interesa, el narrador no está marcado por el tiempo, está más bien configurado como sujeto predeterminado que ha desviado, por un momento, el tiempo de la aventura, el ritmo de su existencia sin problemas. Sin embargo al llegar a Lima se encuentra con ese museo al que aludimos anteriormente y que provoca una respuesta, una hermenéutica. Nuevamente nos encontramos con el discurso que provoca un discurso. Esta provocación lo obliga a confrontar su posición con el discurso del museo, y a optar, a tomar por lo menos una actitud intelectual ante esos discursos del tiempo carnavalesco (los huacos prehispánicos, la muerte cristiana y terrible de Gavilán).

Si en el primer capítulo hay una confrontacion entre el presente moderno y el pasado del museo, en el universo de B.,

en oposición al espacio capitalino, se intensifica la conciencia del tiempo por la marcada aspectualización terminativa que domina todas las actividades de los personajes. En efecto como ya mencionamos, la situación en el "umbral" significa ubicarse en la frontera de lo permitido y de lo prohibido, viviendo por ello una existencia de plenitud verdadera.

Con el tiempo acelerado del presente de los tísicos moribundos, y los tiempos de la capital se configura el cronotopo realista de la novela. Este género reproduce discursivamente en el espacio heterogéneo de la ficción la heterogeneidad de los discursos que la modernidad concentra en el proceso de su constitución.

El final de la aventura

Los encuentros de los personajes se realizan en espacios públicos y privados. Obsérvese que el relato se inicia con un encuentro casual en un espacio público mientras que el desenlace se produce en un espacio privado y donde ha sido expresamente invitado el narrador. En el mundo de las cartas indistintamente se alternan los espacios públicos y los privados aunque en la medida que es un mundo carnavalizado las fronteras se pierden y por tanto las familiaridad los une en una sola comunidad. En el último apartado hallamos nuevamente al narrador en una actitud casi pasional. El narrador relata su visita a la misteriosa mujer del perfume antes de abordar el tren que lo llevará a B. De la conversación surgirá el mutuo conocimiento de aquella ciudad con la diferencia que la misteriosa mujer se revela como Magdalena Liniers, esposa de aquél tísico de las cartas de su amigo Abel. Magdalena es el nexo, es la figura metonímica que permite ver, oler, esa realidad

imaginada a través de las cartas por el narrador. Por ello éste, al momento de la revelación afirma tener

> "la sensación de vivir varias vidas, sentí en mi propio espíritu el alma inquieta de Abel y de sus compañeros que dentro de mí con mis propios ojos, con mis propios sentidos, veían, escuchaban, aspiraban, sentían, aquella mujer hecha de color, de sonidos sutiles de perfumes capitosos de carne rosada, misteriosa y exúbera" (236).

Y luego de eso ante el absorto narrador Magdalena expresa

> "se le aconsejaba: no romper el encanto de lo misterioso, no hacer reales nuestros deseos; no conocer aquello que se nos presenta esfumado porque la realidad habrá desvanecido lo extraño y el ideal se habrá perdido para siempre" (236).

Lo dicho por el narrador y por Magdalena revelan dos actitudes interesantes de precisar . En primer lugar el narrador que ha internalizado el discurso de las cartas y como él dice ha vivido la descripción de ese mundo extraño, siente que los deseos su amigo Abel están cumpliéndose de alguna manera frente a la revelación de Magdalena. Tal es el poder del discurso que sirve para mantener una continuidad de expectativas y de deseos, a pesar de la muerte. Por su parte Magdalena a pesar de pedirle al narrador que no hiciera realidad su deseos, no puede evitar ser ella misma un ejemplo visible del misterioso mundo construido por las cartas.

El narrador melancólicamente menciona que "con ella se fue el encanto de esta aventura" (236). El narrador entonces ha conocido el mundo revelado por las cartas a través de Magdalena. Este personaje funciona, como ya dijimos, metonímicamente y por tanto representa una realidad que el narrador puede ver, sentir, pero que no puede conocer. Por ello el misterio se mantiene dado que el narrador desde el presente fundamental desde el que narra menciona

> "era una de esas mujeres que sólo se encuentran una vez en la vida, que dejan tras de sí un agradable recuerdo y una misteriosa esperanza" (197).

El final y el principio del relato se unen en una declaración del deseo por lo misterioso.

5. LA POETICA DE LCT

Finalmente debemos referirnos al problema de la representación del artista y de la poética modernista en LCT. Conviene repasar nuevamente el relato como conjunto. Como ya mencionáramos, éste está estructurado sobre la base de lo que W. Kayser denomina narración enmarcada. Esto permite una gran movilidad de puntos de vista.

El rol temático más recurrente en LCT es el de escritor o artista. Obsérvese que el narrador no deja de manifestarlo desde la primera línea del relato: "El recuerdo de aquella mujer está íntimamente ligado a esta historia". Luego cada una de las

"crónicas" confirman el rol asignado al narrador. En la correspondencia de Abel esto se manifiesta de manera más generalizada, en unos casos por el decir de algunos personajes, como Alphonsin o el mismo Abel y en otros casos por el hacer, como por ejemplo en el caso de Rosa Aurea y Anibal Besnardi que son bautizados como Margarita Gauthier y Armando Duval. Esto último es interesante pues el rol artístico no está determinado por una actividad intelectual sino por su hacer pragmático. En efecto, lo que estos personajes han hecho es estetizar su vida, no sólo por la enfermedad que, como ya lo mencionamos, funciona como el "umbral" donde la sinceridad no se puede reprimir, sino porque el amor los trasciende. El amor de la ficción francesa se vive y se materializa en el amor de esos personajes igualmente moribundos. Su matrimonio y el nacimiento de una hija otorga una importancia fundamental a la historia de esta pareja en la medida que ésta simboliza dentro del contexto de la novela al lector ideal, al destinatario imaginado por los modernistas.

La imagen carnavalesca de unos moribundos procreando y bautizando a un niña propone una suerte de continuidad y permanencia más allá de un yo particular. Esta misma imagen, aunque sin el rasgo carnavalesco presente en el relato de Abel, se repite en el narrador, al principio del segundo capítulo, cuando éste confiesa, seducido por la correspondencia de su amigo, que con su mente ha "ido a sus fiestas y [ha] estado a su lado" (208) y luego en el último capítulo cuando descubre que la mujer con la que está hablando es Magdalena Liniers, la misma mujer por la que estaban todos intrigados en B. El narrador experimenta "la sensación de vivir varias vidas, sentí en mi propio espíritu el alma inquieta de Abel y de sus compañeros, que, dentro de mí, con mis propios ojos, con mis propios sentidos, veían, escuchaban, aspiraban,(...)." (235-236).

Aquí evidentemente se propone un tipo de lector situado igualmente en los dos espacios de la representación y que tiene que ver con la continuidad de la estética propuesta. Esta continuidad, determinante para la recepción artística está enmarcada dentro de la continuidad de la cultura cuya expresión es la imagen carnavalizada de Armando y Margarita. Bajtin (1992) afirma, refiriéndose al tema de la continuidad de la especie humana, que a Rabelais no le interesaba la "eternización estática en el mundo de ultratumba de la vieja alma salida del cuerpo decrépito sino posibilidad de seguir desarrollándose en la tierra" (355). En tal sentido Gargantúa remite una epístola a su hijo Pantagruel donde le dice que lo importante no es en realidad la eternización del yo individual y finito, "lo importante es la eternización (la continua evolución) de sus mejores esperanzas y aspiraciones" (355).

Esto es precisamente lo que nos propone la novela, la continua evolución de las "mejores esperanzas y aspiraciones" del arte a través de nosotros los lectores.

La propuesta artística

Ahora veamos la propuesta artística a través de los discursos del narrador, de Abel y de Alphonsin. Podemos iniciar el análisis con el discurso de Alphonsin ya que es el personaje más estetizado del relato, podemos incluso afirmar que funciona como la voz autoral, siendo por ello el más interesante. El personaje narrador Abel lo describe de esta manera:

"es un tísico notable, está perdido, porque la tisis le ha provocado una neurastenia que es como una locura genial" (211).

Además sostiene una "rara" teoría que le permite ver, a través de cosas y personas, leyes inmutables. En realidad esta primera descripción no ha podido evitar también hablarnos de Abel quien con sus calificaciones aún parece estar alejado del mundo carnavalizado de B. Sobre este personaje volveremos después, ahora interesa que Alphonsin es el intelectual que propne teorías, habla de arte, escribe poemas. Con respecto a su teoría, sostiene que existen actitudes redondas y cuadradas. Alphonsin no soporta las actitudes redondas pues estas remiten a la vulgaridad. Esta idea nació de la observación de las manos, fundamentalmente de la línea de las manos.

"Las manos largas representan la línea recta, el símbolo, el espíritu. Las manos redondas representan la línea curva, el realismo, la carne. Las manos largas son la aristocracia; las redondas la burguesía" (212)

Toda la carta del "20 de enero" es una suerte de manifiesto, donde las manos, sobre todo las largas y delgadas, representan al arte, pero al arte de los "gestos que se traducen o interpretan". Este arte (aristocrático, de la sugestión) ha estado ligado en sus orígenes y hasta la Reforma a la religión luego de lo cual el saber profano se apropió de ellas:"más tarde se perdió aquel dominio que tenía la iglesia", "pero aún más tarde apareció un hombre, Voltaire que destruyó las creencias y luego fueron Goya y Gavarni" (213).Finalmente los ironistas y los decadentes elevaron la forma a una nueva dimensión que para Alphonsin significa "un nuevo culto de la humanidad que sirvió para todos los cultos" (214).

Esta suerte de biografía del arte a través del símbolo de las manos tiene no sólo la función de presentar una visión de mundo fuertemente estetizada sino la de configurar eso que se rechaza, el "terror letrado" a la vulgaridad. Obsérvese este afán de exclusión/ exclusividad que gran parte de los personajes demuestran en el relato: Magdalena Liniers se irrita en el comercio de perfumes de la capital porque han vendido una esencia que sólo ella usa; Alphonsin detesta lo redondo/ vulgar al punto de llegar a provocar "un daño" debido a una "cuestión de temperamento, de selección artística" (212); el espacio mismo de B. es exclusivo en razón a que sus moradores son los excluidos de la civilización; todos los personajes representados por Abel tienen una característica común: son seres exclusivos y excluidos porque tienen un temperamento o una enfermedad o ambas cosas que ante los otros los diferencia. Esos otros apenas se manifiestan pero están allí acechando con su vulgaridad el mundo estético de los excéntricos.

En efecto la excentricidad domina e impone sus códigos en el amor, en el sexo, en el arte. El personaje narrador, Abel, narra su aventura en las primeras cartas casi desde lejos. Se sorprende con el romance de Armando y Margarita, sobre todo cuando ésta le cuenta su historia: "ella me lo acaba de contar contentísima, con un gran impudor de su tuberculosis" (210). Alphonsin tiene "una locura genial" (211). Observa y describe sin comprometerse más de lo necesario en la vida de la comunidad, sin embargo en la carta del "27 de marzo" ("Egadi y la señora Liniers") Claudio plantea al personaje narrador un asunto "interesante": el señor Liniers "un hombre rico, tísico y licencioso" se separa de sus amantes, de las cuales "esa ardorosa tísica Egadi" (219) parece la preferida, cada quince días cuando llega su esposa, la verdadera, quien se "ofrece toda, integra, sin reservas; deseosa y hambrienta" (219). A partir de

ese momento el personaje narrador participa del mundo pasional con actos que son moralizados inmediatamente después de realizados:

> "he cometido la locura de levantarme temprano, a las cinco de la mañana, nada más que por satisfacer el capricho de ver a esa mujer de Liniers que tanto nos ha burlado" (222).

La excentricidad de esos comportamientos sexuales: un hombre entre dos mujeres y una mujer entre dos hombres, confirman la evolución del personaje narrador en el espacio exclusivo aunque permanentemente amenazado de B. Este mundo excéntrico donde se reproduce una suerte de estetización de la vida que contrasta con lo normal y aceptado, es explicado por Lotman, a partir de la aparición de figuras como el Dandy o el bohemio, y en este caso el excéntrico, el enfermo, como un fenómeno ligado al

> "surgimiento de un público relativamente ampliado, frente al cual el escritor expone su vida como arte, estéticamente , en un movimiento de diferenciación, convirtiendo su presencia, su aspecto, su traje, en una agresión a la mesocracia moral y estética. Su complemento, el bohemio, elige segregarse respecto de la sociedad de buenos burgueses, que no entienden de arte, lo expulsan hacia su periferia aunque a su vez se sientan oscuramente atraídos por él" (ALTAMIRANO/ SARLO:1983:28).

El principal temor de los modernistas no constituye la tradición sino la multiplicidad de discursos que circulan por la

sociedad en proceso de modernización. Son esos discursos que la masificación de la escritura ponen en circulación el verdadero temor de los modernistas. Además de esta percepción, el hecho de la circulación pública de múltiples discursos en la modernidad "coloca en la sociedad burguesa una nueva relación con la palabra" que puede definirse como un

> "rodeo constante para llegar a realidades que se han vuelto menos comprensibles o realidades que los nuevos valores impiden nombrar" (MONTALDO:1994:284).

Estos rodeos funcionan discursivamente en la vida cotidiana: los restaurantes llevan nombres exóticos igual que los perfumes, los escritores se autodenominan condes o duques, la vulgaridad en suma es esa amenaza de la vida cotidiana y que el discurso ficcional reproduce de diferente manera pero conservando el rasgo de la exclusividad/ excentricidad:

> "mito, enfermedad, extremo nerviosismo componen para el fin de siglo latinoamericano un conjunto semántico ineludible, en el que se mezcla una conciencia desesperada frente a lo real con una disposición para representar el placer"

que por primera vez se manifestaba así

> "en la base de estos disturbios se encuentra la sensibilidad amenazada de poetas y artistas que producee las escenas en que personajes desgarrados intentan dilucidar sus males pero también gozar con

ellos pues la enfermedad [y las pasiones] es una de las pocas propiedades del sujeto" (287).

Todo esto tiene que ver con la profunda crisis que significó la vacancia de una serie de espacios discursivos y puesta en duda de muchas de las certezas que habían inaugurado la modernidad europea. En tal sentido el arte pareció ser el único discurso legitimado por la misma situación para asumir la responsabilidad de proponer un centro en medio del desconcierto de la modernidad.

LCT representa sobre todo, en la correspondencia de Abel casi todos los tópicos de la escritura modernista desplegando como hemos visto todo un programa de producción y recepción de una poética basada fundamentalmente en la necesidad de construir un sujeto artístico que exprese las contradicciones que el discurso de la modernización imponía a las sociedades latinoamericanas

CONCLUSIONES

En La ciudad de los tísicos observamos la preocupación por conformar un sujeto artístico, libre para manejar la ficción y los artificios propios de su oficio sin por ello renunciar a intervenir en el debate por el destino de la nación.

LCT es una novela modernista que se enmarca dentro de los cánones del realismo y en el periodo de la primera modernización latinoamericana. Contrariamente a la afirmación de E. Bendezú de que a pesar de las formulaciones metatextuales de Mercedes Cabello o los esbozos de Clorinda Matto, el realismo recién apareció en los años cuarenta de este siglo con la obra de Ciro Alegría, nosotros insistimos en la necesidad de proponer que la poética modernista es básicamente realista. No es el realismo social; que para Bendezú parece ser el único válido, sino un realismo que se manifiesta a partir del género, la estructura compositivo-argumental y la representación del tiempo histórico.

LCT es una novela que se entronca dentro de la tradición de la novela carnavalizada, aunque por los rasgos estilísticos que presenta también se relaciona con una linea de novela donde prevalecen los lenguajes abstractos y estilizados sobre el trasfondo del pluriliguismo social.

LCT desarrolla un discurso pasional a través de la mayor parte del relato, lo cual le otorga un tono ideológico antipositivista. Los personajes están dominados por recorridos pasionales pero que contrariamente a lo que propone Goic no significan una condena de parte de los novelistas sino más bien la configuración de espacios ambivalentes, y en todo caso utópicos, para la confirmación del sujeto literario latinoamericano en un contexto de modernización desigual.

LCT plantea un mundo exclusivo y excluyente como el universo utópico para la realización artística. El relato plantea la relación entre la aventura intelectual del narrador y la realización excéntrica de Abel como una continuidad que tiene por consecuencia la validación de los dos espacios como lugares de la enunciación estética, en realidad como símbolos de los lugares desde donde se constituye el sujeto artístico. Aunque podemos considerar diferencias, ambos lugares reproducen ficcionalmente las posibilidades de actuación del sujeto artístico, siempre amenazado por lo demás por la vulgaridad del presente y el pragmatismo del futuro. En suma el "terror letrado" que se refugia en la dimensión estética como una zona exclusiva y excluyente de los discursos que amenazan su presente.

El narrador reproduce un debate por la constitución de la tradición nacional, cuyas líneas hegemónicas estaban

representadas por Ricardo Palma (criollista) y José de la Riva-Agüero (hispanista). Este debate, en que se discutían los problemas fundamentales de la nación, fue asumido y expresado desde su particular perspectiva por los modernistas.

LCT considerada como una alegoría del modernismo reproduce los dos espacios en los cuales el artista puede actuar. Lima como espacio donde concluye la aventura intelectual del narrador bien puede representar el lugar práctico, equilibrado por un esteticismo blando desde donde el sujeto literario ejerce sin mayores problemas el oficio de la escritura. De otro lado B. representa el espacio utópico, lugar terminativo, donde el esteticismo se muestra en su verdadera dimensión puesto que el sujeto no tiene nada que perder. Sin embargo los dos espacios tienen aspectos comunes: el esteticismo es posible en ambos y lo mismo puede decirse de la mujer (escritura) que misteriosa va de uno a otro lado pero sólo para entregarse al más metódico y lascivo de los tísicos. Los espacios representados trazan las posibilidades de acción del artista, el cual sin desesperación vive, contempla y hasta acepta la distribución. Obsérvese el cambio entre el optimismo de esta novela y La ciudad muerta publicada un año antes. La desesperación y sentimiento de culpa del narrador que desde un barco en el mar de Brasil escribe una carta para su amada, representa el total aislamiento e indefinición del sujeto. En LCT incluso en B. que es asediada por un oscuro futuro plantea una imagen de optimismo en la escena del bautizo de la hija de los moribundos, escena , como ya vimos, profundamente carnavalizada que da cuenta de la continuidad del mundo utópico más allá de la muerte individual.

BIBLIOGRAFÍA

ALTAMIRANO, Carlos [y] SARLO, Beatriz
1983 Literatura/sociedad. Buenos Aires, Hachette.

AVELLANEDA, Andrés
1991 "Marcas ochentistas en la historiografía latinoamericana: un repaso de la cuestión" Revista de crítica literaria latinoamericana 33, Lima.

ANDERSON IMBERT, Enrique
1970 Historia de la literatura hispanoamericana. México, Fondo de Cultura Económica.

BAJTIN, Mijail
1985 Estética de la creación verbal. México, Siglo XXI.
1991 Teoría y estética de la novela. Madrid, Taurus.

BASADRE, Jorge
1983 Historia de la República del Perú. Lima, Editorial universitaria.

BELTRAN ALMERIA, Luis
1991 "La idea de ciencia en el mundo de las letras (positivismo y antipositivismo)" Stvdivm, Filología N° 7.

BENDEZU, Edmundo
1992 La novela peruana, de Olavide a Bryce. Lima, Editorial Lumen.

BENITEZ-ROJO, Antonio
1993 "Nacionalismo y nacionalización en la novela hispanoamericana del siglo XIX" RCLL N° 38.

BURGA, Manuel [y] FLORES GALINDO, Alberto
1979 Apogeo y crisis de la República Aristocrática. Lima, Rickchay.

CORNEJO POLAR, Antonio
1982 Sobre literatura y crítica latinoamericanas. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
1989 La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima, CEP.

CARRILLO, Enrique
1905 Cartas de una turista. Lima, Imprenta La industria.

DELGADO, Washington
1980 Historia de la Literatura republicana. Nuevo carácter de literatura del Perú independiente. Lima, Rickchay.

DORRA, Raúl
1989 Hablar de literatura. México, Fondo de Cultura Económica.

ESCOBAR, Alberto
1960 La narración en el Perú. Estudio preliminar, antología y notas. Lima, Juan Mejía Baca.

GALVEZ, José
1915 Posibilidad de una genuina literatura nacional. Lima, Editora M. Moral.

GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, Carlos
1990 Para una periodización de la literatura peruana. Lima, Latinoamericana editores.

GOIC, Cedomil
1980 Historia de la novela hispanoamericana. Valparaiso, Ediciones universitarias.

GONZALEZ, Aníbal
1987 La novela modernista latinoamericana. Madrid, Gredos.

GREIMAS, Julien Algirdas
1983 Semiótica del texto. Ejercicios prácticos. Barcelona, Paidós.

GREIMAS, A.J. [y] FONTANILLE, J.
1994 Semiótica de las pasiones. México, Siglo XXI.

HABERMAS, Jurgen
1990 El discurso filosófico de la modernidad. Madrid, Taurus.

HALPERIN DONGHI, Tulio
1977 Historia contemporánea de América Latina. Madrid, Alianza Editorial.

LOAYZA, Luis
1981 "Riva Agüero contra el modernismo" Lexis 1, Lima.
1985 "Riva Agüero: una teoría de la literatura peruana" Cuadernos Hispanoamericanos 417, Madrid.

LOWE, Donald
1986 Historia de la percepción burguesa. México, Fondo de Cultura Económica.

MARFANY, Joan-Lluis
1982 "Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano" Cuadernos hispanoamericanos 382, Madrid.

MARIATEGUI, José Carlos
1959 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. Lima, Amauta.

MONTALDO, Graciela
1994 "El terror letrado (sobre el modernismo latinoamericano)" RCLL N° 40.

MIGNOLO, Walter
1986 Teoría del texto e interpretación de textos. México, Universidad Autónoma de México.
1991 "Teorizar a través de fronteras culturales". RCLL N° 33.

ORTEGA, Julio
1986 Cultura y modernización en la Lima del 900. Lima, CEDEP.

PERUS, Francoise
1980 Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo. México, Siglo XXI.

PINTO GAMBOA, Willy
1973 La sátira en Valdelomar y en Yerovi. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (ts Dr.)

QUEZADA, Oscar
1991 Semiótica generativa. Bases teóricas. Lima, Universidad de Lima.

RAMA, Angel
1970 Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano). Caracas, Universidad Central de Venezuela.
1982 Transculturación narrativa en América Latina. México, Siglo XXI.
1983 "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)" Hispamérica 36, USA.
1984 La ciudad letrada. Hannover, Ediciones del Norte.

RAMOS, Julio
1989 Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX. México, Fondo de Cultura Económica.

REAL DE AZUA, Carlos
1977 "El modernismo literario y las ideologías" Escritura 3, Caracas.

RIVA AGÜERO, José de la
1962 Carácter de la literatura del Perú independiente. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROMERO, José Luis
1976 Latinoamérica: las ciudades y las ideas. México, Siglo XXI.

SANCHEZ, Luis Alberto
1968 Balance y liquidación del 900. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
1969 Valdelomar o la bella época. México, Fondo de Cultura Económica.
1981 La literatura peruana. Lima, Juan Mejía Baca.

SCHULMAN, Iván (editor)
1987 Nuevos asedios al modernismo. Madrid, Taurus.

SUAREZ MIRAVAL, Manuel
1955 "Algunos aspectos del modernismo en el Perú" Cultura Peruana 90, Lima.

TAMAYO VARGAS, Augusto
1992 Literatura peruana. Lima, PEISA.

VALDELOMAR, Abraham
1979 Obras, textos y dibujos. Prólogo de Luis Alberto Sánchez. Lima, Editorial Pizarro.

XAMMAR, Luis Fabio
1990 Valdelomar: signo. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
[1940]

ZUBIZARRETA, Armando
1968 Perfil y entraña de "El caballero Carmelo" (El arte del cuento criollo). Lima, Universo.

S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA