

LA CIUDAD MUERTA. POR QUÉ NO ME CASÉ CON FRANCINETTE DE ABRAHAM VALDELOMAR: METÁFORA DEL IMPULSO CREATIVO**Martha Barriga Tello**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

mbarrigat@unmsm.edu.pe

Resumen: *La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette (1911)* del narrador, poeta, ensayista, dramaturgo y dibujante peruano Abraham Valdelomar Pinto (1888-1919), propone el análisis de la novela como *novela de artista* en el marco del modernismo, como reflexión sobre la negación consciente del artista para cumplir a cabalidad su anhelo artístico creativo, al serle imposible aceptar el riesgo y el compromiso que requiere concretarlo, impulso que solo supera cuando induce la desaparición de un sustituto. Valdelomar fue un escritor controversial en su tiempo. Situado entre el último modernismo y el inicio de la vanguardia, es reconocido recientemente como innovador en la literatura peruana y pionero de sus mejores logros.

Palabras clave: novela corta de artista, literatura peruana, Abraham Valdelomar, tradición y modernidad

ABRAHAM VALDELOMAR'S LA CIUDAD MUERTA. POR QUÉ NO ME CASÉ CON FRANCINETTE: A METAPHOR OF CREATIVE IMPULSE

Abstract: *La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette (1911)* from the peruvian narrator, poet, essayist, dramatist and draftsman Abraham Valdelomar Pinto (1888-1919); proposes the analysis of the novel as an artist's novel in modernism context, as a reflection of the artist's conscious denial to fulfill his creative artistic longing. Being impossible to accept the risk and commitment required to achieve it, momentum that only exceeded when it induces the disappearance of a substitute. Valdelomar was a controversial writer in his time. Located between late modernism and the beginning of avantgarde he is recently recognized as an innovative and Pioner writer of the best achievements of Peruvian literature.

Keywords: artist's short novel, Peruvian literature, Abraham Valdelomar, tradition and modernity

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.437>

Recibido: el 2 de noviembre de 2018

Aceptado: el 1 de marzo de 2019

Publicado: el 19 de febrero de 2020

El narrador, poeta, ensayista, dramaturgo y dibujante peruano Abraham Valdelomar Pinto (1888-1919) está considerado uno de los creadores más versátiles de la literatura peruana de inicios del siglo XX.

Valdelomar escribió e ilustró la novela corta *La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette* (1911). El narrador protagonista anónimo inicia la trama mientras escribe una carta: “En el Ática, sobre el mar de Rio de Janeiro, Brasil, febrero 12 de 1911” (2001: 45).¹ Desde altamar, en un día veraniego, escribe a la novia que acaba de abandonar antes de la boda. Involucra al lector, ahora voyeurista, al permitirle leer la carta personal y secreta. En ella se excusa por haber contribuido, inadvertidamente, a la posible muerte del novio anterior que ella buscaba en el momento que se conocieron, tragedia ocurrida en una ciudad antigua, abandonada y misteriosa próxima a una urbe y puerto modernos. La frase inicial condensa el contenido: “Todavía me arrepiento de haber dejado bajar a tierra a ese hombre, pero le echo la culpa a la luna. Es ella la cómplice de todos los crímenes y, en muchos casos, la instigadora” (45). El drama está expuesto, es un signo precursor que representa el momento que desencadena los acontecimientos, anticipa el conflicto y propicia la inquietud del receptor por el suceso presentado e inevitable que, sin embargo, nunca se resuelve. El relato presenta dos planos espacio-temporales (tierra/mar; pasado/presente; interno/externo), y elabora una reflexión metafórica amplia sobre el impulso artístico creador, delegado, comprometido y asumido por la figura de un doble. La carta, de carácter introspectivo, a manera de confesión exculpatoria del protagonista en su huida, es posible que nunca llegue a destino: “Por lo menos yo la habré escrito” (48) declara, porque funciona como justificación personal autogratificante, ajena a cualquier opinión externa y con malsana satisfacción.

Stefan Zweig (1881-1942), definió la producción artística como el más profundo misterio de la creación, algo sobrenatural y permanente al que accedemos gracias a la capacidad de un individuo que la materializa mediante un proceso interior, que no puede ser observado porque: “No estamos en condiciones de participar del acto creador artístico; solo podemos tratar de reconstruirlo, exactamente como nuestros hombres de ciencia tratan de reconstruir, al cabo de miles y miles de años, unos mundos desaparecidos y unos astros apagados” (2010: 16). La novela de Valdelomar aborda el tópico de cuando se posee el instinto creador, se anhela concretar, pero no se materializa por incapacidad o reticencia. En este caso, el instinto creador se refleja y transfiere a otros, a manera de espejo, que cumplen el deseo del protagonista, pero desaparece en la intención.

El relato se inscribe en lo epistolar. La carta que el narrador protagonista está escribiendo inaugura el tiempo de la narración que avanza respecto a la escritura, pero es retrospectivo en la acción interna que la carta conduce. A la vez, presenta la acción en dos dimensiones temporales: una amplia que involucra a la novia destinataria y al personaje que escribe en el barco; y otra interna, la historia que se cuenta en la carta, que es el vínculo que las mantiene unidas. El narrador representado es un médico que permanece anónimo, así como las ciudades a las que alude sin nombrarlas: *C* es la del drama y *M* en la que conoce a Francinette.² Los personajes de *La ciudad muerta* son intelectuales cosmopolitas, representantes de dos formas de pensamiento: el científico profesional vinculado a la preservación de la vida (médico), y el vehemente y sensible (artistas). En el mundo que la

¹ Las referencias se harán directamente por número de página de la edición del año 2001.

² *C* puede remitirse a colonial, la tradición perdida; *M*, a la aspiración por lo moderno.

narración recrea hubo tragedias previas. El primer personaje al que conoce el protagonista es un pintor saboyano, Rosso Benedetti, que en 1898 incursionó en la ciudad abandonada e insistió en visitarla porque despertó su curiosidad un cuadro de Bartolomé Murillo, encontrado en el puerto.³ Rosso llevaba como amuleto una figura que decía era de un afamado “escultor florentino de los Borgia”, representando a la *Virgen con el Niño*, que el narrador califica como un “Idolito de palo santo”⁴ y un “prodigio” (62). Posterior a la desgracia de Rosso, el médico huye y cambia de residencia, pero un impulso, que califica de neurótico, no lo abandona, más aún cuando pasados seis años, la imagen que llevaba Rosso y un espantoso ser son encontrados en la playa, hecho que vincula al pintor desaparecido.

Doce años después esta historia la cuenta, como advertencia, al escritor francés de la novela *Misterios*, Henri D’Herauville, quien

tenía el gesto de lo insondable [...] todos los hombres de gran talento tienen un gesto particularísimo. [...] Henri llevaba el gesto en la boca. Una boca de misterios, unas comisuras que intrigaban. Sus movimientos eran armónicos. Su nariz lanzada hacia arriba agitaba los cartílagos vibrantes y husmeaba como los perros que buscan algo que no han encontrado todavía (48) [y] los ojos, esos ojos de gato, claros y pavorosos. (70)

Como el anterior, el escritor lleva un dije, “un esqueleto de marfil viejísimo que tenía sobre la cabeza una antorcha ardiendo” (50). El médico lo identifica como augurio de tragedia y transgresión, y va construyendo el clima sobrenatural relatando que, de la novela *Misterios* que tenía en su armario, leyó

casualmente la página del silencio. Aquel hermoso capítulo [...] ese artículo de las perspectivas, de las proporciones y de los gestos; aquella pintura de Little Tich⁵ tan intensa y tan gráfica del silencio [...] Usted sabe las imágenes macabras, lorrenescas,⁶ que provoca el libro de Henri; los locos serían capaces de volver a la razón con sus narraciones. (49)

El tema del silencio, de lo no dicho pero expresado, las imágenes de abandono, soledad y temor que transmitía el libro, presentan a un autor predispuesto a los acontecimientos que narra. También evidencian el gusto literario del médico, que sabía de quién se trataba: “Oh, sí, he leído sus libros” (49).

En la novela son significativos los personajes secundarios, presentes y evocados, que acompañan al protagonista. Henri se muestra decidido:

Necesito bajar a tierra esta misma noche, doctor. Debemos estar pocos días —tres o cuatro— y si estos los gastamos en arreglar la patente, no podré conocer la ciudad vieja ni los subterráneos; y créame que me mortificaría mucho haber dejado mi partida de poker en el Jockey Club y mis sesiones frente a la columna Vendôme para conocer los subterráneos de una ciudad colonial de América y no poder llegar a ellos. (49)

³ La narración ofrece vestigios fuera de la ciudad muerta y próximos al mar, que presumiblemente confirmarían la existencia de las personas y objetos que supone existen en el subterráneo de la ciudad muerta: el cuadro de Murillo, un amuleto y el leve sonido de unos golpes.

⁴ Palo santo o *madera sagrada* (*bursera graveolens*). Usado como incienso, es una madera dura de agradable aroma cuando se combustiona. Fue usado con fines medicinales en las culturas antiguas de América del Sur (especialmente en Perú, Ecuador, Bolivia). También está vinculado a los ritos religiosos cristianos. El material de la pequeña escultura se asocia al palo santo, pero no correspondería a su material real, sino metafórico.

⁵ Little Tich (1867-1928) fue un comediante y mimo londinense que tuvo gran éxito en su época, un *music hall comedian*. Sus actuaciones son próximas al estilo desarrollado por Charles Chaplin.

⁶ Probablemente referido a Claude Lorraine, pintor francés (1600-1682), caracterizado por sus paisajes barrocos, casi desiertos del amanecer o el atardecer, solitarios e intrigantes.

El médico hace la excepción, lo aloja en el Hotel Insular y se establece el compromiso. Al día siguiente, encuentra al escritor en su habitación vestido con “un kimono de seda gris y unas pantuflas bordadas. Sacó de la maleta abierta sobre el sofá, polvos, frascos y cepillos, y haciendo una graciosa reverencia se perdió en la habitación contigua”, para asearse (49). Es un *dandy* modernista con caprichos extravagantes, al que intentará disuadir sin convicción.

Los artistas a quienes envía a la ciudad muerta, al olvido, a la pérdida de posibilidades de creación sin impedirlo, representan una cualidad a la que el médico no puede acceder, se niega y desconfía de las noches de luna porque conducen al misterio, a la fatalidad, “la luna es la virgen de los alucinados, de los poetas, de los neurasténicos, de los locos y de los criminales [...] es de todos aquellos seres que no tienen en la vida sino su alma incomprendible, soñadora, grande como las horas de la luna, como el misterio blanco de la luna, como la luz verde, criminal y lujuriosa de la luna” (79).

Desde su sensibilidad, los artistas no atienden razones ni son inocentes, quieren descubrir, indagan, se ofrecen al convencimiento. El entusiasmo e inútil precaución que toman confiando en que el médico los librarán del peligro que les ha augurado contrasta con la débil condición del protagonista, incapaz de asumir esa responsabilidad. El médico ofrece las advertencias con velado atractivo, niega, pero paralelamente invita, ocultando las siniestras condiciones que los esperan. Los conmina a cumplir su ideal existencial al ofrecerles una propuesta estética espléndida cuando describe la ciudad colonial con sus calles, templos, obras de arte y tesoros enterrados. La superioridad intelectual del protagonista coincide con la de los artistas que lo acompañan, son seres excepcionales de conducta disímil que pueden advertir la grandeza de la oportunidad que la circunstancia les ofrece para experimentar una belleza excepcional, aquello que individuos comunes no podrían apreciar en la magnitud que merece.

Cuenta el doctor en la carta la imposibilidad que tuvo de evitar el daño. Insiste en que argumentó con datos científicos: “el hombre que no es sino un ejecutante de lo que pasa en su cerebro, una vez que baja al subterráneo, lejos de salir a la luz, tiende a perderse en la obscuridad voluntaria, consciente, imperiosamente” (67). Advierte que los olores de ese subterráneo y la impostergable llamada que aleja de la luz, según las “localizaciones cerebrales” (65), deja al individuo a merced de su imaginación. Incluso, si volviera a la luz, se produciría un desequilibrio “psico-lobular”, que lo llevaría a la locura (69). Regresar del estado suspendido de luz conlleva pérdida irreparable del estado anterior, porque el desafío supone abandonarse a la invención, a lo profundo, a la locura que define al artista. D’Herauville lo refutó y optó por anteponer Arte a Razón. Él médico desiste, seducido, porque el escritor, como todo gran talento, “tenía el gesto de lo insondable” (48), él mismo parece conocer bien el proceso, anhelarlo.

El protagonista se escuda en la ciencia, pero se siente, o pretende estar, influenciado por fuerzas extrañas a las que culpa de complicidad en los sucesos que ocurrirán. Su aspiración artística será canalizada, personificada en individuos desconocidos que encarnan su destino, pero no lo comparten, porque se entregan a la pasión por lo ignorado, a experimentar sensaciones que, fatalmente, no tendrán la posibilidad de transmitir. Él tampoco podrá hacerlo, prolonga el placer doloroso de la creación, su deseo tanto como su goce, tortuosamente expresado bajo el influjo de la pulsión creadora. La luna verde: “horrible y

sugestionador. Color de alucinación, de sueño de éter [...] ¡Y qué bellísimo era! [...] sus luces se meten en los nervios, en las fibras, en la sangre, en los huesos. Creo que no obran como color sino como atracción” (69), porque “cuando ella tiene esas notas de luz casi verdes como si se copiara a través de una falsa esmeralda, algo extraño está pasando sobre la tierra (45). El verde, en su acepción negativa, contamina el blanco de la luna, alude a rasgos de maldad y envidia que son, precisamente, los sentimientos que empujan con deleite al protagonista que se imbuje de heroicidad y traslada con satisfacción su voluntad creativa. Su doble se perderá por su atrevimiento. Siente placer mientras ve desaparecer la soga que el otro hala con insistencia, decide que se ha soltado sola, no lo rescata, permite la desaparición. Sin esperar resultados huye en el *Ática*.

Frente a la muerte a la que aspira el héroe romántico decadentista, el personaje principal en la novela de Valdelomar mata y muere por interpósita persona, un doble en la línea modernista, al que incita con sagacidad perversa, encubriéndose con preocupación y aprecio: “Yo soy médico y he podido observar el efecto de esas noches de luna en los enfermos de locura y en los alucinados, en los criminales, en los neuróticos, en los artistas. En los artistas sobre todo” (45).

D’Herauville inicia el camino del descenso al subterráneo y el doctor afirma: “Entonces yo sentí la necesidad, hasta el deseo, de que Henri bajase y sin decir más le acompañé en silencio” (69), como si fuera simultáneamente *otro*. Describe el inicio de la experiencia como un ritual compartido bajo la luz blanca de la luna, hasta que, cerca de la boca del subterráneo, su luz se torna verde, sobrenatural, subyugante. La luna los envuelve “provocando en nosotros ese estado de alma en el que uno se olvida de lo real y sigue como un sonámbulo las órdenes de un interior misterioso que nos induce” (72). Ambos personajes escuchan golpes suaves y lejanos, “¡los golpes de Rosso!” (70), pero continúan avanzando como en éxtasis, abandonados de sí mismos, una sensación similar al momento de la creación artística. La muerte asecha, D’Herauville se inquieta, pero acepta el riesgo y se pierde con la complicidad del protagonista, bajo la “luz divina y verde de la luna” (72):

La luna estaba verde, más verde que nunca. Su luz me ofuscaba, me obsesionaba. Entre mi espíritu nervioso había algo que no puedo describir, pero que, a fuerza de darme miedo, me daba una sensación tan agradable, una fruición tan íntima, una corriente que obra desde mi corazón hacia todo mi cuerpo como una culebrilla, deliciosamente. Y la luna incitándome! Verde, divinamente verde, criminal, pero encantadoramente verde. (73)

Un inmenso placer inconcluso que termina con el último y leve tirón de la cuerda que desaparece en el subterráneo y la pérdida del amigo. El silencio niega información en la carta, apaga las preguntas y evade las respuestas; frustra el anhelado conocimiento del espacio subterráneo que existe en los terrores y alucinaciones del médico. El resultado queda abierto, irresuelto, insatisfactorio. Entonces, súbitamente lúcido, se aleja apresurado, porque:

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

El escenario esplendoroso se ha pervertido, es una quimera engañosa que revela su horror, creación y locura coinciden, como advertía *Misterios*. Las ruinas y la luna parecen

atrapar su huida despavorida, laberíntica, y sus urgencias al escuchar nuevamente los lejanos golpes de Rosso. Después del goce cumplido por el logro del objetivo, la salvación, la paz, le llega viendo el mar a lo lejos, la ciudad nueva y el puerto alumbrados, pero se sabe culpable y teme la incriminación. El *Jeroboam* arribó a medianoche, “con un mar agitadísimo y una patente sucia” (48), en una atmósfera de presagio, del que descendió el escritor y, dos noches después, zarpó sin uno de sus pasajeros. Esa misma noche el médico se embarca en el *Ática*, hacia la ciudad *M*, donde conocerá a Francinette y cumplirá el destino del *otro*.

La autoexculpación introspectiva y epistolar que hace el protagonista lo sitúa en la posición de tener que pagar el crimen, todos los crímenes, el de su fracaso creativo, los de los desaparecidos y los del abandono. Su discurso es de víctima y espera, no solamente comprensión, sino reconocimiento. Tiene y no tiene culpas que pagar, declarativamente existen, pero moralmente la responsabilidad es compartida, incluso con Francinette: “Si usted —¿se acuerda?— en el saloncito del Continental, cuando estábamos de novios, no me hubiera contado el motivo de su viaje a América, yo me habría casado, amiga mía, porque la amaba entrañablemente, la amo aún” (46); la luna verde, porque “Aquella noche —¿se acuerda?— la luna estaba casi verde también” (46); los artistas, todos coludidos en el resultado ulterior del drama. Ciertos rasgos de sensibilidad artística lo definen cuando recita sus poemas a Henri y cuando se siente poseído por la luna verde, se complace en las sensaciones que le suscitan, las disfruta, se embelesa con el astro de la locura, la ensoñación, y la culpa de su influjo, aunque rechaza admitirlo. Declara que no quiere abandonarse a sus requerimientos, huye aterrado, fuera de sí, afiebrado. El impulso que el arte ejerce sobre él, como una condición desconocida y amenazante, es muy fuerte y su renuencia a aceptarla, mayor. El conflicto ciencia-arte, que opone la razón a la fantasía, lo tangible a lo ilusorio, añade un punto de conflicto. Una relación con el impulso imperativo del genio creativo, cuya vida y voluntad artística no pueden independizarse.

El escritor Henri se muestra insatisfecho en la búsqueda y poseído por fuerzas que no puede disimular, desestima los peligros y decide la incursión al subterráneo dominado por un mandato. El doctor asegura no poder detenerlo, además que el ambiente era “encantador y sugestivo” y porque “Aquel hombre tenía un dominio inexplicable sobre mí” (66). Desde el principio, la acción del médico es deliberada, convoca la tragedia, la ofrece como compensación ante lo irracional, la tragedia del artista inmolido. Y el castigo deja rastros que marcan su presencia —el objeto del primer desaparecido, los restos en la playa— que buscan intimidar y sientan autoridad.

La ciudad *C* es el objeto de deseo: “duerme el sueño de la muerte”, [de la que] “hoy solo queda de tanta gloria el cadáver” (51), está alejada “tres kilómetros del mar” (48), próxima a la vitalidad de la urbe de la que está separada por un río. La ciudad no se oculta, se muestra hermosamente apagada, expectante, extraña, femenina. Está latente, invitante, permanece como presencia viva y atractiva. Tiene una parte ruinoso que engañosamente muestra y ofrece al recorrido despreocupado. Pero encubre una sección paralela, alucinante, el espacio no visible, que se presiente siniestro y misterioso prometiéndole experiencias inefables cuya condición no expone. Quedó petrificada, fantasmal, reflejada en el recuerdo y la evocación que la actualizaba, “una poderosa ciudad tan orgullosa y celebrada que se diría que el tiempo ha querido castigar su orgullo como a una mujer coqueta” (50). Orgullo que refleja en Francinette como eje de un triángulo de seducción conectado por el arte y la muerte.

La atracción que la ciudad *C* ejerce sobre los desaparecidos se funda en la descripción eufórica extrema y estéticamente subyugante que el doctor hace de ella. Esta, como otras “nobles y florecientes”, prefirió perecer antes de verse vencida, y por esa razón: “Tal es hoy, como fue con el último virrey y con el último prelado que besaron las armas reales”, por tanto, quedó muerta, pero incólume, “íntegramente colonial” (51). El protagonista la describe como un ser vivo que se rebeló al abandono antes de verse humillada por la modernidad, la revive convocando la imaginación de su hipnotizado oyente, convirtiéndola en acción interactuante: “Entre esos muros terrosos y caídos, entre esas palideces de polvo, bajo esos techos derruidos se dieron un día las fiestas más espléndidas. Por esas escalas que hoy nadie transita, ascendieron cortes de virreyes con capas bermejas, espadas de oro y damas blancas como lirios” (51). Las imágenes que construye e invoca son irresistibles:

¡Y si usted señor D’Herauville viera los cuadros! Allí hubo Murillos de formas celestiales, Velázquez de caballos panzudos, triunfadores; Riveras. Pero esos cuadros quedan como cadáveres que han vivido la misma vida de esas damas jóvenes y lindas que después, al casarse, alfombraban la calle desde sus señoriles mansiones hasta la puerta del templo, de esas damas que después fueron abuelas y que ya viejas, se entregaron en cuerpo y alma al pincel de un gran evocador, Ignacio Merino. Estos versos son casi lienzos robados a un gran pintor! (57)

Reconstruye una escena no presenciada, pero advertida en el mundo irreal de la pintura. Las imágenes se imponen vívidas a su interlocutor, convirtiéndolas en objeto de deseo más atractivo cuanto más alejado y difícil de obtener. Su oyente aspira a entregarse a la ciudad imaginada a riesgo de perderse y no regresar, concretando el impulso de investigación que dinamiza la actividad artística, en este caso, del que convence y del que acepta. La ruta está trazada y se recorrerá, a pesar de las dificultades que se presentan.

Lo sobrenatural de la ciudad imaginada e invisible, le ha inspirado al médico tres poemas de precisión extraordinaria y tono laudatorio que suponen una vertiente interna de evasión. La describe detenida en el tiempo como guardiana de un enorme y presunto tesoro artístico no verificable, en una construcción mental exclusiva: “Mi imaginación evocaba mejor que nunca la ciudad colonial y le seguía contando a Henri” (53), es el objeto encontrado, pero finalmente no concretado.

“Evocar” es recordar lo que alguna vez se conoció, el doctor está inmerso en la fantasía que va construyendo junto con su relato, es más soñada que real, ficticia, construida para embaucar a los artistas, extranjeros ambos.

En un mismo espacio conviven dos ciudades sin conflicto: la vital y la presentida. Una próxima al mar, a la vida moderna. La otra, en ruinas entre los cerros. Un río atraviesa *C*. La ciudad no se beneficia de sus aguas como antaño. Está apagada como las ilusiones y las expectativas de la creación artística que el protagonista ha decidido ceder a otros, los nuevos y extraños, coincidentes en un lugar y tiempo fatalmente coyunturales, con los que destruye toda posibilidad de colaboración. La creatividad que surge como manantial de la mente del artista se refleja anulada en la ciudad muerta, en contradicción con la vida que ofrece y alaba el protagonista en la urbe. El médico se niega a estar entre aquellos que la luna verde convoca, los muertos, los desprotegidos, los desaparecidos, los artistas orientados al bien supremo de las obras de arte ocultas en las ruinas. El médico huirá al extranjero en tres oportunidades: la primera cuando desaparece Rosso; la segunda hacia *M*, tras la desaparición de Henri, y la

tercera cuando abandona a Francinette. En cada ocasión hacia supuestas oportunidades, zonas vitales y dinámicas de la modernidad.

La creación artística es una búsqueda, la insistencia y constancia por obtener un fin ideal, de consolidar una inquietud. El pintor Rosso y el literato Henri están decididos a alcanzar el objetivo de poseer, de alcanzar la obra, sin saber que les sea imposible compartirla. El drama se duplica, llegar a la meta es inútil, porque está negada la condición de la obra de arte ideal como objeto de comunicación. Esta solamente deja indicios leves y fortuitos de la experiencia, ratificándola como no cumplida. El protagonista logra profundizar una nueva pérdida, quiebra el camino que lleva de la creación de la obra de arte a su recepción. Queda en los artistas sentenciados el intento por alcanzarla y también su condena, el *tránsit* es intrasferible e ilusorio. Los amuletos que los artistas llevaban, y el libro *Misterios*, incluyendo la maleta que acompañará la carta —que el médico parece haber guardado todo el tiempo entre la desaparición de Henri y su abandono de Francinette— son botines que verifican presencia efectiva y ratificación de derrota.

En la novela se opone creación a frustración; vida a muerte; presente a pasado; luz a oscuridad; obstinación a negligencia. La modernidad está representada por la ciudad nueva próxima al mar. Se muestra tentadora, alabada y contrastada por su luminosidad y vitalidad, frente al pasado superado de la ciudad muerta convertida en objeto de deseo. La ciudad moderna es el lugar en que se construye la tragedia del artista, como preámbulo a la incursión que uno de ellos emprenderá a la nada y que el otro observará fascinado. Ambos centros urbanos compiten, lo subterráneo y la superficie; la tierra adentro con el nivel del mar. La ciudad antigua y la nueva; tradición y modernidad.

Francinette, el personaje femenino ausente, pero constantemente aludido, está también en la búsqueda de la belleza extraviada. Ella persigue la creación artística personificada en Henri, el novio desaparecido al que pretende localizar. Francinette perderá el bien que busca porque es inalcanzable. Sin que ella lo sepa, el médico se ha encargado de perturbarlo. El relato que desarrolla la carta es cruel, es un tercer crimen. El médico goza relatando con mínimo detalle la desaparición de Henri. El personaje femenino, ausente-presente, recibirá las consecuencias del drama en el que no ha participado directamente, asume el papel de eje relacional trágico mantenido a merced de terceros. La carta no es seguro que llegue a destino, el protagonista encubre sus huellas, y se replica la pérdida en el subterráneo de la ciudad muerta.



Francinette. Abraham Valdelomar (AV) *La Ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette* (1911).
Edición 2001:58

Francinette se puede imaginar como una mujer atractiva, decidida e independiente, un tipo de belleza moderna, elegante, sofisticada, seductora. Ella es el ángulo en el que confluyen dos personajes: Henri, con un carácter predispuesto al riesgo, que viaja a una ciudad remota porque necesita fuentes de inspiración; y que termina su vida para que ella, cual catalizador de la tragedia, encuentre y se comprometa en matrimonio con el médico, erigido como arma singular que lo asesina. Ella es una aparición en el dibujo de Valdelomar, pero no está nunca físicamente en el escenario, aunque su presencia está implícita en la narración. Una mujer de belleza fatal, la aspiración artística, la obra de arte que, a pesar de su aparente atractivo, es abandonada y se le castiga como a la “mujer coqueta”, que era la ciudad muerta, también “como el cuerpo abandonado de una amante en desgracia” (53). Francinette es presentada como reflejo de la ciudad “en ruinas en la que todo invita al olvido” (53). En la carta, el mensaje es directo, el médico responsabiliza de la tragedia a Francinette, la obra de arte, portadora de una belleza inalcanzable que se abandona porque le es esquiva. El dibujo muestra al personaje femenino de espaldas, en un movimiento diagonal escorzado, de derecha a izquierda, con un despectivo gesto de cabeza, en rápida retirada hacia el vacío. De los 12 dibujos que acompañan la novela, es el único sin fondo, el motivo está solo, incomunicado. El título revela la intención: *La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette*. La ciudad muerta es la opción de la invención artística no concretada por renuncia, que frustra el compromiso, alejando la opción comunicativa de alcanzar la obra de arte moderno que Francinette simboliza.

En *La ciudad muerta* se configura una obra de creación que oscila entre ansia y realización; anhelo y consumación; idea y formalización; permanencia y evasión, que

solamente se evidencian en el alma del artista y su capacidad para captar una realidad paralela y prometedora. El artista concibe el mundo que ambiciona transitar, lo vislumbra y mantiene como objeto de deseo, pero es una acción que no logra consumir. El médico ofrece a D'Herauville una *ecphrasis* minuciosa de la ciudad activa, una imagen de valor poético bellamente evocadora concebida para su disfrute. Es un largo ejercicio de reelaboración estética, vívida y excepcional.

La contradicción que ofrece el texto entre descripción-experimentación de la ciudad, representa el mundo que ha construido el médico para concretar una obra jamás emprendida, inexistente, fruto de la imaginación de su mente insatisfecha, que proyecta su realización a través de un tercero, y cuya verificación recae exclusivamente en quienes, movidos por la ambición o la curiosidad, bajan al subterráneo —que configura la cueva platónica de las apariencias—, y aportan la ilusión de la existencia y verificación de lo afirmado. Aunque lo seduce la idea de explorarla y la realización estética que supondría visitarla, rechaza entregarse al impulso, es incapaz de culminar el proceso y experimentar la formalización. Como sucede con el artista creador, la obra que imagina, aquella a la que aspira, se encuentra fuera de su alcance. Su realización no formaliza la idea que concibe, queda a la saga. La insatisfacción es permanente, la obra que el artista quiere realizar es el incentivo que guía su búsqueda, incansable y generalmente frustrante. Mantener la ilusión puede constituirse, en una pretensión anhelada e irrealizable.

La luna verde, amenazante, provocadora, es el símbolo encarnado del impulso creador en el testigo exaltado que es el protagonista, su instrumento fatal. Varios son los indicios que presagian la tragedia, pero sirven para incentivar la necesidad de conquista del personaje artista que desciende al subterráneo, y el ejercicio de poder del médico que lo usa de doble. Es un destino marcado, irreductible.

La ciudad muerta es subterránea. Poco permite avistar en su exterior, apenas rastros de lo que alguna vez fue su aspiración de metrópoli. En su oscuro interior guarda secretos, misterios y horrores. Los artistas —un pintor y un escritor— deciden ardorosa y tercamente abandonarse a su enigma, seguir su impulso creativo. Iniciado el recorrido, este solamente puede culminar en un objeto: la obra. Del italiano Rosso, aparece, a merced de las olas en la orilla del mar, una obra de arte de reconocido valor que llevaba. Su nombre, su condición individual como sujeto creador cede ante el objeto tangible que puede identificarse con él. El artista es en la obra, no fuera de ella: arte y vida en un solo concepto, pero del escritor Henri no quedará ningún indicio de su intento, salvo su recuerdo; y en el médico, solo la intención.

A través del protagonista, que anula su profunda vocación artístico-creadora, la sepulta con los que la practican y se pone a salvo, el autor reprocha a los artistas contemporáneos no asumir su responsabilidad creativa a pesar de tener los medios y condiciones. Es por eso que, cuando los artistas se pierden tras la quimera de la tradición, desvela lo espantoso del subterráneo. Esta actitud entraña una defensa de principios, si se correlaciona con su posibilidad simbólica. Valdelomar construyó tercamente un atractivo modelo personal coincidente con el pensamiento moderno, que subyugó a muchos de sus contemporáneos en distintas partes del país y de diferentes clases sociales, en franca oposición a la tendencia tradicionalista imperante.

Pocos son los elementos que los narradores han desperdiciado ante la posibilidad de ofrecer lo inexplicable a un lector cómplice. Lo sobrenatural está implícito en lo cotidiano con

sutileza y constituye lo más creativo de la imaginación de los pueblos de cualquier época. La habilidad de un escritor se mide por su capacidad para ofrecer rasgos nuevos e imprevistos en las historias, y en el delicado vínculo que puede establecerse entre las tramas y los acontecimientos contemporáneos, no es inocente. Actualmente, esta modalidad narrativa goza de renovado éxito porque responde a inquietudes no resueltas, a posturas extremas y de evasión que, sin atender las consecuencias, el autor puede expresar lo que de otro modo sería rechazado.

En el trasfondo de esta novela corta está la mirada crítica a la controversia entre pasado y presente que existía entre los intelectuales del tiempo de Valdelomar. Lo virreinal como modelo cultural seguía siendo una carga de autoridad que amenazaba la modernidad, el progreso de la nación y las posibilidades de los artistas. El mercado seguía orientándose hacia el arte académico al antiguo modo, no ofrecía posibilidad de renovación y un sector de la intelectualidad ignoraba a quienes ofrecían otras opciones, como en su caso. Se enfrentaban dos mundos, el antiguo y el moderno y el narrador personaje está viviendo la encrucijada, como evidencian los poemas incorporados en el relato. La ciudad C, supuestamente atractiva, es virreinal, engulle la rebeldía de donde provenga y no la deja manifestarse, en tanto a lo lejos el mar y la ciudad nueva, iluminada, prometedora y dinámica, espera. *La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette* ofrece una propuesta directa y crítica. Tal vez, en la línea que reconoce Louis Vax en los escritores franceses de narraciones fantásticas, tuvo Valdelomar: “la preocupación de transmitir al lector su precioso «mensaje» de artista” (1965:105).

Valdelomar afirmó: “yo tengo una estética mía, propia, experimental. El valor estético más poderoso, para mí, es objetivamente el que tiene más dosis de sugerencia, y subjetivamente el que penetra más en el misterio” (Silva-Santisteban 2000: II, 258), y es lo que su novela inicial muestra a sus 23 años. No podemos saber hasta dónde habría llegado su capacidad creativa, su tendencia a romper las reglas sin arrepentimientos si, tempranamente, un accidente absurdo no hubiera frustrado su vida, a los 31 años.

Bibliografía

- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo, ed. (2000): *Valdelomar por él mismo*. 2 volúmenes. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- VALDELOMAR, Abraham (2001): *La ciudad muerta. Por qué no me casé con Francinette*. [1911]. En *Abraham Valdelomar, Obras Completas*, edición, prólogo, cronología, iconografía y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Departamento de Relaciones Públicas de Petroperú S.A.: II,45-80.
- VAX, Louis (1965): *Arte y literatura fantásticas*. Traducción de la segunda edición, 1963, por Juan Merino. Buenos Aires, Ed. Universitaria de Buenos Aires. Colección Lectores de Eudeba.
- ZWEIG, Stefan (2010): *El misterio de la creación artística*. Madrid, Ediciones Sequitur.

© Martha Barriga Tello



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C