



**LO PERIMIBLE, LA CURA, EL DON. ESCRITURA EPISTOLAR Y DIVAGACIÓN
NARRATIVA EN LA CIUDAD DE LOS TÍSICOS DE ABRAHAM VALDELOMAR**

**THE PERIMIBLE, THE CURE, THE DON. LETTER-WRITING AND NARRATIVE
DIGRESSION IN LA CIUDAD DE LOS TÍSICOS (CITY OF CONSUMPTIVES) BY
ABRAHAM VALDELOMAR**

Diego Bentivegna¹

Universidad Nacional de Tres de Febrero
Universidad de Buenos Aires. CONICET. Argentina
dbentivegna@hotmail.com>

*O prezioso umor di corpo esangue
che morto ancor d' immortal grazia abbonda,
e sparge così chiara e lucid`onda
s`egli versava già sudore e sangue*

TORQUATO TASSO

“Alla manna del glorioso apostolo S. Andrea”

Resumen

En el artículo analizamos algunos aspectos relacionados con el lugar de la escritura epistolar en uno de los textos narrativos tempranos del escritor peruano Abraham Valdelomar (1888-1919): *La ciudad de los tísicos*, publicado en Lima en 1911. Según nuestra hipótesis, la escritura epistolar constituye la entraña del relato de Valdelomar, aquello que pone en movimiento su esquema narrativo, frente a la escritura más bien de carácter ensayístico que prima en la primera parte del libro. La escritura epistolar

no constituye, en este sentido, un mero recurso narrativo del relato, sino que la leemos en el marco de la busca de una forma posible, una *forma en proceso*, que puede relacionarse con otras formas que se explorarán a lo largo del siglo XX en términos de una literatura post o para-autónoma. Asimismo, lo epistolar en el relato de Valdelomar funciona como una forma apropiada para plasmar el carácter errático del conjunto y la propia figura del escritor peruano como un escritor nómada. Por último, indagamos el relato de Valdelomar como espacio de reflexión en torno a la vida tomando como punto de partida las articulaciones entre escritura epistolar y formas vitales planteadas desde los estudios filosóficos (Foucault, 1999), semiológicos (Violi, 1987) y literarios (Ette, 2015) contemporáneos.

Palabras clave: Discurso epistolar – Enfermedad – Formas de vida – Escritura

Abstract

This article analyzes some concepts related to the role of letter-writing in one of the early narrative texts of Peruvian writer Abraham Valdelomar (1888-1919): *La ciudad de los tísicos* (City of Consumptives), published in Lima in 1911. According to our hypothesis, epistolary writing constitutes the essence of Valdelomar's writing; it is what mobilizes his narrative framework, in contrast to the more essay-like writing that prevails in the first part of the book. Epistolary writing is not, in this sense, a mere narrative resource in the account, but we read it in the framework of the search for a possible form, a *form in process*, which can be related to other forms that will be explored during the twentieth century in terms of post- or para-autonomous literature. Moreover, letters in Valdelomar's story serve as an appropriate form to express the erratic character of the whole and the figure of the Peruvian writer himself as a nomadic writer. Finally, we enquire into Valdelomar's story as a space for reflection on life, taking as a starting point the connections between letter-writing and the vital forms set forth by contemporary philosophical (Foucault, 1999), semiotic (Violi, 1987) and literary (Ette, 2015) studies.

Keywords: Epistolary discourse – Disease – Forms of life - Writing

Recepción: 31-07-2018

Aceptación: 14-12-2018

INTRODUCCIÓN

En la Argentina, el poeta y narrador peruano Abraham Valdelomar es conocido casi exclusivamente como uno de los precedentes inmediatos y como uno de los primeros críticos atentos a la producción poética de César Vallejo. En efecto, el 2 de marzo de 1918, Valdelomar publicó en el periódico *Sudamérica* de la capital peruana una elogiosa crítica de los poemas que el joven Vallejo, recién llegado de Trujillo, le había entregado poco antes. El comentario de Valdelomar, que hablaba del poeta de Santiago de Chuco como de “un hombre sincero y bueno, un niño lleno de dolor, de tristeza, de inquietud, de sombra y de esperanza”, iba acompañada de una sucinta selección de poemas que formarán parte de *Los heraldos negros*, el primer poemario de Vallejo publicado en 1919. En teoría, Valdelomar debería haber escrito unas palabras introductorias para *Los heraldos*, pero sus compromisos políticos como representante en el Congreso de Ayacucho lo impidieron.

Cuando publica su comentario sobre el todavía ignoto Vallejo, Valdelomar, tan solo cuatro años mayor que el autor de *Los heraldos*, ocupa un lugar destacado en la vida cultural y política peruana. Nacido en la ciudad de Ica en 1888, Valdelomar ya ha publicado por entonces textos importantes, como los poemas “Tristitia” o “Nocturno”, el cuento “El alfarero” o la novela *La ciudad de los tísicos*. En 1913, el gobierno de su país lo ha nombrado embajador en Italia, donde se adentra en el mundo de uno de los autores que más han marcado su producción, junto con el simbolismo francés y el barroco colonial peruano: Gabriele D`Annunzio. Además, ha fundado en 1916 una de las revistas literarias peruanas más importantes de la primera mitad del siglo, *Colónida*, donde junto con él publican narraciones, poemas y ensayos autores de su generación, como José Carlos Mariátegui, José María Eguren y Percy Gibson. En la revista, marcadamente influida por Rubén Darío, por José Santos Chocano y por el decadentismo a la Oscar Wilde y a la Gabriele D`Annunzio, Valdelomar comienza a publicar agudas crónicas con el pseudónimo de *Conde de Lemos*. Desde las páginas de la revista, Valdelomar va construyendo una imagen posible para el escritor profesional en su país:

Narrador, ensayista, periodista, poeta, caudillo político, apóstol del nacionalismo, novio fiel, homosexual, opiómano, hijo amantísimo, decadente, primitivo, el multifacético Valdelomar es también el que inaugura la profesión de escritor en el Perú. Fue el primero que logró vivir de lo que escribía y de las conferencias que dictaba (Bernabé, 2003, p.42).

Roberto Paoli (1981) lee en el poema XXIII de *Trilce* (“Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos”) las huellas de una suerte de soneto desguazado, del que habrían quedado solamente algunas marcas formales en ciertos endecasílabos sobrevivientes (“cierta migaja que hoy se me ata al cuello”) y en ciertas rimas diseminadas a lo largo del poema (“capilar”, “pasar”, “amasar”, “molar”, “arriba”, “estiva”). La operación de desguace sintagmático que Vallejo lleva adelante dice mucho acerca del lugar de Valdelomar y de los “colónidas” en una experiencia poética como la suya, una de las más extremas de la poesía en lengua castellana. Leída desde la poética vallejana de *Los heraldos*, la poesía de Valdelomar -que había trabajado precisamente con las formas prosódicas que Vallejo desguaza- se presenta como una poesía íntima y familiar que exhibe una factura formal rigurosa y donde se entrecruzan la herencia del simbolismo y el decadentismo con las “nostalgias imperiales” del Perú incaico y virreinal. Incluso el célebre ciclo familiar de Vallejo, en el que se inscriben algunos de los más logrados poemas de *Trilce* (entre ellos, el XXIII), puede hallarse *in nuce* en los versos de Valdelomar que reúne en 1916 en el volumen *Las voces múltiples*, con sus cenas familiares presididas por padres bíblicos, el hermano ausente, los muertos familiares y los panes compartidos como en un ofertorio.

En “El proceso de la literatura”, la última sección de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui (2009), que conoce a Valdelomar en casa de Manuel González Prada (Chang-Rodríguez, 1982) y con quien comparte tertulias y escrituras (entre estas, la puesta en drama de *La mariscala*), releva en su amigo mayor la dimensión del poeta. Para Mariátegui (2009), que había publicado algunos poemas en las páginas de Colónida, el *Confiteor* de Valdelomar es “tal vez la más noble, la más pura, la más bella poesía erótica de nuestra literatura” (p.272). Los poemas de Valdelomar valorados por Mariátegui se ciñen a formas métricas rigurosas (como el soneto) y están atravesados por un aire de melancolía y de pérdida del nido familiar

originario que recuerda, más que al tono elevado de la poesía d'annunziana, a las zonas más eficaces de los traumáticos poemas familiares de Giovanni Pascoli. Con todo, a pesar de los reconocimientos temáticos y formales, los poemas de Valdelomar representan para el poeta de *Trilce* un universo literario agotado.

“Estáis muertos”, escribe Vallejo, quizá pensando en los Colónidas, en un poema trilceano fechado el 1 de mayo de 1920. Valdelomar ha fallecido poco antes, en noviembre de 1919, en la ciudad de Ayacucho, a los 31 años.

Desdoblamiento y choque cultural

El desdoblamiento y el antagonismo cultural y lingüístico del mundo andino son los elementos que la crítica del siglo XX ha enfatizado en Valdelomar y el grupo en torno a *Colónida*. En un panorama de la literatura peruana que abre una selección de las *Tradiciones* de Ricardo Palma publicada en Buenos Aires en 1945, el entonces joven Raúl Porras Barrenechea insiste en el primer punto, en la cuestión antagónica:

En ellos [los Colónidas], más que en otras épocas literarias se ha de manifestar más acusadamente el antagonismo típico en el Perú entre universitarios y autodidactos, entre Lima y la provincia, entre lo indígena y lo hispánico colonial, entre la cultura clásica y académica y la improvisación libre y original (Porras Barrenechea, 1945, p.LXXI).

Luis Alberto Sánchez (1969) es el crítico que más ha trabajado para colocar la figura de Valdelomar en el canon de la literatura peruana del siglo XX. Lo hace a partir de un desdoblamiento (Bernabé, 2003, p.42). Sánchez, en efecto, privilegia el Valdelomar tardío, que se encuentra con su “veta criollista y melancólica” (plasmada en los relatos de su última etapa, como “El caballero Carmelo”). Es el Valdelomar “nacional”, el que regresa de Europa y que recorre gran parte del Perú, el Valdelomar de las “giras patrióticas” (el poeta muere en Ayacucho, el 3 de noviembre de 1919, durante una de estas), muchas veces a lomo de burro en una serie de giras artísticas sostenidas por el gobierno peruano. El otro Valdelomar, el inicial, es el escritor temprano: el joven que opera a través de máscaras, el poeta marcado por el dandismo y por el impulso no

mediado de escandalizar al burgués. A esa primera etapa, habitualmente asociada con cierto cosmopolitismo que es visto como una gran operación de traducción

-“Traducción en peruano de lo d’annunziano”, comentó al respecto Martín Adán” (Santos, 2006, p.12)-, previa a la fundación de la revista *Colónida*, corresponde el texto que leeremos en este artículo: *La ciudad de los tísicos* (1911).

Sánchez le dedica al relato un comentario demoledor:

Relato convencional y de falsa decadencia. Intenta -imbuido acaso en los ejemplos del arisco Huysmans y el pederasta Lorrain- una sinfonía de los perfumes, una letanía de las manos y -delatora presencia de D’Annunzio- varias evocaciones coloniales de la supuesta quinta del virrey Amat (en verdad, del conde de Presa) y de la Perricholi; un elogio de las pinturas de Merino, de los huacos y tejidos incaicos, de la escultura de Baltasar Gavilán -decoración pura-, grecas, líneas, ánforas, columnas. En medio de ello se insertan las alambicadas y pueriles cartas de Abel Rosell, un personaje huysmaniano, que, por contraste con Gladys de Cartas de una turista de “Cabotín” (en auge entonces), complica lo que éste y su simpático personaje Cardoso facilitaban. (Sánchez, 1969, p.74-75)

*La ciudad de los tísicos*² es una breve historia de dos ciudades. Por un lado, la capital del Perú, Lima, que se proyecta en el texto como una ciudad desfasada, estratificada, con sus tiendas anglo-francesas y el trazado urbano ritmado por las iglesias coloniales. Por el otro, la “ciudad” alta, la “ciudad” de la montaña, es residencia veraniega y sanatorio, y es también el espacio de los murientes. Lima es el escenario de la atracción casual que siente el narrador por una figura femenina enigmática que reúne los rasgos que la convención del decadentismo exige. “El recuerdo de aquella mujer está íntimamente ligado a esta historia” (Valdelomar, 2017, p.15), dice la primera frase del texto: la mujer enigmática hace que el narrador vague por la ciudad, tensionado modalmente entre el deseo de querer permanecer y el deber de partir hacia el lugar en el que su amigo Rosell ha muerto, víctima de la tisis:

Mañana debo tomar el ferrocarril, hacer tres días en B. y volver para tomar el vapor el diecisiete. Antes, vengo a conocer el salón de pinturas donde, olvidados, viven aún los lienzos de un gran pintor: Ignacio Merino (Valdelomar, 2007, p.17).

En la “ciudad” de las montañas, de los murientes, en cambio, se teje una historia en la que el amor se entrama con la muerte, pero también con el acto de escritura: la

historia de Abel Rosell, el amigo del narrador, que ha partido a las alturas para tratar su tesis y que escribe, periódicamente, cartas a su confidente limeño, cartas que son la entraña textual misma de *La ciudad de los tísicos*, que son su entramado. Si Lima, en el relato de Valdelomar, es la ciudad de la tentación carnal y del pecado, del perfume y de las tentaciones visuales asociados con el consumo estetizante del pasado peruano, como una suerte de versión compacta y veloz, aligerada y decadente de las *Tradiciones* de Ricardo Palma (1894) (el mundo precolombino de los huacos, la pintura y la escultura coloniales de Gavilán, el arte republicano de Ignacio Merino), la pequeña ciudad de los enfermos, una ciudad sin nombre, una ciudad sin referencias, señalada solo con la inicial “B.”, ubicada de manera genérica en lo que se llama la “sierra”, es, en todo caso, el lugar de una cura fallida, de un desastre (la muerte), pero también el lugar donde es posible imaginar una forma peculiar de comunidad, que opera no tanto a partir de un centro y de una cabeza, sino más bien a partir de la negación y la dispersión, como la comunidad imposible que imagina Blanchot (2003), como la propia comunidad Colónida que impulsará Valdelomar. Es algo que notó con nitidez José Carlos Mariátegui (2009) en los *7 ensayos*:

Porque “Colónida” no fue un grupo, no fue un cenáculo, no fue una escuela, sino un movimiento, una actitud, un estado de ánimo. Varios escritores hicieron “colonidismo” sin pertenecer a la capilla de Valdelomar. El “colonidismo” careció de contornos definidos. Fugaz meteoro literario, no pretendió cuajarse en una forma. No impuso a sus adherentes un verdadero rumbo estético [...]. Los “colónidos” no coincidían sino en la revuelta contra todo academicismo. Insurgían contra los valores, la reputación y los temperamentos académicos. Su nexos era una protesta: no una afirmación (p.267-268).

“Uno de los rasgos más característicos de la correspondencia, y sin duda una de las principales razones de su fascinación, parece derivar de su carácter de ‘umbral’”, afirma la semióloga Patrizia Violi (1987, p.87). La carta es el *discurso* que permite plasmar textualmente la exploración de una forma que de alguna manera se encuentra en movimiento, y que contrasta con la quietud del narrador: una forma que evidencia la condición no especializada de la literatura, su condición de lugar de circulación de los fragmentos más disímiles del saber (Ette, 2015, p.17). La “obra” de Valdelomar se quiebra, se fragmenta con las cartas que constituyen su entraña en una forma no

“cuajada”, para retomar la expresión de Mariátegui: algo más cercano a las formas proyecto que críticas como Carla Benedetti (1998) han leído -en su caso, a partir del último Pasolini- en un sector de la literatura contemporánea que se mueve no ya en el eje de la obra moderna -el eje binario de lo viejo y su superación por lo nuevo- ni en el de la postautonomía (Ludmer, 2010) sino más bien en lo que podemos pensar como una literatura para-autónoma (Bentivegna, 2010): una literatura copresente, que discurre *junto a* la literatura percibida como primado de lo nuevo o como espacio de la transgresión y sometida, en ambos casos, a una lógica binaria.

En el monasterio de San Agustín, en Lima, se conserva una de las obras más famosas del barroco colonial americano: la alegoría de la muerte, del mestizo Baltazar (sic) Gavilán. Según narra Ricardo Palma en una de sus tradiciones peruanas (“De cómo una escultura dio muerte a su escultor”, Palma, 1894, p.99), la espeluznante obra produjo, en un mismo gesto, la locura del mestizo y su muerte. Acuciado por oscuros fantasmas, Gavilán, cuenta Palma, se despertó en medio de la noche y se topó, de pronto, con la estatua recién terminada, a la que confundió sencillamente con la muerte y, esperablemente, murió. Frente a esta estatua, en los oscuros claustros de San Agustín, el narrador de *La ciudad de los tísicos* desarrolla una de las más tocantes reflexiones en torno a la muerte y en torno a la eficacia simbólica del arte. “Su boca –leemos en el texto de Valdelomar- muestra un camino, sus ojos señalan una hora, su flecha hace abrir una herida” (Valdelomar, 2007, p.24). No puedo describir mi muerte, no puedo representar el momento de ese tránsito. Sin embargo, la estatua de Gavilán, que literalmente *da* la muerte, señala, en el vacío terrible que se abre en su boca de momia peruana, aquello que en definitiva no puede ser representado.

En su minucioso análisis de las formas de la vida religiosa en el período barroco hispánico, Julio Caro Baroja (1985) se detiene en el problema del arte y de sus interrelaciones con lo sacro y con lo mortuorio. “En el siglo XVII –escribe Caro Baroja (1985, p.274)- los escultores castellanos y andaluces, acaso más todavía que los pintores, dan a la imaginería religiosa un aspecto material terrible, reproduciendo las manifestaciones físicas del dolor en heridas, llagas, lágrimas, rostros abatidos, etc., de modo que puede producir incluso repugnancia”. Con todo, leída desde el modernismo

decadente de comienzos del siglo XIX, la muerte no es tan solo la imagen repugnante que arrojan las imágenes arrumbadas en los pasillos de las iglesias. Para el narrador, que vaga, como un tardío *flâneur* decimonónico, no hay en la topografía de la ciudad virreinal una forma sola de la muerte, una representación unificada. La muerte es múltiple, indeterminada y, en definitiva, irrepresentable. La muerte blanca, la muerte europea como una muerte descarnada y violenta. La muerte aborígen, la muerte americana, como una muerte feliz y calma. Como una fiesta. Es la muerte ajena (la muerte del indio) que obsesiona a una porción considerable de los escritores americanos de la segunda mitad del siglo XIX, como Ricardo Palma o Joaquín V. González, que escribe en *Mis montañas* (1892) largas elegías en prosa acerca de un mundo muerto cuyos restos contempla en las montañas riojanas pero que resulta ya irrecuperable.

Para Luis Alberto Sánchez, *La ciudad de los tísicos* es un libro “balbuceante” (Sánchez, 1969, p.75), un término que según el historiador de la literatura peruana tiene una fuerte carga peyorativa y sobre el que volveremos. La ciudad de Lima se cartografía en paseos sin rumbo del narrador, tensionado como dijimos entre el *querer* permanecer atado a la figura femenina y el *deber* partir para cumplir con los deberes con su amigo muerto, que evocan también algunas de las grandes excursiones teóricas del siglo que se entonces se abre: la errancia de la escritura en la que insiste la gramatología en Derrida, los paseos inferenciales en la semiótica narrativa en Eco, la circulación de la letra en el psicoanálisis en Lacan: el lugar y el texto como una suerte de cuerpo desguazado, de cuerpo en cierto sentido acéfalo. Sintomáticamente, la meditación sobre la muerte se desplaza de la imagen alegórica al cuerpo embalsamado que es, también, el cuerpo del poder y de la conquista: el cuerpo de Pizarro, en el que se detiene en el capítulo “La Catedral y el conquistador”: el resto que yace en la Catedral de Lima, y cuya cabeza, advierte el narrador, siendo lo único del cuerpo de Pizarro que permanece (pues el cuerpo que se admira en su tumba es de otro), resulta paradójicamente un agregado, una ficción, un intruso, un lugar vacío que, a su vez, vacía de sentido el edificio simbólico que se asienta sobre él. Que lo relativiza.

Se desgranar así, en los primeros capítulos de *La ciudad de los tísicos*, páginas donde la narración parece deliberadamente no encontrar un rumbo, los rasgos del cuerpo de una ciudad barroca, de una Lima que asume las formas complejas de Sevilla o del Nápoles también virreinal (ciudades barrocas que están, en el siglo XVII de Gavilán, bajo la misma corona hispánica) donde los estratos de los pueblos que han pasado por estas se mantienen en una zona rara -la zona del *queer* Valdelomar sobre el que campea el fantasma de la homosexualidad, de la pederastia (Bernabé, 2003)- y donde se despliega aquello que ha sido pensado como una suerte de “microfísica de lo sacro” (Niola, 1997). Se trata de una microfísica que puede ser medida, que puede ser topografiada como hizo un anónimo fraile dominicano en el siglo XVII, que es el siglo de Gavilán, en su *Catálogo de Santos cuerpos y de insignes reliquias que hay en la ciudad de Nápoles y en su territorio*. Allí se reconstruye el cuerpo admirable de la ciudad barroca, es decir, la microfísica señalada por una serie de restos corporales de todos los tipos imaginables. Ampollas de sangre que periódicamente se licúan, y que, si el proceso tarda o se detiene, provoca en la multitud la sospecha de que el propio cuerpo del santo está afectado por la *jettatura* (que no es otra que la tisis en el habla napolitana). Dientes. Lenguas que nunca llegan a pudrirse del todo. Cuerpos de santos de los que brota, como en un milagro, el maná curativo. El maná al que se refiere Tasso (1822), el autor de la *Jerusalén liberada*, el poeta víctima de la locura y presa de un furor poético como el mismo mestizo Baltasar, en el epígrafe de este texto: la palabra que designa al alimento donado por la divinidad a los judíos en el desierto, pero también el misterioso líquido que secretan los cuerpos sagrados y el licor azucarado que, aclara el Diccionario Larousse, sudan, “en determinadas condiciones de temperatura y humedad”, los troncos de ciertas plantas como el fresno, el alerce o el eucalipto.

El mestizo Gavilán esculpe la madera. La trabaja, medita el narrador, como un material noblemente cristiano. Y aquí *La ciudad de los tísicos* plantea, a su modo, desde la mirada del narrador en primera persona, una fugaz fenomenología del arte y de sus materiales, una fenomenología material que se entrecruza con la meditación sobre la muerte. La madera, en efecto, es, leemos en el texto de Valdelomar, maleable, materia orgánica, parte de una biosfera, que se opone al mármol. Dice el narrador en el capítulo dedicado al depósito de figuras religiosas de la catedral de Lima:

No hay mármoles. El mármol es pagano para los hijos de Moisés. En mármol se levantan las Afroditas y las Victorias de la Hélade, los bajo relieves de Cupido y las Nereidas. Aquí, en los templos católicos, la estatuaria es de madera. La madera es más blanda y obediente, menos blanca y menos rebelde que el mármol. El mármol es la carne fresca, blanca, joven y tentadora. La madera es la carne envejecida y rugosa, pálida y venerable. Un Apolo de madera sería un dios humillado; un Cristo en mármol parecería una irreverencia. En cambio, un Cristo de marfil me parecería un Cristo verdadero, porque el marfil es pálido, pálido como la madera, como las carnes de los monjes crucificados (Valdelomar, 2007, p.27).

La madera es materia que acoge a la mano. Se puede, como en el poema de Neruda (1935), entrar en la madera. Es materia que aloja. Materia hospitalaria y familiar. Uno de los poemas más conocidos de Valdelomar, un poema amado y rescrito por Vallejo, comienza justamente con una referencia cruzada a la madera, a la intimidad familiar y a lo perimible, es decir, a la muerte. Me refiero a “El hermano ausente en la cena de Pascua”, recogido en el volumen de 1916 al que ya aludimos, que comienza con el verso “La misma mesa antigua y holgada, de nogal”.

En relación con el mármol, frío y hostil a la mano, un material inorgánico y duro, la madera es vital, biótica. “La madera más blanda y más obediente que el mármol”. A diferencia del vidrio y del plástico, los materiales refractarios y desfondados que connotan nuestro momento tardío de la modernidad, la madera se deja modelar hasta el fondo, aloja la huella de una experiencia, como afirma Walter Benjamin en “Experiencia y pobreza” (Benjamin, 1994). Según las palabras del errático enunciador de los capítulos iniciales de *La ciudad de los tísicos*, la madera es el material que mejor expresa una concepción cristiana de arte. Ella, como el cuerpo, habrá de perecer y, a diferencia del mármol o del vidrio, exhibe esa propia condición *perimible*. Se moldea, sí, pero también se raja, se bicha, se pudre, se parasita, se disgrega, se descompone. Como el cuerpo del ser humano, se enferma.

Escribir cartas, escribir la vida

No es casual, en este punto, que en los 7 *ensayos* Mariátegui resuma su juicio sobre la obra de Valdelomar en dos adjetivos: “fragmentaria y esciscípara” (Mariátegui, 2009, p.273). Los adjetivos remiten, por un lado, a la esfera estética (la escritura fragmentada asociada con el decadentismo que heredarán en parte las vanguardias) y a la esfera de la vida, a la reproducción *escicípara* por el cual un organismo se escinde y genera otras entidades vivientes. Meditación sobre las relaciones entre la escritura y la enfermedad, *La ciudad de los tísicos* es también una reflexión acerca de las articulaciones entre el acto de escribir, materializado en principio en la escritura epistolar, y sus articulaciones con el espacio de la vida. Es precisamente “vida” el término que aparece cuando el narrador comienza a reconstruir la serie temporal de las cartas que ha recibido de parte de Abel:

Me parece como si hubiera vivido yo en esa ciudad pavorosa y trágica que en sus cartas me describe Abel; y he seguido con mi imaginación, al leer cada párrafo, todo ese viaje, toda esa vida, esa enfermedad, paso a paso, día por día, como si hubiera ido del brazo de mi pobre amigo enfermo. Con mi mente he ido a sus fiestas y he estado a su lado, he ido a sus rondas y me parecía estar oculto en el follaje, en sus paseos solitarios lo he seguido y cada palabra que leía era un paso más con él, en esa ciudad lejana y triste. [...]

Abel salió de París, en el invierno de 19... y allí nos vimos por última vez, luego estuvo en España una corta temporada y, sitiéndose mal, pensó en un viaje a América, donde los médicos le recomendaron esa ciudad en que concluyó su vida: B. Desde allí me escribió todas sus cartas que ahora voy a leer, porque quiero tener vivo, cálido, el recuerdo de su vida; hoy que muerto él, he de ir a B., para visitar su ciudad y su tumba (Valdelomar, 2007, p. 29).

Las cartas, entonces, permiten reconstruir de manera fragmentaria y provisoria un fragmento de vida. Son, en este sentido, el testimonio de la enfermedad no solo como presencia amenazante, y progresiva, de la muerte, sino como estado vital: como forma de vida que, en todo caso, persiste, sobrevive, a través de una escritura como la epistolar, en la que la metonimia del cuerpo del otro es, también, la metonimia de una vida. Es una escritura de la supervivencia (Ette, 2015) por la que el muerto que escribe las cartas goza de una especie de sobrevida: una vida suplementaria que se marca en

el texto a través del uso del pretérito perfecto compuesto (“he ido a sus fiestas [...]”, “[...] he estado a su lado [...]”, “[...] he ido a sus rondas [...]”), ese pretérito que se coloca siempre en relación con un presente enunciativo (Benveniste, 1979, p.73) que no es el presente de la escritura de las cartas, sino el de su lectura por parte del narrador. Si el lenguaje, como afirma Alexander Luria (1984, p.35), supone siempre la apertura de un segundo mundo, un duplicado, paralelo al mundo de la experiencia inmediata, la escritura (cuya escena primaria es, en el relato de Valdelomar, la escritura de las cartas del fallecido Rosell), texto que permanece en la memoria (Lotman, 1981), trazo y documentación (Ferraris, 2007) abre una multiplicidad de mundos posibles, de mundos en los que es posible proyectar diferentes formas de vida (Agamben, 1995).

La ciudad de los enfermos es la ciudad de la cura. Allá, en lo alto, como en el sanatorio de *La montaña mágica* de Thomas Mann (1924) con el que es inevitable relacionar esta narración de Valdelomar (en la primera carta se relata el viaje en tren de Abel hasta la ciudad de los tísicos, que es precisamente como comienza la novela del autor alemán; en el relato de Valdelomar), como en el Purgatorio dantesco. Quizá la expresión más efectiva del modo en que opera el castigo en el Purgatorio en Dante sea la imagen de un fuego que no es ya el fuego tremendo del infierno que deforma a los condenados presos de sus vicios, sino el fuego que temple, el fuego que sutaliza. “Poi s`ascose nel fuoco che li affina”, escribe Dante en el cierre del canto XXVI del Purgatorio, dedicado a los lujuriosos, entre los que se destacan, como en el mundo decadente de Valdelomar, los poetas Guido Guinizzelli e “il miglior fabbro” (Purgatorio, XXVI, p.117), el provenzal Arnaut Daniel. El hombre se afina, se temple, se sutaliza, como el ebanista o el escultor barroco sutaliza la madera, la trabaja con su *stilo*. La imagen de la muerte es, en la obra de Gavilán, una imagen sutil y alargada hasta lo intolerable. Ella muestra hasta qué punto el barroco no debe ser confundido con la mera abundancia, sino, como ha insistido Juan Antonio Maravall (1980), con el llevar todo hasta el extremo. Ser delgado hasta lo horrendo: incluso esa es una pose barroca. Es el discurso de la sutileza y de la delgadez, del estilo como pulido y como reducción, que sostiene uno de los personajes centrales del relato de Valdelomar:

Alphonsin, un “tísico notable”, “perdido -le escribe Rosell al narrador- porque la tisis le ha provocado una neurastenia que es como una locura genial” (Valdelomar, 2007, p.35). Alphonsin no tiene origen: viene de París, pasó por Londres, pero el relato nunca aclara ni de qué nacionalidad es ni cuál es su lengua materna. En una de sus conversaciones que Rosell registra en sus cartas, afirma Alphonsin.

No hay duda, lo delgado es lo lineal, y lo elegante y lo bello. Compare usted la L con la A, la D con la O, la libélula con el escarabajo, la cigüeña con el ánade, hasta el cisne sería menos bello, a despecho de su blancura, sin la serpiente de su cuello divino (Valdelomar, 2007, p.44).

Para Alphonsin, el comienzo de la serie es la escritura: es ella la que prima, como *exemplum* de sutileza y de delgadez, por sobre el resto del mundo, que, como se materializa en un animal tópico del modernismo literario como el cisne (el “olímpico cisne de nieve”, de Darío, 1988), se presenta como un mundo enclaustrado por la palabra escrita. Más adelante, en otra carta, Alphonsin sostiene la preeminencia del silencio, que puede asociarse con el acto de escritura, por sobre la palabra oral, sobre todo por sobre la palabra oral pública plasmada en la oratoria:

El orador es un hombre terciario. La palabra como medio de expresar el espíritu es el más primitivo, el más grosero, el más animal de los medios que dispone el hombre para hacer creer a sus semejantes que tiene alma (Valdelomar, 2007, p.56).

La “evolución” del hombre se produce, según Alphonsin, no tanto con el acto de trabajo, como había sostenido Engels (1876) en su célebre “De la transformación del hombre en mono [...]”, sino como efecto de una traza: de un dibujo, de una huella, en definitiva, de un registro que materializa una memoria (Ferraris, 2007). El paso del animal al hombre no es el paso abstracto asociado con la facultad del lenguaje, sino el acto concreto, específico, de dejar una huella deliberada: una letra del que las cartas que sostienen el texto de Valdelomar son un diagrama:

Lo instintivo es lo animal y el lenguaje es instintivo. Pero todo no es animalidad. Cuando el hombre terciario principia a evolucionar y a darse cuenta de algunas cosas se realiza en él un primer proceso psicológico: coge un hueso de asno y hace una línea sobre la corteza de un abeto. Esta línea terciaria, nos llega transformada, en el perfil de la Hebe. El dibujo acusa, pues, un poco de psicología sobre el lenguaje. Pero el hombre terciario sigue viendo la vida. Un día, a la orilla del río, coge la tierra,

húmeda y ve que en sus manos cambia de aspecto y crea la forma que, influenciada ya por el arte asirio, fenicio y egipcio, se halla en el Louvre, entrando en el pabellón de la izquierda; ésta es la Venus de Milo. (Valdelomar, 2007, p.56-57)

La ciudad de los tísicos, esa ciudad que ha sido leída como contracara de la ciudad proyectada contemporáneamente por el higienismo (Nouzeilles, 1998), encripta, así, una reflexión sobre la escritura como origen de la humanidad: como principio de la literatura y del arte, en boca de Alphonsin, que lleva en su propio nombre la huella de una escritura rebelde a lo oral: la lleva en la “ph” que se opone a los usos gráficos corrientes del castellano y que evoca un trazo arcaico y extranjero (recuérdese que de esa manera se intentaba reponer el sonido de la fi del griego). El nombre mismo de Alphonsin es un *xenografo*, una grafía que extraña su nombre como extranjero, como un cultismo o como un resto significante del orden de lo arcaico. En definitiva, la ciudad de los tísicos es un concentrado de la ciudad letrada latinoamericana, con la fijación por la letra y la idealización del intelectual que señala Ángel Rama (2004). La carta, como expresión consumada de la *letra*, de la *lettre*, funciona en la novela de Valdelomar del mismo modo en que la escritura opera en la ciudad modernizada de comienzos de siglo como instancia de inserción en los flujos relacionados con los centros de poder (recordemos que Alphonsin viene de París y de Londres), como un modo de incorporación en un mercado mundial, que es también un mercado de las lenguas.

La pregunta que anuda la reflexión sobre la escritura como arte y sobre la enfermedad es la pregunta: “¿para qué hablar”, que se formula explícitamente Alphonsin (Valdelomar, 2007, p.58). El **tiempo** de la enfermedad es, como el de la escritura, el tiempo marcado por el silencio. Simultáneamente, hay en el relato de Valdelomar una reflexión sutil acerca de la fenomenología de la enfermedad, de sus metáforas (en las que ha insistido Susan Sontag, 2003) y de sus implicancias, que explican la elección de la forma-carta -una forma, como recuerda Foucault (1999), ligada fuertemente al registro de las interferencias de cuerpo y al paso de los días, como género en el que se sostiene el relato. El ingreso a la ciudad de los tísicos, la busca de una cura, es,

paradójicamente, el ingreso a un estado donde la condición de enfermo se potencia, como leemos al cierre de la primera de las cartas de Rosell que se incluye en el texto.

[...] Pasan por mi ventanillo el tanque, la boletería, las casuchas; todo abandonado y en silencio. Sobre la nieve blanca, el tren toma velocidad plena y seguimos. Ni una persona, ni un pañuelo [...] Siento que ya me invade la fiebre [...] (Valdelomar, 2007, p.32).

El arte (y por ende la literatura) recrea -afirma Ottmar Ette (2015, p.34) – lo que podemos pensar como “espacios vivenciales”. Ciudades, casas, cuartos, sostiene el crítico alemán:

Representan patrones fractales que pueden funcionar ya sea como *modèle réduit* (Claude Lévi-Strauss) o como *mise en abyme* (André Gide), que modelan de manera programática las formas de vida como el saber de la vida y el saber de la convivencia de un grupo dado (Ette, 2015, p.34).

En tanto *espacio vivencial*, la ciudad de los tísicos produce un saber, errático y balbuceante, como diría Sánchez (1969)- acerca de las formas posibles de convivencia, del vivir juntos como ajustes de ritmos vitales, en la línea que esboza Barthes en el seminario *Cómo vivir juntos* (Barthes, 2003, p.50). Es, asimismo, un microcosmo que se articula con otras configuraciones de lo viviente, de las que en el algún punto es análoga. Como en el sanatorio suizo de *La montaña mágica*, la ciudad de los enfermos en América latina es una ciudad extranjera, descrita de modo análogo al que el discurso de la época usaba para dar cuenta de algunos de los grandes núcleos urbanos del continente donde la presencia extranjera -inmigratoria y desarraigada- era determinante, como Nueva York o Buenos Aires. La ciudad de los tísicos es, en efecto, como una suerte de ciudad portuaria. Escribe así Rosell en su segunda carta, que en el libro lleva como título, precisamente, “Los extranjeros”:

Hoy, después de hacer la distribución de los muebles, he salido a pasear la población. ¿Sabe usted?, parece un puerto de mar. Todos, o casi todos, son extranjeros y no hay dos del mismo pueblo: europeos, yanquis, sudamericanos. Y, como casi nadie conoce a nadie, todos se reúnen y hacen fiestas y paseos, veladas y música; los tísicos son los que más se divierten, por lo mismo que tienen los días contados (Valdelomar, 2007, p.33).

En todo caso, estar enfermo, que como recuerda Unamuno (1912) por esos mismos años en *Del sentimiento trágico de la vida*, es prácticamente la condición normal del hombre e implica siempre otra cosa. Si todos somos en última instancia enfermos, estar enfermo nunca es la condición total y absoluta del hombre. La enfermedad deja, pues, un resto, y entra en serie con otros estados o con otras condiciones, como la lujuria, lo sacro, el arte o la melancolía.

En un momento de la estadía de Rosell en la ciudad enferma, se produce el casamiento de dos de los huéspedes: Armando y Margarita. La pareja -quizá por broma, quizá tan sólo por falta de imaginación- adopta los nombres de los personajes de la celeberrima *Dama de las camelias* de Alejandro Dumas (1848). En principio, ser tísico supone, en el relato, inscribirse en una tradición, una herencia literaria ya en estos años demasiado pesada, demasiado densa. La tradición del tísico romántico, del tuberculoso decadente para el que la enfermedad entra en relación con las formas de construcción estética de sí. Una estilística de sí que desemboca, en este punto, en el esteticismo. Así, el tísico forma serie con el maldito o, más patéticamente, con el *dandy*. Es esa actitud manifiestamente esteticista lo que prevalece en Alphonsin, el exquisito embriagado por Baudelaire y por Verlaine, el lector de Mallarmé que entrega su sangre en holocausto a la mujer que ama. Frente a la fugacidad de la vida, tocado por la enfermedad mental, Alphonsin expone teorías acerca de la inmutabilidad del arte. Alphonsin es aquel que ve, el que ocupa el lugar del artista modernista que, como Rubén Darío o Leopoldo Lugones, está en contacto con las leyes inmutables de la esfera estética:

Lo obsesiona una rara teoría y él ve, a través de las cosas y de los hombres, de los objetos y de los espíritus, leyes artísticas inmutables. Ha reducido la expresión al gesto, la elegancia de la línea, la idea, el silencio y la música al color. No sé si él analiza o sintetiza, si deslía o comprime, si destruye o crea, pero llega a conclusiones a donde no llegan los que nos son tísicos como él y como yo (Valdelomar, 2007, p.35).

En contacto con la esfera de las leyes inmutables del arte, Alphonsin desconfía de la letra como medio de transmisión de un saber: por eso, básicamente dice para que

otro, Rosell, copie o haga circular a través de sus cartas, recita y extrema el carácter metonímico de toda escritura cuando asegura usar su propia sangre como tinta.

Los ha escrito en tinta roja: me asegura que ello no es tinta sino sangre de sus pulmones (Valdelomar, 2007, p.63).

En la tipología de la enfermedad que enuncia el relato de Valdelomar, la contracara del enfermo *dandy*, de Alphonsin, es una tísica mística, Sor Luisa de la *Purificación* (enfaticamos este componente del nombre), la monja que vive apartada del resto de los enfermos. En su rostro brilla, solo por un segundo, la serenidad que contrasta con las muecas sobreactuadas, con la enfermedad como máscara de los personajes festivos de la colonia y con la enfermedad tal como es padecida por los lujuriosos (el conde de Liniers, Evadí). En *La ciudad de los tísicos*, sor Luisa de la Purificación es quien deliberadamente no sabe, la que opta por la mayor humildad (la humildad seráfica, asociada por Erich Auerbach (2011) en *Mimesis* con la operación de mezcla de estilos dantesca que heredará de manera ostensible el siglo XX) y por la mayor de las sutilezas. Su vida transcurre “con menos sabiduría y con más serenidad que la doctora de Ávila, pero con más aire de flor que las flores mismas” (Valdelomar, 2007, p.59). Por el contrario, en esta tipología Alphonsin es aquel que maneja el secreto de los códigos semióticos. Opera con el sentido a partir de operaciones binarias. Manos finas/manos regordetas; el círculo / el cuadrado; el amor / la muerte. Por cierto, es un personaje que puede llegar a plantear algún tipo de comparación con las dos enormes figuras intelectuales de *La montaña mágica* de Mann, que comienza a escribirse en torno a 1914: el ilustrado y positivista Settembrini y el irracional Naphta, el judío que toma los hábitos jesuitas, el cristo-comunista apocalíptico y sarcástico. Sin embargo, a diferencia de los personajes de Mann, el Alphonsin de Valdelomar es alguien que *crea*. En el interior de la escritura de las cartas que Abel Rosell le envía al narrador hay, así, el registro de otra escritura: la literatura aparece así encriptada en la carta, encriptada en el espacio epistolar -más que en el espacio del libro- como espacio de la circulación y de la dispersión. Alphonsin es el poeta que escribe versos con tinta roja, tinta que, asegura, no es sino la sangre de sus pulmones (Valdelomar, 2007, p.63).

Ottmar Ette (2015) se detiene en un caso similar, un caso que tal vez Valdelomar recuerda en el pasaje de *La ciudad de los tísicos* en el que nos detenemos: la poeta cubana Juana Borrero, el gran amor de juventud del más famoso de los modernistas cubanos, Julián del Casal, en 1896 se abre las venas y escribe con su propia sangre una carta de despedida para su amor no correspondido, otro poeta modernista cubano, Carlos Pío Urbach:

El cuerpo de la poeta –señala Ette-, hecho líquido y luego escritura, modela, en el sentido de Helmuth Plessner, un *Körper-Leib*, en donde se cruzan totalmente el ser cuerpo (*Leib*) y el tener un cuerpo (*Körper*), si bien de manera muy distinta que en el acto amoroso. La escritura roja sangre desarrolla un saber sobre el vivir que anuncia su no poder sobrevivir, ya que sabe que sólo así puede abrirse la disposición sobre el cuerpo propio, como objeto, hacia una intensificación de todas las percepciones de los sentidos, de todos los dolores y el placer de ser *Leib*. Sólo así, en una intensidad creciente hacia lo extremo y lo monstruoso, se puede sacrificar y entregar el cuerpo “en cuerpo propio” a la literatura, como objeto y artefacto, como quien dice, como huella de (en) la escritura. La literatura o la vida: la vida por la literatura. (Ette, 2015, p.23-24)

Sangre, escritura, metonimia

Leído desde el trazo vital que pone en acto Alphonsin, el poder de la escritura no está tanto en la capacidad de transmitir un saber, de hacer pasar una experiencia de la enfermedad al joven Rosell, sino en la transformación del amor en enfermedad y de la enfermedad en arte. En *La montaña mágica* (Mann, 1924), Settembrini insiste en que toda enfermedad no es más que amor transformado. Quizá habría que agregar a esta serie el arte y la poesía, parece advertir el escritor peruano.

En *La ciudad de los tísicos* el padecimiento se transforma en una escritura que, a través de la lógica epistolar de los envíos, es contacto metonímico, “extensión casi de nuestro propio cuerpo: el otro, el ser amado, tocará esas hojas” (Violi, 1987, p.98): escritura de cartas, por parte de Rosell, y escritura de versos, por parte de Alphonsin. La carta como discurso “habla por sí misma”: manifiesta el acto por el que fue escrita, “testimonia su propio ser en cuanto carta” (Violi, 1987, p.91). Si la escritura epistolar, en la tradición del pensamiento estoico que reconstruye Foucault (1999):

[...] hace «presente» al escritor ante aquel a quien se dirige. Y presente, no simplemente por las informaciones que le da sobre su vida, sus actividades, sus éxitos, sus fracasos, sus venturas o sus desgracias; presente con una especie de presencia inmediata y casi física. (p.300)

La escritura poética es, directamente, sin mediaciones, escritura de la sangre, parte sustancial de la economía de sentido del barroco (Niola, 1997) con el que se mide la escritura latinoamericana a lo largo del siglo, desde Darío a Perlongher: no escritura del cuerpo, sino escritura con el cuerpo, que la carta reproduce y, al mismo tiempo, distancia: mediatiza y extraña. Acaso por eso, más que a los grandes personajes de *La montaña mágica*, Alphonsin se acerca con mejor suerte a uno de los más entrañables productos del imaginario manniano: el Hanno de *Los Buddenbrook*, la primera de las grandes novelas del autor alemán (1901). Hanno es, en efecto, el niño poeta, el niño músico, el raro tísico artista sin obra atraído hasta la muerte por la decadencia de su mundo, de su cultura y de su familia. En él, como en el Alphonsin del escritor peruano, la experiencia y el arte (la música, la poesía) entran en tensión. Hay, en todo caso, una experiencia, la experiencia de la muerte o la experiencia de la enfermedad, que se hace, en última instancia, intransmisible.

Con todo, la enfermedad y el arte, en este caso la poesía, son para Alphonsin formas del don. Dar la sangre en holocausto, dice Alphonsin. La enfermedad es lo que posibilita, en el caso de Rosell, dar las cartas que son el cuerpo central de este relato de Valdelomar. Dar esas cartas implica descentrar la escritura autocentrada, en la medida en que la colocación de lo epistolar “en el ambiguo punto límite que separa la interacción, el intercambio dialógico con el otro, de la soledad autosuficiente de la escritura” (Violi, 1987, p.87). La lógica de la enfermedad es, en este caso, la lógica no del beneficio y de la mercancía, la lógica del perfume que transforma el cuerpo del otro femenino en otro deseable en el primer capítulo del relato, sino la lógica del don y de la gratuidad. La lógica que está en la base de una comunidad de amigos, de una comunidad de ausentes o, en el extremo, de una comunidad de muerte. Como el maná en el poema de Tasso que pusimos como epígrafe -sustancia maleable, blanda, *versada* por el cuerpo que “d’immortal grazia abbonda”- la enfermedad *se da* en un acto gratuito. Como el amor y como la poesía, como los versos que Alphonsin escribe

en un tono que recuerda a las alegorías medievales o la música triste de Verlaine y de Pascoli en el otro.

Aquello que parece desprenderse de *La ciudad de los tísicos* es que la enfermedad no es carencia de obra, sino más bien forma de afección corporal que pone al sujeto en estado de escritura: la poesía, en el trabajo de construcción esteticista de sí que lleva adelante Alphonsin; las cartas que van registrando el acercarse de la muerte, en el caso de Rosell, como un modo de exploración del comienzo de la posibilidad de escribir un relato de sí:

Los primeros desarrollos históricos del relato de sí -afirma Foucault- no se han de buscar del lado de los “cuadernos personales”, de los *hypomnémata*, cuyo papel es permitir la constitución de sí a partir de la acogida del discurso de los otros; más bien se pueden encontrar del lado de la correspondencia con algún otro y del intercambio del servicio del alma (Foucault, 1999, p.294).

CONCLUSIÓN

Como la enfermedad, el discurso epistolar con el que se conecta en *La ciudad de los tísicos* de manera inmediata extraña el discurso narrativo del relato mayor que lo contienen, materializan el tiempo y el lugar de enunciación. En el discurso epistolar, en efecto, “la referencia al tiempo de la narración tiende a superponerse y coincidir con las referencias al tiempo (real) de la escritura, que en otros géneros narrativos deja de ser pertinente y rara vez aparece tematizado” (Violi, 1987, p.33). En las cartas, tiempo de la narración y de la escritura tienden a superponerse. Producen, en este proceso, más que un efecto de realidad, un “efecto de inmediatez”, pero, al mismo tiempo, un “efecto de distancia” (Violi, 1987, p.94). Son esas cartas donadas al narrador las que registran las muertes de los otros, quizá como una forma de anticipar la propia, la inescrutable, pero también como forma de convocar y conjurar el fantasma de una comunidad futura, de una comunidad que viene cuyo laboratorio son espacios vivenciales como la ciudad enferma y la ciudad cosmopolita, la ciudad sanatorio o la ciudad puerto. Si el código desde el que el narrador lee la figura enigmática de la primera parte del relato es el código de lo pictórico en su visión oriental y exótica (los dragones de Hokusai y las acuarelas de Utamaro, Valdelomar, 2007, p.11), si el código

desde el que el segundo narrador, Rosell, el dador, el origen (*Abel*) de la palabra y del relato es el de la literatura como escritura, como registro escrito (*Alphonsin*, Dumas, D'Annunzio, Baudelaire), el código desde el que se lee la ciudad de los tísicos es el de la semiosis de los nuevos espacios urbanos de América. Leemos en una de las últimas de las cartas de Abel Rosell:

Qué quiere usted, éste es un pueblo, un país de tísicos. Un centro donde concurren tísicos de todas partes y como hay cierto intercambio comercial, pienso en la pavorosa ciudad del porvenir, toda llena de tísicos. Tísicos para las grandes máquinas, para las instalaciones, para las oficinas públicas. Y esta ciudad me obsesiona y este mes me horroriza. (Valdelomar, 2007, p.69)

Son esos trazos del enfermo lo único que queda, en definitiva, del mundo alucinado y melancólico de Rosell. Dan el relato, pero al mismo tiempo lo hacen extraño: lo parasitan apoyándose en su dialéctica de la proximidad y de la distancia, de presencia y de ausencia de quien escribe y de quien lee. Ese resto, esas cartas, es lo que llega hasta nosotros de (desde) *La ciudad de los tísicos*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auerbach, E. (2011). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- Alighieri, D. (1966-67). *Commedia*, ed. de Giorgio Petrocchi. Milán, Italia: Mondadori.
- Benedetti, C. (1998). *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Turín, Italia: Bollati Boringhieri.
- Bentivegna, D. (2010). *Castellani crítico. Ensayo sobre la guerra discursiva y la palabra transfigurada*. Buenos Aires, Argentina: Cabiria.
- Benveniste, E. (1979). *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1994). *Discursos interrumpidos*. Barcelona, España: Planeta-De Agostini.
- Bernabé, M. (2003). Dandismo y rebeldía en el Perú: el caso de Abraham Valdelomar. *Iberoamericana*, 3(11), 41-63.
- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Blanchot, M. (2003). *La comunidad inconfesable*. Madrid, España: Arena, 2003.

- Caro Baroja, J. (1985). *Las formas complejas de la vida religiosa*. Madrid, España: Sarpe.
- Chang-Rodríguez, E. (1982). La obra literaria juvenil de José Carlos Mariátegui. *Revista de la Universidad Católica*, 11-12, 175-227.
- Ette, O. (2015). La filología como ciencia de la vida. En O. Ette y S. U. Quintana (Orgs.), *La filología como ciencia de la vida* (pp. 9-44). México: Universidad Iberoamericana.
- Ferraris, M. (2007). Documentalità: ontologia del mondo sociale. *Etica & Politica / Ethics & Politics*, IX(2), 240-329.
- Foucault, M. (1999). La escritura de sí. En *Estética, ética y hermenéutica* (pp. 289-306). Barcelona, España: Paidós.
- Lotman, Y. (1998). La lengua hablada en la perspectiva sociocultural. En *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 125-131). Madrid, España: Cátedra.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Luria, A. (1984). *Conciencia y lenguaje*. Madrid, España: Visor.
- Maravall, J. A. (1980). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid, España: Ariel.
- Mariátegui, J. C. (2009). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Niola, M. (1997). *Il corpo mirabile*. Roma, Italia: Meltemi.
- Nouzeilles, G. (1998). La ciudad de los tísicos. Tuberculosis y autonomía. *Anales de la literatura española contemporánea*, 23(1-2), 295-313.
- Palma, R. (1894). *Tradiciones peruanas*. Tomo II. Barcelona, España: Montaner y Simón.
- Paoli, R. (1981). *Mapas anatómicos de César Vallejo*. Florencia, Italia: D'Anna.
- Porrás Barrenechea, R. (1945). Reseña cultural. En R. Palma, *Tradiciones peruanas*, Buenos Aires, Argentina: Jackson. VII-LXXXIII.
- Rama, A. (2004). *La ciudad letrada*. Santiago de Chile, Chile: Tajamar.
- Sánchez, L. A. (1969). *Valdelomar o la belle époque*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Santos, S. (2006). De una ciudad de tísicos a Lima sin murallas: la modernidad mestiza de Abraham Valdelomar. *Taller de letras*, 38, 9-17.
- Sontag, S. (2003). *Le enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Tasso, T. (1822). *Opere di Torquato Tasso, V.*, Pisa, Italia: Capurro.
- Valdelomar, A. (2007). *La ciudad de los tísicos*. Buenos Aires, Argentina: Sigamos Enamoradas.
- Violi, P. (1987). La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar. *Revista de occidente*, 68, 87-99.

¹ Es Licenciado y doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es docente de grado y posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en la Maestría en Análisis del Discurso de esa misma Universidad y en la Maestría de Estudios Literarios Latinoamericanos de la UNTREF. Ha sido investigador invitado en las universidades de Ámsterdam, J. Pessoa, Florianopolis, Valencia y Newcastle. Es investigador adjunto del CONICET y director e impulsor del Observatorio Latinoamericano de Glotopolítica (UNTREF). Es miembro fundador del *Anuario Latinoamericano de Glotopolítica*. Codirige con Daniel Link la colección Pequeña Biblioteca de Teoría en la Eduntref. Estuvo a cargo de la edición castellana de obras de Pasolini, Foscolo y Gramsci. Es autor de libros de ensayo (*Paisaje oblicuo, La domesticación literaria, Castellani crítico*) y poesía (*Las reliquias, La pura luz, Geometría o angustia*).

² El lector puede acceder a una versión en línea del texto en <https://es.scribd.com/doc/14187446/Abraham-Valdelomar-La-Ciudad-de-Los-Tisicos>.