

PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Narciso ante el espejo: la crisis entre realidad y representación en

*Duque* de José Diez-Canseco

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Lingüística y Literatura con  
mención en Literatura Hispánica que presenta:

*Gianfranco Enrique Rojas Loaces*

Asesora:

*Alexandra Imogen Hibbett Diez Canseco*

Lima, 2024

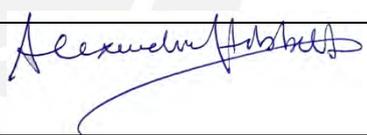
## Informe de Similitud

Yo, Alexandra Imogen Hibbett Diez Canseco, docente de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada **“Narciso ante el espejo: la crisis entre realidad y representación en Duque de José Diez-Canseco”**, del autor **Gianfranco Enrique Rojas Loaces** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **15%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el **07/07/2024**.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

**Lima, 07 de julio del 2024**

Apellidos y nombres de la asesora: Alexandra Imogen Hibbett Diez Canseco	
DNI: 43155394	Firma 
ORCID: orcid.org/0000-0002-0822-432X	

## **Agradecimientos**

A mis padres, quienes me inculcaron la importancia de ser constante en lo que me proponga y de seguir aquello que me apasiona. Les agradezco por cada momento en los que pude percatarme de que, a pesar de todo, siempre estarían ahí para mí. Todos mis logros se los dedico a ellos.

A mis abuelos, por cada conversación, película, canción, serie y crucigrama que compartimos durante muchos años, y sobre todo por el amor incondicional que siempre demostraron para mí. Mi niñez y mi adolescencia estuvieron marcadas por todo el amor que me brindaron siempre.

A mis grandes amigos, por cada momento de diversión, apoyo y discusión intelectual. Este camino fue muy llevadero en gran medida gracias a ellos y cada encuentro con ellos es un recordatorio de lo importantes que son para mí.

A mis profesores, quienes constituye un gran modelo a seguir en un nivel académico y profesional. Mi admiración por ellos es una gran motivación para seguir desarrollando mi carrera en la investigación y la crítica literaria.

A mi asesora, Alexandra Hibbett, por acompañarme en esta investigación y por sus precisos comentarios en cada avance entregado. Del mismo modo, por su apertura al diálogo y su objetividad en todas sus opiniones sobre mi trabajo.

## Resumen

En la presente tesis se analiza el vínculo entre realidad y representación en *Duque*, novela de José Diez-Canseco. En contraposición al acto de concebirla como un “espejo de la realidad”, se sostiene que en *Duque* se produce una reflexión sobre dicho vínculo al postularlo como problemático, reflexión que se sostiene en la interrelación entre tres dimensiones: la crítica social, los componentes de la ficción y la construcción de una subjetividad. Primero se analiza la construcción satírica de Lima y de la clase aristocrática para demostrar, a partir de los conceptos de M. Bajtín, que esta se sostiene sobre un proceso de carnavalización del referente extraliterario. Luego se explica que la tensión realidad-representación también se encarna en el nivel de la ficción a partir de su relación intertextual con *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde; esto, sobre todo, con el objetivo de diferenciar el proceso de autoconocimiento de sus protagonistas. Por último, se analiza la doble ley que gobierna las relaciones homoeróticas entre personajes masculinos y se explica cómo Teddy Crownchild es juzgado desde la mirada de la ley diurna y por qué no puede identificarse con los “personajes-espejo” de la novela, a partir de los planteamientos de S. Žižek sobre la ley nocturna como transgresión inherente de la ley diurna y el concepto del estadio del espejo de J. Lacan. Se concluye que *Duque* sobrepasa una lectura en clave realista al proponer como eje central el cuestionamiento de categorías consideradas como fijas y relaciones supuestamente armónicas.

## Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. Lima, ciudad de las apariencias, y <i>Duque</i> , espacio de subversión carnavalesca.....	12
1.1. “Había que guardar las apariencias”: la primacía de la apariencia como ley social.....	13
1.2. La carnavalización literaria en <i>Duque</i> .....	18
1.2.1. Entre héroes borrachos, templos profanados y burdeles: la deformación-revelación de la ciudad de Lima.....	19
1.2.2. Teddy Crownchild, el rey del carnaval.....	23
1.2.3. La cena-orgía de los Ladrón de Tejada.....	25
1.2.4. Rigoletto, el bufón del carnaval.....	28
Capítulo 2. El retrato de Teddy Crownchild: relación intertextual <i>Duque-El retrato de Dorian Gray</i> y la crisis del autoconocimiento.....	31
2.1. La escena paradigmática del espejo ante el diván.....	32
2.2. Wilde y Diez-Canseco: <i>Duque</i> como hipertexto de <i>El retrato de Dorian Gray</i> .....	35
2.2.1. Wilde y Teddy: deseo homoerótico, dandismo y literatura-vida.....	36
2.2.2. Dorian Gray-Teddy Crownchild: la relación hipertextual y la crisis del autoconocimiento.....	37
Capítulo 3. Narciso ante el espejo: Teddy o la imposibilidad de identificación.....	53
3.1. El deseo homosexual y la ley nocturna como transgresión inherente de la ley diurna.....	54
3.2. Los espejos de Teddy (Carlos S. y Carlos A.) y el fracaso de la identificación plena.....	61
Conclusiones.....	69
Bibliografía.....	73

## Introducción

La concepción tradicional que la crítica literaria ha tenido respecto de la narrativa peruana se encuentra marcada por el paradigma realista: en las grandes novelas y cuentos peruanos escritos en la era republicana se propone la representación de espacios, personajes y conflictos que pueden ser identificados en la realidad. Se observa una clara preferencia de la crítica tradicional por la representación de conflictos sociales, al igual que la cuestión de lo nacional, en los textos narrativos. Asimismo, en lo que respecta a la narrativa urbana, el modelo dominante se sostiene sobre la representación del contexto de la ciudad limeña y los personajes propios de este espacio, quienes afrontan las contradicciones de la inserción a la modernidad y la transformación de la sociedad. En esta dimensión, los integrantes de la generación del cincuenta, con escritores como Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains o el mismo Mario Vargas Llosa, se establecieron como los autores canónicos de la literatura peruana: esto ocurrió en virtud de que sus obras fueron consideradas como uno de los puntos más altos de la narrativa nacional por representar, bajo una estética realista, a la sociedad limeña y los cambios sociales que atravesaba en aquella época, con lo que cumplían con una función social que era muy estimada por la crítica literaria de antaño.

Sin embargo, los escritores de dicha generación no fueron los primeros en aventurarse en la representación literaria de la ciudad de Lima. En este marco, se inscribe la obra de José Diez-Canseco (1904-1949), considerado como uno de los primeros escritores limeños cuya obra giró en torno a la realidad urbana. Como señala Mario Castro Arenas, con “José Diez-Canseco. . . se insinúa novelísticamente cierto realismo urbano que desdichadamente se ahogó en forma efímera, para reaparecer, veinte años más tarde, con otra generación de narradores de los conflictos de la ciudad” (245). Las *Estampas mulatas* (1938), relatos cuyos personajes provienen de los sectores populares-

rurales y cargados de oralidad, son consideradas como el “punto de mayor significación” (Escajadillo 17) de la obra de Diez-Canseco y como un antecedente o precursor de la producción narrativa de la generación del cincuenta.

Además de las *Estampas*, Diez-Canseco escribió novelas que logró publicar en vida y otras que lo fueron hasta después de su muerte. Entre las primeras se encuentra *Duque*, novela publicada en Chile en el año 1934 por la editorial Ercilla. Esta edición incluyó un prólogo de Luis Alberto Sánchez, quien se encargó de la publicación de la novela y de etiquetarla como un “cuadro ferozmente cruel y realista de ciertos sectores de la ‘haute société’” (7): en efecto, la historia de Teddy Crownchild y su vida en la alta sociedad limeña durante la década de 1920 presenta los espacios y las actividades comunes de dicho sector socioeconómico a partir de la sátira que construye el narrador y de la valoración moral negativa de los personajes de la *socialité*.

Si bien la novela se publicó en la década de 1930, la *socialité* que se representa en ella pertenece a la década anterior: de hecho, como señala Sánchez, *Duque* se puede leer como una *roman à clef* o novela-en-clave al identificar en ciertos personajes a personalidades de la época (Escajadillo 12). La representación crítica-satírica de la aristocracia limeña formaría parte, como indica Víctor Ruiz Velasco en el prólogo a la edición más reciente de *Duque*, de “la representación excesiva de un tiempo, de un sentimiento de época que se inscribe en la impostura, en el doblez, en la farsa para mostrar, con cierto decoro, su decadente final” (12). A partir de dicha sátira, se establece una crítica del sector alto de la sociedad (al que Diez-Canseco perteneció, lo que es señalado por Sánchez como una ventaja al momento de representar dicho sector en la novela) a partir de la supremacía de las apariencias, la hipocresía y las relaciones homosexuales entre personajes masculinos, permitidas en tanto se mantengan ocultas. El momento idóneo para esta representación era, precisamente, cuando dicha sociedad

entró en decadencia al finalizar la década de 1920.

La lectura de Sánchez sobre la novela como una representación “cruel y realista” permaneció en la concepción que tuvo la crítica literaria posterior sobre la novela. Tomás Escajadillo posiciona a *Duque* como un “cuadro realista” ya que Diez-Canseco conoció “a fondo los ambientes ‘reales’ que luego recrean en la ficción” y, como señaló anteriormente, por ser “una ficción narrativa con un fuerte basamento en personajes y acontecimientos (materiales) provenientes del mundo ‘objetivo’” (12), a pesar de reconocer un estilo acorde con la influencia de la vanguardia. Se parte, así, de una concepción mimética de la literatura que establece la función de espejo que tendría *Duque* frente a la realidad representada.

En efecto, es necesario considerar el carácter de representación satírica de una clase socioeconómica en particular (la clase “aristocrática” limeña de las primeras décadas del siglo XX) con una determinada valoración moral como elemento esencial de *Duque*. Además, la representación se enfoca no solo en los personajes que habitan la ciudad de Lima y el círculo de la *socialité*, sino también en la ley social que determina la configuración de su identidad y de la primacía de la apariencia: en todo momento, el narrador (quien, no obstante, mantiene una distancia ambivalente entre lo que representa y su postura frente a lo representado) “guía la crítica de un mundo en donde nada es lo que aparenta ser” (Cisneros 80).

Sin embargo, en esta tesis planteo que la relación entre la realidad y su representación literaria en *Duque* dista de ser armónica: la visión realista de la crítica tradicional en torno a la novela de Diez-Canseco no considera un problema central que determina tanto los rasgos formales como temáticos de la novela. En esta tesis, propongo que en *Duque* se propone una reflexión sobre una cuestión que atraviesa las distintas capas de significación de la novela: la relación entre realidad y

representación/apariencia. Argumento que esta relación gira en torno al motivo del espejo, que es central tanto en la trama de la novela como en su función metafórica (y en la concepción tradicional que la crítica literaria ha establecido para la novela: literatura como espejo de la realidad), es decir, la novela como un “espejo” únicamente en tanto la realidad se deforma y se (re)construye en ella. Así, en lugar de una lectura en clave realista de *Duque*, me interesa analizar la reflexión que se propone en la novela sobre la naturaleza de los textos literarios en lo que respecta a su relación problemática con su referente, a partir de los aspectos formales de la representación de la ciudad y la clase alta limeña, y las dinámicas que se establecen entre los personajes principales.

La impronta realista de la narrativa y la crítica literaria en el Perú que señalé al inicio ha contribuido significativamente en la lectura tradicional de *Duque* y en su relegación frente a las *Estampas mulatas*. Tuvo que pasar mucho tiempo para que la crítica pusiera su foco de atención sobre otros aspectos formales y temáticos de la novela que no fueron lo suficientemente estudiados desde su publicación. La revitalización de la crítica en torno a *Duque* tuvo como punto de partida el trabajo de Birger Angvik, quien establece que la novela de Diez-Canseco se resiste a la tendencia realista que la crítica literaria le adjudicó desde su publicación en 1934. Así, en contra de lo planteado por Sánchez, Escajadillo y Castro Arenas (quienes se centran en los aciertos y fallos en la representación realista), Angvik plantea que, en un acto autorreferencial, *Duque* constituye una crítica de la crítica literaria de tendencia realista en el Perú:

La burguesía criolla de Lima, tantas veces invocada y comentada por los críticos, sirve en este caso, como *pre-texto* para un texto cuyas significancias principales son las que nacen en el dejar al texto discurrir sobre su propio ser, su propia manera de llegar a ser, y su propio funcionamiento como constructo estético-literario. La novela *refleja*, en este sentido miméticamente, su propio ser, y el de la historia y de la crítica literarias en el Perú (10)

Podría objetarse que la afirmación de Angvik y los argumentos que esgrime en torno a la presencia efectiva de una crítica de la crítica literaria en el Perú no escapan de la premisa que intenta refutar, es decir, entender la novela como un espejo de la realidad: lo que ha cambiado en la propuesta de Angvik sería únicamente lo que se está “reflejando”, es decir, no la sociedad limeña *per se* sino un reflejo “de la historia y de la crítica literarias en el Perú” (10). A pesar de este aparente *impasse*, me parece muy importante tomar como punto de partida el otro elemento sobre el cual el autor hace especial énfasis al explicar su interpretación de la novela de Diez-Canseco: más que tratarse de un “cuadro” o de un reflejo exacto, “la relación con la ‘realidad’ [en *Duque*] no es una de reflejos sino de distorsiones, muchas veces de exageraciones y de caricaturas” (16). Así, si la novela de Diez-Canseco funciona como un espejo, se trata más bien de uno “cóncavo, discursivamente producido, en el que *la realidad se deforma y la literatura se forma*” (17) (el énfasis es mío). Considero que en el componente resaltado radica el gran aporte de su lectura y esta idea, precisamente, de la que me serviré en mi propuesta. Del mismo modo, planteo que el carácter autorreflexivo de la novela (el “reflejar su propio ser”) no se limita al estilo o aspecto formal, sino que dicha reflexión atraviesa todas las capas de significación de la novela (lo social, lo subjetivo y lo literario).

Junto a la propuesta de Angvik, la crítica ha prestado atención sobre todo a dos aspectos considerados como centrales en la novela de Diez-Canseco: la representación de la ciudad y la cuestión de la homosexualidad (esta última fue ignorada por la crítica literaria hasta la publicación del texto de Angvik). Por un lado, la mayor cantidad de trabajos críticos sobre *Duque* versan sobre su importancia como novela en la que se representa la ciudad en un proceso de cambio. Peter Elmore se refiere a esta novela y a *La casa de cartón* de Martín Adán en tanto son textos literarios que participan de una

visión de Lima como un contexto que se ubica “más allá de la aldea” y, en lo que respecta a *Duque*, se detiene también en la construcción de los personajes, en la forma en la que se inscribe la *socialité* en la ciudad limeña, la ironía del narrador y la distancia entre este y la clase representada. Del mismo modo, José Güich Rodríguez señala que “la novela desarrollará la imagen de Lima como una encarnación con vida propia, una ‘presencia textual’ indispensable con la cual los seres de ficción de la historia establecen sus conexiones no solo clasistas sino además, geográficas” (158). Así, la ciudad se constituye como una “presencia” al perfilarse como un personaje más que participa en las dinámicas sociales de los personajes pertenecientes a la *socialité*.

Por otro lado, uno de los principales factores de la revitalización de *Duque* en los últimos años (con una reedición y la publicación de una novela gráfica que adapta la novela) lo constituye la temática de la homosexualidad (polémica en su contexto de publicación): de hecho, se considera a la novela de Diez-Canseco como la primera que presenta dicha temática en la narrativa peruana. Sobre esta cuestión, la tesis de Claudia Dioses explora la constitución de las masculinidades en la novela y explica la forma en la que Teddy, al participar de las categorías que se establecen para lo femenino y lo masculino en la novela, se configura como un sujeto abyecto que debe ser expulsado de la ciudad. Del mismo modo, establece la dualidad de la ley social que gobierna la novela en una dimensión diurna y una nocturna (como un correlato de lo público y lo privado); sin embargo, como propondré en la presente tesis, es determinante comprender que la ley nocturna es el substrato de la ley diurna, un suplemento necesario para su correcto funcionamiento.

Junto a la tesis de Dioses, se ha abordado la cuestión de la homosexualidad en un artículo de Alfredo Villanueva-Collado, quien analiza la percepción de la homosexualidad y su función en la novela de Diez-Canseco y *En octubre no hay*

*milagros* de Oswaldo Reynoso. Villanueva-Collado señala que en ambas novelas se utiliza “estereotipos sexuales para indicar el nivel de degeneración social del cual se responsabiliza al orden social/político/económico existente” (58). A pesar de la explicación extensa sobre la configuración de dichos “estereotipos sexuales” y las ideologías en torno a la homosexualidad en contextos sociopolíticos de izquierda, no analiza en profundidad las implicancias de la presencia de la temática homosexual en ambas novelas, más allá de detectar, en el caso de *Duque*, “el estereotipo de la conducta sexual aberrante” en Teddy (58) y de señalar algunas características de las relaciones homosexuales en la novela. Estas características, según mi propuesta, se comprenden a cabalidad al ubicarlas en el entramado de la doble ley que rige las relaciones homosexuales entre personajes masculinos.

Un tema aparte y que queda por explorar en profundidad es el estilo en el que se encuentra escrita la novela: varios de los críticos mencionados han prestado atención a la herencia de la vanguardia en las descripciones y la narración en *Duque*. Al respecto, Valentino Gianuzzi ha planteado la posibilidad de la influencia de *Escalas* de César Vallejo en algunas construcciones descriptivas en *Duque*; del mismo modo, Escajadillo atiende a las imágenes vanguardistas de la ciudad en sus estudios sobre la novela. Por mi parte, en la presente tesis atenderé al trabajo con el lenguaje en lo que respecta a la representación invertida-degradada de la ciudad y la sociedad aristocrática.

No obstante, un elemento ineludible y que se encuentra vinculado al estilo de la novela es la cuestión de la parodia y la ironía: al respecto, la tesis de Vitela Cisneros se centra precisamente en el uso de la ironía por parte del narrador como el mecanismo central para la degradación y crítica moral de los personajes que se presentan en la novela. Me serviré de las ideas de Cisneros para la discusión en torno a la función de la ironía en el marco de la ley de la supremacía de la apariencia que destaco como

elemento principal en las dinámicas sociales en la novela.

En el marco de este universo de lecturas e interpretaciones en torno a las capas de significación que presenta *Duque*, propongo una lectura de la novela que funciona como un hilo conductor entre los distintos ejes que la crítica ha propuesto para una comprensión cabal de la novela y que, en lugar de concebirlos como temas aislados, contempla el diálogo complejo entre ellos en tanto constituyen diferentes aristas de un mismo eje: la relación problemática entre realidad y representación. En ese sentido, argumentaré que los componentes que en una primera lectura parecen encontrarse aislados, como la representación de la ciudad y la cuestión de la homosexualidad, participan del carácter autorreflexivo que la novela presenta en torno a la disonancia entre realidad y representación.

El marco teórico del que me serviré para mi interpretación de la novela consiste en los siguientes campos: en primer lugar, para el análisis de la representación particular de la ciudad y los personajes, me serviré del concepto de carnavalización literaria que plantea Mijail Bajtín en su estudio sobre el carnaval y la obra de Rabelais en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Las ideas de Bajtín constituyen una herramienta clave para la comprensión de la representación particular, en clave satírica, de los personajes que conforman la novela y el espacio que estos habitan: la ciudad de Lima. Así, la lógica de la inversión, de las “permutaciones constantes de lo alto y lo bajo. . . las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones” (Bajtín 16) son conceptos que me permiten explicar el funcionamiento de la sátira y la parodia en *Duque*: la imitación burda de París en Lima, el énfasis en la corporalidad, la degradación de lo solemne o la encarnación del carnaval en un personaje-bufón como Rigoletto son componentes que, entendidos desde la teoría de Bajtín, me permiten establecer que la representación carnavalizada de Lima y sus personajes obedece a un

funcionamiento propio de un espejo que deforma y revela simultáneamente, encarnado en la mirada del narrador en tanto “reflejo” que distorsiona y subvierte la realidad.

En segundo lugar, es necesario recurrir al mito de Narciso y sus principales reelaboraciones, en particular la que realiza Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray*, ya que partiré de la relación intertextual entre la novela de Diez-Canseco y la de Wilde. Siguiendo la terminología de Gérard Genette, dicha relación es hipertextual, uno de los cinco tipos de transtextualidad o relación entre textos: en ese sentido, *Duque* es una novela que no podría existir sin la novela de Wilde y sin la figura del dandi irlandés. En lo que respecta a la relación entre el mito de Narciso, la novela de Wilde y la de Diez-Canseco, el texto *The Narcissus Theme from Fin de Siècle to Psychoanalysis* de Niclas Johansson resulta muy apropiado para entender las relaciones temáticas e intertextuales entre *Duque* y la tradición que subyace al mito de Narciso y sus distintas reelaboraciones, entre ellas la de Wilde, como un marco que permite situar el funcionamiento del motivo de Narciso en *Duque* y su relación directa con la crisis en el proceso de autoconocimiento de los protagonistas.

Por último, en lo que respecta a la configuración de las relaciones homoeróticas entre personajes masculinos, partiré del planteamiento de Slavoj Žižek sobre la ley nocturna como transgresión inherente de la ley diurna, con el objetivo de explicar el funcionamiento de la ley doble y las implicancias de esta ley en la falla de Teddy. Para entender esta falla y los intentos de identificación entre el protagonista y los personajes-espejo de la novela, me serviré del concepto del *estadio del espejo* que plantea Jacques Lacan, sobre todo de la idea central de la identificación del yo con una imagen externa en la constitución de su subjetividad: así, Teddy no se observa sino desde la mirada de los otros, como se deja en evidencia en la escena del diván al yacer con Carlos Astorga frente a un espejo.

Para demostrar esta hipótesis, la tesis se encuentra dividida en tres capítulos: en el primer capítulo, explicaré de qué manera en la novela se subvierte la norma social que se sostiene en la apariencia física y social mediante un proceso formal de carnavalización. Observaremos que la relación problemática entre realidad y representación es encarnada (de forma aparentemente superficial) en los personajes que habitan la ciudad de Lima, quienes forman parte de una atmósfera de falsedad. Frente a esto, la representación carnavalesca de los personajes y los espacios se perfila como un mecanismo de subversión de dicha ley: en ese sentido, la novela se constituye como un espejo que refleja en el acto de deformar.

En el segundo capítulo, explicaré que la disonancia entre realidad y representación no solo se expresa en la atmósfera decadente de Lima, sino que adquiere mayor profundidad en el desarrollo de su protagonista y en las funciones de los personajes que lo rodean. Para analizar esto, partiré de la relación intertextual entre *Duque* y *El retrato de Dorian Gray*, estableciendo los paralelos y las diferencias entre ambos textos, sobre todo en lo que respecta a las dinámicas entre los personajes en cuestión. Observaremos que, en ambos casos, se plantea como central la relación problemática entre realidad y representación a partir del motivo del retrato-espejo, junto al hecho de que el proceso de autoconocimiento del protagonista tiene como consecuencia su desestabilización. Sin embargo, en *Duque* dicho proceso es frenado por el rol del medio que lo rodea: es la ley social de la primacía de la apariencia la que condena al transgresor.

Para entender los mecanismos que subyacen a la condena social de Teddy, en el tercer capítulo analizaré cómo se representa la temática homosexual en la novela, sobre todo en lo que respecta a los personajes masculinos. Explicaré qué características se presentan en dichas relaciones y cómo se configuran en el marco de una ley doble, cuyo

componente nocturno es el suplemento que sostiene y refuerza al componente diurno. Del mismo modo, analizaré los intentos de identificación entre Teddy y los personajes-espejo a partir del concepto del estadio del espejo, para terminar con la explicación de la falla que termina por expulsar a Teddy de la ciudad limeña, en la escena paradigmática del espejo frente al diván.

Se concluirá que en *Duque* encontramos, como una reflexión central y transversal a toda la obra, la relación problemática entre la realidad y la apariencia en lo que respecta, por un lado, a la representación literaria de un referente real (una subversión carnavalesca) y, por otro lado, a la constitución de la identidad del protagonista frente a los personajes-espejos que lo circundan. Con todo, la lectura que propongo de la novela echa luces sobre la relevancia de acercarnos a los textos del canon literario y cuestionar los paradigmas críticos que determinan la lectura tradicional de nuestra tradición narrativa. En el caso de *Duque*, si bien no se resiste a una lectura en clave realista, es una novela que desborda dicho acercamiento al proponer, en todas sus dimensiones, una concepción de los textos literarios como entes que subvierten las categorías consideradas como fijas y relaciones que distan mucho de ser armónicas.

## Capítulo 1. Lima, ciudad de las apariencias, y *Duque*, espacio de subversión carnavalesca

Como señalé anteriormente, la tendencia realista de la crítica literaria en torno a *Duque* se consolidó a partir del prólogo de Luis Alberto Sánchez en la primera edición de la novela. La concepción de la novela de Diez-Canseco como un “cuadro realista” se sostiene, así, en una concepción mimética de la literatura que establece la función de espejo de la realidad que tiene *Duque* en tanto novela.

En efecto, es necesario considerar el carácter de representación satírica de la clase “aristocrática” limeña de las primeras décadas del siglo XX con una determinada valoración moral como elemento esencial de *Duque*. La representación se enfoca no solo en los personajes que habitan la ciudad de Lima y el círculo de la *socialité*, sino también en la ley social que determina la configuración de su identidad y de la primacía de la apariencia: el narrador “guía la crítica de un mundo en donde nada es lo que aparenta ser” (Cisneros 80). Sin embargo, voy a sostener, con Angvik, que esta crítica satírica no se sostiene en una representación realista de la alta sociedad y de la ciudad de Lima, sino en una representación que, simultáneamente, deforma y revela a su referente.

Si la novela de Diez-Canseco funciona como un espejo, se trata más bien de uno “cóncavo, discursivamente producido, en el que la realidad se de-forma y la literatura se forma” (Angvik 17). La centralidad de la representación *per se* conlleva a preguntarnos si la novela se reduce a ser solo una crítica satírica de un determinado grupo social y la ley social que lo gobierna, o si constituye por sí misma una respuesta que (re) construye y subvierte simultáneamente dicha ley en su carácter de representación literaria.

En este capítulo explicaré de qué manera la novela subvierte la ley social que se sostiene en la apariencia física y social a partir de un tipo de representación particular de

los personajes, el espacio y las acciones. Planteo que esta representación se produce mediante un proceso de carnavalización de todos los elementos en cuestión. Para explicar esta idea, me serviré de las ideas de Mijail Bajtín sobre el carnaval y la carnavalización literaria, y me centraré en la perspectiva del narrador que carnavaliza a los espacios y los personajes de la novela; del mismo modo, identificaré y explicaré de qué manera se presentan algunas acciones carnaavalescas en la novela.

Se observará que la relación problemática entre realidad y representación que se presenta en la ley social limeña de la apariencia se confronta con el carácter que tiene *Duque* de representación literaria que deforma-revela. Dicha relación problemática es encarnada en los personajes que habitan la ciudad de Lima, quienes forman parte de una atmósfera de falsedad y superficialidad. Frente a esto, la representación carnaavalesca de los personajes y los espacios se perfila como un mecanismo de revelación y de subversión de dicha ley: la novela se constituye, así, como un espacio donde, en lugar de “reflejar” se *construye* a los personajes, lugares y acciones teniendo como pauta central la lógica del carnaval, en respuesta al carácter problemático de la distancia entre lo que es y lo que se aparenta ser.

### **1.1. “Había que guardar las apariencias”: la primacía de la apariencia como ley social**

La supremacía de la imagen corporal y social es el criterio que sigue “la lengua de Lima” para catalogar, cuestionar o expulsar a determinados personajes. La valoración social en la Lima aristocrática y decadente que se construye en *Duque* dependen directamente de la apariencia física y las relaciones sociales de cada personaje: se trata de un mecanismo de control social que legitima la inclusión de los personajes en su respectiva clase social.

El inicio de la novela ofrece al lector el primer indicio de la importancia de la imagen física y social para los miembros de la clase alta limeña: “Ante ciento catorce corbatas, Teddy se hallaba absorto. . . Para una toilette de mañana, de golf, de cocktails, ¿cuál habría de ponerse?” (Diez-Canseco 19). La presentación del protagonista lo define a partir de la importancia que este le adjudica a su apariencia personal, un signo que será la norma social para todos los personajes de la *socialité*. La superficialidad es traída a primer plano en las “ciento catorce corbatas”, donde el narrador lleva la descripción al grado de una hipérbole; del mismo modo, la recurrencia de anglicismos y galicismos en el discurso del narrador y de los personajes contienen un tono sofisticado e irónico simultáneamente; con este tono se inserta a Teddy dentro del circuito social de la aristocracia limeña.

De hecho, la primacía de la apariencia se consolida en la nota que se incluye luego de la descripción de la cena de los Ladrón de Tejada en el octavo capítulo de la novela. En esta cena, se presenta un banquete exorbitante, escenas lujuriosas y un ambiente celebratorio por parte de la clase alta limeña, con los excesos que todo esto supone. Sin embargo, en la nota sobre dicho evento que se publica en el diario local, se lee lo siguiente:

Ayer, en su lujosa residencia de la Avenida Leguía, el doctor Nemesio Ladrón de Guevara y su señora Grimanesa Pinto agasajaron a un íntimo grupo de amistades con una espléndida cena. Después de terminada la comida, los concurrentes pasaron a la sala donde se jugó el bridge. (Mentira). Esta fiesta transcurrió en un ambiente de simpática intimidad y franca alegría (Diez Canseco 75)

Como ha señalado Cisneros, el narrador incluye su voz al decir “mentira” para resaltar “que la gran mentira no es la inclusión del bridge en la nota, sino el retrato idílico que se

muestra frente al comportamiento grotesco realmente ocurrido” (110). Del mismo modo, estas intromisiones del narrador contribuyen a la atmósfera autorreflexiva de la novela, a resaltar su autoconciencia (Cisneros 130). Además, el léxico elegido es muy sugerente al respecto: los anfitriones “agasajaron” a un “íntimo grupo de amistades”, palabras que resaltan la sofisticación y exclusividad que se busca aparentar, al igual que el “bridge” como juego protocolar en las reuniones de la *socialité*. Junto a esto, el error en el apellido “Ladrón de Guevara” da a entender la distancia que se establece entre la realidad y lo que se representa en el discurso oficial de la prensa: la confusión en el apellido encarna, así, la diferencia insalvable entre lo que ocurrió en la cena y lo que quiere aparentarse.

Esta falsa apariencia es la expresión de un hecho que se constata a lo largo de la novela: en esta se observa que muchos personajes se encuentran escindidos entre lo que son y lo que aparentan ser; es decir, los personajes se tornan “imitadores y copiadore, consumidores pasivos e inconscientes, de gestos, expresiones lingüísticas, objetos artísticos, muebles, modas, etc., y por lo tanto reproductores de viejos modelos ya usados y re-conocidos, en la mayoría de los casos modelos importados y extranjeros” (Angvik 10). La expresión exagerada de esto último la encontramos en el personaje de Rigoletto, quien, irónicamente, era el único que no había estado en París (Diez Canseco 37), pero esto no evitaba su pose y su entusiasmo frente a todo lo que implica la “importación” de un modelo sociocultural europeo.

Un tipo de dualidad central en la novela es la que concierne a los personajes masculinos que mantienen relaciones sexuales con otros personajes del mismo sexo. Este elemento constituye el lado oculto de la masculinidad hegemónica en la novela, encarnado en la existencia de “una especie de ley nocturna, la cual funciona y tiene su pilar en el silencio protector que, sobre estas actividades, mantienen los miembros de

esta sociedad de limeños” (Dioses 52). De esta manera, estos personajes masculinos se desdoblan según una ley diurna y una nocturna que constituyen la condena y la legitimación, respectivamente, de sus relaciones homosexuales. Regresaré a las implicancias de esta ley doble en el tercer capítulo del presente trabajo.

Esta división de la ley social es reconocida por el protagonista de la novela: “Teddy admitió que no debía ser tan punible [su relación con Carlos Astorga] pero que había que guardar las apariencias. ‘Lo malo es el escándalo’, decía” (Diez Canseco 100). Se consolida, así, la primacía de la apariencia como la ley social que rige a la clase alta limeña representada en la novela. De esta manera, se resalta la falsedad que encarna la apariencia de cada personaje frente al carácter que los define. Sin embargo, como observaremos más adelante, el personaje de Teddy se encuentra en un dominio mucho más ambivalente con respecto a los demás personajes, en tanto no se ubica completamente en el paradigma heterosexual del matrimonio con Beatriz ni en las relaciones homosexuales con Carlos Astorga: la relación entre realidad y apariencia, por ende, es más complicada para el protagonista.

También está presente en la novela otro tipo de dualidad con una valoración más positiva: en la descripción de Beatriz y Teddy, el narrador señala, por un lado, cómo la primera se definía por la conjunción de la “dulzura y malicia criollas dentro de un cuerpo gringo mate” (Diez Canseco 32); por otro lado, el protagonista encarna “la elegancia y el atractivo del humor inglés y la picardía limeña” (58). Ambos personajes representan, en ese sentido, un prototipo de pareja limeña que contiene lo mejor del componente local en conjunción con el elemento extranjero, conjunción que se presenta como satisfactoria: los componentes criollos de la “dulzura y malicia” junto a la “picardía” son valorados positivamente y realzados al estar presentes en un “cuerpo gringo” y al dejar espacio para el “humor inglés”.

Sin embargo, en un momento clave hacia el final de la novela, uno de los componentes termina por sobreponerse al otro: cuando Beatriz se entera de la relación entre su padre y Teddy, el narrador señala que “el barniz de garconne moderna, despreocupada, independiente, saltó al instante. Surgió la limeña pacata, católica, prejuiciosa” (160). El doble perfil de Beatriz, así, se revela al constatar la relación entre su padre y Teddy, emergiendo su carácter verdadero y sin dejar espacio para una conjunción armónica entre apariencia y verdad: el escándalo y el peso de la tradición terminan por consolidar a Beatriz como una limeña no moderna (modernidad entendida, en este caso, como el conocimiento de las relaciones homosexuales o la liberalidad hasta cierto punto “natural” en el contexto europeo).

Es necesario señalar que los lectores accedemos al doble perfil de los personajes mediante el conocimiento del narrador: “el modo principal de lograr la ironía presente en Duque, es el contraste entre lo que los personajes piensan, dicen o fingen y lo que la verdad muestra. Este contraste en el texto está logrado a través del encuentro con la mirada, el conocimiento y la apreciación del narrador” (Cisneros 97). Así, a partir de dicho conocimiento, la presentación de los personajes que hace el narrador parte por establecer que existe una verdad que se oculta tras la apariencia:

Rosita Ráez, todavía con dejos de un Puno primitivo y lejano. Su hermano Jorge, procurando disimular la furiosa soltería de ella tratándola con diminutivos. En los dos, el mismo olor agraz de sierra que Coty no lograba disimular (Diez Canseco 25-26).

En esta cita se observa que el disimulo no solo se produce en torno a la apariencia social, sino que tiene un matiz discriminatorio, ya que, ante los ojos del narrador, el origen no-limeño, “de un Puno primitivo y lejano”, constituye una “verdad” que no

puede omitirse en su descripción y que debe ser resaltada para destacar la no-pertenencia de dichos personajes a la clase alta limeña. Esta carga negativa hacia lo no limeño remarca la supuesta exclusividad de los miembros de la *socialité* y la necesidad de aparentar para justificar la pertenencia de algunos personajes a dicho sector.

Si bien, como señala Cisneros, el tono irónico del narrador tiene la función de desdoblarse la identidad de los personajes, considero que la principal forma de subvertir la ley social de la primacía de la apariencia es la representación particular que el narrador realiza de los personajes, los espacios y las acciones de la novela. En ese sentido, tanto en el plano individual como colectivo, los personajes en *Duque* encarnan la relación problemática entre lo que son realmente y lo que aparentan ser o lo que intentan representar sobre sí mismos. Ante la constatación de esta ley social de la primacía de la apariencia, *Duque* confronta dicha ley al plantear otro tipo de representación: a través de la exageración y deformación, se plantea una representación carnavalesca que cuestiona dicha ley de la primacía de la apariencia en la dimensión formal de la novela.

## **1.2. La carnavalización literaria en *Duque***

Para el análisis de la carnavalización en la novela, me serviré del planteamiento de Mijaíl Bajtín en torno al carnaval y las acciones carnavalescas. Según Bajtín, en el carnaval las “leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y del orden de la vida normal, o sea, de la vida no carnavalesca, se cancelan. . . [se produce] el contacto libre y familiar entre la gente” (Bajtín *Problemas* 179). La ruptura de todo límite y la consecuente familiarización-degradación de todo componente alto o noble son elementos que constituyen el núcleo del carnaval. En el carnaval, todo se invierte: se instaura “la lógica original de las cosas ‘al revés’ y ‘contradictorias’, de las

permutaciones constantes. . . diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones” (Bajtín *La cultura popular* 16). Se establece, así, una temporalidad utópica en la que toda frontera se elimina.

Para hablar de la presencia de elementos del carnaval en la literatura, Bajtín denomina “*carnavalización literaria* a esta transposición del carnaval al lenguaje de la literatura” (Bajtín *Problemas* 179, el énfasis es mío). A pesar de no tener como influencia directa al carnaval (y desprenderse de su carácter utópico) como fenómeno ritual, la literatura carnavalizada se constituye como una tradición de la que se nutren los textos literarios modernos. Para el caso de *Duque*, me centraré en cómo la perspectiva del narrador carnavaliza los espacios y los personajes de la novela. Del mismo modo, identificaré y explicaré de qué manera se presentan algunas acciones carnalescas en ella.

#### 1.2.1. Entre héroes borrachos, templos profanados y burdeles: la deformación-revelación de la ciudad de Lima

La ciudad de Lima, sus calles y las personas que la habitan se enmarcan en un contexto caótico: el desplazamiento constante se produce a través de la yuxtaposición de un ambiente cargado, anuncios eléctricos y estatuas desgastadas se perfilan como los referentes sobre los que se apoya la representación de la ciudad. Precisamente, como parte de la deformación-revelación de la ciudad que se realiza en la novela, se produce la degradación de los paradigmas de la nación, representados en las estatuas de los héroes nacionales: “En el cruce del Paseo Colón le detuvieron un rato. Cruzaron bocinazos y gentes precipitadas. Al fondo, Bolognesi, en su actitud de borracho, resaltaba sobre el crepúsculo blando” (Diez-Canseco 34). El bullicio de las bocinas y la

aglomeración de personas (que, al ser equiparadas por el narrador, se produce una imagen vanguardista de la ciudad) marcan el caos que caracteriza al centro de la ciudad en la novela y que sirve como contexto ideal para la degradación del héroe nacional. Del mismo modo, la referencia a la estatua de Bolognesi se produce a partir de su personificación: al omitir el hecho de que se habla de una estatua, se produce la degradación del héroe en la referencia que banaliza a dicho personaje.

Así, la representación de la ciudad que realiza el narrador es atravesada por la irreverencia y desacralización de las figuras nacionales. En tanto el narrador fija su atención en la conjunción de lo alto y lo bajo que se da en el espacio público, el carácter alto-noble de los héroes de la nación es degradado hacia la banalidad y vulgaridad de la vida diaria en la ciudad: “A espaldas del cholo Castilla, Gran Mariscal del Perú, gentes deglutiendo sándwiches que mojaban con cerveza” (Diez-Canseco 134). La mención de Castilla como “cholo” refuerza la valoración negativa que la aristocracia limeña adjudica al componente no-limeño. Además, la corporalidad es traída a un primer plano (también al omitir la referencia a la estatua, como en el caso de Bolognesi) en las palabras seleccionadas para la descripción: las personas no comen, sino que “degluten” (con el rasgo onomatopéyico que implica la selección de este verbo) y “mojan” sus alimentos, detrás de la estatua del expresidente peruano. Toda distancia entre lo alto y lo bajo, así, termina por abolirse desde la perspectiva, el lenguaje y los recursos literarios del narrador.

Cabe señalar que, si bien en la novela “no se indaga por la oposición entre ciudad costeña y mundo andino, [sí se] compara el ámbito urbano al espacio rural” (Elmore 139). Efectivamente, en la novela solo se inscribe el espacio rural en un capítulo, el decimosexto, en el que Teddy y Beatriz, junto a Carlos Suárez y la madre de Teddy, emprenden un paseo a caballo por el campo de Barranco. Como bien señala

Elmore, se acentúan “las connotaciones bucólicas y amables de la excursión” (140), mediante referencias como la siguiente: “En las veras del camino corren acequias claras. Se encienden los trinos. Helechos espesos festonan el ritmo pausado de las aguar parleras. Carlos, fuerte la voz y alegre el alma, canta canciones de pueblo. Todos ríen sin qué ni a qué. ¡Es el campo! Campo viejo, campo mozo” (Diez-Canseco 115). Como se observa en esta cita, la representación idílica del paisaje y de la inserción de los personajes en este es propicio para el encuentro amoroso entre ambas parejas y, sobre todo, marca un gran contraste con respecto a la representación carnavalizada de la ciudad en la novela. En ese sentido, por el propósito de esta investigación, solo me interesa resaltar que el campo, en tanto es ajeno a la ley de la primacía de la apariencia y en él se apuesta por una vida más placentera y lejos de la etiqueta social y la *socialité*, es el espacio donde se explicita el “deseo de ser, así, campesino y fluvial” (Diez Canseco 115)<sup>1</sup>.

Regresando a la ciudad, los espacios consagrados a lo alto son profanados y, por ende, degradados. En el octavo capítulo de la novela, el templo no es representado como el espacio de la devoción religiosa, sino como el dominio del erotismo y la vulgaridad: en el templo de Santo Domingo de Guzmán, los hombres “comentaban los toros, una pelea de gallos, una cinta de Pola Negri... todos se arrodillaron. En una banca cercana, una moza lo hizo sin cuidado, enseñando unas piernas tentadoras. -¡Qué buenas yucas! - ¡Cállate la boca!” (Diez-Canseco 79). En el templo, así, los temas de conversación no guardan relación con lo sagrado, ya que se reducen a cuestiones banales; junto a esto, la profanación del espacio sagrado se centra en la carga erótico-sexual adjudicada al cuerpo femenino presente en el templo. Esta ruptura de límites entre lo alto y lo bajo se

---

<sup>1</sup> Considero importante destacar el contraste entre la carnavalización literaria de la ciudad y este episodio idílico en el campo, a pesar de no explorarlo en profundidad, ya que es un elemento que los críticos siempre resaltan por su rareza o por una supuesta falta de pertenencia en la novela.

enmarca en una atmósfera que roza lo grotesco: “El perfume del incienso se mezclaba con las flores, el tufo de los siervos de Dios y unas esencias fuertes de perfumes baratos” (79). Como vemos, la degradación del espacio sagrado es total al vincular los aromas propios del templo, como los que provienen del incienso y las flores, con los olores desagradables del aliento y los perfumes de los feligreses que, al ser calificados como “baratos”, se refuerza la asociación entre la clase y lo grotesco.

Del mismo modo, el narrador destaca, irónicamente, en una nota al pie de página que las prostitutas “se han trasladado, por disposición prefectural, a la Victoria: ocupan todas las calles que llevan nombres de próceres o de santos” (41). Se carnavaliza, de esta manera, los espacios que llevan el nombre de lo alto-noble en la ciudad, degradándolos al terreno de lo erótico y vulgar. Asimismo, debemos considerar el hecho de que se presente como una nota al pie de página, ya que esto da cuenta de que la carnavalización literaria no solo es un recurso para la representación satírica de Lima y sus habitantes, sino que resulta ser el medio más adecuado para un referente real que empieza a tener elementos propios de la lógica de la inversión: así, se deja en evidencia que en el referente de la representación también se produce la carnavalización que se construye en la novela<sup>2</sup>.

De esta manera, la novela se perfila como el dominio de carnavalización del espacio que representa: la ciudad no es sometida a un proceso de representación realista, sino que también forma parte del proceso de deformación-revelación que se ejecuta en la novela. Bajo la mirada del narrador, la ciudad, a partir de su carnavalización, revela la atmósfera que impregna a los personajes de la novela.

---

<sup>2</sup> Este punto podría ser cuestionado porque implicaría que *Duque* sí funciona como una representación realista del referente. Sin embargo, la carnavalización del espacio de la ciudad, si bien puede presentar coincidencias con la realidad, es solo uno de los varios elementos que sostienen la representación carnavalesca en la novela: la comprensión de los personajes y la trama a partir de las categorías bajtinianas del carnaval da cuenta de su carácter artificial en tanto representación.

### 1.2.2. Teddy Crownchild, el rey del carnaval

La carnavalización literaria también se produce para con los personajes de la novela. Recordemos que la novela tiene como acción principal la vida de Teddy en Lima desde su llegada a Lima hasta su salida-exilio al final, teniendo como punto de quiebre la relación que mantiene con Carlos Astorga. La estructura de esta trama puede leerse como un proceso de coronación y destronamiento, una acción central dentro de la cosmovisión del carnaval (Bajtín *Problemas* 181). Como parte del carnaval, esta acción participa del “*pathos de cambios y transformaciones, de muerte y renovación*” (*Problemas* 181, las cursivas son originales): la coronación, así, presupone el destronamiento dentro de la temporalidad del carnaval.

Esta acción carnavalesca se produce de manera constante por parte del mismo Teddy. A pesar de ser un personaje que desestabiliza hasta cierto punto la norma social al vestirse de manera particular y llamativa, frente a lo que se espera de un personaje masculino en un contexto tradicional y aristocrático, Teddy mantiene una relación heterosexual con Beatriz y esto lo mantiene acorde a dicha norma (al menos en apariencia, por la ambivalencia entre realidad y apariencia en el protagonista que desarrollaré más adelante). Del mismo modo, en las orgías nocturnas en las que participa, no se produce una transgresión de la norma heterosexual, ya que se involucra con Beatriz o con prostitutas. Así, Teddy es el rey del carnaval ante los ojos de los demás personajes, quienes lo celebran y lo “coronan” desde su llegada a Lima, la gran plaza carnavalesca, siempre y cuando mantenga las apariencias como los demás.

Sin embargo, Teddy atraviesa un proceso de destronamiento cada vez que cede a la insinuación de Carlos Astorga para mantener una relación con él: emerge, así, la “vergüenza” como la marca de dicho destronamiento personal. Este destronamiento se vuelve determinante cuando dicha relación se hace pública y se produce el exilio

simbólico de Teddy: Rigoletto señala, en el último capítulo de la novela, que al irse Teddy hay un “marica menos en la ciudad” (Diez-Canseco 168), destronando así al protagonista de la novela. Como se explicará más adelante, el carácter de “marica” es adscrito a aquellos que transgreden la dualidad de la ley social de las apariencias, a pesar de las relaciones homosexuales que mantienen algunos personajes masculinos. En ese sentido, la condena o destronamiento se ejerce ante la relación homosexual *que se hace pública*.

Es necesario destacar que Duque, el perro de Teddy, constituye el elemento simbólico que, mediante su cercanía física al protagonista, legitima su posición como rey del carnaval: cuando Teddy reflexiona y decide mantener la relación con Beatriz, se produce una identificación entre ambos mediante la mirada y el bostezo al unísono (Diez-Canseco 77). Del mismo modo, con el destronamiento de Teddy, este reconoce en el gesto de lamerse el bigote que tiene el galgo una burla de su relación con Carlos Astorga y, en el último capítulo, el perro se queda con Carlos Suárez<sup>3</sup>, confirmando el destronamiento de Teddy. Asimismo, el nombre del perro participa de la atmósfera carnavalesca: el grado de nobleza pasa a ser el nombre de un animal, en un gesto irónico que da cuenta de que “la nobleza —y la acepción moral de la palabra resulta subrayada en el discurso crítico del novelista— se encarna mejor en el galgo que en su disoluto propietario” (Elmore 127). Se rompen, así, los límites entre lo alto y lo bajo de manera muy simbólica en la existencia de Duque, personaje que, a pesar de ser un animal, encarna de manera más adecuada la nobleza de la que carecen el resto de personajes humanos.

De esta manera, las acciones carnavalescas de la coronación y el destronamiento

---

<sup>3</sup> Tendríamos que preguntarnos si Carlos Suárez se posiciona como el nuevo rey en el carnaval, ya que, en tanto este personaje maneja todas las convenciones sociales y la hipocresía-falsedad como norma institucionalizada en la clase alta, conoce las dinámicas de este carnaval pero no participa del todo de ellas.

constituyen una estrategia narrativa que permite comprender la evolución de Teddy en el marco de la ley social limeña: es, precisamente, la transición entre una y otra acción lo que sirve de base para la trama de la novela, y deja en primer plano el carácter efímero que tiene el estatus social que se sostiene sobre la primacía de la apariencia. Así, la representación carnavalesca de dicha evolución resulta propicia para la comprensión (y subversión) de dicha ley social.

### 1.2.3. La cena-orgía de los Ladrón de Tejada

La ruptura de la norma heterosexual, no obstante, es algo admitido por los personajes en los espacios privados y, sobre todo, durante la noche. Así, se configura una atmósfera carnavalesca en las cenas-orgías o los prostíbulos, donde se subvierte toda norma y todo límite establecido. Como gran paradigma de este elemento, tenemos la gran cena de los Ladrón de Tejada en el octavo capítulo de la novela. Se presenta al lector un gran banquete, donde el señor Ladrón de Tejada es descrito como un “glotón e insuperable cocinero”, y la cena donde se sirve “Hors d’ouvre, la crema, el pescado, el pastel, el pavo, el queso, la ensalada de frutas” (Diez-Canseco 69). A pesar del refinado gusto de la clase social que se satiriza en la novela, la comida se desborda y el hastío ante tantos platos es traído a un primer plano: “Teddy se sintió [sic] ya sofocado con la cantidad del alimento. . . En los rostros había ya ese bochorno de la abundancia del estómago” (71). Dicha “abundancia” resume los excesos que se presentan no solo con respecto al alimento, sino en todo plano de la cena de los Ladrón de Tejada.

Esta configuración de la cena tiene reminiscencias a los grandes banquetes propios de una estética grotesca, a pesar de no rayar en la suciedad o en la presentación de cuerpos exorbitantes: la abundancia de la comida y el ambiente sofocante preparan la

atmósfera de ruptura de límites que se dará en esta cena. El salón, de esta manera, se configura como una plaza carnavalesca durante la cena de los Ladrón de Tejada. En dicha atmósfera, el bochorno y el bullicio son destacados por el narrador, cuando señala lo siguiente: “La conversación se hizo un laberinto entre las finanzas de los señores y las modas de las damas. Gritaban sin compostura alguna. . . Se levantaron. El calor era sofocante” (Diez-Canseco 72). En este contexto, la risa de los presentes se presenta como un elemento ritual de las relaciones sociales en el carnaval: se trata de una risa que lo degrada e invierte todo gracias a la ambivalencia que permite su carácter simultáneo de “negación (burla) y afirmación (risa jubilosa)” (Bajtín *Problemas* 185).

Se da también un beso entre dos mujeres que no es cuestionado por ningún integrante en la cena, sino que todos participan del ambiente de lujuria: “Piedad Narváez y la de Dávila. . . se besaron en la boca, con un beso largo y voraz. . . Todos hicieron del baile una ronda de lujuria” (72). En este pasaje, tanto los personajes y sus nombres como sus acciones dan cuenta de la atmósfera de subversión: al tener un nombre religioso o uno que hace referencia al esposo, la exaltación de la lujuria es mayor en el beso entre dos personajes femeninos al transgredir las normas de la religión y las de la familia burguesa. Además, el baile en la cena y su connotación sexual se perfilan como una celebración carnavalesca que se encuentra muy cerca de tener un carácter ritual, en el que se corona al cuerpo y a lo sexual. Lo corporal-terrenal es encumbrado, de esta manera, en la cena de los Ladrón de Tejada, una encarnación de la carnavalización en la novela que se condice con la representación satírica de la clase alta limeña y que subvierte la norma social de la apariencia.

Junto a la risa de los personajes, también encontramos la risa reducida del narrador. En términos de Bajtín, “la risa reducida carece de expresión inmediata: ‘no suena’, por así decirlo, pero su huella permanece en la estructura de la imagen del

discurso, se adivina en esta estructura” (*Problemas* 166-167). Así, en las descripciones irónicas y corrosivas del físico y de las costumbres de los personajes, el narrador da cuenta de su participación en el carnaval pero marcando la distancia que lo diferencia de dicho grupo: la risa del narrador, así, no participa de la dinámica subversiva propia del carnaval. Como señala Cisneros, “quien narra guarda una relación con lo retratado: se siente diferente y superior a esas nuevas especies que pueblan el mundo (101).

Así, la risa reducida se sostiene en la distancia que el narrador establece frente a los personajes, que le permite presentarlos como grotescos y mencionar lo que ocultan bajo su apariencia:

Rosita Ráez, buscando un macho. Queta Saldívar, fofa y descocada, evitando al diplomático en vacaciones que era su marido. Talía de Dávila, con su aspecto inocentísimo, bebiendo el octavo cocktail y cambiando obscenidades discretas con Jorge Ráez (Diez Canseco 69)

La corporalidad y sexualidad que es resaltada en estos personajes los asemeja a los animales: como señala el narrador sobre un encuentro entre Teddy y Beatriz, “no hay señoría. Hembra y macho” (84). Los demás personajes no escapan a la descripción corrosiva del narrador, quien, por un lado, no escatima en adjetivos como “fofa” o “descocada” para ridiculizar la apariencia física y, por otro lado, trae a un primer plano el consumo excesivo de alcohol y el intercambio de obscenidades en las reuniones sociales de la aristocracia limeña.

La risa del narrador, así, no participa del cambio y la renovación que implica la carnavalización, sino que se trata de una risa “puramente satírica de la época moderna. . . solo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone”

(Bajtín *La cultura popular* 17). A pesar del conocimiento de dicha clase y de sus costumbres que el narrador detenta, se posiciona desde la exterioridad para construir su representación crítica.

#### 1.2.4. Rigoletto, el bufón del carnaval

Un elemento propio del carnaval que también está presente en la novela es el bufón. Según Bajtín, “bufones y payasos son. . . los vehículos permanentes y consagrados del principio carnavalesco en la vida cotidiana. . . en todas las circunstancias de su vida” (*La cultura popular* 13): los bufones encarnan el carnaval incluso fuera de la temporalidad carnavalesca. El personaje de *Duque* que encarna este perfil es, sin duda, Rigoletto: el narrador se enfoca en este “mozo hinchado con caspa y lamparones. . . Genial y bueno, con todos los vicios y ningún defecto. Ancho, cordial, magnánimo, cobarde. Pueril poseur de actitudes absurdas” (Diez Canseco 35). El narrador se detiene en la descripción de este personaje para resaltar su corporalidad “hinchada” y “ancha”, como representación de la exuberancia propia del contexto carnavalesco; junto a esto, es posible identificar una cercanía entre el narrador y este personaje (Cisneros 98), cierta afinidad que puede sostenerse en la irreverencia y, al fin y al cabo, transparencia de Rigoletto en el marco de la ley de la primacía de la apariencia.

Rigoletto, en efecto, encarna la risa y la subversión moral en todo momento, tanto en las reuniones nocturnas como durante el día, cuando la norma heterosexual es la que gobierna la vida social. Del mismo modo, su nombre *per se* encarna la función del bufón, ya que es una alusión directa al personaje de la famosa ópera de Verdi; sin embargo, como señala Cisneros, “es en la novela en donde su papel de bufón adquiere

visos de una lucidez privilegiada que no están en la ópera” (114). En tanto bufón, es el único personaje que puede burlarse y hablar abiertamente del componente transgresor que comparten los demás personajes en la dimensión nocturna.

Rigoletto es el personaje que promulga en cada momento la transgresión que constituye expresar el deseo homoerótico en la sociedad aristocrática limeña: es él quien recibe al recién “coronado” Teddy (y, como mencioné anteriormente, también se encarga de destronarlo al final de la novela) al presentarse como “don Pedro, cultor del amor macho -la ciudad lo sabe- te saluda!” (Diez-Canseco 35). En otro momento, se le pregunta si le interesa “[alguna] mujer. . . -¡No, querido! Yo buscaría un doncel” (39). Esto ocurre en el ambiente carnavalesco de los banquetes, los prostíbulos o las reuniones sociales nocturnas, pero cuando encarna dicho perfil en el marco de la ley diurna y expresa abiertamente su homosexualidad, es reprochado por Teddy y Carlos Suárez (Diez Canseco 67-68).

Por lo visto en este capítulo, queda claro que la representación satírica de la alta sociedad limeña y de la ciudad se configura a partir de un proceso de carnavalización literaria: este proceso no solo se da mediante la ironía del narrador, sino también (y sobre todo) mediante la representación de la ciudad desde la perspectiva de un narrador que constata la ruptura de límites entre lo alto y lo bajo, junto a la construcción de los personajes y las dinámicas sociales entre ellos mediante acciones carnalescas. De esta manera, más que tratarse de una representación realista o que se reduzca a ser una satirización de su referente, se produce una construcción literaria que tiene como eje la carnavalización de muchos de sus elementos y que se presenta como respuesta autorreflexiva ante la problemática relación entre realidad y representación que encarna la ley social de la primacía de la apariencia en la novela.

Al entender el funcionamiento de la ley social de la apariencia y la subversión que implica su representación carnavalesca, es posible afirmar la existencia de una disonancia estructural entre lo que los personajes son y lo que quieren o aparentan ser. Como se observará en los siguientes capítulos, dicha disonancia se complejiza en el caso de los personajes centrales, sobre todo en el proceso de autoconocimiento y de tentativa de identificación que llevará a cabo Teddy a lo largo de toda la novela.



## Capítulo 2. El retrato de Teddy Crownchild: relación intertextual *Duque-El retrato de Dorian Gray* y la crisis del autoconocimiento

La ley de la primacía de la apariencia en *Duque* da cuenta de la centralidad de la relación problemática entre realidad y representación. Como vimos en el primer capítulo, los personajes se desenvuelven dentro de una Lima superficial y la estrategia que se utiliza para la construcción de los espacios y los personajes es la carnavalización de los mismos. Sin embargo, es importante pensar cómo la relación problemática entre realidad y representación es encarnada en la configuración de la trama y de los personajes principales de la novela, como parte de la macro-reflexión que plantea la novela en sus dimensiones literaria, social y subjetiva.

En este capítulo explicaré que la disonancia entre realidad y representación se expresa en la novela no solo en la atmósfera decadente de Lima, sino con mayor profundidad en el desarrollo de su protagonista y en las funciones de los personajes que lo rodean (es decir, en este capítulo me centraré en la dimensión literaria-ficcional de la novela, luego de haber tomado en cuenta su dimensión social en su relación con su referente real). Para analizar esto, partiré de la relación intertextual entre *Duque* y *El retrato de Dorian Gray*, novela de Oscar Wilde, estableciendo los paralelos y las diferencias entre ambos textos, sobre todo en lo que respecta a las dinámicas entre los personajes en cuestión. Observaremos que, en ambos casos, se plantea como central la relación problemática entre realidad y representación, encarnada en el motivo del espejo, junto al hecho de que el proceso de autoconocimiento del protagonista tiene como consecuencia su desestabilización. Sin embargo, a diferencia de la obra de Wilde, en *Duque* dicho proceso es frenado por el medio que lo rodea: es la ley social de la primacía de la apariencia la que condena al transgresor.

## 2.1. La escena paradigmática del espejo ante el diván

Desde el paradigma inicial que encarna la figura de Narciso, los espejos han despertado una intensa curiosidad en los seres humanos por entablar una relación con su reflejo. Por esta razón, se ha constituido de manera natural como un motivo artístico, en tanto siempre se recurre a los espejos como objeto de reflexión y de cuestionamiento de la realidad. En el caso de la literatura, podemos señalar las reelaboraciones modernas que ha tenido este motivo en la *Alicia* de Carroll, los relatos sobre vampiros y su reflejo inexistente, y los dobles que acechan al sujeto, entre otros.

A pesar de las distintas manifestaciones de este motivo, el rasgo que predomina en el motivo del espejo consiste en que este “*accompanies the human quest for identity*” (Melchior Bonnet 10). En efecto, desde la obsesión paradigmática de Narciso con su propio reflejo, la capacidad del ser humano de reconocerse en su reflejo, la “conciencia de la propia identidad [como] una de las características esenciales de la experiencia humana” (Pendergrast 18) ha condicionado la forma en la que se configura su relación con la realidad.

El reconocimiento en el reflejo no se produce de manera armónica necesariamente: es más, lo central de la relación entre el ser humano y su reflejo consiste en “*the ambiguity and richness of the reflection, at once identical to and different from the original*” (Melchior Bonnet 10). Esta ambivalencia se expresa al tomar conciencia de que la “*mirror image can be remarkably accurate but can also be distorted and imperfect*” (10), tanto en un sentido literal como en uno metafórico.

Es precisamente una crisis detonada al observar el reflejo propio donde se hace patente la centralidad del motivo del espejo en *Duque*. Me refiero a la escena en la que un espejo ocasiona el momento de mayor tensión y crisis para Teddy. En el capítulo

diecisiete, luego de que narrador le recuerde al lector todo el proceso de “amancebamiento” que Teddy había atravesado a partir de la seducción sugerente de Carlos Astorga, se presenta la escena en la que Teddy, durante el acto sexual con Astorga, se ve en el espejo:

En el cubil de la Avenida Grau, [Astorga] puso un espejo ante el diván. ¡Y se vio! Vio allá, en el fondo de la luna impassible, el acoplamiento de dos hombres. No, no eran él y Astorga. Eran otros a quienes él no conocía y acaso por esto le pareció más asqueroso y peor. Para no ver hundió la cara, roja de ira, entre los brazos sin vellos. El otro jadeaba en una angustia de delicias. ¡Un asco! El bigotillo de Astorga le picaba en la mejilla. Luego le mordió (Diez Canseco 122)

Esta escena de la novela ha suscitado diferentes interpretaciones enmarcadas en las diferentes propuestas de lectura de *Duque*. Birger Angvik ha señalado sobre esta escena lo siguiente: “El reflejo del espejo. . . retiene e impide el placer de la experimentación (sexual), de la innovación y de la creación. Teddy escenifica en el texto el gesto “normal” del crítico ‘realista’” (23). En la lectura de Angvik, esta escena formaría parte del proceso de subversión que la novela encarna alrededor de la tendencia realista de la crítica literaria en el Perú. Sobre este punto, como indiqué en la introducción, dicha lectura puede presentar una limitación importante al intercambiar únicamente lo que se “refleja” en la novela (ya no la realidad social, sino “la historia y crítica literarias en el Perú”); sin embargo, es necesario reconocer su decisión de considerar dicha escena de la novela como una clave importante para su interpretación, lo que otros críticos posteriores a Angvik también hacen en sus propuestas de lectura, como se verá a continuación.

Desde otra perspectiva, Claudia Dioses, centrándose en la configuración de las masculinidades de *Duque* y la constitución de la subjetividad homosexual de Teddy,

señala sobre este personaje lo siguiente: “ya ha vivido experiencias similares durante su estadía en Europa, pero recién al descubrirse en el espejo (elemento de reconocimiento) con Carlos Astorga, se redescubrirá, a su vez, a partir de una subjetividad homosexual. . . se concreta el terror y posterior rechazo a lo homosexual” (70). Así, el acto mismo no produce la desestabilización de Teddy, sino que el reconocimiento del mismo en el espejo detona la crisis interna del personaje y el rechazo hacia la relación mantenida hasta el momento con Astorga: como señala el narrador, “el vicio mismo [no] le asqueaba, no. Fue el espejo” (Diez Canseco, 124) el elemento que detona la vergüenza de Teddy. En el tercer capítulo de la presente tesis ahondaré más en las implicancias de estas ideas.

Se entiende, así, que esa visión produce una desestabilización en Teddy y el recuerdo de ese “redescubrimiento” produce “la vergüenza de aquello y rencor de sí mismo” (Diez-Canseco 124). Por lo tanto, “cuando Teddy se ve obligado a reconocerse [...] Apartar la vista no le servirá en absoluto: la revelación se ha producido ya, el daño está hecho” (Elmore 136). Lo que estas lecturas destacan es que la escena del espejo ante el diván es clave en virtud del reconocimiento de la subjetividad de Teddy en el dominio de las relaciones homosexuales con Astorga: ante el espejo, se produce todo excepto un reflejo armónico con el ente que observa.

Además de la función narrativa que tiene esta escena paradigmática, es necesario considerar que el elemento del espejo no solo está presente en esta escena, sino que, como demostraré a continuación, es un motivo que atraviesa toda la novela de Diez-Canseco y que sirve para representar la disonancia entre realidad y representación que constituye el desarrollo de Teddy. No obstante, para entender el funcionamiento de este motivo en la novela, propongo que no basta con realizar un análisis del mismo en *Duque*, sino que es indispensable considerar la relación intertextual que mantiene esta

novela con *El retrato de Dorian Gray*, novela de Oscar Wilde.

## 2.2. Wilde y Diez-Canseco: *Duque* como hipertexto de *El retrato de Dorian Gray*

La figura de Oscar Wilde suscitó un gran interés por parte de los escritores latinoamericanos de *fin-de-siècle*: al respecto, basta mencionar la gran fascinación que causó entre los escritores del Modernismo, como Rubén Darío o José Martí, quienes, deslumbrados por su enigmática aura y en su afán cosmopolita, escribieron semblanzas del escritor irlandés. Sin embargo, la relación entre los modernistas y Wilde fue muy ambivalente debido a la homosexualidad del autor irlandés. Como ha señalado Sylvia Molloy, “in both Martí and Darío [it] is not that the issue of homosexuality is avoided but, precisely, that it *is* brought up; that it appears, indeed, unavoidable” (196); por esta razón, los modernistas oscilaron entre la admiración y el rechazo hacia la excentricidad de Wilde.

No es erróneo afirmar que José Diez-Canseco tuvo en mente la figura y obra de Oscar Wilde para la construcción del protagonista de su novela<sup>4</sup>, incluso si tomamos en cuenta la distancia temporal entre la publicación de *Duque* y el Modernismo. De hecho, críticos como Mario Castro Arenas, Tomás G. Escajadillo o Birgen Angvik han identificado en la novela de Diez-Canseco relaciones implícitas entre *Duque* y algunos textos de Wilde. Me detendré en los planteamientos de estos autores más adelante, ya que considero que también es importante destacar que la presencia de Wilde en la novela no se limita a las relaciones entre los textos, sino que incluye una relación con su vida y su figura de dandi.

---

<sup>4</sup> Además de la figura de Wilde, en el caso peruano el dandismo tuvo una gran expresión durante la década de 1910, en las tertulias del Palais Concert. La construcción que Abraham Valdelomar realizó de su figura como dandi es, en ese sentido, muy elocuente. Sobre este tema, recomiendo al lector el texto *Bohemia y dandismo* de Mónica Bernabé que consigno en la bibliografía.

### 2.2.1. Wilde y Teddy: deseo homoerótico, dandismo y literatura-vida

Las referencias explícitas a Oscar Wilde en *Duque* se encuentran enmarcadas en el tema de la homosexualidad y de la justificación de la relación entre Teddy y Astorga: es este último quien refiere como “ejemplos: Sócrates, Platón, Wilde, Verlaine, Miguel Ángel, Shakespeare, Poe, todos los poetas malditos del sucio vicio” (Diez Canseco 100) para convencer a Teddy. Cabe señalar de manera preliminar que esto ocurre de manera muy parecida en el décimo capítulo de *El retrato de Dorian Gray*: luego de que, en el capítulo anterior, Basil Hallward confiesa la enorme influencia y la atracción erótica que Dorian ha ocasionado sobre él, el narrador indica que se trata de “un amor que bien habían conocido Miguel Ángel, y Montaigne, y Winckelmann, y el propio Shakespeare” (Wilde 162).

Regresando a la figura de Wilde, hay un suceso en *Duque* que tiene un correlato directo a la biografía del autor irlandés, en lo que respecta a la causa de la condena y expulsión social de Teddy: la dedicatoria que Carlos Astorga dirige a Teddy, donde lo llama “Narciso”, tiene una fuerte reminiscencia de las cartas que dirigía Wilde a su amigo-amante Douglas, a quien, en una de ellas, lo llama Jacinto, como el amante del dios Apolo en la mitología clásica (Funke 102). Estas cartas sirvieron como evidencia en el proceso judicial que enfrentó Wilde, lo que puede leerse en paralelo a la “condena” social de Teddy al conocerse la dedicatoria de Carlos Astorga<sup>5</sup>.

A pesar de la identificación entre Wilde y Teddy (junto a las menciones del primero en la novela), es necesario señalar que el protagonista de *Duque* “es, en suma, la estereotipada caricatura de un dandi” (Elmore 124). A diferencia del dandi, quien

---

<sup>5</sup> Cabe señalar que es Teddy quien sufre el castigo, a pesar de ser Carlos Astorga el autor de la dedicatoria. Además, si establecemos un paralelo más riguroso, sería en realidad Carlos Astorga el equivalente a la figura de Wilde. Observaremos que esta ambivalencia-fusión en la identificación entre los personajes y los referentes que constituyen la vida de Oscar Wilde y *El retrato de Dorian Gray* será un elemento constante en *Duque*.

“never imitates anyone but rather incarnates the cult of the self, reveling in his difference” (Melchior-Bonnet 81), Teddy no se construye como un ser que subvierta conscientemente las normas sociales del medio, sino que sigue las indicaciones de su amigo Carlos Suárez para encontrarse acorde, precisamente, con dichas normas. Así, al constituirse como alguien que “no sabe elegir, decidir y resolver. . . un ser *sin atributos* personales distintivos y sin capacidad de decisión en el transcurso de su propia vida” (Angvik 15), Teddy ejerce un dandismo aparente en su intento de posar como parte de su preocupación por su apariencia física, sin llegar a transgredir conscientemente la norma social.

Por último, la concepción del arte que tenía Wilde parece encontrar cabida en la propuesta literaria de Diez-Canseco en *Duque*: el escritor irlandés sostuvo en numerosas ocasiones que el “*arte es propiamente una forma de la exageración*” (cit. en Funke 112, las cursivas son del original). Esta idea del arte y la literatura dialoga con la deformación-exageración que se realiza en la novela a partir de la carnavalización, planteada en el primer capítulo: “*Como método, el realismo es un fracaso completo*” (111) (cit. en Funke 111, las cursivas son del original). En ese sentido, la exageración como recurso literario, que se condice con la representación satírica y carnalesca en *Duque*, constituye la herencia del pensamiento de Wilde sobre el arte y la literatura para con la novela de Diez-Canseco, herencia que se relaciona directamente con la reflexión central que atraviesa todas las dimensiones de *Duque*.

### 2.2.2. Dorian Gray-Teddy Crownchild: la relación hipertextual y la crisis del autoconocimiento

Si bien encontramos una relación entre la figura de Oscar Wilde y la construcción del protagonista de *Duque*, el vínculo más interesante entre Wilde y Diez-

Canseco emerge a partir de la relación intertextual entre *Duque* y uno de los textos literarios más importantes del dandi irlandés: *El retrato de Dorian Gray*. La novela sobre el bello joven cuya alma es transferida a su retrato presenta muchos componentes que se retoman en *Duque*: tanto en la configuración de los personajes como en algunos elementos narrativos muy significativos, la novela de Diez-Canseco presenta grandes paralelos con la de Wilde.

Como mencioné anteriormente, algunos críticos detectaron ciertos rasgos de la relación intertextual entre la obra de Wilde y la de Diez-Canseco. Birgen Angvik, en una nota al pie de página, señala la existencia en *Duque* de “contactos alusivos a la figura de Dorian Gray [junto a] la comedia de Wilde titulada *The Importance of Being Earnest*” (18). Sin embargo, Angvik no desarrolla la relación intertextual entre la comedia de Wilde y la novela de Diez-Canseco, sino que sugiere que el posible vínculo entre *Duque* y las obras de Wilde se sostendría en la similitud tonal de la representación decadentista de un sector alto de la sociedad que es considerado como inmoral. En este punto, resulta interesante que, al revisar dicha comedia de Wilde, se detecta en su acción y en sus personajes la dualidad entre ser y apariencia (el enredo de personalidades entre Algernon y Jack frente a sus creaciones, Bunbury y Ernesto) para la satisfacción plena de los deseos, aspecto que se condice con la reflexión central que se plantea en *Duque*, como intento demostrar en la presente tesis.

Es, en realidad, Mario Castro Arenas quien identifica la relación intertextual entre la novela de Diez-Canseco y *El retrato de Dorian Gray* al señalar que

no son escasas las afinidades entre ambas novelas. Pero mientras los amanerados, puristas lords de Wilde jamás pierden las buenas maneras, los criollos dandis de Diez-Canseco frecuentemente se desmelenan y muestran detrás de la máscara del atildamiento superficial la pulpa de ramplonería y

vulgaridad. Por cierto, en tanto que Wilde explora las oscuras galerías del mal, Diez-Canseco se detiene en la periferia de una crítica de orden social que indirectamente deviene moralizante (248)

Efectivamente, la representación carnavalizada de la aristocracia limeña es el principal causante de ese “desmelenamiento” de los personajes. Además, lo último que señala Castro Arenas es importante para mi planteamiento, ya que, como desarrollaré más adelante, una diferencia clave entre ambas novelas es la naturaleza que tiene la condena del protagonista: en el caso de Teddy, esta obedece a la ley de la primacía de la apariencia y no a una “exploración” del mal como una presencia efectiva en el retrato. Sin embargo, si bien lo que señala Castro Arenas es bastante acertado, no se detiene en los vínculos estructurales y temáticos que existen entre ambas novelas y que permiten entender el funcionamiento de la novela de Diez-Canseco.

Por esta razón, planteo que es necesario considerar la relación *hipertextual* que existe entre *Duque* y *El retrato de Dorian Gray*: la novela de Diez-Canseco se constituye como un hipertexto (B) del hipotexto (A) de Wilde en términos de la narratología de Gérard Genette, en la que el hipertexto, a pesar de no referirse explícitamente al hipotexto, “no podría existir sin A” (14). En ese sentido, la relación hipertextual entre *Duque* y la novela de Wilde es fundamental para comprender la significación del primero en su totalidad.

Narciso en Londres, Narciso en Lima

Un punto de partida para vincular ambas novelas (y que sirve como evidencia central del motivo del espejo en *Duque*) lo constituyen las referencias a Narciso, personaje de la mitología grecolatina. En el primer capítulo de la novela de Diez-Canseco, se

menciona la figura de Narciso en la primera conversación entre Teddy y Carlos Astorga, en la que Astorga realiza el cambio de nombre a su *chauffer*:

-No; es Juan Bautista, pero yo lo he cambiado por Petronio. Me parece. . .

-. . . que debieras decirle Narciso. Es bello.

-Bella. . . (Diez Canseco 23)<sup>6</sup>

La sugerencia por parte de Teddy de cambiar el nombre del conductor a Narciso no es gratuita al considerar que la referencia al personaje de la mitología griega obsesionado con su propio reflejo se constituye como un *leitmotiv* en la relación entre Teddy y Carlos Astorga. Al respecto, basta con recordar que la “expulsión” de Teddy de la sociedad aristocrática en el último capítulo de la novela es detonada, precisamente, con el descubrimiento por parte de Beatriz de un retrato de Carlos Astorga, su padre, con la siguiente dedicatoria: “A ti, Teddy, en cuyo espíritu he evocado el mito dulce de Narciso. Carlos” (Diez Canseco 159).

La identificación entre Teddy y la figura de Narciso que realiza Carlos Astorga se sostiene sobre la belleza del joven limeño; dicha identificación forma parte del proceso de idealización que tiene como objetivo que Teddy ceda a sus intenciones. Asimismo, la preocupación por la apariencia personal lo lleva a ser identificado por otros personajes y por el narrador como un ser tan femenino como su madre (Diez-Canseco 22); esta preocupación por su apariencia física trae a colación la obsesión de Narciso y el enamoramiento ante su propio reflejo. Sin embargo, como indiqué

---

<sup>6</sup> En el marco de las relaciones intertextuales, sería interesante revisar el posible vínculo hipertextual entre Duque y otros textos literarios clásicos y contemporáneos. Sobre esta mención de Petronio, Vitela Cisneros se detiene en la relación posible entre el *Satiricón* y *Duque* (107-110). Cisneros también establece que Beatriz/Bati es una parodia de la Beatrice de Dante Alighieri, a partir de los contrastes entre ambas figuras (115-116). Por otro lado, Ruiz Velazco plantea la posibilidad de que Diez-Canseco haya tenido en mente novelas contemporáneas como *La muerte en Venecia* de Thomas Mann y *El gran Gatsby* de F. Scott Fitzgerald, lo que explicaría, según el autor, que una novela como *Duque* se haya escrito en un contexto como el de Lima en la década de 1920 (30).

anteriormente, la escena paradigmática del espejo marca un contraste muy importante entre Teddy y la figura de Narciso, ya que el primero no experimenta una contemplación placentera al observar su reflejo, sino un desencuentro que produce su desestabilización.

La presencia constante de la figura de Narciso en la novela y su identificación con el protagonista permiten establecer una lectura de *Duque* que tome como centro la relación problemática entre Teddy y su reflejo, entre la realidad y su representación: en efecto, como señala Johansson sobre el motivo de Narciso, este “presents itself as such an apt poetic opportunity to examine the question of selfhood. Narcissus seeing his image in the pool is a perfect metaphor for my encounter with myself” (62), encuentro que, en *Duque*, deviene en desencuentro y desestabilización para el protagonista. Sin embargo, la relación entre el mito griego y *Duque* se encuentra aún mediada por la relación intertextual entre la novela de Diez-Canseco y *El retrato de Dorian Gray*.

Desde el primer capítulo de la novela de Wilde, se asocia al bello joven con la figura de Narciso por parte de Lord Henry: “parece hecho de marfil y pétalos de rosa. Vamos, mi querido Basil, él es un Narciso” (Wilde 31). La novela de Wilde se perfila como una reelaboración moderna del mito griego: como ha señalado Johansson, “*Dorian Gray* amounts to a rewriting of Ovid’s Narcissus story, a rewriting that transposes Narcissus into modernity by letting him surpass the threshold of adulthood” (211). Así, esta reelaboración de la figura de Narciso parte desde su contemplación en el retrato y su posterior desarrollo: “the Ovidian scheme is inverted in that the novel begins with Dorian gazing at his own recognized image, instead of ending with this scene” (219).

No obstante, el tiempo que se abarca en la ficción de Wilde es mucho más extenso (se abarca un periodo mayor a dieciocho años de la vida de Dorian) que el de la

trama de *Duque*, por lo que la corrupción moral y el triunfo del mal en Dorian se pueden apreciar en todo su desarrollo y su complejidad. En cambio, en *Duque* el lector encuentra distintas escenas en la vida de Teddy entre su llegada y su salida de Lima, escenas que tienen como hilo conductor la relación entre Teddy y Beatriz en paralelo a la relación de Teddy con Carlos Astorga. Propongo que esta concentración del material narrativo en un lapso relativamente breve en la ficción obedece a la importancia que tiene el contexto (Lima, ciudad de las apariencias) en el que se desenvuelve Teddy, mientras que en la novela de Wilde es importante entender la evolución de Dorian Gray a partir de las experiencias y los consejos de Lord Henry, personaje que pregona un “nuevo hedonismo” sin contemplar ningún tipo de restricciones ni consecuencias (Wilde 175), lo que contribuye al tormento de Dorian en la degradación de su retrato.

Teddy y Dorian se perfilan como reelaboraciones de la figura de Narciso, quienes, además de configurar un prototipo de belleza y de autocontemplación, experimentan una crisis en tanto su reflejo se presenta distorsionado: por un lado, en la escena clave del espejo donde Teddy no se reconoce en el acto sexual con Astorga (sin embargo, como explicaré más adelante, este no es el único “espejo” en el que Teddy se contempla); por otro lado, en la deformación constante del retrato de Dorian como consecuencia de sus faltas morales. Se presenta, así, una disonancia entre el yo y su representación en el espejo-retrato en ambas novelas.

Basil-Lord Henry y Carlos Astorga-Carlos Suárez: fusión de funciones

Otro vínculo intertextual muy importante entre ambas novelas es la pareja de personajes que rondan al protagonista: por un lado, Basil Hallward y Lord Henry en la novela de Wilde; por otro lado, Carlos Suárez y Carlos Astorga en la novela de Diez-

Canseco. En la primera pareja de personajes “it is clear that Basil stands as a representative of a morality code of some sort and that Lord Henry is the agent of immorality” (Johansson 226): si Basil funciona como un personaje que idealiza (tanto en términos de lo artístico como de lo erótico) a Dorian, se entrega a él en la pintura del retrato y le recuerda los límites de lo moral e inmoral, Lord Henry se encarga de influir en el joven, inculcándole que “Busque constantemente nuevas sensaciones. No tenga miedo a nada. . . Un nuevo hedonismo. . . eso es lo que nuestro siglo necesita” (Wilde 52)<sup>7</sup>. La corrupción moral de Dorian será una consecuencia, en gran medida, de la influencia que ejerce Lord Henry sobre él.

Luego, en lo que respecta a Carlos Suárez y Carlos Astorga, un gran ejemplo de esa contraposición se encuentra en el capítulo doce de la novela, donde se coloca de forma paralela el rol de ambos personajes, marcando un claro contraste: mientras Carlos Suárez conversa con Beatriz y le indica que el matrimonio con Teddy constituye la única vía para que ella y su amado sigan en contactos íntimos, incluso sin la autorización del padre de ella, Carlos Astorga le insiste a Teddy en tener “una amistad cierta, real, sin prejuicios. . . Esa misma amistad de los griegos” (Diez Canseco 96). Esta presencia simultánea de dos personajes alrededor de Teddy y el impacto de sus acciones y opiniones en el protagonista y en la trama de *Duque* se derivan directamente de los personajes de Lord Henry y Basil en la novela de Wilde.

No obstante, los vínculos entre las dos parejas no son tan claros como aparentan, ya que hay una serie de matices en la reescritura de la pareja de personajes de la novela de Wilde. Sobre este punto, es interesante notar que ambos personajes comparten el nombre de pila, lo que indica una relación especular que difumina los límites de las funciones de las que parten dichos personajes. Por un lado, la idealización de Teddy

---

<sup>7</sup> Al insertarse también dentro de la tradición en torno a la figura de Fausto, sobre todo por el intercambio entre el alma y el retrato, “Basil Hallward and Lord Henry function similarly to the Lord and Mephistopheles, respectively” (Johansson 216).

como Narciso que realiza el padre de Beatriz lo acerca a la visión que tenía Basil de Dorian Gray; sin embargo, la perversión que implica mantener una relación homosexual (la primacía del placer) en el contexto de la novela y el poder de la influencia equipararía a Carlos Astorga con Lord Henry.

Por otro lado, Carlos Suárez y Carlos Astorga se vinculan en gran medida con Lord Henry en tanto ambos son personajes que influyen sobre los Narcisos modernos: el conocimiento de la vida y el manejo de las normas sociales que detentan sirven de modelo a Teddy y Dorian, respectivamente; no obstante, los consejos de Carlos Suárez se inclinan, sobre todo, hacia la comprensión de dichas normas sociales por parte de Teddy, para que este logre manejarlas plenamente, en lo que respecta a mantener las apariencias y cumplir con el rol asignado como un hombre joven de su clase.

Es, sin embargo, Carlos Astorga quien adopta una actitud más cínica y hedonista, formulando aforismos o reflexiones muy similares a los de Lord Henry: en expresiones como “El ladrón no es sino un financista sin paciencia” o “el progreso nos sirve ahora para constatar que alguna vez fuimos bestias” (Diez Canseco 24) se establece un paralelo significativo entre la figura de Carlos Astorga y Lord Henry. Si bien esta visión decadente y cínica de la realidad social es una característica que comparten ambos personajes, el paralelo más significativo se encuentra en el poder de influencia que tienen ambos sobre sus respectivos Narcisos: a partir de su visión de la realidad social, del “nuevo hedonismo” que profesa Lord Henry, practican la máxima que propone que “influir en una persona es darle la propia alma” (Wilde 47), sirviéndose de distintas estrategias para impactar en Dorian y Teddy. En el caso del segundo, se produce un autocuestionamiento constante ante el “inexplicable influjo” (Diez Canseco 121) que ejerció Carlos Astorga sobre él. Los objetivos, sin embargo, difieren en tanto Astorga utiliza su influencia sobre Teddy para conseguir encuentros

sexuales con él, mientras que Lord Henry busca proyectar en Dorian toda su filosofía de vida para que este pueda explotar su potencial, al tener una actitud totalmente amoral y hedonista ante la vida y la sociedad.

#### Escenas paralelas

Los paralelos entre los personajes se corresponden con paralelos entre escenas de ambas novelas. Las reuniones de la *socialité* son escenas que ambas novelas comparten, al igual que la representación satírica y decadente que se acentúa en la perspectiva del narrador de cada novela. Al respecto, recordemos la cena de los Ladrón de Tejada y observemos un par de pasajes de la novela de Wilde en el que el narrador describe, por un lado, a los asistentes de una reunión en casa de Lady Agatha, tía de Lord Henry, de la siguiente manera:

estaba la duquesa de Harley, dama de admirable carácter y buen temperamento, muy apreciada por todos los que la conocían, y de esas amplias proporciones arquitectónicas a las que. . . los historiadores contemporáneos dan el nombre de corpulencia. . . Mrs. Vandeleur, una de las amigas más viejas de su tía, perfecta santa entre todas las mujeres, pero tan terriblemente aburrida. . . Lord Faudel, una mediocridad muy inteligente de mediana edad, tan calvo como una declaración ministerial en la Cámara de los Comunes. (Wilde 68-69)

Del mismo modo, en la residencia de Lady Narborough, el narrador describe a

Ernest Harrowden, una de esas mediocridades de mediana edad que tanto abundan en los clubs de Londres. . . Lady Ruxton, una mujer de cuarenta y siete años, vestida de manera exagerada, de nariz ganchuda, que siempre trataba de verse en situaciones comprometidas, pero su falta de atractivos era tanta que, para gran decepción suya, nadie hubiese creído nunca nada malo de ella; Mrs.

Erlynne, una enérgica nulidad, con un ceceo delicioso y cabellos de color rojo veneciano (Wilde 229)

Es claro, entonces, que Diez-Canseco parte del estilo irónico de Wilde en lo que respecta a la representación de la clase alta, a partir de una estética decadentista que le permite satirizar y criticar a los miembros de dicha clase. Sin embargo, el trabajo con el lenguaje que realiza Diez-Canseco, el estilo con el que el narrador de la novela construye representaciones burlescas y grotescas de los personajes destaca en mayor medida debido a las imágenes sugerentes y a la materialidad del lenguaje mismo, como hemos visto anteriormente.

Es posible identificar otro ejemplo de escenas paralelas entre ambas novelas en lo que respecta a los fumadores de opio. Al igual que Teddy, Dorian recurre al opio luego de realizar actos considerados como viles en términos morales (la visión en el espejo de la relación sexual con Carlos Astorga y el asesinato de Basil, respectivamente). Así, Teddy es introducido en un nuevo vicio y es descrito de la siguiente manera:

Teddy absorbió la pipa. Luego pidió otra y otras dos. Pasaron las náuseas. Quedó laxo. Una como plenitud de haber comido bien le embargó totalmente. No sentía las extremidades. . . No hubo sueño. Sólo la beatitud inmensa de sentir lejos de sí, y para siempre, a Astorga, a Beatriz, a su madre, a Duque, a sus millones, a Carlos, a sus joyas, ¡toda su vida! Una abulia divina, un estado de conciencia superior y sutil (Diez Canseco 130-131)

Se observa, así, que Teddy intenta, en palabras de Lord Henry, “curar el alma por medio de los sentidos, y los sentidos por medio del alma” (Wilde 238). Dorian Gray, del mismo modo, acude a los “fumaderos de opio donde podía comprarse el olvido, antros

de horror donde se podía destruir el recuerdo de viejos pecados con el frenesí de pecados que fuesen nuevos” (238). Ambos acuden a espacios grotescos y repugnantes (Dorian a unas casas destartaladas cerca de las fábricas en un muelle de la ciudad y Teddy al fumadero del “chino” Charles y la calle Capón) con el objetivo de purgar sus respectivos “pecados”.

Duque, el retrato de Teddy Crownchild

El paralelo más interesante es el que corresponde al retrato, ya que este elemento presenta diferencias significativas en cada novela: si la novela de Wilde se inicia con el retrato y los comentarios de Lord Henry y Basil sobre el mismo, la novela de Diez-Canseco culmina con un retrato. En el último capítulo de *Duque*, Carlos Suárez le escribe una carta a Teddy para informarle lo que ocurre desde que este se fue de Lima: “Me acompañó Duque. El perro está cada día con más apetito. . . Mi abuelo que me encarga que les salude, le ha tomado cariño. Sabogal les está retratando juntos”<sup>8</sup> (Diez-Canseco 167). Esta cita es muy importante debido al vínculo que se establece entre el perro y el retrato (además de otros elementos a los que regresaré en el siguiente capítulo), vínculo sobre el que es necesario detenerse al tomar en cuenta la relación hipertextual entre *Duque* y la novela de Wilde. Para entender este vínculo, primero explicaré el rol de Duque en la novela.

La crítica se ha detenido sobre el personaje canino en virtud de la relación homónima entre el perro y la novela. Sobre este punto, traigo a colación el comentario de Peter Elmore: “El título de la novela. . . es el nombre del perro de Teddy. Huelgan

---

<sup>8</sup> El abuelo de Carlos Suárez cumple una función particular en la novela, sobre todo en lo que respecta a la configuración de su nieto. Del mismo modo, se podría establecer un paralelo entre este personaje y el tío de Lord Henry en el tercer capítulo de la novela de Wilde. Ampliaré la cuestión de Carlos Suárez y su abuelo en el tercer capítulo de la tesis.

aquí comentarios sobre la intención irónica del autor. La nobleza —y la acepción moral de la palabra resulta subrayada en el discurso crítico del novelista— se encarna mejor en el galgo que en su disoluto propietario” (127). Como señala Elmore, la relación irónica entre el nombre del perro y su condición canina representa el contraste entre este personaje y el resto de los limeños de la clase alta, quienes no se acercan a la “nobleza” del perro. En ese sentido, el gesto irónico de nombrar a la novela con el nombre del galgo participa de la atmósfera carnavalesca que expliqué en el primer capítulo.

Sin embargo, la función del perro de Teddy no solo estriba en el vínculo que tiene su nombre con la novela. A pesar de las pocas y cortas apariciones del perro de Teddy Crownchild, considero que es importante detenerse a considerar a Duque como un personaje importante en la novela, ya que en dichas apariciones se produce un vínculo significativo que se explica a partir de la relación hipertextual con *El retrato de Dorian Gray*. Esto es posible debido a que, como demostraré a continuación, Duque es el equivalente simbólico del retrato de Dorian Gray en la novela de Diez-Canseco.

La disonancia entre Duque y su amo Teddy se establece desde el inicio de la novela, cuando Teddy se encarga de callar o alejar a Duque al compartir un mismo espacio. Sin embargo, sí se produce una tentativa de establecer una identificación entre amo y perro: el contacto visual entre Teddy y Duque en dos momentos determinantes de la novela encarna el intento de establecer un contacto pleno que devendrá en la ausencia de todo reconocimiento.

El primer cruce de miradas entre Teddy y Duque ocurre en el octavo capítulo de la novela, donde Teddy reflexiona sobre la posibilidad de amar a Beatriz. Esta escena constituye uno de los esporádicos momentos de introspección del protagonista, en este caso, en relación a una potencial relación amorosa heterosexual. Resulta interesante que, durante este momento de reflexión interna, la cercanía de Duque sea deseada e incluso

se produzca una tentativa de identificación plena entre ambos:

El galgo se acercó mansamente, moviendo la cola esponjosa. Sus ojos claros, luminosos, expresivos, profundos, miraron largamente a Teddy. Después bostezó, mostrando su negro paladar de vieja raza y los colmillos buídos. Teddy bostezó también, pero él no tenía paladar ni colmillos que mostrar. . .

-¡Perra vida! ¡God dam! [sic] Duque ladró (Diez Canseco 77)

Es interesante que el narrador se detenga en la mirada del perro al señalar su expresividad, profundidad y honestidad, elementos que refuerzan la importancia del contacto entre amo y perro más allá de lo anecdótico. Además, el contraste entre ambas miradas se refuerza a partir de los adjetivos con una connotación positiva que se emplean para la mirada de Duque. La coincidencia en el bostezo y en la exclamación establece una concordancia simbólica entre Teddy y Duque: el énfasis en el intercambio de miradas connota un primer contacto entre amo y perro que enmarca el momento de reflexión personal de Teddy. Y es necesario que esta identificación ocurra durante este proceso de reflexión, ya que entablar una relación amorosa con Beatriz es equivalente a insertarse correctamente en la normativa social de “la lengua de Lima”: en ese sentido, la mirada (y la aceptación implícita) de Duque implicaba el logro de Teddy en su intento de insertarse adecuadamente en la clase aristocrática limeña.

Sin embargo, la plenitud producida en este intercambio de miradas tendrá su contraparte y disolución luego del episodio central del espejo frente al diván en el capítulo 17. Se pasa de una relación de consonancia hacia un intento muy tenso de identificación, un contraste que llega a su máxima expresión en la configuración del perro como un recordatorio o un detonante para la toma de conciencia de Teddy con respecto a la relación conflictiva entre él y el mundo social en el que desea insertarse. Al hacerse pública su relación homosexual con Carlos Astorga, la visión de Duque

lamiéndose el bigote es una imagen que desestabiliza a Teddy y que termina por consolidar su expulsión del dominio de “la lengua de Lima”: “Entró Duque. Perro y hombre se miraron un largo rato. Teddy creyó ver una ironía en el gesto con que el perro se pasó la lengua por los bigotes” (Diez Canseco 161). La tentativa de identificación entre amo y perro, entonces, solo cuando está enmarcada por las leyes y las instituciones sociales que legitima la clase alta limeña: la primacía de las apariencias, el amor heterosexual, el matrimonio, etc. En cambio, con la crisis producida al verse en el espejo ante el diván, lo único que Teddy logra identificar en Duque es “el bigotillo de Astorga [que] le picaba en la mejilla” (122). Duque se torna, al igual que el retrato de Dorian Gray, en el recordatorio de la falla moral que marca al protagonista de la novela: al igual que el gesto en el rostro y la deformación monstruosa de la imagen de Dorian, el gesto del galgo lamiéndose el bigote desestabiliza a Teddy al recordarle su caída moral.

Es importante destacar que Duque ejerce una función adicional muy importante y que, en parte, excede a la que tiene el retrato en la novela de Wilde. En el final de la novela, con la ruptura de las imposiciones sociales y morales, Teddy es “expulsado” de la ciudad y, de manera muy simbólica, Duque permanece con el perfil que se adecuaba a la normativa social de “la lengua de Lima”: Carlos Suárez (explicaré en detalle las implicancias de la cercanía entre el galgo y Carlos Suárez en el próximo capítulo). Así, se produce una identificación entre Carlos Suárez y Duque que surge casi de manera espontánea: cuando “[Duque] Fue a apoyar el hocico en las rodillas de Carlos” (168), en realidad se encuentra legitimando la presencia o ausencia de un ente en el entramado de la clase aristocrática limeña y su estructura de control social.

En ese sentido, Duque no es el reflejo o la representación del alma-esencia de Teddy, a diferencia del retrato de Dorian Gray, y no es tampoco el ente que encarna la

ley de la primacía de la apariencia: está, más bien, alejado de dicha ley en tanto no tiene que mantener ninguna apariencia. Y es a partir de esta característica que contrasta con Teddy, al posicionarse como superior a este en términos morales, y termina por asociarse con Carlos Suárez, quien, como desarrollaré más adelante, maneja a su voluntad los códigos de la ley de la primacía de la apariencia.

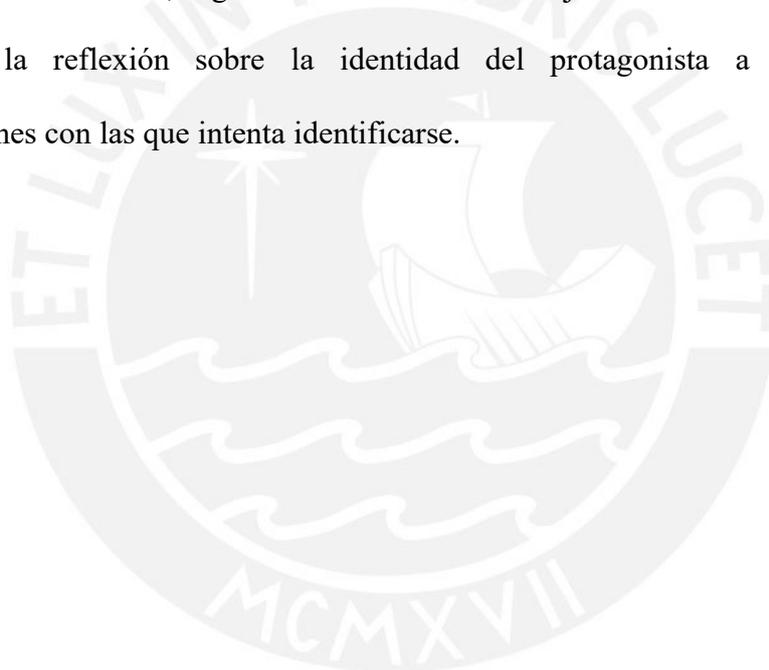
Este último punto es el que permite establecer una diferencia importante entre ambas novelas en relación a la condena de sus protagonistas. Como indicó Castro Arenas, en la novela de Wilde se exploran “las oscuras galerías del mal” (248), en tanto el retrato, conciencia moral de Dorian, funciona como un recordatorio de las desviaciones y los errores que ha cometido, sin encontrarse vinculados necesariamente a lo que establece la ley social (al fin y al cabo, este personaje es un asesino y ocasionó la muerte de otros indirectamente). En la deformación del retrato, Dorian reconoce su degradación moral y decide deshacerse de su imagen, ocasionando su propia muerte.

Si bien, en el final de *Duque*, Teddy se deshace de su “retrato” (el perro) al dejárselo a Carlos Suárez y sufrir una muerte simbólica en su expulsión de la ciudad de Lima, es importante aclarar que no es el acto inmoral el que termina por condenar al protagonista, sino el significado de violación de la ley social de la apariencia que tiene dicho acto. La falla de Teddy reside no en el acto *per se*, sino en el hecho de que este se vuelva público, lo que ocasiona que la “lengua de Lima” se encargue de condenarlo al tornarse en el espejo en el que Teddy observa su reflejo intolerable.

En conclusión, en este capítulo he demostrado que la novela, mediante el trabajo intertextual con el motivo del espejo, tiene como cuestión central la relación problemática entre realidad y apariencia/representación. A partir de la relación hipertextual entre *El retrato de Dorian Gray* y *Duque*, es posible entender cómo la novela de Diez-Canseco se sirve de personajes y elementos de la novela de Wilde para

la creación de una historia en la que el autoconocimiento y la desestabilización del protagonista se encuentran enmarcados en una ley social que lo condena.

Así, a partir del primer y segundo capítulo de la presente tesis, se evidencia que tanto la dimensión social (la representación crítica de Lima y de la *socialité* a partir de la carnavalización literaria) y la dimensión literaria-intertextual de la novela de Diez-Canseco participan de la reflexión que la estructura. La cuestión que queda por resolver es cómo se produce esta condena en el personaje de Teddy y por qué fracasan los intentos de identificación con los otros personajes masculinos que lo rodean. En el último capítulo de la tesis, ingresaré a la dimensión subjetiva de la novela o, en otras palabras, a la reflexión sobre la identidad del protagonista a partir de las representaciones con las que intenta identificarse.



### Capítulo 3. Narciso ante el espejo: Teddy o la imposibilidad de identificación

En los capítulos finales de *Duque*, Teddy atraviesa un proceso de condena y muerte simbólica a partir de la revelación pública de su relación con Carlos Astorga. Como señalé en el anterior capítulo, no es el acto *per se* de mantener una relación homosexual lo que condena a Teddy, sino el hecho de que se vuelve público, lo que constituye la falta que termina por problematizar la presencia de Teddy en la sociedad limeña.

En ese sentido, la cuestión de la homosexualidad es un elemento ineludible en el proceso de autoconocimiento que atraviesa Teddy a lo largo de la novela: si bien en su estancia en Europa ya había tenido relaciones homosexuales (Dioses 70), es en el marco de la ley social limeña donde se produce su desestabilización y la crisis a partir de su transgresión. Si bien otros autores han escrito sobre el tema de la homosexualidad en *Duque*, propongo que dicho tema es una manera más en la que se trabaja la cuestión estructural que atraviesa la novela: la relación central y problemática entre realidad y apariencia. Así, surgen las siguientes preguntas: ¿Cómo las relaciones homosexuales ocultas se insertan en la ley limeña de la supremacía de la apariencia? ¿De qué manera la crisis en el proceso de autoconocimiento de Teddy, a raíz de la relación homosexual, encarna dicha relación problemática entre realidad y apariencia?

En el presente capítulo, abordaré la temática homosexual y su vínculo con la relación entre realidad y representación en la novela. Primero explicaré cómo es el funcionamiento del deseo homosexual de los personajes masculinos en el marco de la doble ley (diurna-nocturna) que se establece en la sociedad limeña. Se dejará en evidencia que en la sociedad limeña el deseo homoerótico forma parte de la ley nocturna que funciona como la transgresión inherente de la ley diurna: en palabras de Žižek, las relaciones homosexuales conforman la ley nocturna que funciona como el

“código ‘no escrito’, secreto y obsceno” (*Las metástasis del goce* 88) que sostiene a la ley de la primacía de la apariencia.

En este contexto, explicaré cómo se produce el intento fallido de identificación plena entre Teddy y los personajes que lo rodean: a partir de su relación con Carlos Astorga, Carlos Suárez y Duque, se determina el fracaso en el intento de reconocimiento en los personajes “espejo”, lo que deviene en la constitución fallida de su identidad masculina conforme a la norma social limeña y su expulsión final de la ciudad. El único reconocimiento ocurre entre Teddy y el espejo en la ya comentada escena paradigmática; sin embargo, explicaré que esta escena representa precisamente la imposibilidad de identificación plena, ya que, al observarse en el espejo, Teddy en realidad se observa desde los ojos de la ley social limeña. Para explicar este punto, partiré de los planteamientos lacanianos en torno al componente del espejo y su relación con la constitución de su identidad.

### **3.1. El deseo homosexual y la ley nocturna como transgresión inherente de la ley diurna**

Para entender la percepción de la homosexualidad en la sociedad limeña de *Duque*, partiré de las primeras alusiones a la posible homosexualidad de Teddy por parte del narrador y de unos transeúntes. Por un lado, el narrador destaca los rasgos femeninos de Teddy al compararlo con su madre: “No sé qué era más femenino: si el dormitorio-boudoir de Teddy o el . . . de Doña Carmen. . . [su madre] le llevaba ventaja a Teddy, en que este no usaba aretes ni toallas higiénicas” (Diez-Canseco 22). Esta comparación, junto a la primera impresión que tiene el lector en el inicio de la novela (Teddy ante sus ciento catorce corbatas), establecen un rasgo particular en el

protagonista al destacar una dimensión asociada a lo femenino, dimensión que se encuentra exacerbada en su personalidad.

Por otro lado, en las afueras del teatro se comenta lo siguiente sobre Teddy: “Debe ser algún marica que ha llegado de Europa. Va bien vestido” (Diez-Canseco 38). Sin necesidad de ser explícita, se establece la existencia en Lima de una crítica a los personajes masculinos que adoptan rasgos femeninos o que se preocupan mucho por su apariencia física (sobre este punto, recordemos el perfil del dandi que señalé en el capítulo anterior), como expresión del pensamiento común de los personajes que observan a Teddy en la calle. De esta manera, los personajes masculinos “han asociado su cuerpo, sus modos y hábitos con lo femenino. Por ello es que, de todo el grupo, será el único que se convertirá, para los demás, en un sujeto que sí calza con los presupuestos sociales de la homosexualidad” (Dioses 52). Ya desde esta percepción de Teddy como un sujeto que se aleja del dominio de la masculinidad hegemónica empieza a generar una transgresión contra la ley social de las apariencias en la clase alta limeña: su “feminidad” lo acerca al dominio de lo homosexual según la percepción de la sociedad y esto constituiría, según esta visión, un signo de degradación moral.

El tema de las relaciones homosexuales se introduce de manera cómica y carnavalesca, como indiqué en el primer capítulo, a partir de Rigoletto, el bufón del carnaval: “Yo, don Pedro, cultor del amor macho -la ciudad lo sabe- te saluda” (Diez-Canseco 35). Asimismo, como se explicó en dicho capítulo, este personaje es el único que tiene permitido hablar sobre la homosexualidad en público, ya que su carácter bufonesco lo configura como una voz ambivalente entre la verdad y la broma. Así, cuando Rigoletto señala que “buscaría un doncel” y no una mujer, los otros personajes presentes “rieron. De las mesas vecinas corearon las carcajadas” (39): la risa que ocasiona el comentario de Rigoletto se sostiene precisamente sobre el doble perfil de la

ley que rige la cuestión de la homosexualidad, es decir, en el conocimiento inconsciente de que la homosexualidad como ley nocturna es el elemento que sostiene de manera necesaria la ley de la primacía de la apariencia (volveré a este punto más adelante).

En ese sentido, Rigoletto contrasta con los demás personajes masculinos que practican relaciones homosexuales en tanto puede traer lo perteneciente al dominio de lo privado al ámbito público de las reuniones sociales, a costa de ser ridiculizado. Recordemos que esto es lo que Teddy hace con la revelación de su relación con Astorga; sin embargo, tiene una connotación totalmente negativa al no provenir del bufón del carnaval.

Las relaciones homosexuales entre personajes masculinos tienen como denominador común el constituirse a partir de una relación jerárquica. Como señala Villanueva-Collado, “practican la homosexualidad, descrita en términos económicos y jerárquicos, esto es, con miembros de las clases inferiores tales como valets y choferes” (58). Así, Carlos Astorga mantiene una relación sexual con su chofer “Petronio” y Rigoletto siempre se encuentra buscando “donceles” para poder satisfacer sus deseos. Esto último es un rasgo interesante, ya que coloca a Teddy en un lugar particular frente a Carlos Astorga desde que es influenciado por este: a pesar de pertenecer a la misma clase social, Teddy ocupa una posición subordinada en tanto es mucho más joven que Astorga. La relación homosexual, así, tiene una connotación de poder entre los personajes masculinos.

Cabe señalar el gran contraste entre las relaciones homosexuales entre personajes masculinos y las que se establecen entre personajes femeninos. En la cena de los Ladrón de Tejada, ocurre lo siguiente:

Piedad Narváez y la de Dávila, se contaban no sé qué cosas, muy acaloradamente. Después [sic] rieron. Ambas cogidas de las manos, se miraron largamente. Y se besaron en la boca, con un beso largo y voraz.

-¡¿Qué es eso?! – se asombró Teddy en voz baja.

Sonrió Beatriz

-¡Son más cónicas! Ya, ni disimulan (Diez Canseco 72)

A pesar de encontrarse en un ámbito privado (la casa de los Ladrón de Tejada), estos personajes femeninos, pertenecientes a la misma clase social, pueden expresar su deseo ante los demás participantes de la reunión sin disimular, algo que no se permite a los personajes masculinos en la novela (de ahí el asombro de Teddy). Es interesante notar que Beatriz no se sorprende ante el beso de Piedad y la de Dávila, sino que deja en evidencia su conocimiento de dicha relación, a diferencia de su reacción al enterarse de la relación entre su padre y Teddy (considerando, claro está, el espanto que ocasionó dicha noticia por tratarse de esos personajes). Así, no se censura la expresión (hasta cierto punto) pública del deseo homosexual entre personajes femeninos, mientras que, para los personajes masculinos, no solo está prohibida su expresión sino también cualquier alusión al tema en el ámbito público, excepto en el caso de Rigoletto, como expliqué anteriormente.

En lo que respecta a las relaciones homosexuales entre personajes masculinos, es importante entender lo siguiente:

en el ámbito de lo público, un hombre no puede ser ni mujer ni homosexual. . . las prácticas “sodomitas” de los personajes de Diez Canseco son conocidas, sin embargo, no es lo mismo disfrutar del sexo con jóvenes que ser homosexual. En todo caso, lo primero no se asume como parte esencial de la identidad, pero, de todos modos, no puede salir a la luz, puesto que lo que se perdona es el pecado, pero no el escándalo (Dioses 59)

De esta manera, mantener en el dominio de lo privado las prácticas homosexuales evita, según Dioses, la constitución de una identidad homosexual pública (inconcebible en la sociedad que se establece en la novela). El hecho de que “no es lo mismo disfrutar del sexo con jóvenes que ser homosexual” (59) constituye un punto importante en el planteamiento de Dioses, ya que distingue entre la aceptación plena del primer componente y la negación absoluta del segundo: no se puede ser homosexual de manera pública, es decir, no puede asumirse como identidad, sino solo practicar dichas relaciones en el ámbito de lo privado.

A pesar de que los demás personajes tienen conocimiento de este tipo de relaciones sexuales-jerárquicas (que terminan por reafirmar la posición de poder de los pertenecientes a la clase alta), las relaciones homosexuales entre personajes masculinos se enmarcan en la doble ley que se establece en la sociedad limeña. Esta ley funciona no solo en lo que respecta al deseo homosexual sino también con las conductas consideradas como inapropiadas para el sector social en cuestión (acudir a prostíbulos, organizar reuniones orgiásticas, etc.). Dicha ley participa de la división entre público/privado, sobre todo en virtud de la primacía de la apariencia que configura a la sociedad aristocrática en la novela: al respecto, basta con recordar la nota de prensa en *El Comercio* que se coloca luego de la narración de la cena de los Ladrón de Tejada en el octavo capítulo de la novela, como vimos en el primer capítulo de la tesis.

Sin embargo, la dinámica entre la ley diurna y la ley nocturna no es una de oposición sino que se concibe a esta como una transgresión necesaria que surge al cumplir con aquella. Para entender esta dinámica, recurro en este punto al planteamiento de Slavoj Žižek en torno al *superyó*. Este concepto proviene del psicoanálisis freudiano (de la división tripartita de la psique humana en *yo*, *superyó* y *ello*) y se refiere a la dimensión de la psique que surge con la resolución del complejo de Edipo y que

funciona como la ley instaurada para el refreno de los impulsos y los deseos. En ese sentido, Freud tiende a identificar al *superyó* con lo que denomina como *ideal del yo*, la instancia reguladora ante la cual el sujeto presenta una imagen de sí mismo considerada como adecuada para los demás (Žižek *Cómo leer a Lacan* 88). Sin embargo, Žižek parte del replanteamiento de Jacques Lacan sobre dicho concepto, ya que Lacan realiza una precisión importante al diferenciar ambos conceptos e identificar en el *superyó* el aspecto “vengativo, sádico y punitivo” del *ideal del yo* (*Cómo leer a Lacan* 88). De esta manera, se resalta la naturaleza del *superyó* en tanto “goce *ilegal*” que funciona como un apoyo para la ley pública, acompañándola como una sombra, su reverso necesario: en palabras de Žižek, “las normas explícitas, públicas, no bastan, y deben por tanto ser suplementadas por un código clandestino ‘no escrito’” (*La metástasis del goce* 88).

Esta concepción del *superyó* como “obscena ley ‘nocturna’ que necesariamente duplica y acompaña, como una sombra, la Ley ‘pública’” (*La metástasis del goce* 88) es propicia para la comprensión cabal de la dualidad de la ley de las apariencias en la sociedad aristocrática limeña: así, en lugar de entender dicha dualidad como dos polos contrarios que se repelen entre sí, es más preciso hablar de la ley nocturna como la transgresión inherente de la ley diurna.

Así, como señala Dioses, con “la irrupción de lo privado en lo público, aquello que emerge (de lo privado) desestabiliza el estatus mencionado y, en consecuencia, debe ser censurado, rechazado y repudiado” (60): al hacerse pública su relación con Astorga, se le confiere (se censura) a Teddy, de manera automática, la etiqueta de “homosexual” por parte de la “lengua de Lima”. En ese sentido, “Teddy se convertirá en ese espejo en el que los demás no quieren mirarse y, mucho menos, reconocerse [al] poner en evidencia la “vida secreta” de algunos miembros de la alta sociedad limeña” (Dioses 72). De esta manera, la revelación de la relación entre Teddy y Astorga no solo trae a

primer plano la desestabilización del límite entre lo privado y lo público, sino que desmonta el funcionamiento de la ley diurna/nocturna al revelarse a la segunda como el “suplemento obscuro” necesario que la primera necesita para funcionar y, así, entra en crisis la ley de la primacía de la apariencia de la sociedad aristocrática: con la revelación de dicha relación, se explicita que “las normas explícitas, públicas, no bastan, y deben por tanto ser suplementadas por un código clandestino ‘no escrito’” (*La metástasis del goce* 88).

En ese sentido, la problematización del vínculo entre el ser y las apariencias es llevado a un nivel mucho más complejo en lo que respecta a las dinámicas de las relaciones homoeróticas en *Duque*, al proponerse no una polarización total sino a la función de espejo que deforma, encarnado en la revelación de la relación Teddy-Astorga. De ahí la pertenencia de esta idea en el marco de la tesis, ya que se encuentra en total consonancia con la problematización señalada en las dimensiones social y literaria-intertextual de la novela, ya que en los tres planos se acentúa la reflexión en torno a la naturaleza de la relación entre realidad y representación. Queda, entonces, analizar dicha reflexión en las relaciones entre Teddy y los personajes-espejo de la novela, para entender que la constitución de su identidad intenta formularse siempre desde el exterior, desde un *otro* que permitiría constituirse como sujeto en la sociedad limeña de las apariencias.

### **3.2. Los espejos de Teddy (Carlos S. y Carlos A.) y el fracaso de la identificación plena**

El caso de Teddy no consiste en la revelación de una identidad homosexual fija/homogénea que se intenta ocultar o evitar, sino que es parte del proceso de autoconocimiento que el protagonista tiene en tanto Narciso moderno. Sin embargo, la crisis del reconocimiento de Teddy, si bien tiene como punto de partida la revelación de la transgresión inherente de la ley de las apariencias, atraviesa un proceso complejo a partir de los distintos “espejos” en los que intenta reconocerse, como explicaré a continuación.

A lo largo del proceso de autoconocimiento de Teddy en la novela este se verá influenciado por los personajes que, como vimos en el segundo capítulo de la tesis, se corresponden con los de la novela de Oscar Wilde: Carlos Astorga y Carlos Suárez son personajes que se constituyen como “espejos” con los que Teddy intentará identificarse. Sin embargo, el intento de identificación plena entre Teddy y los demás personajes-espejo fracasa a partir del posicionamiento de cada uno con respecto a la ley de la primacía de la apariencia: en otras palabras, los dos personajes llamados Carlos entienden que la ley nocturna de las relaciones homoeróticas entre hombres es el suplemento que permite el goce en el contexto de la ley diurna y, por ende, se desenvuelven con normalidad en dicha ley.

En tanto Narciso (y pseudodandi), destaca en Teddy la gran importancia que le adjudica a cuidar su apariencia física y a participar de las costumbres europeas desde el inicio de la novela. Parece que la imagen idealizada que Teddy forma de sí mismo involucra el reconocimiento de su belleza y el constituirse como un joven moderno en la sociedad aristocrática. Del mismo modo, la relación que mantiene con Beatriz también es parte de su imagen autoidealizada, pero solo en lo que respecta a la satisfacción de un

placer inmediato: como señala el narrador, “¿Amor? ¿Qué sabía él de eso? Sugestiones absurdas, explicables sólo en estas ciudades pequeñas y aburridas” (Diez Canseco 75-76), por lo que Teddy incluye en su visión autoidealizada la satisfacción plena de sus deseos con Beatriz.

De esta manera, Teddy construye una identidad inicial que incluye el reconocimiento de su belleza y la satisfacción de su deseo sexual. El problema reside, no obstante, en que en esta imagen autoidealizada no se admite el deseo homosexual que experimenta Teddy en su relación con Carlos Astorga. A diferencia de los personajes masculinos que mantienen relaciones homosexuales, Teddy sí considera que tener este tipo de relaciones es un factor que determina su identidad y que lo fija como un sujeto homosexual (“inmoral” o “invertido”, siguiendo la connotación que se le da a la homosexualidad en el ámbito público). A pesar de la constante inestabilidad y negación que se produce en Teddy, la relación con Astorga constituye la satisfacción del deseo sexual que ya había experimentado en Europa. El reconocimiento de dicho deseo homoerótico, así, es lo que ocasiona su desestabilización y lo lleva a preguntarse por su propia identidad; sin embargo, el error de Teddy radica precisamente en vincular dicho deseo con una posible condición de sujeto homosexual, en lugar de entenderlo como una dimensión que sostiene la ley de las apariencias de la aristocracia limeña: al pensar en una posible implicancia entre su relación y su identidad, se marca el contraste con los demás personajes masculinos de la sociedad limeña.

Para entender cómo Teddy intenta construir una identidad que se encuentre en consonancia con la ley de la primacía de las apariencias, recurriré al planteamiento de Jacques Lacan sobre lo que él denomina el *estadio del espejo*. En el desarrollo de la psique, Lacan plantea que el infante no puede concebir por sí mismo una imagen completa, plena e ideal de su propia persona, sino que es la madre quien, al señalar su

imagen sobre el espejo y plantear el vínculo sujeto-reflejo, se produce la primera concepción de un yo como entidad completa: en palabras de Lacan, “el estadio del espejo [implica] *una identificación*. . . la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen” (Lacan 87, las cursivas son del original). Esta identificación, por lo visto, es alienante para el sujeto en tanto la primera imagen que se obtiene del yo proviene no desde la subjetividad sino desde un ente externo, por lo que se “sitúa la instancia del yo, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo” (Lacan 87).

A partir de este planteamiento de Lacan, me interesa proponer que el proceso de autoconocimiento de Teddy se sostiene, precisamente, sobre las “imágenes” externas con las que intenta identificarse: es decir, el protagonista de *Duque* participa de esta dinámica que Lacan propone en tanto intenta adoptar un perfil acorde a la ley de la primacía de las apariencias a partir de los personajes-espejo: Carlos Astorga y Carlos Suárez. Del mismo modo, en la escena paradigmática del espejo frente al diván, la identificación no es plena a pesar de encontrarse ante su propio reflejo ya que, en sintonía con el planteamiento lacaniano, Teddy no se observa sino desde la exterioridad, es decir, desde el punto de vista de la ley de la primacía de las apariencias, por lo que termina exponiendo la transgresión inherente de dicha ley al observarla en el espejo. Así, se propone en la dimensión subjetiva de la novela la problematización de la relación entre el ser y la apariencia, entre la identidad y un modelo que se impone externamente, con una relación mediada y conflictiva para el sujeto.

Hay varios intentos de verse “reflejado” en los personajes-espejo que señalé anteriormente. Carlos Astorga se perfila como un modelo para Teddy de manera inmediata y esto es traído a primer plano cuando el joven Narciso imita a Astorga al cambiar de nombre a su empleado: “Pues de hoy en adelante se llamará usted Toribio”

(Diez-Canseco 33). El cambio de nombre tiene una función simbólica en tanto “nombrar a un sujeto es ya en sí mismo un acto de poder, de afirmar la sujeción del otro” (Elmore 129).<sup>9</sup> Así, al imitar esta costumbre de Astorga, Teddy busca posicionarse como un sujeto que puede subordinar a quien desee, es decir, adquirir una posición de poder. Sin embargo, como señalé anteriormente, esta subordinación participa también de una dimensión sexual que Teddy no reconoce inicialmente: para que surja la relación entre Astorga y el protagonista de *Duque*, hay un proceso de idealización de las relaciones homosexuales (la tan mencionada “influencia” que también desea ejercer Lord Henry para con Dorian Gray) que el primero construye para convencer al segundo. La misma mención de Narciso como el apodo de Teddy en su relación ya connota dicha idealización del “sucio vicio” que Astorga quería inculcar en Teddy: “la historia turbia de este vicio, descrita en color y relieve por la fabla insinuante de Astorga, había desfilado ante su imaginación, ya seductoramente, ya vergonzante” (Diez-Canseco 100). No obstante, la identificación entre dicha imagen idealizada de las relaciones homosexuales y el joven Narciso no se produce plenamente, ya que Teddy se cuestiona constantemente y aduce que es la víctima del influjo de Astorga.

La relación que se produce entre Teddy y Carlos Suárez presenta un contraste mucho más marcado. Este personaje maneja plenamente los códigos sociales de la ley de la primacía de la apariencia y demuestra cierta indiferencia (e incluso un poco de cinismo) ante las relaciones homosexuales que puedan entablar los personajes masculinos en la novela: “Si me agradara, lo haría. Estas cosas de moral son cuestiones de costumbres, de climas, de conveniencias. . . Me doy cuenta que ello es. . . sucio, asqueroso, ¡lo que usted quiera! Pero que entre ellos hagan de su capa un sayo no tiene

---

<sup>9</sup> Esta cuestión también se relaciona con los nombres de los personajes y los significados que estos tienen. Sobre este punto, Peter Elmore se ha detenido sobre el carácter revelador de los nombres-apodos de algunos de los personajes (128).

por qué asustar a nadie, absolutamente a nadie” (Diez Canseco 63-64). Esta falta de interés que Carlos Suárez establece abiertamente sobre la cuestión de las relaciones homosexuales no lo alinea con la percepción pública (y falsa) de dichas relaciones, lo que obliga al autor a establecer que “Estas opiniones son absolutamente personales. El señor Suárez Valle se hace único responsable de ellas. N. del A.” (64). Esta aclaración se entiende en mucho mayor medida al entender que Carlos Suárez es el único personaje que entiende que las relaciones homoeróticas entre personajes masculinos son ese superyó que funge de transgresión inherente para con la ley diurna de las apariencias.

Esto último nos lleva a reflexionar sobre el carácter de “autor” de Carlos Suárez. Más allá del deslinde de Diez-Canseco con lo que podría ser una opinión polémica para la época, es interesante que plantee una relación particular entre el autor y dicho personaje, sobre todo si consideramos que Carlos Suárez es, también, un escritor: “¡Don Carlos Suárez y del Valle, nombre ilustre en las letras y en las artes!. . . es un fino escritor y un fino crítico, pero en este ambiente de mazamorra aguada” (Diez-Canseco 66). Además de la posible relación con un referente real (como parte de la lectura de la novela en tanto “novela en clave” que busca identificar las personalidades que inspiraron la novela), es muy significativo que este personaje sea un autor y que, simultáneamente, sea quien maneja no solo los códigos de la ley de la primacía de la apariencia, sino que se sirve de los mismos para su propio beneficio. En ese sentido, Carlos Suárez, en tanto personaje-autor, maneja los hilos de la vida de Teddy con cada sugerencia que hace para que pueda sobrevivir a la “lengua de Lima”, como la sugerencia de que se case con Beatriz (160), y, al mismo tiempo, mantiene una relación con la madre del joven Narciso. Del mismo modo, como parte de un rasgo autorreflexivo del texto, se plantea la figura del autor como aquel que es consciente de la transgresión inherente de la ley nocturna para con la ley diurna que, metafóricamente,

se corresponde con la comprensión de que la relación entre realidad y apariencia no es una de consonancia sino de constante tensión: es, al fin y al cabo, Suárez quien “absolvió, cínico y generoso” (Diez Canseco 125) a Teddy luego de la revelación de su relación con Astorga.

Por estas razones, Carlos Suárez encarna de manera paradigmática el modelo de identidad con el que Teddy debería identificarse: el protagonista de *Duque* no se condice con la mirada de la “lengua de Lima” que controla y castiga al sujeto que no entienda las dinámicas de lo diurno-nocturno y que vincule las relaciones homosexuales con una posible identidad homosexual. Así, “Carlos Suárez le dice a Teddy que no es necesario que cambie de vida y que no necesita eliminar sus deseos homoeróticos para resarcirse en su sociedad: solo debe aprender a vivir esta doble vida” (Dioses 74): Suárez no solo se perfila como el modelo paradigmático de la masculinidad hegemónica en la novela, sino que es, precisamente, el “espejo” en el que Teddy intenta reconocerse pero con el que no logra identificarse plenamente.

Por último, el fracaso de esta identificación alcanza su representación más interesante en la relación entre Teddy y su perro Duque. Como señalé en el capítulo anterior, Duque es el paralelo del retrato en la novela de Wilde y, por ello, encarna la conciencia moral en tanto encarna la mirada que juzga y que se mofa del actuar de Teddy. Como vimos, el hecho de que Duque se quede con Carlos Suárez al final de la novela constituye, precisamente, la legitimación de este personaje como la encarnación del prototipo de masculinidad apropiado para la aristocracia limeña y su ley doble.

Del mismo modo, a lo largo de la novela, cuando Teddy reflexiona sobre la posible relación que podría mantener con Beatriz y de la buena imagen social que tendría a raíz de ello, se produce un intento de identificación plena entre amo y mascota que, no obstante, fracasa al diferir en los rasgos que presenta cada uno, la verdadera

nobleza del galgo frente al cuestionamiento constante de Narciso (Diez-Canseco 77). Además, la burla final que interpreta Teddy en el acto de lamerse el bigote de Duque funciona como el recordatorio de la imposibilidad de vinculación entre la imagen autoidealizada de Teddy y el modelo de identidad que le impone la “lengua de Lima”: con el gesto que le recuerda el acto sexual con Astorga y la proyección de Teddy en ese gesto al entender una burla por parte de su mascota, se produce la expulsión final del bello joven de la ciudad decadente.

Es en este punto donde podemos entender cabalmente la importancia de la escena del espejo ante el diván: como indica el narrador, “si [Teddy] había roto esa relación con Astorga, no fue porque el vicio mismo le asqueaba, no. **Fue el espejo**; ese espejo colocado allí donde se reprodujo, estampa dantesca, el informe montón de los dos hombres” (Diez Canseco 124, el énfasis es mío). La desestabilización de Teddy ocurre en tanto, al observar el reflejo de los cuerpos de Astorga y el suyo, no se observa desde su propia subjetividad sino que, de manera simbólica, dicho espejo representa el punto de vista de la ley de la primacía de las apariencias, según la cual dicho acto sexual no debería ser revelado u observado. Teddy se observa, así, desde el modelo de masculinidad que no logra adoptar y que, por lo tanto, lo enjuicia y termina por expulsarlo de Lima.

En conclusión, en este capítulo he explicado cómo en la dimensión subjetiva de la novela, es decir, en lo que concierne al desarrollo y la crisis de identidad del protagonista de *Duque*, se enfatiza la relación compleja entre ser y apariencia, sobre todo en el marco de la doble ley diurna-nocturna que legitima como transgresión inherente las relaciones homoeróticas entre personajes masculinos. Al entender la función superyoica de la ley nocturna que permite las relaciones sexuales entre estos personajes, se entiende la complejidad de la revelación de la relación entre Teddy y

Astorga: esta revelación es, precisamente, la que convierte a Teddy, como señala Dioses, en ese “espejo” en el que la ley diurna de la aristocracia limeña no quiere reconocerse (72), donde la dimensión del goce se limita al ámbito nocturno y privado.

En este contexto, Teddy intenta establecer una identificación con los modelos de masculinidad que se relacionan con él, los personajes-espejo como Carlos Astorga y Carlos Suárez quienes, cada uno a su manera, ejercen su poder sobre las dinámicas de la ley diurna-nocturna, siendo el segundo personaje (en tanto “autor”) quien se consagra como el modelo de identidad masculina más adecuado para la aristocracia limeña. Teddy, en ese sentido, no se observa sino desde la mirada de la “lengua de Lima”, lo que es simbolizado en el desencuentro entre él y su reflejo en la escena del espejo frente al diván.



## Conclusiones

En esta tesis he demostrado que, en sus principales dimensiones, *Duque* presenta una reflexión sobre la crisis entre realidad y representación. Lejos de presentarse como una relación armónica desde una lectura realista-tradicional, la novela de Diez-Canseco presenta una interrelación entre sus componentes que gira en torno al vínculo complejo entre el referente y su representación literaria, entre los distintos “espejos” y la búsqueda de identificación. De esta manera, la historia de Teddy y la forma en la que se representa se sostienen en una concepción particular de la relación entre literatura y realidad, ubicándose la primera como el espacio no solo de subversión formal, sino sobre todo de replanteamiento de las categorías consideradas como fijas en lo que respecta al ser y la apariencia. Se concluye, de manera general, que la relación entre dichas categorías dista de ser armónica y, lejos de ser una limitación o un aspecto negativo, esta disonancia constituye una gran apertura tanto para la autorreflexión de todo texto literario como para entender la relación entre literatura y realidad.

La estructuración de la tesis en tres capítulos me permitió abarcar las tres principales dimensiones de la novela en las que esta reflexión central se enfatiza y se problematiza: en primer lugar, la dimensión social que corresponde a la reflexión en torno a la relación entre la literatura y su referente en realidad, dimensión que se encarna en la crítica a la sociedad aristocrática limeña a partir del proceso de carnavalización; en segundo lugar, la dimensión más literaria e intertextual, en lo que corresponde a la relación fundamental entre *Duque* y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, incluyendo a la figura del dandi irlandés, para explicar la centralidad del proceso de autoconocimiento fallido de ambos Narcisos modernos; en tercer lugar, la dimensión subjetiva, que corresponde a la cuestión de la identidad del protagonista y su proceso de crisis en el marco de la doble ley diurna-nocturna limeña, frente a las

imágenes externas que los personajes-espejos aportan para la construcción de una identidad acorde con la “lengua de Lima”.

En el primer capítulo, analicé la representación de la ciudad limeña y la sociedad aristocrática y demostré que la sátira y crítica moral hacia este sector socioeconómico se produce a partir de la carnavalización literaria de sus elementos. Tanto la estructuración de la trama y las funciones de los personajes corresponden a acciones carnavalescas; junto a ello, la ironía del narrador frente a lo que los personajes son y lo que aparentan ser da cuenta de una disonancia estructural entre verdad y apariencia tanto en el nivel de la representación literaria como entre los personajes.

En el segundo capítulo, se parte de esta última idea para explicar de qué manera la cuestión central que se presenta en la trama de la novela es el proceso fallido de autoconocimiento de Teddy. Para lograr esto, analicé la relación intertextual entre la novela de Diez-Canseco y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, y comparé los elementos estructurales que comparten ambas novelas, al igual que las diferencias importantes que presentan. Este análisis intertextual me permitió destacar la importancia que tiene la ley de la primacía de la apariencia en la crisis de Teddy, a diferencia de la novela de Wilde, donde la crisis de Dorian Gray es detonada por las faltas morales que el retrato le recuerda en su aspecto grotesco. Así, no es el rasgo moral o inmoral del acto *per se*, sino la concepción que la ley de la primacía de la apariencia tiene de las relaciones homoeróticas que salen a la luz. En ese sentido, en *Duque* es importante considerar el funcionamiento de la ley social y, como indico después, de la doble ley que la sostiene en lo que respecta a las relaciones homoeróticas entre personajes masculinos.

Para comprender el fracaso Teddy en su inserción en la ley social de la “lengua de Lima”, en el tercer capítulo analicé de qué manera se representan las relaciones

homoeróticas y cómo se enmarcan en la doble ley que establece la sociedad, en tanto la ley nocturna se constituye como el suplemento que sostiene a la ley diurna, su transgresión inherente. Del mismo modo, es en ese marco de la ley nocturna el que Teddy no reconoce ni puede participar con la falla esencial de la novela: la escena paradigmática en el espejo no constituye un momento de identificación, sino la mirada que Teddy tiene de sí desde la perspectiva de la “lengua de Lima”. En ese sentido, a diferencia de los personajes-espejo de Carlos Suárez y Carlos Astorga, Teddy no comprende que su falla consiste en ver lo que no debe ser visto.

En el trayecto de esta investigación, surgieron dudas y caminos nuevos que quedan por explorar. Por ejemplo, en la representación carnavalesca de la ciudad y sus personajes el estilo del narrador tiene un papel muy importante: los rasgos de la vanguardia y el juego entre la distancia y la cercanía entre el narrador y lo que representa son componentes que contienen varios elementos por analizar.

Junto a esto, la cuestión de lo nacional (de su constitución a partir de la capital limeña) frente a lo europeo es un elemento implícito que puede ser analizado en paralelo a la recepción de lo moderno-europeo y las prácticas homosexuales en el marco de la sociedad limeña. Al respecto, queda por explicar y entender en mayor profundidad la función y el significado escenas del paseo en el campo de Barranco del decimosexto capítulo de la novela en el marco de la división ciudad/campo que se atisba de manera implícita en otros pasajes de la novela; del mismo modo, la referencia y categorización de algunos personajes como el jugador de tenis “mulato” en el cuarto capítulo de la novela o el racismo-clasismo contra el policía en el tercer capítulo pueden indicar una reflexión sobre lo que pertenece o no al componente nacional a partir de la pertenencia a la *socialité* limeña.

En lo que respecta a las relaciones entre textos, queda por revisar si *Duque* mantiene relaciones intertextuales con otros textos literarios que sean del mismo calibre que la que sostiene con la novela de Wilde, como las mencionadas a pie de página en el respectivo capítulo. Las referencias a distintos autores en la novela son numerosas, por lo que la influencia de sus obras podría encontrarse tanto en el estilo del narrador como en elementos de la trama o en la configuración de sus personajes. Con todo, también es importante considerar en qué medida la reflexión central sobre la crisis entre realidad y representación se podría presentar en otras obras de José Diez-Canseco, lo cual presentaría un grado interesante de complejidad ya que, como mencioné en la introducción, dichas obras son asociadas por antonomasia con una representación de corte realista.

Con todo, mi propuesta abre un camino que considero fundamental para la investigación de la narrativa peruana, ya que, más allá de la estética elegida para la representación de espacios, dinámicas sociales y culturales (junto a la crítica o la afirmación de las mismas), el aspecto autorreflexivo de los textos literarios es un elemento que nos permite problematizar las categorías que, lejos de ser fijas y estancas, se encuentran en dinámicas de resignificación: se desprende de esta tesis, entonces, la importancia de entender que, como parte de la propuesta de un texto literario, es necesario considerar e interpretar cuál es naturaleza del vínculo entre lo que es y su representación en el texto en cuestión.

## Bibliografía

- Angvik, Birger. “El reto de *Duque*. Una lectura (de la) crítica: la ausencia de la forma”. *Lexis* 18.1 (1994): 1-44.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2003.
- . *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Bernabé, Mónica. *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911-1922)*. Rosario-Lima: Beatriz Viterbo-Instituto de Estudios Peruanos, 2009.
- Cabanillas, Carlos F. “Ciudad y modernidad: Tres versiones de Lima en la narrativa de José Diez-Canseco”. *La ciudad imaginaria*. Ed. Javier de Navascués. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007. 105-133.
- Castañeda Vielakamen, Esther. “*Duque*: Representación e ideología”. Tesis para optar por el grado de Bachiller. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1975.
- Castro Arenas, Mario. *La novela peruana y la evolución social*. Segunda edición. Lima: José Godard, 1970.
- Cisneros Herrera, Vitela Grisela. “Una lectura de *Duque* a través del narrador”. Tesis para optar por el grado de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.
- Diez Canseco, José. *Duque*. Lima: PEISA, 1973.
- Dioses, Claudia. “Los desplazamientos de la(s) masculinidades en *Duque* de José Diez-Canseco (1934)”. Tesis para optar por el grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019.
- Elmore, Peter. “*La casa de cartón y Duque*: más allá de la aldea”. *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2015. 85-141.

- Escajadillo, Tomás G. Prólogo. En Diez Canseco, José. *Duque*. Lima: PEISA, 1973. 7-17.
- Funke, Peter. *Oscar Wilde*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gianuzzi, Valentino. “Los mundos narrativos de José Diez-Canseco”. En José Diez-Canseco. *Narrativa completa*. Vol. 1. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 9-31.
- Güich Rodríguez, José. “Lima en la narrativa peruana: los escritores y su relación con la ciudad”. *Contratexto* 23 (2015): 149-166.
- Johansson, Niclas. *The Narcissus Theme from Fin de Siècle to Psychoanalysis*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017.
- Lacan, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2000. 86-93.
- Melchior-Bonnet, Sabine. *The Mirror. A History*. Oxford / New York: Routledge, 2014.
- Molloy, Sylvia. “Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Spanish America”. *Social Text* 31-32 (1992): 187-201.
- Pendergrast, Mark. *Historia de los espejos*. Barcelona: Ediciones B, 2003.
- Ruiz Velazco, Víctor. “Prólogo: ¿Sueñan con corbatas los hombres de alcurnia que van a parar a la horca?”. En Diez-Canseco, José. *Duque*. Lima: Gafas Moradas, 2020. 9-12.
- Sánchez, Luis Alberto. Prólogo. En Diez-Canseco, José. *Duque*. Santiago de Chile: Ercilla, 1934. 7-9.
- Villanueva-Collado, Alfredo. “Meta (homo) sexualidad e ideología en dos novelas antiburguesas peruanas”. *Confluencia* 7.2 (1992): 55-63.

Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Trad. Mauro Armiño. Bogotá: Planeta, 2012 (1890).

Žižek, Slavoj. “Ideal del yo y superyó: Lacan como espectador de *Casablanca*”. *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires: Paidós, 2008. 87-98.

---. “El superyó por defecto”. *Las metástasis del goce: seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós, 2005. 87-132.

