



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Federico Gamboa: el hombre y el esteta  
a través de su escritura autobiográfica  
(1893-1903)

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
**MAESTRA EN LETRAS MEXICANAS**

PRESENTA:

YANIN ALCÁNTARA TAPIA

ASESORA:

DRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Ciudad Universitaria, CD. MX., Noviembre de 2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5

### Capítulo I

#### Federico Gamboa y la escritura autobiográfica en el periodo de 1892 a 1903

1.1 Autobiografía e <i>Impresiones y recuerdos</i> .....	16
1.2 La memoria y el proceso de formación en la autobiografía de Federico Gamboa.....	27
1.3 El diario: práctica de escritura y género literario.....	48
1.4 <i>Mi diario</i> , la sinceridad como estrategia narrativa.....	56

### Capítulo II

#### Impresiones autobiográficas: la percepción de lo bello y lo artístico

2.1 El espectáculo artístico que brinda la vida: una aproximación a la mirada de Federico Gamboa en su escritura autobiográfica.....	73
2.2 Un álbum de impresiones: memoria de una conciencia artística.....	85
2.3 Mujer divina y santa: expresiones del “eterno femenino”.....	94

### Conclusiones

Gamboa y la conformación de una <i>figura</i> .....	106
Consideraciones finales.....	120

<b>Bibliohemerografía</b> .....	128
---------------------------------	-----

*Para Alexis, "Quien alumbra"*

## Agradecimientos

Externo mis sinceros agradecimientos a mis sinodales: Dra. Mónica Quijano, Dr. Luis Horacio Molano Nucamendi, Dr. Rafael Olea Franco y Dr. Sergio López Mena, por su tiempo y sus valiosas observaciones pues, sin ellas, esta tesis no habría alcanzado sus propósitos.

A mi asesora y querida profesora, la Dra. Blanca Estela Treviño García, por compartir su sabiduría y ser para mí profesora y amiga.

Al Seminario Permanente de Escritura Autobiográfica en México de la Facultad de Filosofía y Letras, por haberme otorgado la maravillosa experiencia de participar en los proyectos de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM: PAPIME 400813 “Escritura autobiográfica en México en los siglos XIX y XX” y PAPIIT IN4045163 “Procesos de la construcción del yo en la escritura autobiográfica en México”.

A CONACYT, con la esperanza de que los apoyos a la educación e investigación pervivan y mejoren.

A mis compañeros del “Seminario autobiográfica”, a quienes les debo gratos momentos de aprendizaje.

Agradezco también a mi familia: mi madre Sonia y mis hermanos Zeltzin y Bruno.

## Introducción

Los géneros autobiográficos producen distintos y contradictorios significados: configuran y enmascaran un “yo”, pretenden esclarecer el pasado mientras le otorgan un nuevo significado. Su naturaleza los coloca a caballo siempre entre verdad y ficción, es literatura y a la vez documento histórico. ¿Cómo enfrentarse a estos textos? Las escrituras del “yo” son proteiformes, abarcan diversas disciplinas y, sin embargo, a través del viaje arduo en el mundo de las teorías autobiográficas y de las múltiples obras que se ciñen a este género, es muy probable que el lector se tope con una misma y única certidumbre respecto a la cuestión central de estas obras: la compleja relación que tiene el ser humano con el tiempo.

El tiempo, valga decirlo, es un concepto complejo que posiblemente no tenga una definición exacta — al igual que muchas cosas en la vida—, pero todos los seres humanos tenemos la certeza de estar inmersos en él. Es una manera de “medir” nuestra existencia, nos *diluímos* en su celeridad. No obstante, cada individuo posee su propia manera de concebirlo, y es en esta concepción en la cual se registra, continuamente, nuestra idea de “yo”. La escritura autobiográfica, podría decirse, es una manifestación de la necesidad de comprender ese paso temporal que nos divide en segmentos y nos separa de nosotros mismos. Dado que nos escindimos en diferentes etapas y, por ende, diferentes “yoes”, escribir el relato de sí podría verse como una tentativa de reunir esos fragmentos y dar un mosaico que deje ver el recorrido de uno mismo en busca de sus partes perdidas en el pasado, recontar los pasos hacia atrás y analizarse en ese rastro que hemos dejado y mora en nuestra memoria.

Federico Gamboa fue un escritor sumamente interesado en la práctica de la escritura autobiográfica, los siete tomos de *Mi diario* y su obra *Impresiones y recuerdos* son un

referente en la literatura autobiográfica mexicana gracias a que el autor logró perfilarse como un escritor permanentemente activo, documentando su propio existir mediante la expresión literaria. El autor vio en la escritura autobiográfica un género que le permitió depositar su pensamiento y el relato de su propia existencia. Textos de tal naturaleza no son fáciles de analizar, en opinión del teórico Georges Gusdorf:

La significación de la autobiografía hay que buscarla [...] más allá de la verdad y de la falsedad, tal como las concibe, con ingenuidad, el sentido común. La autobiografía es, sin duda alguna, un documento sobre una vida, y el historiador tiene perfecto derecho a comprobar ese testimonio, de verificar su exactitud. Pero se trata también de una obra de arte, y el aficionado a la literatura, por su parte, es sensible a la armonía del estilo, a la belleza de las imágenes (15-16).

Esta naturaleza híbrida de la autobiografía hace que su lectura repercuta en la imagen que tenemos de quien escribe; toda esa experiencia que leemos se reviste de un lenguaje específico, intención literaria que se añade al nombre y a la imagen del autor. Todo autobiógrafo narra desde su presente de escritura, mas: “el yo que escribe nunca es el yo que existe. Es otro yo, desdoblado, en el acto de la memoria (el yo que recuerda) y que se constituye narrativamente en el curso de su escritura acerca del yo que fue” (Pozuelo: 10). De esta manera, el texto autobiográfico, ya sea que se refiera a un pasado remoto o uno inmediato, supone una distancia temporal y, al mismo tiempo, evidencia una mirada especular-retrospectiva.

Hasta hace unos años todavía no era posible acceder a las obras autobiográficas de Federico Gamboa. *Impresiones y recuerdos* no se había vuelto a editar desde 1922, mientras que los diarios, cinco volúmenes publicados en vida del autor, aparecieron a partir de 1938 y con lapsos de hasta diez años entre un tomo y otro. Con estos escritos, Gamboa nos ha otorgado el testimonio invaluable de una época. El mismo año que Gamboa nació (1864), la

intervención francesa colocó a Maximiliano de Habsburgo como emperador de México, y tenía tan sólo doce años cuando presenció la entrada de Porfirio Díaz a la ciudad de México tras haber ganado la revolución de Tuxtepec. Fue hijo de un militar retirado que ocupó diferentes cargos públicos y sobrino de un destacado político liberal. Durante su infancia, adolescencia, juventud e incluso más tarde, en su madurez, Gamboa se vio inmerso en la historia de su país. Más tarde, él mismo sería testigo de las complicadas relaciones de su patria con el gran vecino del norte entre otras dificultades de naturaleza meramente política. En fin, que Gamboa estuvo presente en varios de los sucesos más importantes en la historia de México, un curso vital determinado por los espacios donde esta historia individual se produjo. En su “introducción” al primer tomo de *Mi diario*, escribe José Emilio Pacheco:

Gamboa fue acaso el primer escritor nuestro que no se resignó a ser un simple artista o artesano que produce libros. Quiso ser también una *figura*, al margen de la obra y basado en ella. En principio, el *Diario* fue algo así como la libreta de apuntes del narrador naturalista, un cuaderno para practicar su credo estético, recoger en vivo historias, personajes, escenas, lugares, atmósferas. Lo que no empleara como material novelístico sería, por el solo hecho de apuntarse cuando las cosas acaban de ocurrir, “documento humano”, “tajada de vida”. La disparidad formal entre las anotaciones publicadas en libros y las que aparecieron póstumamente en *Excélsior* muestra hasta qué punto Gamboa hacía esbozos destinados a una elaboración posterior (1995a: XXVIII-XXIX).

Pacheco advierte en el diario de Gamboa una manifiesta intención documental y pública. Una de sus observaciones más puntuales es la de encontrar en *Mi diario* y en *Impresiones y recuerdos* las páginas juveniles, “acaso las mejores, o cuando menos las más frescas y gratas, de Gamboa” (1994: XI) y añade:

Sus demás libros son *profesionales*, se hallan escritos para el qué dirán, para el prestigio, para ser infamados por su fama.

Aquí [en *Impresiones y recuerdos*] no pretende halagar ni ofender, no quiere irritarnos ni asombrarnos. No se dirige al crítico ni al “público” sino que habla directamente a cada persona que se acerca a sus páginas (1994: XIII).

La escritura autobiográfica de Gamboa ha sido objeto de diversos estudios, entre ellos destacan el *Recordatorio de Federico Gamboa* de Álvaro Uribe (2009) y *El surgimiento del espacio autobiográfico en México. Impresiones y recuerdos (1893) de Federico Gamboa* (2015) de Luz América Viveros Anaya. Un aspecto de los textos autobiográficos de Gamboa que hasta ahora solamente ha sido observado pero no analizado con detenimiento, es la presencia de una intención por parte del autor de otorgar dos facetas de su proceso de formación: la del hombre y la del esteta. En el presente trabajo estudiaré la autobiografía y los primeros años de escritura diarística de Gamboa en virtud de atisbar ese rasgo en particular que, tanto en *Impresiones y recuerdos* como en *Mi diario*, promueve el establecimiento de una figura autoral. Para llevar a cabo un estudio de estos textos es preciso plantear bajo qué concepto Gamboa practicó la escritura autobiográfica; aquel afán de construir una identidad, la voluntad de escriturar la vida mediante una continua contemplación de los sucesos que ocurren en el entorno del autor, entre otros aspectos, son temas que explicaré a través de una lectura detallada del discurso autobiográfico y sus complejas implicaciones.

*Santa* (1903) eclipsó en cierta medida la imagen de Gamboa, el personaje soslayó a su creador, por ello centré mi trabajo en los diarios que anteceden a ese innegable éxito. Además de que *Santa* es, para algunos críticos, una obra clásica de la literatura mexicana y la obra más conocida, así como la mejor lograda del estilo narrativo de Gamboa, también representa su intromisión definitiva a las letras mexicanas y es también la obra que mejor engloba sus principales intereses estéticos. Por ello, la escritura autobiográfica que antecede a la llegada de la emblemática obra es, desde mi punto de vista, el lapso dentro del cual se consolidó el escritor que Gamboa tanto deseaba llegar a ser.

*Santa* fue para Gamboa su proyecto literario más ambicioso; no obstante, más de cien años después de la bella hetaira y de *Impresiones y recuerdos*, a más de un siglo de que Gamboa iniciara *Mi diario*, la lectura de estos documentos que anteceden al inquebrantable éxito de la novela revelan los primeros peldaños escalados por Gamboa en su carrera como autor y diplomático; revelan también, junto con sus obras anteriores, el proceso de una escritura, la formación de un estilo y de una estética. Si *Santa* fue su consagración como escritor, *Impresiones y recuerdos* junto con el diario, dan cuenta de todo lo que antecede a esa obra, tanto en lo autobiográfico como en lo que de documental tiene la escritura diarística:

Podría decirse, *grosso modo*, que las huellas de *Santa* en los escritos de Gamboa son de doble naturaleza: por una parte, los antecedentes implícitos de situaciones y personajes de su argumento que se encuentran dispersos en otros de sus textos, particularmente en *Impresiones y recuerdos*<sup>1</sup>, libro de 1893 que prelude algunos de los elementos de su más exitosa novela; por otra parte, las menciones explícitas sobre *Santa* que aparecen en los textos memorísticos de Gamboa, donde él se refiere tanto al proceso creativo de esa obra como a su recepción (Olea: 13).

Los escritos autobiográficos, “particularmente *Impresiones y recuerdos*”, revelan explícitamente los intereses y deseos que tenía el autor de alcanzar el reconocimiento, él veía en *Santa* su más importante empresa como autor de literatura y quizá por ello sea que, aún desde antes de que ésta tuviera nombre y asunto, casi diez años atrás, *Santa* ya se anunciaba en *Impresiones y recuerdos* como el libro que Gamboa siempre quiso escribir, en el cual vertería sus más preciados aprendizajes de la vida y de la escritura. Pero también: “el autor llevaba otro diario, nunca publicado, al cual se refiere incidentalmente con el título de *El proceso de mis obras*; ahí anotaba Gamboa los acontecimientos ligados con sus labores creativas; lamentablemente se ha perdido casi todo este diario alterno” (Olea: 16). Este diario donde Gamboa depositó sus pericias de índole enteramente compositiva, habría sido el

---

<sup>1</sup> El subrayado es mío.

testimonio legítimo de que el autor practicó la escritura diarística en más de un sentido. No obstante, que cuente la certeza de que ese cuaderno existió para pensar en el arduo trabajo de escritura que Gamboa dedicó a su vida y a su obra. Si Gamboa escribía un cuaderno reservado a los procesos de su obra, *Mi diario* sería un espacio dedicado a asuntos de índole personal, de allí que en algunos pasajes de éste se aprecien detalles del proceso o de la publicación de algunas de sus obras, así como asuntos relacionados a su quehacer político porque dichos aspectos son parte de su vida tanto como lo son su empleo en el gobierno, sus amistades, sus ratos de introspección, etc. En un pasaje de *Impresiones y recuerdos* figura un capítulo donde Gamboa habla de la historia de *Apariencias*, en él habla de dos grandes defectos que posee su obra, uno tiene que ver con su extensión innecesaria y el otro con “decir la verdad” (Gamboa: 1994: 151). Es decir, no le preocupa hablar de asuntos “inmorales” siempre y cuando el relato sea verosímil y respecto a las otras fallas que presenta su obra afirma que si tuviera que reescribirla, lo haría exactamente igual, con los mismos errores. Frente a esta afirmación, Rafael Olea Franco hace una reflexión con la cual condigo:

La tradicional concepción decimonónica del arte igualaba verdad y belleza, en una relación directa de causalidad, según la cual una obra era bella porque, en primerísimo lugar, expresaba la verdad. En cuanto la crítica literaria empezó a prestar mayor atención a la forma de una obra —en una tendencia que, como sabemos, culminaría con las aportaciones de los formalistas rusos y del posterior estructuralismo—, esa identidad entre verdad y belleza dejó de tener vigencia; en el siglo veinte, la idea de la belleza artística se liga sobre todo con la estructura verbal de una obra, más que con su capacidad para expresar una supuesta verdad; se trata de un matiz de enfoque, pues lo que ahora ocupa el primer plano en el siglo XIX era secundario, pero el cambio resulta importante. Cuando Gamboa reitera que en caso hipotético de poder reescribir *Apariencias*, lo haría tal y como ya lo había hecho, o sea con todos sus defectos formales, está afiliándose de manera inequívoca a la estética decimonónica: para él, la forma verbal o la estructura global de una obra, si bien vehículos necesarios, no son más importantes que la capacidad que ésta tenga para expresar una verdad general, ni la determinan de manera directa (Olea: 27-28).

Y luego añade: “ante la alternativa de formarse un estilo perfecto o bien intentar expresar una profunda verdad humana, la poética que sigue Gamboa escoge la segunda opción” (Olea: 30). Pero Gamboa tenía una idea de *belleza* bien definida que es preciso estudiar para llevar más a fondo la comprensión de su credo estético. La relación que el autor encontraba entre arte y belleza, como argumenta Olea Franco, no tiene que ver con la perfección verbal o estilística de una obra sino con su capacidad de producir un efecto en el lector. Esto es importante porque define el camino que tomará el estilo de Gamboa al relatar su propia existencia. Los ideales estéticos de Gamboa quizá encontraron en el género autobiográfico un espacio a su medida.

Pero su empresa, además, tuvo otros alcances, porque fueron estos diarios los que sirvieron a numerosos estudios sobre las relaciones internacionales de México con Centroamérica y Estados Unidos; porque *Impresiones y recuerdos* recoge entre sus páginas la vida de toda una época, en un México donde la situación política y cultural, donde los avances y los retrasos, contrastaban día con día. No obstante, los propósitos de Gamboa fueron dar a conocer al hombre que hay detrás del nombre. Este aspecto de la obra autobiográfica de Federico Gamboa es lo que me dedicaré a estudiar en el presente trabajo.

El *corpus* que constituye esta investigación incluye *Impresiones y recuerdos* (1893) y los diarios que abarcan de 1892 a 1904; esta delimitación que he elegido coincide con la etapa más prolífica del escritor mexicano en cuanto a actividad literaria, social y cultural se refiere dado que fueron sus inicios tanto en lo político como en lo literario, lo cual propició en Gamboa un periodo de intensa creatividad tanto ficcional como autobiográfica. Aunado a esto, la publicación de *Santa* (1903) funge también como punto de referencia temporal en la elección de este *corpus* puesto que esta obra representa la madurez alcanzada por Gamboa

en tanto novelista y, además, porque en ella confluyen sus principales preocupaciones estéticas y narrativas; es decir, que a la vista de sus escritos autobiográficos antes y durante la redacción de *Santa*, esta novela representa la obra en la cual el autor vertió de manera más evidente su experiencia como hombre, como escritor y como esteta.

El género autobiográfico se caracteriza por múltiples aspectos que varían de un autor a otro, sin embargo, como bien puntualiza Phillippe Lejeune, lo autobiográfico es un tipo de escritura y un tipo de lectura; para el teórico francés, el tipo de pacto de lectura de la autobiografía hace que irremediamente el lector identifique al personaje principal y narrador con el autor: “la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se da a leer en el texto crítico” (61). En el caso de Gamboa, tanto su pasado como su constante trajín diplomático-artístico quedaron apresados para siempre en la perdurabilidad de la letra impresa. Pero el pacto autobiográfico también autoriza al lector a llevar a cabo conclusiones partiendo del horizonte mismo de lo histórico, nos hace ver que la historia de un pueblo es la historia de sus individuos y viceversa, es decir, leer un texto autorreferencial es acudir a un fragmento de historia; no obstante, la perspectiva individual de la escritura autobiográfica se expresa desde la experiencia contenida en el recuerdo, se trata de una interiorización de lo que el autor percibe; ya sea una memoria inmediata o una muy remota, se recurre a ella o se *atrapa* el instante. El texto autobiográfico se vale de recursos narrativos para poner en marcha, textualmente, ese análisis frente al espejo. Desde luego, la perspectiva nos hablará de una mirada, y el estilo nos otorgará un perfil mejor definido de ese carácter que se manifiesta de manera autónoma.

En el primer capítulo se analizará la escritura autobiográfica de Gamboa con la finalidad de definir en qué sentido el autor manejó estos géneros, pues, al ser éstos autorreferenciales, es el mismo escritor quien establece los límites de su vida y su escritura en el texto. En el caso de la autobiografía, se analizará la cuestión de la supuesta precocidad y la relación que manifiesta el autor con su pasado desde su *presente* de escritura. En cuanto al diario, se analizará su naturaleza pública y de qué manera este aspecto repercute en la producción del texto, es decir, cómo hizo Gamboa para que tales circunstancias de publicación funcionaran en virtud de conformar su imagen como autor. Partiendo de las definiciones más genéricas tanto del diario como de la autobiografía, haré un recorrido a través de *Impresiones y recuerdos* y los primeros once años correspondientes a *Mi diario*, puntualizando los pasajes en donde el autor muestre su proceso de formación y su continuo ímpetu estético, respectivamente.

En el segundo capítulo analizaré la manera en cómo este proceso de formación como esteta se manifiesta y se pone en marcha, otorgando la perspectiva estética del autor; atenderé a los pasajes de mayor intensidad contempladora tanto de sus diarios como de su autobiografía y así podrán observarse las diferentes obsesiones temáticas del autor. Su fascinación por “el eterno femenino”, así como un sutil afán por mantener en su estilo del diario esa sensibilidad cuyos orígenes ya fueron referidos en *Impresiones y recuerdos*, como podrá observarse, serán los principales móviles de su escritura y, por ende, su objetivo de configuración de un “yo” textual y una imagen de autor.

Finalmente haré un pequeño recuento de lo analizado y argumentaré por qué estos textos son parte fundamental de una intención de crear una imagen autoral, una premisa

estética y una postura literaria. Me ayudaré del concepto de “postura” de Jérôme Meizos en este apartado final.

La relación entre la vida y la obra de un autor puede manifestarse de diferentes formas, en el caso de Gamboa, el autor expuso, mediante el ejercicio literario, la relación que tuvo con su pasado y su presente. Son varios los cauces que tomará la memoria en *Impresiones y recuerdos* y *Mi diario*, por un lado está el ámbito de lo histórico y por otro, el literario. Por ello, el presente trabajo pretende atisbar adónde abocan los cauces plenamente literarios, seguir el rastro de un proceso de formación y analizar por qué es importante observar estos aspectos, pues más que ser un mero método de creación el autor creyó ver la vida misma como una obra de arte esperando ser moldeada en la letra impresa.

## **Capítulo I**

# **Federico Gamboa y la escritura autobiográfica en el periodo de 1892 a 1903**

## 1.1 Autobiografía e *Impresiones y recuerdos*

Todo tipo de escritura comporta un ejercicio de composición, pero la escritura literaria se caracteriza por poseer intenciones relacionadas con el propósito de lograr un efecto específicamente estético en el lector. La literatura es, en un sentido pragmático, un discurso expresivo en el cual se configuran diversos elementos que precisan de la imaginación y del intelecto del lector para su comprensión; la escritura autobiográfica, como expresión literaria, es también una obra de arte que pretende suscitar una experiencia intelectual y estética, pero la lectura de un texto autobiográfico no puede ser idéntica a la interpretación que se hace de una novela:

Desde el pacto de lectura, la biografía y la autobiografía pertenecen a otro tipo de discurso, uno que abandona el plano de la ficción (nunca del todo, eso lo sabemos) porque estos discursos “atraen” el relato hacia el mundo factual, donde se pide al lector que, en principio, crea que lo que se está enunciando es verdadero. En otras palabras, se trata de géneros referenciales, pues aluden a hablantes que existen en el mundo factual. A este tipo de discurso pertenecen los relatos del “yo” —epístolas, memorias, autobiografías, testimonios— y todos los discursos biográficos que se plantean como reconstrucciones “históricas” de la vida de una persona, conocida o anónima (Quijano: 136).

Esta “atracción” es precisamente la peculiaridad del género que más problemas ha causado al pretender llegar a una definición única de autobiografía que oriente el estudio de estas obras. El aspecto referencial que obliga a que lo leído sea identificado con el sujeto que escribe, ha llevado al debate por diferentes caminos. Philippe Lejeune aportó al terreno de estudio su “pacto autobiográfico”, en el cual se hace referencia a un tipo de lectura donde es preciso tener en cuenta que el firmante del texto, el personaje principal y el narrador son la misma identidad:

El autor es [...] un nombre de persona, idéntico, que asume una serie de textos publicados diferentes. Obtiene su realidad de la lista de esas otras obras que suelen

encabezar el libro: “Del mismo autor”. La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una *identidad de nombre* entre el autor (tal como figura, por su nombre, en la cubierta), el narrador y el personaje de quien se habla (52).

El problema surge cuando se considera que el texto es ya una creación literaria; si el texto, que supuestamente alberga la identidad del autor, es una creación, resulta arriesgado (y hasta equívoco) identificar ese sujeto textual con la persona que escribe. Como explica Pozuelo Yvancos a propósito de las ideas de Paul De Man:

La aspiración de la autobiografía a moverse más allá de su propio texto, a trascenderlo e imaginar a un yo al que se conoce y se narra, es una pura ilusión, ya que el modelo especulativo de la cognición, en el cual el autor se declara a sí mismo el sujeto de su propio entendimiento, no es ante todo una situación o un hecho que pueda situarse en una historia, sino la manifestación, al nivel del referente, de una estructura lingüística. La base referencial de la autobiografía es, entonces, una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje. El momento especular inherente a todo acto de entendimiento revela la estructura tropológica que subyace a toda cognición, incluido el conocimiento de uno mismo. La autobiografía muestra esta naturaleza tropológica y especular de un yo que cuando dice yo dice *otro*. Un sujeto presenta a otro, son dos sujetos reemplazables e intercambiables, pero precisamente porque son dos hay un tropo, un desplazamiento sustitutorio (37).

Por ello, no podría asegurarse que quien firma es *igual* a la persona que surge del texto y funge como personaje; el “referente real” se difumina. Acaso sólo el nombre permanece, pero su realidad no sirve para certificar que se trata de un solo “yo” quien firma y la figura que resulta de ese ejercicio. En esa compleja relación entre el sujeto que escribe y su “yo” textual hay todo un abanico de cuestiones que solamente contribuyen a generar más problemas respecto al género autobiográfico como fenómeno literario; no obstante, este carácter especular de la autobiografía es innegable y de importancia esencial:

La autobiografía, desde un punto de vista teórico y general puede ser considerada como una práctica de escritura literaria por la cual el sujeto creador, el autor, queda vinculado directamente al narrador de su obra y al protagonista actancial de la misma, es decir, se identifican tres instancias diferentes en la misma obra: autor, narrador y personaje. Debido pues a esta identificación, que tan claramente diferencia o define la escritura autobiográfica, la autobiografía puede ser considerada dentro del

fenómeno más general de la reflexividad en el arte literario. La reflexividad es un fenómeno que consiste en la capacidad de la obra de arte en general y de la obra de arte literaria en particular para volverse sobre sí misma, referirse a sí misma, efectuar un pliegue sobre sí misma, referirse a su propio proceso de productividad o de creación, de modo que todo ello queda reflejado en la obra final o producto obtenido en la creación, sin perjuicio de todo lo que la obra quiera representar, contar o reproducir al mismo tiempo y en el mismo lugar en que se produce la misma reflexividad (Camarero:16).

De modo que la autobiografía, en sí misma, *revela* su proceder; la escritura delata de qué manera el escritor se sirvió del lenguaje literario para narrar su existencia, haciendo uso de estructuras y estrategias narrativas o recursos poéticos para dar significado a una vida. Pero es una vida que ya no está, es un cúmulo de escenas, imágenes dotadas de múltiples significados, cuadros proteiformes a merced del tiempo; de allí que la autobiografía suscite un efecto específico. Al tratarse de la reconstrucción de una vida, una visita al pasado, el lector es atraído hacia una experiencia que necesita leerse no como algo ficticio sino como una tentativa del autor de mostrarse a sí mismo, crear una imagen de sí, una narración que nos guía a través de una puesta en escena de la interioridad de su autor:

La escritura autobiográfica surge de la necesidad de reconstruir o construir una existencia humana, la del mismo autor convertido en narrador de su propia aventura. De algún modo, el autobiógrafo es un escritor reflexivo sobre su trayectoria existencial y también crítico de la vida transcurrida. Por eso surge la escritura del sujeto autobiográfico (sujeto que es el mismo sujeto narrador y narrado), para enmendar por medio de los signos el camino de la vida pretérita. Como no se puede cambiar el tiempo perdido, adviene la necesidad de construir un tiempo narrativo capaz de transformar (impulso ético) o de construir de nuevo (impulso semiótico) esa vida, aunque sea *a posteriori* (Camarero: 15).

Característica inherente a la autobiografía, pero, ¿podría deducirse qué antecede a esa necesidad? No tiene nada de raro que un escritor, joven o anciano, se decida a llevar a cabo su arte tomándose a sí mismo como modelo. Los autorretratos abundan entre los pintores, pero escribir una autobiografía es poder decir “este soy yo” y al mismo tiempo reconstruir una vida, darle significado a lo vivido pues el género se yergue en el terreno del recuerdo,

¿acaso existe algo más *propio*, más *nuestro* que un recuerdo? Recordar y escribir sobre aquella experiencia, decidir la estructura de esa vida, todo lo que compone la configuración de un “yo” por medio del lenguaje, habla ya de una exploración, un viaje al interior de aquello que podemos decir que es nuestro porque todo lo que existe bajo la comprensión del ser humano está sujeto al tiempo, y en tanto que somos entes racionales, éste adquiere un significado subjetivo además del de una simple medición. Como sujetos temporales, los autores de autobiografías (y esto se aprecia también en memorias, diarios o epístolas) tienen la certeza de estar construyendo algo propio que se impondrá ante el paso irreversible e implacable del tiempo, es una manera de actuar en el presente, hacer una obra que perdure y se imponga ante el gran devorador de vidas. Recorro a la autora Jeanne Hersch para dar una noción del presente en un sentido filosófico:

El presente es la única dimensión del tiempo que nos da una cita real con el mundo. Sólo en el presente, y haciendo uso de nuestra libertad responsable, podemos intervenir en la realidad empírica del mundo tal como nos es dado; podemos actuar sobre él, transformarlo. Esto nos resulta imposible si se trata del pasado, imposible también en el futuro, simplemente porque el mundo pasado *no está ahí*, y el mundo futuro tampoco. Actuar sólo es posible *ahora* (Hersch: 11).

Y más adelante añade:

Sin el fluir del tiempo, sin el devenir de la historia, sin lo efímero, sin la muerte, no podría actuar. No sería inocente ni culpable. No tendría ser, en el significado humano del término. No tendría ninguna función. Pero al vivir el flujo, el devenir, lo efímero y la inminencia de la muerte, de costumbre le parece que pierde, por este mismo hecho, el sentido de sus actos y el peso de su presencia. Tiene la sensación de diluirse virtualmente en una nada más honda que el ser (Hersch: 51).

De este modo el tiempo irrumpe en la realidad del ser humano, sin el paso del tiempo, sin la memoria que hace nuestra historia, la existencia no tendría sentido alguno. La autobiografía, su materialidad de libro impreso y los significados que le son conferidos a la propia existencia, podrían imponerse ante esa nada; la autobiografía, con su mera existencia, se

impone ante el tiempo y supone una ventana hacia el pasado de su protagonista. El escritor se explica a sí mismo, para sí mismo y para sus lectores; el lector, por su lado, indaga y participa en esa explicación, mediante la cual, quien escribe busca una definición de sí a través de sus actos:

Si buscamos en nuestro pasado un acto verdaderamente libre, en el sentido más estricto del término, tendríamos dificultades en aclarar las razones que nos llevaron a él. Al final, deberemos reconocer que lo hicimos porque no podíamos actuar de otro modo; estábamos motivados por nuestra más profunda necesidad. Nadie habría podido desviarnos, no porque nos obstináramos en cumplirlo, sino porque, actuando de otro modo, habríamos traicionado nuestra libertad más profunda. Así, en el sentido verdaderamente filosófico del término, *libertad coincide con necesidad* (Hersch: 41).

Esta reflexión de Jeanne Hersch podría relacionarse con la necesidad de escribir una autobiografía de la que habla Jesús Camarero. La necesidad de escribir la vida propia coincide con la libertad para hacerlo porque el escritor se enfrenta *de nuevo* a sus acciones del pasado, las analiza, se analiza a sí mismo y, además, lo hace desde un presente donde mantiene y ejerce la libertad de sus actos, siendo fiel a su *libertad más profunda* de escribir sobre su vida. De allí que unos autores decidan redactar sus memorias o autobiografías en una edad madura mientras que otros optan por hacerlo a una edad temprana, no es una cuestión de años acumulados sino de advertir la necesidad de escribir esa obra especialmente, de llevar a cabo esa experiencia de escritura. La autobiografía no depende del tiempo, muestra una dimensión de éste al configurar la vida de un sujeto. La autobiografía nos muestra, más bien, cómo se sitúa este sujeto frente al tiempo, pero la escritura dependería solamente de la postura que adopte quien escribe su vida, éste goza de la libertad de redactar de acuerdo con su necesidad, de acuerdo con lo que espera que resulte de esa escritura. Todo esto está codificado en el texto, explícita o implícitamente.

Al ser un género literario, la autobiografía suscita una experiencia estética siempre compleja y es preciso llevar a cabo una auscultación de los efectos que desata el empeño del autobiógrafo al configurar su “yo” en un texto literario para poder analizarlo, es decir, atender las exigencias de la misma naturaleza del texto; por lo tanto, una definición absoluta del género, al ser prácticamente imposible, ha llevado a los estudiosos de este ámbito de la literatura a explorar medidas más amplias y por lo mismo, de mayor complejidad.

No me detendré a hacer una historia de la teoría del género autobiográfico, pero resumiré rápidamente qué caminos ha seguido la crítica. A lo largo de numerosos estudios, la principal cuestión ha sido lo relativo al sujeto que firma y al sujeto narrado. El “pacto autobiográfico” propuesto por Lejeune fue un gran acierto —en el sentido de que despejó inconsistencias al poner sobre la mesa la idea de que la autobiografía, además de ser un modo de escritura, es un modo de lectura; pero también generó otras dudas que hicieron a otros teóricos (como Paul De Man) el cuestionarse si el referente es *realmente* fijo. En torno al debate sobre una teoría concisa que explique todas las aristas de este género, el problema estriba en la imposibilidad de definirlo. Al tratarse de un discurso cuyo referente es el “yo” del individuo que escribe, la tan buscada definición se desvanece de una obra autobiográfica a otra, y así hasta al infinito de “yoes” y de autobiografías escritas y por escribir. Lo que sí es un hecho es que la “atracción” ya mencionada entre el mundo factual y la narración que compone la autobiografía es innegable, más que eso, es necesaria para que el texto sea una autobiografía.

La historia del género se remonta a textos considerados como inaugurales y de origen europeo: *Las confesiones* de Jean Jacques Rousseau y las *Confesiones* de San Agustín, sólo

por mencionar los más estudiados. En el caso de Hispanoamérica, Sylvia Molloy advierte que:

El autobiógrafo hispanoamericano a menudo recurre al archivo europeo en busca de fragmentos textuales con los que, consciente o inconscientemente, forja su imagen. En ese proceso, se alteran en forma considerable esos textos precursores, no sólo porque se los trate con irreverencia, sino porque el archivo cultural europeo, al ser evocado desde Hispanoamérica, constituye ya *otra* lectura (16).

Las autobiografías (y demás géneros autorreferenciales) mexicanas decimonónicas, en este sentido, tomaron el arte europeo como un modelo a seguir. En cuanto a los géneros autobiográficos, los escritores mexicanos siguieron las formas ya utilizadas por autores, sobre todo, franceses. Los diarios, memorias, cartas y autobiografías provenientes de Europa y otros países extranjeros, en México fueron leídos como un género a la medida de las necesidades de expresión del “yo”, identificaron sus características con una oportunidad de ampliar los espacios de manifestación artística. La práctica del diario (Altamirano, Gamboa, Sierra O’Reilly, Tablada) y la publicación de autobiografías, memorias (*Memorias de mis tiempos, Impresiones y sentimientos*, publicadas en 1906 y 1857, respectivamente) e incluso epístolas (numerosas cartas de Altamirano y Tablada fueron publicadas en periódicos, dando por hecho su valor literario), confirman la existencia de un auge de escrituras del “yo” durante el siglo XIX.

En opinión de Molloy, los textos autobiográficos hispanoamericanos decimonónicos fueron principalmente manifestaciones de lo que llama “una necesidad histórica”. En efecto, en México así fue (y no solamente en lo autobiográfico). La búsqueda de una identidad como nación es innegable en los escritores del siglo XIX. Pero en lo que se refiere a obras autobiográficas, ocurrió lo que explica Molloy:

La autobiografía hispanoamericana, desde sus comienzos, es un relato ante todo público: público en el sentido en que publicita lo que puede y debe contarse, y público porque, más que satisfacer la necesidad del individuo de hablar de sí mismo, sirve al interés general. Poco o ningún espacio hay en estos textos para la *petite histoire* (esos episodios *insignificantes* que la niñez suele ofrecer); el autobiógrafo manifiesta en cambio el claro deseo de insertarse en una historia más importante, la Historia que se está gestando. Incluso, en algunos casos, lo que se anuncia como historia de un individuo pronto se convierte, por metonimia, en la historia de un país en conformación (114).

Tal fue lo que ocurrió con *Memorias de mis tiempos* de Guillermo Prieto, este libro es clara muestra de una conciencia de la dimensión literaria que puede tener la memoria en conjunto con la historia de una nación. En esta obra, el autor narra su vida a la par que da cuenta de todo su entorno en lo social, lo político, lo artístico; logrando que su historia personal se unifique con la historia del país durante su construcción como nación. El título sugiere que se trata del género memorias; éstas, como explica Georges May, se definen por informar sobre circunstancias más colectivas que personales (*Cfr.* May: 143), mientras que la autobiografía centra su narración en la historia individual. Fueron numerosos los escritores mexicanos decimonónicos preocupados por abrir el “yo” al espacio público. Como finalidad estética enlazada a un propósito de inserción en la historia de un país, cuya noción de identidad apenas se estaba conformando, la producción de escritura autobiográfica en México fue también una manera de contribuir a una literatura nacional.

Federico Gamboa incursionó en dos géneros autobiográficos: el diario y la autobiografía; ésta fue publicada durante la última década del siglo XIX. En algunos pasajes de su diario figuran los detalles de su escritura y su publicación, así como cartas con opiniones de artistas y amigos, detalles que revelan lo importante que fue para el autor emprender su proyecto autobiográfico. *Impresiones y recuerdos* llama la atención, más que nada, por ser la autobiografía de un hombre joven y, además, porque no conforme con ser la

historia personal del autor, enlaza (a modo de ampliar el horizonte de la mirada individual) la narración de su persona con la de su entorno, dando cuenta de su tiempo y las personas que posibilitaron su historia<sup>2</sup>, sin salir de su perspectiva individual. Gamboa logra esto al introducir retratos de conocidos suyos del ambiente intelectual, aparecen en el libro también Altamirano, el editor Filomeno Mata, el poeta Juan de Dios Peza, las cantantes y actrices francesas Judic y Luisa Théó, entre otros nombres del medio artístico o diplomáticos de otros países con quienes el autor tuvo contacto amistoso. También introduce aspectos de la vida en la Ciudad de México, New York, San Francisco, Guatemala y Buenos Aires, lo beneficioso que resultó para él su periodo como cronista de espectáculos y el contacto con otras culturas durante sus inicios como diplomático. Todo esto engloba su obra sin dejar de ser una autobiografía, es decir, que Gamboa quiere configurarse como una personalidad literaria que estuvo en contacto íntimo con los personajes más destacados de su tiempo. Al mencionar los nombres de otros escritores, hacer retratos de éstos y dar santo y seña del tipo de trato que tuvo con ellos, el autor se sitúa en un lapso determinado de la historia artística de México, tiempo que compartió con estas personalidades y además, los hace partícipes de *su* historia, los integra al relato que narra los caminos y el proceso que moldearon su personalidad.

*Impresiones y recuerdos* pertenece al género autobiografía porque narra (parte de) la historia de la personalidad de su autor<sup>3</sup>. Es la historia de su proceso de formación y su crecimiento, así del artista como del ser humano, sus desplazamientos espaciales y el cúmulo

---

<sup>2</sup> “La vida de uno se hace con los otros y nos la hacen los otros. Esos otros son algo más que el contexto; son aquellos que nos hacen ser y actuar. Por eso, en alguna medida han sido parte de nosotros mismos [...] La vida de uno, pues, es vida con los otros, aquellos que nos la hicieron aunque fuera solo en algún momento. Por esta razón, cuando se escribe una autobiografía esos otros aparecen como *personajes narrados*, vinculados inseparablemente a las situaciones evocadas” (Castilla del Pino: 19).

<sup>3</sup> Gamboa acota su relato autobiográfico de sus catorce a sus veintiocho años.

de los acontecimientos que marcaron la historia de su vida, idea que tiene el autor de sí mismo cuando escribe el libro y vive su *presente* recordando(se); en opinión de Álvaro Uribe:

Este relato [*Impresiones y recuerdos*] ya no es, como pretende ser el otro [*Mi diario*], una bitácora de las ideas del autor. Es algo infinitamente más ambicioso para un novato que aún no tiene 30 años. Es el comienzo de unas memorias que, aunque prematuras, despliegan con indudable sabiduría las magias parciales del acto narrativo por excelencia que es la evocación (Uribe: 15).

Ahora bien, las características propias de la autobiografía se definen por dar cuenta, narrativamente, de la vida del sujeto que escribe. Esta relación aparentemente sencilla entre el texto y su firmante, reitero, ha sido el principal tema en el debate en torno a la definición del género. Lo que a mi parecer es otro aspecto clave a descifrar en el proceder de todo autobiógrafo es la manera en cómo éste maneja el recuerdo. No son solamente las estrategias narrativas o el estilo que, como se verá más adelante, se da en el momento de la escritura; queda también por analizar la forma en que el autor acude a su pasado, a partir de qué lo reconstruye, qué momento de su vida desata su viaje introspectivo y retrospectivo, cómo se sitúa frente a un pasado no existente más que en sí mismo, pues estas características, para el lector, tienen el valor de ser las que posibilitaron el texto que leemos, dirigen la poética y estilo narrativo que se ciñe a una *vida* y producen una *imagen*, pues adquieren un significado al interior del texto:

Aunque sea válido inferir que Gamboa está en pleno estado de disfrute, especialmente por las bondades de ese matrimonio entre literatura y diplomacia, parece que necesita estructurar su vida pasada para darle legitimidad a la actual. Así, *este fui*, y *este soy*, encuentran en *Impresiones y recuerdos* un lugar idóneo para coexistir. Las experiencias ahí narradas pueden entenderse como el andamiaje del discurso autenticador, mismo que le servirá al autor-protagonista-narrador para presentarse frente a los lectores y, quizá, también frente a sus amigos y familiares (Julián Vázquez Robles).

Para emprender una autobiografía es preciso que quien escribe pueda alcanzar, con determinación, la lucidez de cuál es su sitio en el tiempo. Gamboa quiere dar a conocer cómo poco a poco la vida que vivió le descubrió el hombre de letras que es en el momento de redactar su autobiografía. Una vida rica en experiencias variadas se manifiesta narrativamente como la memoria de un artista y tal materia prima sólo podría ser expresada artísticamente.

## 1.2 La memoria y el proceso de formación en la autobiografía de Federico Gamboa

La relación que existe entre la composición de una autobiografía y el ejercicio de la memoria es un aspecto fundamental en el análisis de cualquier obra de este género. La cuestión es que recordar y escribir es un intento de recomponer el pasado. Pero, al escribir el pasado que elegimos, éste, necesariamente, está siendo transformado en lenguaje y por otro lado, el lenguaje no puede dar fe de la realidad. Esta transfiguración, además, incluye al “yo”: “La evocación del pasado está condicionada por la autfiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público exige” (Molloy: 19). Cada autobiógrafo, de este modo, tiene en sus manos el poder de moldear su imagen (o figura autoral) de acuerdo con múltiples razones, aunque eso implique modificarla o desfigurarla.

El acceso a la memoria se restringe a cada individuo, y cuando se escribe la vida pasada, se escribe mientras se recuerda; este proceso lleva consigo una labor de creación artística e insisto en esto porque los recuerdos por sí solos no otorgan la historia de una vida, es preciso organizarlos y elegirlos para dar sentido a esa vida: “La autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización” (Molloy: 16). La primera característica que llama la atención de *Impresiones y recuerdos* es su aparente precocidad. Pero esta supuesta premura al emprender el proyecto autobiográfico se conjuga con la figura precoz que el autor quiere dar de sí:

Gamboa no escribe desde la vejez o al sentirse al borde de la tumba, como hicieron por esos mismos días Guillermo Prieto o José María Iglesias. No justifica al término

de su vida una ruta intelectual ni una actuación política, y sin embargo, asombra que antes de los treinta años él hubiera incursionado en todo aquello que llegaría a definirlo: cronista de espectáculos, traductor, dramaturgo, novelista, diplomático, autobiógrafo, viajero, académico de la lengua y gran curioso del “eterno femenino”. [...] Uno de los objetivos buscados por Gamboa es hacer alarde de su juventud al insistir en la precocidad de ciertos logros en diversos aspectos de su vida (Viveros: 90-91).

Con tan sólo 28 años de edad, Gamboa emprende su proyecto autobiográfico incursionando en un género que le otorga la oportunidad de verter su pasado y su proceso de formación en el espacio literario, explicar sus orígenes, justificar su especial personalidad y además, configurar su imagen como escritor. Sin duda alguna, esta presunta precocidad tiene implicaciones que van más allá de la mera inquietud de explorar un género. En el caso particular de Gamboa, el proyecto autobiográfico va acompañado de su deseo de configurarse como autor de nombre, figura y genio legítimos e inimitables; en sí, no es que sea una autobiografía precoz (a juzgar por las experiencias vividas, sí tiene mucho que contar), el proyecto lo es en la medida de que el lector advierte que el protagonista es quien asume esta vida prematura. Se dice que la autobiografía se escribe en la vejez, cuando el autobiógrafo ya ha acumulado cierto número de experiencias que le posibiliten una narración decente, pero Gamboa confirma, con *Impresiones y recuerdos*, que ha vivido lo *suficiente* para escribir la suya.

La estructura de esta obra está pensada para configurar la historia de una personalidad. Así, Gamboa muestra algunos pasajes de su niñez, su adolescencia en Estados Unidos, su juventud como periodista, sus primeros amores y desencantos, su primer contacto con el mundo prostibulario y su madurez al entrar al cuerpo diplomático mexicano. A lo largo de estos periodos, diferentes situaciones y personajes entrarán a escena para mostrar al Gamboa enamorado, al amigo, al diplomático, al hombre que siendo aún muy joven para el título, ya

ha sido nombrado miembro de la Academia, al contemplador de la belleza femenina y sobre todos ellos, al escritor (y consecuentemente, al esteta), porque —como se verá a continuación— el autor publica su autobiografía como tercera obra literaria con la finalidad de configurar su imagen como autor de literatura, su intención es darle, precisamente, una imagen a ese nombre que ya empezaba a darle fama como escritor “naturalista”.

La autobiografía de Federico Gamboa ostenta una estructura especial porque no se concentra en narrar su niñez o asumir un rigor cronológico en donde se puedan apreciar las peripecias de toda una vida. El libro está estructurado en capítulos que narran las etapas más importantes en la vida de Gamboa; partiendo de sus 14 años, el joven de 28 le da forma a su pasado mediante episodios. Esto revela el carácter que el autor pretende adquirir con su libro, más que querer hacer la epopeya de sí mismo, aspira a comunicar la natural necesidad de observarse a sí mismo en su pasado, en diferentes circunstancias y escenarios. En tan sólo tres capítulos el adolescente se convierte en adulto, pero esto no le da premura a la narración porque el relato se enfoca en etapas de una vida. El curso narrativo de su memoria es de una acción constante, y además, con una carga emocional evidenciada en el tono y en la especial selección que hace el autor de sus recuerdos. De este modo, *Impresiones y recuerdos* recoge la historia emocional de Gamboa al tiempo que refiere un proceso de formación:

Federico Gamboa emplea recursos y estrategias para construir un discurso autobiográfico que, sin renunciar a la manifiesta escritura literaria, atienda a la mejor cualidad que puede alcanzar en el terreno pragmático: generar un pacto de lectura que avale el discurso como referencial y no ficcional, pero literario. Para ello, dedica espacios estratégicos de su libro a la configuración de un lugar artístico de enunciación y de abolengo intelectual, cuya apuesta más atrevida fue conjugar una tradición del género hoy conocida como “autobiografía intelectual” y enfocar, simultáneamente, la formación sensible, pasional y emocional del personaje (Viveros: 247).

*Impresiones y recuerdos* es una autobiografía “prematura” respecto a los parámetros de publicación acostumbrados; los hechos narrados y la juventud de su autor le otorgan al texto cierta frescura y originalidad poco frecuentes en la época; además de esto, el temprano emprendimiento del proyecto autobiográfico refleja un retrato de su personalidad de escritor en pleno florecimiento: sus opiniones estéticas y sus intereses literarios, lo que él consideraba su misión como partidario del naturalismo. Pero como ya se dijo anteriormente, el emprendimiento del proyecto autobiográfico está más relacionado a una decisión artística, a una *necesidad* de escribir(se), que a una regla estricta que autorice al escritor a redactar su autobiografía.

Conocido entre sus amigos literatos como “El pájaro” o “Pajarito”, Gamboa era, según cuenta Luis G. Urbina:

Un pájaro aturdido, una golondrina loca era este gozoso muchacho. Su *chispa* era alada y primaveral. A vuelos sesgados iba y venía, cantando la dicha de ser joven y picoteando el fruto prohibido en el árbol piadoso de la vida. Ninguno, al verlo con la cara pálida y los grandes ojos tristes, en perpetua ensoñación, creería toda la fuerza intelectual y física que derrochaba Federico Gamboa en sus constantes y placenteras correrías (Luis G. Urbina: 155).

Célebre sobre todo por ser el autor de *Santa*, sobre la figura de Gamboa se ha generado un halo de fascinación ante su fama de bohemio, conecedor de la vida nocturna en la ciudad de México a finales del siglo XIX, y visitante frecuente de escenarios turbios, de los bajos fondos de la urbe. El autor no escribe desde su madurez biológica, pero sí sentimental, es decir, que siendo todavía joven, él se considera ya un hombre maduro porque ha dejado atrás su vida como bohemio. Gamboa presenta en *Impresiones y recuerdos* una memoria que opera narrativamente en virtud de retratar un proceso de formación. En este proceso narrado, Gamboa incluirá su primera experiencia de dolor, su primer enamoramiento, sus primeros

pasos en la vida nocturna y los desencantos de la precocidad; luego vendrá su primera incursión en las letras, su nombramiento diplomático, sus viajes; y en todo este panorama, en toda esta galería de escenarios y personajes, el proceso de formación implica la configuración de un “yo” que quiere sumarse, por medios literarios, a su imagen de autor, acaso como un ofrecimiento de su “yo” más humano y *sincero*; lo que él refiere en gran medida es la formación de sí mismo, primero como hombre y luego como esteta y escritor. De este modo, Gamboa deja en claro su pasado y hace que la historia de su vida llegue al plano público a través del tamiz de sus propios ideales estéticos y medios narrativos. Añade Urbina a su retrato literario, que Gamboa era un joven de exacerbada sensibilidad, muy susceptible a la conmoción:

Pero cuando este *Pájaro* se acurrucaba en el cariño, cuando se enjaulaba en las almas de sus amigos, cuando plegaba las alas de su gracia y, como el ave enamorada en la noche silenciosa y azul de una amorosa intimidad, contemplaba las estrellas del ensueño, nadie tampoco como él para conmoverse, para sentir hondamente las tristezas de la existencia, los dolores humanos, las amarguras del vivir, los espasmos del sufrimiento universal, la palpitación angustiosa de este planeta que va por los espacios como un gran corazón herido. La narración de un acontecimiento triste lo emocionaba hasta las lágrimas. El espectáculo de alguna injusticia o de alguna pena lo ponía fuera de sí. Todos sus nervios se sacudían como un ramaje al viento, mientras alguien, entre nosotros, recitaba un verso triste o tocaba en el piano algún aire doliente (155).

Una característica que comparten tanto *Mi diario* como *Impresiones y recuerdos* es la de dejar que el escritor proyecte al hombre, y éste, a su vez, a una figura de autor que es indisociable de su obra. Con la publicación de *Impresiones y recuerdos*, Gamboa emprende dos proyectos al mismo tiempo: el autobiográfico y el de labrar su imagen de autor. La tentativa del autor es la de llevar más allá un ideal estético, puesto que aplica sus propias preferencias narrativas —ya se verá en qué sentido— a la estructuración de la historia de su vida. El libro, tanto en su conformación como en el tono empleado y la selección de recuerdos

que el género le impone, muestra ciertos detalles interesantes en donde no difiere mucho de la imagen creada por Urbina. Desde el arranque de la obra, Gamboa constata que la historia de su vida se basa en “impresiones” y “recuerdos” relacionados con las escenas de dolor:

Me asomé a ver lo que hacía mi tío; estaba en su sillón, apoyada la cabeza en el respaldo y los ojos cerrados, muy cerrados, cual si temiera encontrarse, al abrirlos, con desagradable espectáculo o cual si se mirara por dentro, allá en el fondo de su pecho atribulado y melancólico. Y a mí, que era muchacho, superficial e intranquilo, el asunto acabó por llegarme a lo vivo; hízome valorizar los sufrimientos que a mi alrededor gemían; comprender la sublimidad de los grandes sacrificios íntimos, de esos que nunca van al vulgo sino que se quedan en el hogar y lo engrandecen y santifican. ¡Qué impresión me hizo el cuadro! (1994: 5-6).

En este primer capítulo del libro, titulado “La última armonía”, relata una triste anécdota, en la cual su prima se ve en la necesidad de empeñar su preciado piano para ayudar a su familia con los gastos de la casa. El párrafo citado pertenece a la escena en la cual el tío cierra los ojos para no ver cómo su hija se dispone, ella misma, a enfundar y preparar su piano, en vísperas de la partida. Llama la atención que esta es la primera vez que aparece la palabra “impresión”. Vale la pena detenerse en el análisis del especial camino en retroceso que elige Gamboa para acceder a esa zona de su memoria que le dicta las causas de su inigualable sensibilidad. Luz América Viveros Anaya escribe lo siguiente del pasaje citado:

Este párrafo funciona en el relato como mito fundacional; asistimos al inicio de la formación sentimental del narrador-personaje, tema que será la columna vertebral de su autofiguración. La caída, que será motivo reiterado en la escritura temprana y madura de Gamboa, alcanza en este relato tentativa de sino. Primer recuerdo y última armonía: infancia en retirada, inocencia que se pierde. El texto resume y simboliza, tal vez pero no exclusivamente, el amortajamiento de su niñez —materializada en el piano— y la conciencia de su nueva condición periférica. Lo doméstico, el hogar —tangible— es precisamente el punto vulnerado: el cambio de casa trastocó la vida familiar y el acomodo de personas y objetos (Viveros: 261-262).

El hecho de otorgarle un orden narrativo a la memoria implica una tentativa de reproducir, mediante el lenguaje, una organización que se acople a un orden correspondiente

con el acto de recordar, puesto que el acto de recordar es una facultad cuyas acciones están basadas en lo sensorial y la inteligencia; recordar es poner la memoria en movimiento; no obstante, la memoria es selectiva. En *Impresiones y recuerdos*, Gamboa trata de plasmar la claridad del recuerdo que permanece vívido mediante la imagen<sup>4</sup>; aquí, el mismo acto de recordar es dibujado por el tono que el autor emplea; la impresión, de este modo, adquiere dimensiones visuales y anímicas.

Para poder empezar a relatar el pasado, es preciso, pues, poner en movimiento la memoria, y es preciso también seleccionar aquellos acontecimientos que el autor desee presentar como los que definieron su personalidad, dado que la estructura de la autobiografía impone una acotación temporal. En esta selección que hace Gamboa, parte de sus 14 años precisamente porque a esa edad tuvo lugar su primera y más grande “impresión”, un recuerdo ligado a una emoción impetuosa: la empatía ante el dolor. Esta vivencia es importante porque implica un motivo de narración, es decir, se trata de un hecho que *merece* ser narrado, y esto determina a su vez el tono y el ritmo de un curso vital, que ahora se ciñe a un curso narrativo; en otras palabras, este primer capítulo anuncia ya el efecto de sensibilidad prematuramente herida que permeará todo el libro.

---

<sup>4</sup> “Para encontrar los fundamentos de la psicología de la memoria tendríamos, por lo menos, que remontarnos a Aristóteles, quien señalaba, entre otras, las siguientes condiciones:

- Las imágenes son indispensables al pensamiento, la rememoración voluntaria se apoya en las imágenes.
- La rememoración procede según un recorrido de lugares.

Efectivamente, la memoria necesita un espacio; el hombre que rememora realiza un recorrido, se convierte en un hombre-casa, en un hombre-ciudad, en un paseante. Desplazarse en el tiempo supone el paseo en el espacio” (Hernández: 243).

El filósofo francés Henri Bergson considera que la memoria es la principal promotora de nuestro conocimiento subjetivo de las cosas, es decir, que cada nueva información adquirida depende en cierta medida de los conocimientos previos:

No hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. La mayoría de las veces, estos recuerdos desplazan nuestras percepciones reales, de las que entonces no retenemos más que algunas indicaciones, simples “signos” destinados a recordarnos antiguas imágenes (2012: 90).

Si toda percepción está impregnada de recuerdos, entonces: “percibir consiste [...] en condensar los periodos enormes de una existencia infinitamente diluida en algunos momentos más diferenciados de una vida más intensa, y en resumir de este modo una historia muy larga: percibir significa inmovilizar” (Bergson 2012: 91-92). Y más adelante añade: “vuestra percepción, por instantánea que sea, consiste por tanto en una incalculable multitud de elementos rememorados y, a decir verdad, toda percepción es ya memoria” (2012: 94). El autobiógrafo, en este sentido, “inmoviliza” su memoria en el ejercicio de rememorar, resume su historia en los hechos más contundentes, pero es importante comprender que, quien escribe, lo hace mientras se recuerda como “otro” en el pasado, sus recuerdos son el asunto de la escritura y la imagen o la emoción que le son propios adquieren un significado *nuevo*; no es solamente el acontecimiento por sí solo, sino el sitio que éste ocupa en la inmovilización de una perspectiva singularizada del pasado. Asimismo, el autobiógrafo selecciona los fragmentos de sí mismo que producirán la imagen que desea dar de sí, inmoviliza y condensa la percepción de su pasado; *percibir* sería análogo a *escribir*, en el caso del autobiógrafo, pues al crear su imagen y su pasado por medio del lenguaje, debe ajustarse a las exigencias narrativas del relato y *resumir* su existencia.

Ahora bien, Gamboa nos habla de recuerdos y de lo que él denomina “impresiones”. El móvil que estructura la historia de Gamboa procede de una pauta impuesta a su memoria basada en el dolor, el amor, el arte y lo femenino en sus diferentes manifestaciones, experiencias que añadieron aprendizaje a su sensibilidad; es decir, las escenas conmovedoras, los cuadros, valga repetirlo, impresionantes, y que Gamboa valora como dignos de su narración autobiográfica. Antes de escribir, toda pretensión de autobiografiarse requiere que se lleve a cabo una regresión de la memoria. Aunque se haga una autobiografía descaradamente falaz, la presencia de la memoria es inherente al género pues, al tratarse de la narración de una vida, es obvia la a la remembranza. Bergson denomina a esto una “inmovilización”, puesto que la memoria está en constante movimiento, las percepciones del tiempo presente detonan la memoria. Recordar es recurrir a algo que ya no existe, es acudir a algo que ya está inmovilizado en nuestra memoria, es remitir a una selección de acontecimientos. Pero para llevar a cabo este movimiento en retroceso que ejerce la memoria al recurrir al pasado, Gamboa acude a la construcción literaria de imágenes. A propósito de esto, dice Bergson:

Para evocar el pasado bajo la forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar. Quizás sólo el hombre es capaz de un esfuerzo de esta clase. Incluso el pasado que remontamos de este modo es él mismo escurridizo, siempre a punto de escapársenos, como si esta memoria regresiva fuera contrariada por la memoria, más natural, cuyo movimiento hacia adelante nos lleva a obrar y a vivir (2010: 101).

Para poder reconstruir toda una vida sería preciso entonces crearla de nuevo, los cimientos de esta recreación se sostienen dentro de nosotros:

Somos lo que recordamos; somos un libro donde se imprimieron ciertos instantes de nuestra experiencia y se grabaron como caracteres de imprenta (*impresiones*) las palabras que nos han dicho. Somos memoria. Pero es también llegado el momento de recordar que somos olvido, olvido saludable, desvanecimiento de las marcas

candentes de lo inexpresable. [...] Tanto tenemos para olvidar que aquello que registramos no es, en última instancia, otra cosa que un mínimo residuo del conjunto de nuestra experiencia, un resto que se ha filtrado atravesando el celoso colador del olvido (Braunstein: 39).

Así, en el léxico de Gamboa, podríamos entender el término “impresiones” en diversos sentidos: un estado de ánimo, una marca imborrable, una imagen; todas estas evocaciones se conjugan en una metáfora de la memoria fijada perdurablemente en la letra impresa de una obra de arte. El proyecto autobiográfico de Federico Gamboa no debe tomarse a la ligera, su juventud no puede ser subestimada. La fuerza pragmática del “pacto autobiográfico”, este “yo” que se enuncia, quiere autoconfigurarse desde el alma hasta los huesos y de los huesos a la carne. Este “yo” nos quiere mostrar su nacimiento, no el fisiológico, sino el espiritual, su proceso de aprendizaje a través de la sensibilidad que nos define como humanos, y para ello es necesario que Gamboa explique sus orígenes en tanto sujeto sensible.

El siguiente capítulo del libro en cuestión narra su temporada en New York. Siendo apenas un adolescente de 16 años, Gamboa ingresa a una escuela secundaria para adultos, por lo que entabla amistad con hombres mayores, lo cual le genera un tumulto emocional a su ánimo inocente:

Los calaveras me ponían al corriente de los misterios nocturnos de Nueva York; enumerábanme los cafés cantantes y subterráneos, los jardines de cerveza servida por mujeres, las casas baratas y los sitios infames. Yo no perdía ripio, preguntaba detalles, direcciones, precios; esbozábamos proyectos de correrías colectivas, después, al concluir las clases y al presentir lo gigante de la vida y de la ciudad que había de mostrármela, temblaba yo no sé si a causa del invierno que se colaba por los intersticios de la puerta del *yard* o a causa del vicio lejano que quería colarse por los intersticios de mi adolescencia (1994: 12).

La enunciación del discurso autobiográfico le permite a Gamboa explicar los orígenes de su personalidad a manera de revelar una evolución, y para ello, el autor recurre al abanico

de aspectos que conforman nuestra identidad. El autor presta especial énfasis a su iniciación como bohemio en detrimento de su formación escolar o académica y, en su lugar, nos presenta el surgimiento del hombre que dio lugar al escritor fascinado con lo femenino. Gamboa se sale de ese molde de hombre de letras ejemplar, él desea que se le conozca como un sujeto sensible que es capaz de hacer arte con el mundo que le rodea, colocando la belleza artística de la vida sobre la moral y lo políticamente correcto. Las pasiones que definen al género humano, de este modo, quedan perfiladas como su verdadera escuela en tanto hombre y escritor. A lo largo de todo el libro, el autor muestra una especial capacidad narrativa para estructurar y para presentar los momentos significativos de su pasado que él considera como sus marcas de experiencia, episodios de su vida que definieron su modo de ser:

¡Los golpes y roturas que recibió mi natural pudor de adolescente con los cuadros que presenciaba, hambriento de amor, con tendencias muy pronunciadas a codear e impregnarme del “eterno femenino”, explican en gran parte mis dramas posteriores y mi escepticismo actual! Era yo tan joven, tenía mi rostro tal aspecto de pureza y de infancia, que en algunos sitios se resistían a venderme el billete de entrada (1994: 21).

Es notorio el énfasis en la *impresión*. Al privilegiar la memoria mediante imágenes que impresionaron y aniquilaron su inocencia, el autor antepone su aprendizaje como fiel amante del “eterno femenino”, pasando por alto detalles tan importantes como podrían ser la muerte de sus padres o su infancia. Sus 28 años, de este modo, lejos de ser un impedimento para una narración respetable en la composición de una autobiografía, se manifiestan como una vida plena de acontecimientos trascendentes; Gamboa aprovecha la elección de sucesos en virtud de una imagen de sí moldeada emocionalmente, es el esteta presentando su propio nacimiento. En el capítulo siguiente, titulado “En primeras letras” el autor narra su primer enamoramiento. Aquí es lo contrario al capítulo anterior, el “yo” aventurero se antepone al “yo” que se enamora y ama románticamente. Nótese la comparación entre su aprendizaje

literario y su iniciación sentimental: “en primeras letras”. Esta sutil analogía sirve de transición hacia lo que el autor considera su *primera* participación en el ámbito de las letras, de manera simbólica, claro está. Pero es hasta el siguiente capítulo, “Me hacen periodista” en donde Gamboa habla de su primera oportunidad en el ejercicio de la escritura, aquí el autor narra cómo Alfredo Volante, quien escribía para *El diario del hogar* fue su conducto para trabajar en dicho diario, primero como traductor y luego como redactor, en cuyas oficinas se hizo amigo de Aurelio Garay, amistad que le beneficiará en diversos sentidos, aprendiendo continuamente de su amigo veterano en periodismo y en el oficio de vivir. Durante esta época, el futuro autor de *Santa* también trabajaba como escribiente en un juzgado de lo penal:

Representando siempre a *El diario del Hogar* asistí a banquetes oficiales y oficiosos, a inauguraciones de edificios y de caminos de hierro, a paseos políticos, a exámenes, a conferencias, a entierros; ¡hasta a un célebre baile que hubo en palacio!

¡Qué despertar tan duro, al día siguiente, allá en un juzgado de lo criminal, junto al pupitre ennegrecido y, esclavo del sueldo, escribir y escribir sin levantar la mano del papel, sin que mis ilusiones intentaran siquiera tender el vuelo! Puede decirse que vivía yo dos vidas, sin parecidos ni puntos de contacto; la una, el más grato de los sueños; la otra, la más penetrante de las realidades. Creo que hasta adquirí dos caracteres; por la mañana, serio, sin hablar; por las tardes y las noches, alegre, comunicativo, con ansia de desquitar el tiempo perdido (Federico Gamboa: 31).

Gamboa narra los trances que sufrió en sus inicios como escritor. El periodismo y su trabajo en el juzgado de lo penal aparecen en su autobiografía como los principales sitios donde tuvo lugar su educación literaria y creativa, primero está lo femenino, desde luego, y la capacidad misma de sentir, el sujeto sumergido en su entorno en donde los dolores y dichas humanas no pueden ser ajenas; pero en lo que refiere a la práctica, el juzgado le dejó material para narrar y el periodismo le instruyó en diversos temas, los más importantes fueron la

oportunidad de presenciar todo tipo de dramas en los bastidores teatrales, el íntimo contrato amistoso con actrices y el dominio de la crónica.

Como muchos otros escritores de su época, Gamboa se acercó a las letras mediante labores que apenas si se relacionaban con la literatura. Sus primeros pasos fueron como escribiente en un juzgado de lo penal, y fue quizá en ese ambiente donde su inquietud por narrar la vida literariamente germinó por vez primera con fuerza, pues en su obra ficcional (huelga decirlo) los escenarios relacionados con penales y juzgados abundan. Pero la verdadera antesala de su ímpetu artístico fue el periodismo, redactando crónicas de espectáculos, traduciendo textos y noticias extranjeras, corrigiendo pruebas en *El Diario del Hogar*, donde conoció a Filomeno Mata, Manuel Gutiérrez Nájera y Juan de Dios Peza, quienes reconocieron su talento y estimularon su formación entre 1885 y 1887. Durante esta etapa, cuenta Gamboa, el joven escritor tuvo la oportunidad de practicar con formalidad su amor por la escritura, actividad que le rindió frutos *a posteriori* cuando en 1888 al ser nombrado Segundo Secretario en la Legación de México en Centroamérica con sede en la capital de Guatemala, pudo darse por fin a la tarea de escribir libremente y sin presiones:

Resulté un empleado puntualísimo; permanecía en la legación más horas de las reglamentarias, porque en la casa de la legación era donde me encontraba yo a gusto; donde escribí la mayor parte de mi libro, después que terminábamos las labores oficiales. Veía desde mi mesa uno de los amplios corredores; un ángulo del jardín; una de las fuentecitas de bronce, la que tiene a dos rapaces descalzos y bajo un solo paraguas. Y me sentía bien, con un ambiente de tranquilidad y silencio indispensable para la producción (Federico Gamboa: 79-80).

Allí publica su primer libro titulado, *Del natural, esbozos contemporáneos* (1889), cuyo prólogo fue leído por Agustín Gómez Carrillo, quien lo propuso para ser miembro de la Real Academia Española aún antes de que su *ópera prima* saliera a la luz, honor que le fue otorgado en 1890. En 1892, es enviado a Argentina y durante su estancia en ese país inicia

la escritura de su diario y publica su primera novela extensa, titulada *Apariencias*. Un año más tarde, aparece *Impresiones y recuerdos*:

Sus vivencias como escribiente de juzgado en la cárcel de Belén; como parroquiano de bares y cantinas, como crítico de teatros y sus entretelones, como infaltable en bailes de trueno, como asiduo a las tertulias, como viajero con credenciales diplomáticas y como incorregible amante de *cocottes*, mujeres caídas y prostíbulos, le dieron asunto y personajes a sus novelas, pero también alentaron en Gamboa la percepción de lo autobiográfico como materia literaturizable (Viveros: 274).

El sujeto que escribe *Impresiones y recuerdos* es ya el joven prematuramente maduro que ha logrado salir de la vida nocturna para asirse a la vida responsable y digna de diplomático. Situando al narrador de esta obra desde el presente de su escritura, advertimos que todo lo narrado es aquello que ha dejado atrás quien escribe, al tiempo que lo materializa en una obra de arte.

En este libro desfilan otros personajes cuya existencia es también objeto de su autoconcepción como escritor contemplador de lo bello. Gamboa añade a su autobiografía referencias a otros personajes siempre en virtud de su premisa pragmática: detonar un proceso estético basado en su propia empatía. El *pathos*, de este modo, será el vehículo predilecto de la intención expresiva de su curso narrativo autobiográfico, y para lograr esto hace que la sensibilidad sea la emoción que imponga este tono de pretendida “franqueza”, garantizando así su referencia a una firma y un rostro reales. Cuando recién entra a trabajar al *Diario del Hogar*, Gamboa conoce al corrector y redactor de planta Aurelio Garay:

Quedaron nuestras mesas una a lado de la otra, podíamos pasarnos mutuamente los fósforos, las tijeras o el diccionario; de cuando en cuando, nos consultábamos alguna duda, encendíamos un cigarrillo e iniciábamos una charla sabrosa, expansiva, pero el trabajo enorme nos caía de nuevo, nos encorvábamos sobre las pruebas y sólo se escuchaba el tartamudeo del cajista que leía alto mientras nosotros corregíamos. Al venir la noche, encendíamos las velas y aprovechábamos el entreacto de las primeras a las segundas comunicándonos las impresiones de nuestras lecturas o los

manuscritos de nuestros ensayos. ¡Cómo me sirvió Garay entonces! Él que era veterano del periodismo, un cronista de *esprit* y un artista instintivo, puede decirse que pulimentó mi estilo incipiente, que me hizo conocer los encantos y las armonías de la frase espontánea. Rasgaba sin misericordia casi todos mis versos y sujetaba mi prosa a más de una prueba.

—Escriba usted como habla —me decía—, no haga periodos largos ni académicos. Lo que le venga primero, traducir la sensación, ése es el gran secreto.

Garay practicaba su doctrina porque había *vivido*, porque odiaba la prosa de la vida y amaba a la mujer, porque luchaba con la pobreza, porque tenía una hijita que le costaba lágrimas y privaciones, porque sufría mucho (1994: 27).

En este fragmento Gamboa se caracteriza como un aprendiz de Garay, sus anécdotas compartidas con el redactor son parte de su desarrollo literario, aprendió de él como escritor pero también como ser humano. Los sufrimientos de Garay, en este sentido, pasan al terreno narrativo como una vía de aprendizaje del mismo Gamboa. Al perfilarlo como uno de sus maestros de escritura, Gamboa se reconoce como el discípulo de un hombre que sufre. Aunque el eje del libro es la vida del autor, su cualidad de observador y su condición de escritor dando sus primeros pasos en la escena literaria hacen que su horizonte autobiográfico se amplíe, añadiendo a la historia de su propia formación varias referencias a otros personajes que, aunque breves, resultan elaborados y contundentes retratos de amigos artistas, simples conocidos, amistades de burdel, en fin, una vasta galería de seres humanos desfilan en estas páginas, todos ellos capturados ya por la sensibilidad de Gamboa.

Con la publicación de esta obra, el joven escritor, ansioso de convertirse en uno de los grandes escritores de México, moldea y presenta una “postura” en términos literarios. El concepto de “postura” de Jérôme Meizos me parece apropiado para definir esta tentativa:

La definición que propongo de la postura comprende tanto la presentación que el autor hace de sí mismo y las conductas públicas asumidas en la institución literaria (premios, discursos, banquetes, entrevistas públicas, etc.) como la imagen que proyecta en y a través del discurso, aquello que la retórica ha llamado *ethos* [...] Esta

noción articula, en un mismo plano metodológico, la retórica y la sociología. [...] La noción de postura considera el análisis textual interno sin olvidar el externo; y viceversa. En síntesis, lejos de tratar el discurso literario como un documento sin ninguna especificidad, la noción de postura permite anclarlo en un hecho formal para desplegar así sus efectos relacionados con el *tono empleado*: la construcción del orador en su discurso, su repertorio y sus dispositivos históricos (7).

En la definición de “postura” que Meizos ofrece, juega un papel importante lo que él llama “la posición que un autor ocupa en el campo con sus opciones estéticas, sus conductas literarias públicas y su *ethos* discursivo” (9). Dicho de otro modo, la noción de “postura” nos coloca frente al autor y el abanico de implicaciones que se despliegan cuando entra en potencia su firma en el ámbito literario, desde la publicación —que hace de un nombre una autoridad intelectual mediante una institución regulada por procesos legales— hasta el estilo y la imagen que lo caracterizan en tanto escritor, relación que coloca en un mismo plano la “postura” y la poética de un autor. En el caso de Gamboa, llama la atención el hecho de que se trata de una de las personalidades literarias que más se interesaron por el género autobiográfico en las letras mexicanas y, además, dentro de una época de transición, en la cual ya podemos hablar de géneros definidos, escuelas literarias, tendencias temáticas, etc.

La presencia de su figura autoral se antepone sin perder de vista la garantía de pretendida “sinceridad” que otorga a sus lectores en la fuerza enunciativa de la primera persona, pues Gamboa quiere mostrar, antes que al intelectual o al diplomático, al muchacho que fue y al hombre que resultó de ese joven; el texto crea una imagen de él, detalladamente. El filósofo Raúl Dorra hace una interesante reflexión acerca de la relación entre el “yo” que escribe y su escritura:

Enunciar, señalarse como el quién del habla supone construir un sujeto en el momento en que se separa del silencio primordial, y por lo tanto construir al mismo tiempo ese silencio y esa separación. El sujeto es también el que se oye hablar, el que

se percibe como un yo y se construye a la vez como otro que es sujeto del oír y el percibir (27-28).

Con esta reflexión aplicada a la actitud de Gamboa podría deducirse que *Impresiones y recuerdos* construye al referente; es decir, sin este libro, tal imagen de Gamboa no sería posible. La semblanza que Urbina hace del autor, pertenece a la perspectiva de Urbina, así como los ojos que se miran a través del espejo, se miran bajo su propia visión. La persona real, cuyo nombre propio es Federico Gamboa, no puede partir de un referente pre-existente fijo (en todo caso, éste sería él mismo en el momento de escribir, el cual no tiene ninguna relación directa con su “yo” del pasado más que la de ser el portador de esa información que, continuamente, la memoria está transformando). La autobiografía es una carta de presentación que él mismo va construyendo, señala la imagen que percibe de sí en sus recuerdos y los verbaliza en el texto. Y, en este sentido, ¿cómo se es “justo” con uno mismo, según Gamboa? Dando a conocer lo *mejor* y lo *peor* de sí. Lo llamativo en la prosa y temas que toca la autobiografía de Federico Gamboa, es que logra hacer de lo “inmoral” algo sublime, es provocativo y atractivo a la vez el hecho de que las correrías nocturnas de su adolescencia y juventud hayan sido las instructoras de su exquisita sensibilidad, esa misma que estamos, literalmente, *leyendo* y *re-viviendo*. Si, como dice Meizos:

Los textos autobiográficos y autoficcionales, la correspondencia, los diarios, los testimonios, etc., despliegan una postura, una construcción que el autor hace de sí mismo y que debe ser analizada con relación al estado del campo artístico en cuestión. No se trata del sujeto civil o biográfico, o por lo menos, no únicamente de éste, sino de un sujeto construido que el autor lega a los lectores en y a través del trabajo de la obra (14).

Entonces, Gamboa presenta los antecedentes que definieron su forma de ser; así, el hombre presentará al escritor, dejará traslucir siempre al ser humano que hay en él. En *Impresiones y recuerdos*, el autor se configura como un observador nato de la belleza, nunca olvida ni su

propia sensibilidad masculina ni su misión de escritor. Así narra Gamboa su primer enamoramiento:

También el corazón aprende a leer, como cualquier chiquillo, y el mío no escapó a la regla general. Aún lo tenía yo muy inculto, no conocía las letras; pero deseaba ser sabio, leer de corrido, cual si no le valiera más conservarse de eterno ignorante. A su maestra de instrucción primaria la conocí en Nueva York, a bordo del vapor Newport. [...] Era hija de un caudillo de la insurrección de Cuba, habanera de nacimiento y celestialmente bella (1994: 15).

Sin embargo, estas características pertenecen a su “yo” correspondiente al presente de la escritura. Esta obra derrocha experiencias narradas con suma emoción, el efecto de empatía es inmediato; dado que el amor y el dolor son las experiencias humanas universales por excelencia, Gamboa pretende hacer de su historia personal algo universal. Esta tentativa no es nada del otro mundo; no obstante, difícilmente podrá una autobiografía escapar a las preferencias narrativas de su autor (en cuanto temas, motivos, aspectos, etc.) y al estilo del escritor que narra su historia. La autobiografía de Gamboa revela la manera en que concibe el oficio de artista; de allí que su relato autobiográfico haga alusión a un proceso de aprendizaje gracias al cual el narrador se muestra como un producto de su entorno; y así el poder de decir “yo” le confiere la libertad de llevar a cabo su propio arte sobre la producción narrativa de su pasado, la historia de su vida:

*Impresiones y recuerdos* se rige bajo una estética de lo que él mismo llama “verismo”; desde esa perspectiva, el autor como escritor juega un papel fundamental que interviene la plena realización, la interpretación y el goce de la obra entregada al lector. Concibo la autobiografía de Gamboa como la pretensión de construir —así sea artificialmente— un lugar de enunciación para el escritor Federico Gamboa; lugar que éste pueda controlar y regular. Para ello, extiende los márgenes temáticos característicos del discurso autobiográfico de ese momento, con el propósito de avanzar en la verosimilitud, incluso a costa de poner en riesgo en su lectura pragmática referencial, la consideración social hacia el referente (Viveros: 286).

El discurso autobiográfico es siempre complejo; narrar la memoria, acudir a la historia personal en aras de reconstruir un pasado a partir de un ineludible presente, resulta un acto aparentemente sencillo pero bastante complejo en los aspectos que lo componen, pues la autobiografía podría verse como una tentativa de fijar la memoria mediante la palabra escrita; sin embargo, la complicación es que el sujeto que escribe no es ya el mismo que corresponde al recuerdo, el “yo” cambia constantemente. Ni el “yo” ni la memoria podrían ser representados definitivamente, pues son abstracciones, resultados de una conciencia y de una personalidad en continua construcción. *Impresiones y recuerdos* es una apreciación del pasado que quiere otorgarle un sitio digno a las vivencias que determinaron la especial forma de ser del autor. En su diario, Gamboa consigna una carta abierta que Rafael Obligado le dirigió en *La Prensa* de Buenos Aires a propósito de *Impresiones y recuerdos*:

Como *Del natural y Apariencias*, *Impresiones y recuerdos* prueba, por lo reiterado del caso, que tu naturalismo o sincerismo, no importa el calificativo<sup>5</sup>, arranca de muy adentro, de lo más entrañable del escritor, de su personalidad misma. [...] así en los corrillos, he oído criticar el asunto de tu libro. “¿Cómo, exclaman, este hombre joven, este escritor de ayer, pretende interesarnos con su biografía [sic]?” Los que tal extrañeza manifiestan, olvidan que una autobiografía, cuando es sincera, es el estudio de un *caso* humano, lo mismo exactamente que cualquier romance, y aún más interesante por ser hecho en carne viva (Gamboa 1995a: 85).

Ciertamente, Gamboa no sólo goza de una historia plagada de acontecimientos interesantes, además, el autor hace gala de un estilo ya muy bien definido, es como si el tono y la estrategia narrativa coincidieran exactamente con lo que se está narrando; el hombre delata al escritor y no a la inversa, de allí que Obligado lo llame “sincero”, es un efecto producido por el

---

<sup>5</sup> El mismo Federico Gamboa utiliza “verismo”, “naturalismo”, “realismo” y “sincerismo” indistintamente para referirse a su credo estético.

tratamiento de los temas y el estilo empleado en conjunto con el “pacto autobiográfico”.

Como escribió José Emilio Pacheco en su “Nota preliminar” a *Impresiones y recuerdos*:

Gamboa se concedió un gran crédito como el novelista del porvenir cuando era sólo el autor de dos libros: *Del natural y Apariencias*. Confió en su importancia presente y futura, apostó por la existencia de un público ansioso de saber quién era el hombre detrás del nombre, la persona que sustentaba al escritor; qué pensaba, de dónde venía aquel muchacho que iba a escribir grandes novelas, admirables obras teatrales, diarios que transmitirían al siglo XX la experiencia del XIX agonizante (José Emilio Pacheco 1994: XI).

La tentativa de plasmar la memoria en una narración, nos otorga un álbum de imágenes, escenas nítidas encadenadas unas con otras. No es una selección arbitraria, Gamboa desea dejar en claro que se trata de una cadencia narrativa que atiende a su propia sensibilidad de hombre en conjunto con su talento de narrador. Las pautas de la memoria en *Impresiones y recuerdos* se atisban así en la forma como en el contenido, dado que para el autor, el dolor y el amor son las más importantes manifestaciones de la belleza, y su principal interés es mostrar en qué condiciones y bajo qué causas este “yo” se convirtió en esteta. A propósito de esto, explica el filósofo François Cheng:

En la duración que habita una conciencia, la belleza atrae la belleza en el sentido de que una experiencia de belleza recuerda otras experiencias de belleza vividas anteriormente y, al mismo tiempo, llama también otras experiencias de belleza venideras. Cuanto más intensa es la experiencia de belleza, más genera el carácter desgarrador de su brevedad un deseo de renovar la experiencia, forzosamente bajo otra forma, puesto que toda experiencia es única. Dicho de otro modo, en la conciencia en cuestión, confundidas la nostalgia y la esperanza, cada experiencia de belleza recuerda un paraíso perdido y llama un paraíso prometido (38).

El encadenamiento de recuerdos que se puede apreciar en la autobiografía de Gamboa tiende a un orden en donde la belleza de un acontecimiento remite a la del siguiente y así sucesivamente; el orden cronológico se impone, pero está siempre segmentado en virtud de una preferencia temática que se rige por este “yo” que proclama su autoridad sobre el discurso

para hablar de pleno derecho sobre la historia de su sensibilidad de hombre y de letrado. Para el autor que escribe, así como para el sujeto que lee, *Impresiones y recuerdos* suscita una experiencia de aproximación a la belleza. Gamboa quiere hacer que su imagen de autor se derive de la imagen del hombre que ha vivido y que sabe de lo que habla; su estética “sincerista” es personal y la iza como bandera de legitimidad, porque ser sincero supone un brote de auténtica humanidad y, por ende, inigualable:

Ahora bien, de todas las pasiones, ¿cuál es la predominante? El amor, el eterno amor; el amor en todos sus senderos legales e ilegales, puros e impuros. Por lo que yo, que no tengo hecho voto de castidad ni para el mundo ni para la literatura, he de ocuparme preferentemente del amor en los pocos o muchos volúmenes que forman mi obra. Quizá vaya errado, pero es un yerro que vigoriza y al que no he de renunciar; y sin sujeciones a escuela determinada, he de ser sincero y he de decir la verdad. Si con esta profesión de fe literaria resulto en las filas del naturalismo, *naturalista* me quedo, o *verista*, o *realista* o lo que sea (Gamboa 1994: 154).

Federico Gamboa fue uno de los escritores mexicanos que configuró su propia imagen en la escena literaria de su tiempo mediante la incursión en la escritura autobiográfica. Esta aparente precoz autobiografía alberga el contenido suficiente para explicar los orígenes de un genio y de una sensibilidad; aquí, tanto el contenido como el método, explican al hombre, un sujeto en permanente contemplación de la belleza y su posterior devenir escritor. Sin embargo, la apuesta estética de Federico Gamboa va todavía más allá. Con la publicación de sus diarios, dedicados a su hijo, el autor se inicia en un género que le brinda la libertad para seguir practicando este “sincerismo”.

### 1.3 El diario: práctica de escritura y género literario

Cuando leemos con ahínco la obra de un autor, y después de cierto tiempo de insistencia y goce, descubrimos el volumen de sus diarios o cartas, experimentamos una especie de emoción, entusiasmo curioso de averiguar *un poco más* acerca de ese particular modo de ver el mundo que ya habíamos experimentado con sus novelas, cuentos, poemas, etc. Dice Guillermo Sheridan:

El diario inaccesible a los demás, es resguardo privilegiado de ese yo íntimo y publicarlo, desde luego, una inevitable traición.

Una traición con atenuantes: cuando admiramos a un escritor [...] Queremos su cercanía porque suponemos que es en las profundidades más inaprensibles de su *yo* donde radica la necesidad de crear, la urgencia inicial de hacer del arte el principio y el final de un propósito de vida al que nosotros, como lectores, también aspiramos (28).

Esta ilusión, fundada en las características del género, verifica que el diario, así sea público o íntimo, resguarda entre sus líneas cierto grado de *intimidad*. Escribe Alejandra Pizarnik en sus diarios que “no se puede o es casi imposible escribir un ‘diario’ con la intención, *a priori*, de publicarlo” (123). Al decir esto, Pizarnik alude a una característica esencial del género: la supuesta intimidad que los diarios albergan o revelan. Estas pretensiones meramente textuales, aluden a un referente real y es eso, precisamente, lo que mantiene la ilusión de veracidad y sinceridad en el discurso del diario.

Sin embargo, fueron los medios de publicación quienes le otorgaron al diario su estatuto de literatura. La intervención del trabajo editorial sobre ese tipo de textos, hizo de esta práctica de escritura una manera de creación literaria. El hecho de que el autor hable de sí mismo y se construya día con día, haciendo de cada circunstancia de su vida un episodio

moldeado en escritura, definiendo su protagonismo en la vida diaria, ayudó a que estos libros ganaran popularidad:

El proceso por el cual el diario pasó a ser utilizado literariamente tuvo lugar en dos etapas. La primera tuvo lugar cuando, en la primera mitad del siglo XIX, se publicaron diarios de viajeros y de personajes famosos del pasado más reciente — como Byron, Constant, Vigny...—. Cuando, de este modo, el público se hubo acostumbrado a leer diarios, y a leerlos a gusto, tuvo lugar la segunda etapa, que consistió en la aparición de diarios escritos con la intención de que fueran publicados (Picard: 117).

El diarista que publique, al igual que aquel que conserve en resguardo sus cuadernos hasta que sean publicados de manera póstuma, recurre al diario para albergar en él algo de sí mismo que no tiene cabida en ningún otro género, ni ficcional ni autobiográfico. Un texto de tal naturaleza no puede ser leído como ficción ni como discurso de verdad; no del todo *íntimo* pero siempre autorreferencial, el diario alberga cierta originalidad y espontaneidad verbal inherente a toda consciencia humana. Quien gusta de leer diarios es porque encuentra en ellos una experiencia de lectura en la cual el lector puede acudir a un día cotidiano referido en la propia voz del escritor, voz en medio de un supuesto arrebató verbal. Es curioso, en este sentido, que a veces el diario es la primera obra que se lee de cierto autor, y ese discurso tan propio de un literato y, a la vez, tan cercano a la espontaneidad, resulta ser el anzuelo que nos lleve a leer sus obras no autobiográficas. Esta escritura, que quiere verse sincera, espontánea y natural, posee, no obstante, todas las cualidades posibles para servir de máscara al escritor, pues es éste quien crea el texto, justamente: se trata de una creación textual, la mayoría de las veces, intencionadamente literaria.

La cuestión de la sinceridad y la supuesta intimidad que el diario alberga queda de esta manera a merced de un modo de expresión literaria. No es que el diario pueda ser completamente sincero, ni mucho menos que pueda revelar la intimidad del autor, pero sí

puede generar una representación o un efecto en el lector de estar leyendo un texto *íntimo*. A veces, incluso, es difícil olvidar el hecho de que el diario que sostenemos en nuestras manos antes de ser un libro fue un cuaderno que acompañó a su autor durante un buen número de días; pese a la certeza del trabajo editorial, el carácter de práctica de escritura del diario se mantiene. Por ello, es preciso comprender la naturaleza de este género desde sus antecedentes, pues, el efecto generado en los lectores debido a sus orígenes es la característica que ha definido al diario como género en la escena literaria:

La publicación alteró el estatuto de lo que hasta entonces había sido una práctica de escritura privada para convertirla en un texto, en un libro, sujeto a las exigencias editoriales (eliminación de detalles paratextuales, caligráficos y materiales del soporte, a menudo cargados de valencias fetichistas; reducción de páginas, selección y/o censura de fragmentos, etc.) Transformado en género literario, el cultivo del diario ha seguido incrementándose hasta la actualidad (Fernández: 53).

El hecho de que los mismos procesos de edición y el público lector hayan moldeado las características del género, señala un aspecto importante que compone este tipo de obras. Se trata de que la imagen del autor que se desprende del diario es lo atractivo de este género. Es la ilusión de poder ver a la personalidad detrás de la obra, es acceder a lo que el autor quiere dar a conocer de sí mismo, aceptar su pacto y colocar en el mismo plano (el de lo textual) la vida y la creación artística. El diario hace coincidir la imagen que produce (o sujeto textual) con el nombre que firma, quien es una persona real. Esto ocurre con todos los géneros autobiográficos, pero en el diario, la construcción de este “yo” es constante y, por lo tanto, una lectura en fragmentos, necesariamente:

L’aspect proteiforme du journal, suggéré par l’observation de ses caractérisants, ne saurait masquer ses spécificités formelles. Le journal se présente sous la forme d’un énoncé fragmenté qui épouse le dispositif du calendrier et qui est constitué d’une succession d’« entrées » (une entrée désignant l’ensemble de lignes écrites sous une même date). S’y exprime un *je*, le plus souvent omniprésent, prisme qui réfracte actions, observations, pensées et sentiments. Le « je » qui s’énonce renvoie à une

réalité extérieure au texte, et un « pacte référentiel » surplombe tout journal. Le journal peut donc être défini comme « un système de traces qui rend visible notre sillage dans l'immensité de la vie », une série d'empreintes datées (Simonet-Tenant: 19-20).<sup>6</sup>

Cuando adquirimos el diario de un escritor famoso, ya editado como libro, leemos lo que en un principio era un cuaderno personal. El “pacto referencial” y la manera en la cual éste se establece, origina el efecto de estar acompañando a una conciencia en su devenir temporal, observando la evolución o permanencia de su personalidad. Naturalmente, su condición de manuscrito y no de obra, sus orígenes como una simple práctica de escritura, definieron su rasgo de estructura inacabada, continua, fragmentaria y aparentemente desligada del ejercicio literario. Se escribe en entradas individuales, de acuerdo con el paso de los días y con las necesidades de la expresión de quien lo escribe: “Espace de toutes les libertés, le journal est ouvert à toutes les habitudes ou à toutes les audaces d'écriture” (Simonet-Tenant: 124)<sup>7</sup>. Este espacio, aparentemente “abierto” a todas las libertades de expresión, estaría, más bien, condicionado por la misma persona que lo utiliza. No es una libertad absoluta, (además de que el trabajo del editor ha intervenido en el texto, quizá hasta deformarlo) por más variadas que sean las entradas de un diario, éstas, en conjunto, siempre podrán dar una idea de cuáles eran las restricciones y “libertades” que condicionaron el libro que tenemos en nuestras manos; es así como llegaría a definirse la actitud de un diarista y, por ende, las intenciones de su escritura: “Le journal, écriture fondée sur la structure calendaire, écriture stéréotypée

---

<sup>6</sup> “El aspecto proteiforme del diario, sugerido por la observación de sus características, no puede ocultar sus especificidades formales. El diario tiene la forma de una declaración fragmentada que sigue el calendario y consiste en una sucesión de “entradas” (una entrada que designa el conjunto de líneas escritas en la misma fecha). Expresa un ‘yo’, omnipresente la mayoría de las veces, prisma que refracta acciones, observaciones, pensamientos y sentimientos. El ‘yo’ que se afirma se refiere a una realidad externa al texto, y el ‘pacto referencial’ se antepone en cualquier diario. Por lo tanto, el registro se puede definir como ‘un sistema de rastros que hace que nuestra estela sea visible en la inmensidad de la vida’, una serie de huellas digitales fechadas” [Esta y las siguientes traducciones son mías].

<sup>7</sup> “Espacio de todas las libertades, el diario está abierto a todos los hábitos, a todas las audacias de escritura”.

dans un certain sens, est également une forme ouverte à toutes les innovations” (Simonet-Tenant: 12).<sup>8</sup> La “libertad” de expresión en el diario es relativa en todo momento, pero también es siempre la condición del género:

Su carencia de forma, su fragmentarismo, su falta de coherencia, el carácter de provisionalidad y espontaneidad, lo abreviado del uso privado del diario —porque allí no había que lograr comunicación alguna— son vistas ahora como procedimientos literarios deseables, porque tales propiedades son las que hacen posible el discurso de la obra y de la “mentira” de lo ficcional, para tomar una expresión de Platón. Sin duda, en el momento en que el diario pasa del *status* a-literario al *status* literario —es decir, cuando abandona su condición de algo destinado al uso privado de algo que renuncia a la comunicación, de algo íntimo en el sentido propio de la palabra, para convertirse en Literatura, algo, por tanto, perteneciente al ámbito público— sus funciones cambian; sin embargo, la circunstancia de que, al igual que ocurre en el auténtico diario, también en el diario literario el que escribe sea una persona real, esta circunstancia no cambia (Picard: 119).<sup>9</sup>

En gran parte, la complejidad del diario radica en su carácter de escritura inacabada. Al tratarse de una práctica de escritura, más que de un texto con las limitaciones propias de una obra, el diario solamente puede ser analizado por sus características particulares, las cuales varían de diario en diario. Cada diarista selecciona lo que quiere escribir, pero esto no significa que lo haga sin pensar previamente en una intención. Aquí podrían dividirse en dos, pues cada uno constituye un tipo de lectura diferente: los que fueron publicados por sus

---

<sup>8</sup> “El diario, en tanto escritura basada en la estructura del calendario, escritura estereotipada en cierto sentido, también es una forma abierta a todas las innovaciones”.

<sup>9</sup> Simonet-Tenant advierte estas otras características: “Le journal intime va trouver dans la culture et l’esthétique romantiques un espace propice à son expansion : la relative anomie permise par le romantisme, la primauté accordée au sujet sentant et pensant, la conscience exacerbée de l’unicité personnelle, la prééminence donnée au mouvement sur la permanence contribuent à la libre expression de l’âme individuelle dans ses déchirements et reniements quotidiens” (Simonet-Tenant: 61). “El diario encontrará en la cultura y la estética romántica un espacio propicio para su expansión: la anomia relativa permitida por el romanticismo, la primacía otorgada al sujeto consciente y pensante, la conciencia exacerbada de la singularidad personal, la preeminencia dada al movimiento en la permanencia contribuye a la libre expresión del alma individual en sus divisiones y negaciones diarias”.

autores y los que vieron la luz públicamente de manera póstuma. De los primeros habría que dar por hecho que son meramente públicos y que el autor asume responsablemente todo lo que escribe, la manera en que lo hace se vuelve, así, una estrategia narrativa. Respecto al diario póstumo, habría que leerlo como un diario de índole “privado” o “íntimo” y tomar siempre en cuenta si el autor sabía o no que tarde o temprano esos cuadernos serían publicados como una obra más bajo su nombre. De allí que los diarios publicados de manera póstuma conserven aún la idea de documento y no de obra preparada. Un diario publicado intencionalmente, como apunta Sheridan, traiciona deliberadamente ese carácter, desatiende a lo que era la condición de su origen, la escritura deja de ser mera anotación para volverse un ejercicio literario:

En el diario escrito para ser publicado, la simbiosis de intimidad y publicidad no podía librarse de la incómoda sensación que surgía al traicionar la intimidad propia de la forma originaria del diario [...] Estos logros de la historia de las formas literarias favorecen las necesidades de la escritura moderna porque han juntado la percepción inmediata de lo real con su estructuración lingüística, “intimidad” con el *status* que tiene lugar dentro del marco del sistema comunicativo que es la Literatura, con la “publicidad”. Su utilidad expresiva consiste en que la conciencia transmite su captación de la realidad [...] como si tal transición fuera de suyo lenguaje y no literatura (Picard: 122).

Es una escritura destinada a la persona que escribe, pero incluso en un diario compartido, escrito por dos personas o escrito para alguien, quien escribe se ciñe a la premisa del género, que es dar un punto de vista individual respecto al acontecer de la vida propia. Practicar el diario es acostumbrarse a una actividad de reflexión. La escritura, se supone, servirá de fragmento de vida para el diarista, examinar su “yo” en los cambios que sufre su escritura y su modo de ver el mundo. Insisto, el diario, público o póstumo, conserva siempre un halo de privacidad que remite a una idea de la vida secreta o interior de su autor. Pero, al mismo

tiempo, esto significa querer observar la vida en episodios, pues el libro (o cuaderno, en el caso de los diarios póstumos) será lo que quede después de esa vida.

La intimidad no es observable, ni verificable (*Cfr.* Castilla Del Pino: 20), no obstante, esta idea resulta ineludible de un diario porque el mismo género se ha impuesto como un espacio de escritura regulado por el paso de los días y las necesidades de escribir de su autor, al ser una práctica de escritura que precisa de la importancia que cada sujeto le da a su existencia, asumimos, como lectores, que alberga entre sus líneas un largo proceso de escritura y autoobservación. Algo parecido ocurre con las epístolas, con la diferencia de que esta *libertad* expresiva depende de la comunicación entre dos sujetos. En el diario, la complicidad confidencial de las epístolas se vuelve una escisión del “yo”, una confesión de sí destinada a sí mismo. Ahora bien, este espacio de escritura, definido de este modo, ha sido utilizado de tan diversas maneras como la cantidad de diarios publicados. Cada diarista se mueve en este espacio en blanco como le es posible. Enric Bou señala estos aspectos fundamentales del género, a propósito de su publicación:

El narrador escribe en primera persona, acerca de sí mismo; escribe sobre la realidad diaria, con un dominio claro del presente en que se produce la escritura, sin acceso al futuro; produce un informe escrito que, eventualmente, decide publicar. Este paso es fundamental, puesto que la publicación afecta de manera precisa a la condición íntima y privada del diario. Del lector único, de la sinceridad “auténtica”, pasamos a la sinceridad “manipulada”, de cara a un público. Nunca sabremos cuánto de ese diario ha sido suprimido o reescrito (125).

El hecho de que un escritor decida publicar su diario suscita interés en el sentido de que sugiere, necesariamente, este paso de lo “íntimo” a lo “público” que señala Enric Bou. Bou, habla de una “sinceridad manipulada” precisamente porque lo “privado”, “íntimo” o “sincero” es un rasgo indispensable del género:

Entiendo el diario íntimo como un discurso performativo que genera (una imagen de) la intimidad en el acto mismo de decirlo o escribirla. Al margen de las múltiples funciones que esa escritura pueda satisfacer al diarista. [...], el diario *formatea* la intimidad al arraigarla en el presente vivo, al someterla a la discontinuidad e irregularidad de las entradas, al igualar lo superficial y lo profundo, lo trascendente y lo intrascendente. [...] Lo íntimo del diario no es pues una *realidad* dada, que exista fuera de o antes del lenguaje, sino un efecto de las palabras impulsadas por el deseo de saber del malestar, de la extrañeza, de la culpa, de los temores y desasosiegos intelectuales y emocionales que entran en el vivir ordinario del diarista moderno que se busca y se extravía en las voces en las que dice “yo”, públicas, privadas e íntimas (Fernández: 65).

Cuando un autor publica su diario y manipula su “sinceridad”, pretende que sus palabras surtan un efecto de realidad y que se le tome como lo que *realmente* es pero siempre literariamente, ¿qué otro modo de expresión podría tener un artista de la palabra dentro de un género como lo es el diario? Si el autor quiere o no ser “sincero”, su empresa será llevada a cabo en lenguaje, en cualquier caso, se recurre a la máscara. La misma escritura es esa máscara y es preciso leerla y tratar de mirar a través de ella, ver los elementos que utiliza el autor para crear su imagen. La máscara cubre el rostro real, el lenguaje es el medio a través del cual el escritor se crea un “yo” textual. El lector puede, con toda seguridad, ver una creación del autor, cómo el escritor se ve y ve el mundo cuando se resguarda detrás del lenguaje. El diario está siempre entre lo “íntimo” y lo “público”, entre la “libertad” expresiva y los límites del “yo”, porque el diarista se vigila a sí mismo, se desdobla, observa detenidamente su escritura y se re-escribe, constantemente.

## 1.4 *Mi diario*, la sinceridad como estrategia narrativa

“La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas” (Molloy: 16). Esta certeza justifica, de cierto modo, a los géneros autobiográficos, porque su característica principal (que es la de remitir al sujeto que escribe) se relaciona directamente con una necesidad específica de expresión verbal, todo autor de escritura autobiográfica elige practicar alguno de estos géneros cual si eligiera un espacio de escritura donde es posible desplegar al “yo” y su historia, *descubrir* el relato de su existencia. Los diarios, autobiografías, memorias y epístolas coinciden en su tentativa de querer hacer que coexistan en el mismo espacio literario la vida con la obra, hacer de la vida propia una obra y a la inversa. De este modo, cada género ostenta una manera diferente de configurar un “yo”, cada autor se ciñe al que más complementa su necesidad de escribir(se). El diario, en particular, muestra una faceta especial de su autor, donde podemos verlo cual si se supiera en una zona segura, donde queda resguardado el “yo” de su vida secreta y su vida interior. Y si el escritor escribe su diario con la intención de publicarlo, actúa en su diario atendiendo a la verbalización que suscita ese resguardo, pero a sabiendas de que está destinado a la imprenta. Partiendo de esto, Maurice Blanchot advierte las siguientes características:

El Diario arraiga el movimiento de escribir en el tiempo, en la humildad de lo cotidiano fechado y preservado por su fecha. Tal vez lo que se escribe allí no sea más que insinceridad, tal vez esté dicho sin preocupación por lo verdadero, pero está dicho bajo la salvaguardia del acontecimiento; eso pertenece a los asuntos, a los incidentes, al comercio del mundo, a un presente activo, a una duración quizás absolutamente nula e insignificante, pero al menos sin retorno, trabajo de lo que se adelanta, va hacia mañana y va definitivamente (Blanchot: 23).

La manera en que Gamboa maneja el diario revela sus intenciones. Federico Gamboa escribió su diario con asiduidad excepcional desde los 27 años hasta sus últimos días, y

publicó en vida sus primeros cinco cuadernos. El hecho de que sea un diario escrito para ser publicado habla ya mucho de sus intenciones. El autor sigue el modelo de los hermanos Goncourt y emprende un género ya practicado en México durante el siglo XIX, aunque no muy popular en cuanto a diarios escritos con la intención de ser publicados. El primer volumen se publicó ya en el siglo XX, pero en él se narran acontecimientos desde 1892, es decir, los años agónicos del México decimonónico, etapa que se extendió hasta que Porfirio Díaz deja el poder en 1910. Gamboa dedica la publicación a su hijo y continúa escribiendo su diario hasta el día de su muerte. Publica en vida cinco de siete volúmenes y el primero sale a la luz en 1907. La naturaleza pública, la dedicatoria y el estilo que ostentan las entradas de este diario, informan las intenciones que tenía Gamboa al practicar el género. Coincido con Viveros Anaya en ese sentido:

No es casual que inicie el proyecto *Mi diario* en mayo de 1892, a un año de su llegada a tierras bonaerenses, capital donde se abrió puertas no como un inmigrante más, sino con credenciales diplomáticas, se relacionó con artistas y escritores, asistió a sus tertulias y creó la propia, colaboró en su prensa, publicó una novela, recibió su crítica, participó en el debate de la novela naturalista y formó parte de un anecdotario compartido (247-248).

El diario de Gamboa está continuamente atravesado por las circunstancias del ejercicio diplomático. Los viajes y la convivencia con artistas y escritores dan a Gamboa material de escritura. Las entradas están cuidadosamente redactadas, poseen todas una estructura a veces larga a veces corta, pero siempre narrativa; en éstas aparecen constantes alusiones al destino que tendrán sus cuadernos al salir a la luz y también alude a su hijo quien será el heredero de este legado escrito. Al haberse unido al cuerpo diplomático, Gamboa experimenta la transición de bohemio a hombre maduro, en su diario ya no es el muchacho que vivió demasiado en muy poco tiempo, el joven traductor, escribiente y de modestos recursos que precisó de varios empleos como periodista para alcanzar el elevado lugar que ocupa en el

momento que empieza su labor memorialista. Su juventud como hombre bohemio y su presente como hombre de letras y empleado del gobierno se dividen entre dos géneros autobiográficos. El diario precisa de la continuidad, depende del paso de los días, esto le ofrece a Gamboa la oportunidad de seguir labrando su imagen. Desea diferir del sujeto envuelto en circunstancias políticas para recalcar su oficio de escritor, quiere que se le vea, ante todo, como un hombre de letras que ha vivido mucho, por ello llevó a cabo la ambiciosa empresa de escribir acerca de sí mismo en dos géneros distintos:

Tras meses de llevar su diario, Gamboa comenzó una serie de pequeñas piezas; no el flujo de los recuerdos a borbotones, como hiciera Guillermo Prieto, sino la arquitectura del relato redondo, independiente y literario, enhebrado en un hilo conductor: episodios progresivos en el tiempo de su vida. Transitó del registro y lectura cotidianos, propio del género *diario* al enfoque de mirada retrospectiva. Tras tener clara su propia vida como materia literaturizable, levantó el vuelo que le figurara un pasado a ese Gamboa en el presente de su diario (Viveros: 248).

El diario antecede a la composición de *Impresiones y recuerdos*, pero es la autobiografía la que sale primero a la luz pública, así es como Gamboa contribuye a la configuración de su perfil literario; gracias a los medios de publicación el autor produce dos efectos con una sola maniobra: al publicar su producción diarística (diez años después que *Impresiones y recuerdos*) configura su imagen autoral y complementa al sujeto autobiográfico que ya había aparecido antes en *Impresiones y recuerdos*; y también expone su gusto por la observación como método de escritura. Es decir, que muestra a ese Federico Gamboa narrando más o menos “sobre la marcha”, sin el rigor de la forma que exige la obra pues el diario es, justamente, una escritura en permanente movimiento y sin un final fijo:

El joven de veintiocho años planeó el *Diario* como el pedestal sobre el que se alzaría el monumento construido por sus futuras novelas. Acaso sus razones fueron otras: iniciar un género casi desconocido en nuestros países y recoger cuanto se queda en las conversaciones sin llegar a la letra impresa. [...] Gamboa debe de haber visto en su tentativa la confesión de una personalidad singular, el artista presa del “mal del

siglo” que registra los malestares de la civilización, y el testimonio del escritor a quien sus obras han vuelto célebre y han despertado en el público el deseo de conocerlo en su intimidad. Por tanto se siente autorizado a presentar a sus lectores el revés de la obra, el personaje de sí mismo, la destilación de su experiencia vivida, la palabra y el gesto de sus compañeros de oficio y época (Pacheco 1995a: XXIX).

En este sentido, estamos ante un diario escrito con propósitos específicos e intenciones que influyen en el texto en fondo y forma:

Los diarios de los funcionarios públicos revisten interés histórico, diagonalmente documental, en la medida en que participan de los eventos de algún país, sobre todo en tiempos de crisis. En estos casos suele darse una intersección interesante entre las vidas públicas y privadas, y la historia de los países (Sandoval: 8).

Cabe recalcar que en estos diarios circula una gran variedad de entradas. Gamboa consigna anécdotas cotidianas durante sus viajes de trabajo, crónicas de sus reuniones literarias; abundan también los retratos de amigos queridos suyos, descripciones de escenas que le parecieron sobrecogedoras y una que otra mención en torno a su vida sentimental, aunque casi siempre es muy parco en ese aspecto; es decir, el autor otorga una imagen de sí que está lejos de mostrarnos sus detalles íntimos:

El subtítulo de la serie completa y de cada uno de los siete volúmenes de *Mi diario* no es preciso: “mucho de mi vida y algo de la de otros”. Gamboa habla más de sus acciones y menos de su intimidad. ¿Qué tanto de su vida privada podía revelar, si la intención desde el inicio era publicar los textos a medida que los iba escribiendo? Hay entradas un tanto crípticas, en los dos o tres primeros volúmenes, sin claves para descifrarlos. Gamboa escribe algunas líneas sobre asuntos personales, pero soslayados. Podría no decir nada, pero opta por decir muy poco. Habría tal vez una intención deliberada de suscitar la curiosidad de los lectores, de construir una apariencia misteriosa. Quiere decir, pero no dice, sólo sugiere. (Sandoval: 6)

En efecto, aunque en su escritura siempre prevalezca su perspectiva y la narración en primera persona, los acontecimientos que observa se interiorizan al entrar a su diario. Sin embargo, Gamboa no refiere pasajes de su vida privada, asuntos amorosos, conflictos sentimentales, lecturas y otros asuntos de su cotidianidad quedan desplazados por acontecimientos más

públicos. Esto es curioso, pues el autor maneja el género de un modo particular (al igual que todo diarista), privilegia la emoción y la imagen; el diario funciona como un álbum en donde recolecta los acontecimientos más importantes, siempre de acuerdo con su criterio artístico. Este criterio se caracteriza por mostrar a Gamboa en su ímpetu memorialista, su principal preocupación como diarista es la de mostrarse en plena contemplación del mundo que le rodea, y así, mientras *pinta*, se moldea a sí mismo como el escritor decimonónico, esteta, sensible y humano, muestra su perspectiva y con ello, su visión de artista en plena libertad escritural (desde luego hay artificio, pero es importante recalcar que en la escritura de un diario no se siguen esquemas ni estructuras narrativas predeterminadas, más que las propias).

Si existe la “intimidad” en estos diarios es solamente como un recurso narrativo que el lector puede interpretar como “sinceridad” a partir de la intención estética, puesto que un sesgo intimista sería el hecho de sacar a la luz las más profundas emociones, pero Gamboa sólo habla de sí para comunicar experiencias individuales de su vida pública; es un diarista de la escena observable. Comenzando por la dedicatoria, en ella Gamboa hace una aclaración que resulta contradictoria a simple vista:

Nunca, lo que se llama nunca —según podrás cerciorarte con la lectura de *Mi diario*—, me preocupé del público para mis actos o para mis escritos; primero, porque como interrogaba Larra: ¿Quién es el público y dónde se encuentra?, y en segundo, porque cuando infortunadamente se tropieza con alguno o algunos de los que se disputan, ¡y a muchísima honra!, por representantes suyos, piérdese una ilusión y se gana una desesperanza. Verás, pues, que mis escritos y mis actos siempre obedecieron a mis propias inspiraciones, por lo que en actos y escritos, más que los buenos abundan los malos. Y por mucho que todos los hombres produzcamos lo mismo: más malo que bueno, somos poquísimos los que lo confesamos. [...] Mi obra ha venido siendo juzgada por propios y extraños, casi desde que imprimí la primera línea que dio suelta a mi primer pensamiento; hanme llamado desde ignaro hasta maestro —¡toda la gama de la censura y del elogio!— y yo, sin amedrentarme ni crecerme, he continuado sembrando mis pobres libros a la buena de Dios, con pausado ademán de obrero imperfecto, por los contrarios caminos de mi vida. [...] Por lo que a mis obras mira, el asunto varía: he sido malo. ¡Oh!, un malo normal, con

mis tropiezos y caídas, con mis ascensiones y triunfos, como todos. No me tengo por arquetipo de bondad ni de maldad, y así me he sentido bien, completo, humano, ¡hombre en fin! (1995a: 3).

Esta sugerente dedicatoria supone una situación particular. Gamboa dedica el diario a su hijo, siendo, no obstante, que la publicación es su único medio para hacer de su diario un libro; por ello, esta dedicatoria vale para presentar el diario a todo aquel que se interese en adquirir el libro pero desviando la intención hacia su hijo, es como ignorar al público y decir: “solamente me importa lo que mi hijo piense de mí, quiero que vea al hombre en mí, pero al hombre artista, no a aquel que trabaja en el gobierno y viaja; lego esto a mi hijo porque esto también es literatura, pero esta sí habla de mí y me muestra hasta el último de mis días; ¿cómo iría a mentirle a mi hijo?” Pero tampoco es que el hijo sea la principal razón de esta escritura. *Impresiones y recuerdos* está dedicado a sus hermanos; desde luego, ponerlos en la dedicatoria del libro es ya comprometerse con ellos y comprometerlos a ellos, poner de por medio los nombres reales de sus familiares y garantizar un pacto de “sinceridad” cuyo único alcance será siempre el referencial y el estético, lo propio ocurre en el diario. En el artificio se encuentra todo el peso del libro autobiográfico, un peso que la vida no tendría sin ese libro; el pacto referencial, en este sentido, sería una especie de consolidación de la vida, se alcanza la plenitud de ésta, *literariamente*, no es raro en lo absoluto que un autor de literatura anhele la trascendencia.

Al decir que el diario está dirigido a su hijo, el autor hace circular una obra que supone un pacto de lectura en donde la “sinceridad” es una voluntad explícita. En este sentido, la tentativa de Gamboa tiene intereses estéticos profundos, pues, tal como afirma Alain Girard: “Con la era estadística el hombre entra en una civilización del nombre. No es exacto decir que el individuo se ha convertido en un número; es un nombre. La conciencia de uno mismo,

y la estima que la persona siente de sí misma, están vinculadas a la dignidad que se otorga a su nombre, al prestigio que éste puede adquirir” (36). De esto puede inferirse que la empresa de construir una figura autoral era un asunto importante para Gamboa no solamente por el interés que tenía el autor por confirmar ante sus contemporáneos el valor de su arte; para Gamboa, el hombre hará al nombre. Como ya se vio con el análisis de *Impresiones y recuerdos*, la enunciación autobiográfica no se aparta nunca de su perspectiva de escritor; por consiguiente, Gamboa también garantiza la “sinceridad” de esta escritura. Esta garantía se encuentra en la misma dedicatoria:

Sólo una parte publico ahora de este *Mi Diario*, que por entero te pertenece y que a ti únicamente interesará en su totalidad. Cuando yo muera, haz del resto lo que mejor te cuadre; desde leerlo a la ligera y olvidarlo, hasta sacarlo a la luz, íntegro, y defenderlo si es atacado. Hoy por hoy, de antemano me alzo de hombros con que la parte que se imprime agrade o no, con que la tachen de vacua, de insoportablemente egoísta, *et sic de coeteris*. Quédome tan tranquilo como siempre me quedé al venir al mundo mis demás libros. ¡Bah! (1995a: 5).

De modo que el diarismo practicado por Gamboa pretende ser la revelación de una interioridad que está dispuesta a entablar un proceso comunicativo restringido sólo a un hipotético lector, que en este caso es su hijo. Pero llama la atención, por otro lado, el hecho de que existe en este diario una intención literaria explícita:

Aunque proclama una y otra vez su interés en la opinión del lector y pese a que no silencia sus humillaciones [...] el *Diario* está demasiado consciente de su naturaleza pública. La vida privada y la intimidad quedan en pudorosas tinieblas. [...] Ciertamente todo diario escrito para publicarse deja por definición de ser “íntimo”. La “sinceridad” se vuelve por fuerza una estrategia narrativa (Pacheco 1995a: XXX).

Del diario, en su forma más tradicional, Gamboa sólo quiere conservar el pacto de pretendida “intimidad” que se establece entre el escritor y su escritura, dado que un diario destinado a la publicación deja de ser *íntimo*, pero el autor quiere que este diario no olvide su naturaleza pública ni deje de albergar “sinceridad”.

El diario es una escritura siempre inacabada; su curso se define por la frecuencia con la que el diarista lleve a cabo esta escritura. En el diario de Gamboa, se aprecia cómo el modelo genérico está continuamente organizándose en virtud de un memorialismo literario, dado que la escritura del diario le permite consignar textualmente su propia vida, la cual se restringe a acontecimientos relacionados con sus actividades literarias y diplomáticas pero siempre mostrando la perspectiva del escritor que observa. Con la creación y la publicación de este diario, Gamboa conforma una escritura que lo define como ser humano al manejar un estilo que privilegia las emociones, al mismo tiempo que se da a la tarea de afianzar las vivencias precisas que darán a conocer este “yo” escritor, hombre y esteta. Aquí se aprecia, de nuevo, una valoración narrativa de la imagen, la descripción del cuadro. La consideración o importancia que Gamboa le otorga a sus actividades tanto diplomáticas como literarias, convergen en el mismo interés de mostrar al hombre que hay en el escritor.

La construcción que hace Gamboa de sí mismo en el diario está también condicionada por la dedicatoria, en ella hace declaraciones que el autor pretende guíen la lectura de éste.

El mismo autor se asume como un hombre que ha sido “malo”:

Escucha ahora, a lo que atribuyo mi maldad. Desde luego, a mi temperamento y a quién sabe qué leyes de herencia —¡métete a averiguar si en mí resucitaron debilidades y vicios ancestrales!... Después, a que yo perdí a mi madre siendo muy niño, y aunque tu abuelo —a quien quise más que a mi madre en razón de que más lo traté— se esmeró en suplir aquella falta, no pudo lograrlo; que no se ha descubierto hasta hoy ni pareceme fácil que nunca se descubra un sustituto de nuestra madre, especialmente cuando fue como la mía, una mujer virtuosa y santa (1995a: 4).

Esta presentación que hace el autor de su diario da mucho que pensar de sus propósitos. Parecido a la explicación naturalista que hace de su personaje Santa, Gamboa explica sus acciones de “maldad” con leyes de herencia y experiencias de dolor, justifica su actitud con sucesos de su pasado e incluso de sus antepasados; sin embargo, esto también es una

estrategia que funciona en virtud del pretendido “sincerismo”. ¿Cómo interpretar el hecho de que alguien se asuma como un ser “malo”? Como es sabido, son presumibles los aspectos políticamente correctos, no es propio de su tiempo el jactarse de los “defectos” y no obstante Gamboa lo hizo, pues su “sinceridad” opera contestatariamente. En estos primeros tomos del diario de Gamboa se observan varios tipos de entradas. Aquí, la libertad que suscita este espacio de escritura le permite manifestar con mayor profundidad la íntima relación que tiene con el mero gusto de escribir:

14 de junio (1892)

[...] No obstante ser martes, nadie viene por la noche. Hállome a solas, encerrado en mi saloncito, junto a la chimenea en que arde un sabroso fuego. Sé que es pueril escribir lo que pienso en estos momentos, mas ¿qué importa, si las obras de índole de *Mi diario* no son, en definitiva y en la mayoría de sus páginas, sino puerilidades y egotismos? (1995a: 14).

Si bien el diario es una práctica de escritura cotidiana, ligada a la existencia de quien lo escribe, el de Gamboa, desde luego, no difiere en este detalle; sin embargo, resulta muy interesante el hecho de que el autor se dé a la tarea de redactar con tanto esmero cada una de sus entradas. En todas ellas es posible apreciar una estructura narrativa que, al igual que en *Impresiones y recuerdos*, abunda en imágenes y descripción de sensaciones. El siguiente pasaje pertenece a la misma entrada citada arriba, es preciso detenerse a observar este denodado esfuerzo por parte del autor en el despliegue de una emoción y su captura inmediata en la escritura:

Bien sabido es que toda chimenea —se ha dicho y escrito tanto— concluye siempre por imponer silencios momentáneos en los que la rodean, así sean muchos, y por monopolizar todas las miradas, que convergen hacia las brasas, aunque en realidad se vuelvan al pasado o se aventuren al futuro de cada cual. La despótica atracción, a mí me halaga esta noche. Clavo mi vista en los carbones encendidos y miro lo que mejor me parece: mi hogar esfumado en las brumas de la distancia y de la ausencia; rostros caros, familia, niños que me tutean y se me encaraman porque me saben su

pariente consentidor; una virgen enamorada cuyos ojos yo sé que me buscan en las negruras de la separación; y luego algunas facciones de las mujeres que me quisieron, alternando con otras de las que me quieren ahora. Todo mezclado, confuso; y yo avivo el fuego, lo atormento y atenaceo, como para que cumpla mi evocación o para que con su flama la desvanezca y evapore... (1995a: 14).

En la entrada citada se aprecia una ágil condensación de los acontecimientos; es la narración de un brevísimo instante en donde tienen lugar un buen número de aspectos emocionales. La introspección invita a la empatía; mientras que la contundencia narrativa, esta brevedad que atiende a la inmediatez del diario, resulta de un gran impacto sensorial dado que la narración se adhiere a la imagen del fuego y los destellos que arroja, pero, he ahí la fugacidad; estos “destellos” suscitan imágenes y recuerdos y así se conjuga todo en un mismo cauce narrativo. Este proceder es recurrente en el diario de Gamboa. Todas las entradas se caracterizan por ostentar un lenguaje depurado, en el sentido de que es notorio el esmero por dotar la escritura de un estilo que sea literario pero que produzca un efecto de “sinceridad”. No importa ya que pase por alto su vida personal cuando está expuesta su vida *interior*, de este modo, elige solamente los aspectos de su existencia que él considera aptos para configurar la imagen de hombre de letras que desea para sí. Lejos de ser llanamente una decisión de comodidad el que haya dejado fuera detalles de su vida personal, me parece más bien una decisión artística.

Al igual que todo diario, el de Federico Gamboa posee variedad de entradas, en él desfilan numerosos retratos de figuras célebres de su tiempo así del ámbito artístico como político, escenas cotidianas narradas con gran esmero. La escritura de Gamboa en su diario tiene toda la intención de ser un memorial extenso que continuamente se está nutriendo de nuevos sucesos, de nuevas impresiones, pretende ser la vida misma hecha palabra, depositada en la forma genérica del diario.

En su diario, Gamboa se verá interesado también por relatar pasajes que dejaron alguna huella o “impresión” en su ánimo de narrador. Dice Didier: “El diario es para el escritor lo que el cuaderno de croquis para el pintor. Para el novelista, en particular, todo puede ser utilizable algún día. [...] Finalmente, el diario es la obra de un escritor en ejercicio más que la de un hombre que vive” (43). Así, el autor también se encarga de acumular entre sus apuntes diarísticos aquellos pasajes que, bajo el resguardo de su propia experiencia, le parecen utilizables en el futuro:

La escritura va construyendo, mediante una retórica de lo descriptivo, una mirada atenta al detalle trivial, al objeto insignificante, a lo fenomenológico, a lo metereológico. Obsesiones, fijaciones, manías, fetiches se engastan en la yuxtaposición, la enumeración, la acumulación de nombres que se adhieren a las cosas y a los seres para retenerlos, de adjetivos que atrapan la fugacidad de las impresiones, de verbos que pautan el ritmo de un presente que se destensa en el goce de la contemplación (Fernández: 66-67).

En este tipo de entradas (contemplativas) se asoma este afán de observador que caracteriza al Gamboa novelista, y además invita a pensar en el interés que tenía el autor por su propia conmoción ya bien instruida en los menesteres del escritor “naturalista”, pues la actividad literaria, en el caso de Gamboa, está ligada a esta calidad de observador. De este modo, una vez más, el autor se manifiesta siempre y antes que nada como sujeto sensible. En el pasaje que cito a continuación, Gamboa se encuentra en Veracruz, decide ir a visitar la Fortaleza de San Juan de Ulúa y esto es lo que relata:

30 de diciembre [1893, Veracruz].

En bote, a visitar la fortaleza de San Juan de Ulúa, que cuando muy niño recorrí sin poder darle importancia.

El gobernador resultó amigo mío, y con su venia y un ordenanza, fui a visitar el fuerte, por todas partes.

Impresión de horror, en lo general. Ya al irme, y considerando que acaso pueda servirme para la novela que ahora tengo en el yunque, hago que me muestren una galera con presidiarios.

[...]

Alguien me informa que el presidente que a la galera me conduce es un antiguo capitán del ejército, sentenciado a dieciséis años de reclusión, por homicidio, y en vísperas de salir libre. ¿Qué hará este hombre con su libertad...? Y de pensar yo lo que hará, esbózase una novela, muy en globo, el armazón del libro, al que bautizo con título de mi gusto; la denominaría *El licenciado*... me esmeraría en la pintura de sus amores, unos amores puros, con mujer buena que a fuerza de caricias y besos le medio borraría del alma las indelebles manchas que hubieran dejado en ella, ¡quieras que no!, dieciséis años de presidio...

[...]

...Ansiaba que terminase mi visita; me reñí por mi curiosidad malsana... y comprendí, al cabo, que aquello había de servirme, que era necesario verlo y contarlo, supuesto mi vicio de publicar la verdad artística de los espectáculos que la vida me brinda. Sí, de allí me saldrá un libro o material fragmentario para diversos libros...

[...]

Salí con nostalgias de espacio y de aire. Me ardía la cabeza, hasta comprendí la anarquía, la destrucción de los más por los menos... y el presidio ese, la espantosa pesadilla social, iba persiguiéndome, persiguiéndome... (1995a: 132-133).

El diario, en su dimensión de mera libreta de apuntes, acompaña al escritor en sus desplazamientos, esta misma naturaleza hace del diario una escritura apegada a la vida cotidiana de su creador. Gamboa, por pertenecer al cuerpo diplomático, tuvo una vida cotidiana bastante activa; viajando, conociendo a grandes personalidades del arte y la política, explorando tierras desconocidas y culturas extranjeras. Estas entradas, en las cuales refiere alguna *impresión*, se caracterizan por ser descripciones donde la emoción del narrador interfiere y se sobrepone, revelando la subjetividad de quien narra, la cual, al pertenecer al discurso del diario, adquiere el aspecto de franqueza y se lee como “sinceridad”. La relación entre los cuadros que le dejaron gran impresión y la descripción de estos en el diario, tiene que ver con un interés por hacer de la impresión inmediata una marca imborrable, más allá

de que éstas hayan sido empleadas para crear argumentos de algunas de sus novelas, el acontecimiento narrado es ya, por estar en el diario, un artificio literario:

Los diarios funcionan muchas veces como un lugar en el que los escritores ensayan ejercicios de cuentos, novelas, viñetas, artículos y crónicas. Aunque en el diario, Gamboa no parece vincular de manera explícita lo que escribe con sus novelas, sí incluye algunos pasajes que, de hecho, publicó de manera independiente (Sandoval: 10).

Aunque Gamboa hace gala de una prosa que derrocha sensibilidad, son escasos los momentos en los que llega a hablar de su vida sentimental. Al respecto, el diario arroja alusiones aquí y allá a encuentros amorosos con mujeres cuyos nombres el lector nunca conoce. Citaré a continuación un pasaje en donde se pueden apreciar elementos muy sugerentes:

27 de junio [1897, México].

El conflicto sentimental ha recorrido su ciclo y ha se transmutado en un *collage* rabioso; que tal es el término de todos los de su especie. [...] He averiguado [...] que está casada, casada legítimamente, y que el marido —guapo mozo a quien conozco en fotografía— es el causante de la caída. Sabedor de en lo que ella ha parado, en carne de alquiler y de deleite, le escribe, no obstante, día a día. [...] Lo doloroso del caso, en vez de despertarme celos, despiértame interés en mi doble fondo de novelista, cuando leemos estas cartas, ella y yo, de codos sobre las almohadas: es un marido en quien persiste el amor, y en correspondencia con su esposa, que se ha transmutado en la esposa del todo el mundo (1995b: 24-25).

Sin perder el interés de satisfacer la sed de narrar el acontecimiento, Gamboa logra reunir en su tono empleado el placer de la narración y su punto de vista, la voz que narra quiere mostrarse tan conmovida como interesada en darle un lugar narrativo a esa experiencia, se trata de un estilo que conjuga al hombre de amoríos con el narrador. A grandes rasgos, el autor de *Santa* no pierde la oportunidad de recoger en sus notas todo lo artístico que le ofrece la vida; además, claro está, de que sus constantes desplazamientos y viajes le producen otro tipo de vivencias a relatar, su labor de diplomático queda, de este modo, perfilada como una intensa actividad cultural, rica en acontecimientos y, por ende, de suma riqueza narrativa:

“Federico Gamboa usa distintos registros en su diario: el de diplomático, el de caballero porfiriano, el de padre, el de hombre, el de literato. El registro que predomina es creo, el de literato: es también, me parece, el que prefiere” (Sandoval: 25). Más adelante, en 1902, Gamboa ya concluyó la composición de *Santa*, se encuentra en México y entonces recibe la visita de sus sobrinos que le comunican sus preocupaciones sobre la publicación de tan peculiar novela:

11 de mayo [1902].

Mis sobrinos Rafael y Pepe llegan de México a encontrarnos. Después de comer, Pepe y yo charlamos de individuos, sucesos y literatura. [...] Confírmame buena parte de mis temores: hay viento de fronda en mi contra; hasta colegas y “hermanos” me desuellan por mis inventadas fazañas, y clavan los colmillos en mis libros, en mis frases, en mi progresivo encumbramiento administrativo... Se me imputan perrerías sin cuento, se me declara responsable de porción de depravaciones; cual si mis juzgadores y críticos fueran puritanos... La publicación de *Santa* inspira a Pepe miedo grandísimo, ha escuchado campanudos pareceres de que me hundiré definitivamente si libro tan vitando acierta a ver la luz... ¡la historia de una prostituta!... [...] Desvanezco los miedos de Pepe contándole a grandes rasgos la alteza de mi *Santa*, y para mis adentros felicítome de que me aguarden tantas enemistades... Pláceme regresar así, calumniado y atacado de varios, de muchos, de todos; y yo, solo, con mi hijo, mi mujer y mis libros, con los pocos que deveras me aman como este barbilampiño de Pepe, que es casi otro hijo mío... ¡Mejor que haya guerra, y guerra anónima, solapada, tortuosa! Seguiré arrojando al rostro del público, libros y libros, obligándolo a que los compre y los lea! (1995c: 101-102).

Esta actitud llama bastante la atención. No hace falta hablar de qué ideologías predominaban en aquel entonces, el rasgo destacable de esta entrada se encuentra en cómo se toma el autor esta opinión que le comunican sus sobrinos. Gamboa reitera su falta de interés hacia la opinión del público. Una vez más el lector se encuentra frente al artista cuyo compromiso con su arte es incondicional. Más allá de las conclusiones que podamos sacar de esta actitud y su obra emblemática, vale la pena detenerse a apreciar en qué sentido Gamboa defiende su arte. Ciertamente, las obras de Gamboa resultaron escandalosas en su época por los temas que tocaba; no obstante, si hay que mencionar algo al respecto, eso es su interés por

aprovechar aquella zona que sus lecturas de escritores naturalistas franceses le sugirieron, pero explotar las vivencias personales para transformarlas en escritura literaria resulta subversivo cuando se vivió una vida bohemia. No olvidemos que su formación literaria y espiritual se concentra, básicamente, en las experiencias de burdel y las de dolor. Aquí, las preferencias literarias se corresponden con su ánimo de bohemio, de hombre que ha visto el dolor humano y que lo ha sufrido. Ante todo, para Gamboa lo principal es realizar su sueño de alcanzar el reconocimiento literario, aunque sea en el escándalo.

Este desapego del público lo muestra como un escritor fiel a sus convicciones, lo que se traduce en un pacto de “sinceridad” entre él mismo y su propia escritura. Gamboa nunca se cansará de recalcar su pasión hacia la literatura y su interés por conservar esta sensibilidad que procede directamente de sus pasiones, aquellas donde se reconoce más humano y por ende, más digno de formar parte de una narración. Se trata de una consideración estética de la vida literaria:

2 de junio [1903].

Primera visita nocturna a la biblioteca del Congreso, de la que ando prendado desde mi arribo. [...] A fin de conocerla hasta en sus mecanismos, métome con mi mujer en la gran rotonda destinada a la lectura, y pido la última edición de las obras de Walt Whitman. [...] Póngome a leer, de verdad, hasta las diez, que cierran; póngome a tomar algunas notas. Y de verme con mi mujer al lado, inclinada sobre el libro que consulto, pidiéndome que le traduzca aquí y allí, me olvido de mi “delicado” carácter diplomático, evoco parejas semejantes que en más de una ocasión envidié por bibliotecas y museos de Europa, y me afirmo en que eso es lo único que he sido, soy y seré: un impenitente y eterno hombre de letras, a pesar de legaciones y embajadas, de espadines y veneras, de vanidades que me hacen reír a solas, de seriedades y fingimientos que a regañadientes practico, casi asnales, de puro candorosos (1995c: 174).

La imagen que prefiere es la de hombre de letras. La asiduidad con que Gamboa practicó el diario da cuenta de la gran importancia que tenía esta escritura para él. El diario puede ser

fácilmente vinculado a una práctica íntima, en donde el escritor se forja un espacio para sí, un diario es, sin duda alguna, un espacio en donde el escritor puede incluso olvidar que es escritor, es la libertad del diario y es su mayor ventaja. En el caso de Gamboa, lo interesante es que se trata de una asiduidad que conjuga la costumbre de la práctica con el cuidado que pondría todo escritor preocupado por sus futuros lectores. En ese sentido, la supuesta sinceridad no deja de jugar el papel de ser una estrategia narrativa, y así, la espontaneidad de la escritura inmediata del diario permanece únicamente en la enorme carga de sensibilidad que arroja esta cuidada e impetuosa prosa.

## **Capítulo II**

# **Impresiones autobiográficas: la percepción de lo bello y lo artístico**

## 2.1 El espectáculo artístico que brinda la vida: una aproximación a la mirada de Federico Gamboa en su escritura autobiográfica

”La función más noble de los objetos es la de ser contemplados”

—Miguel de Unamuno

La autorreferencialidad que define a la escritura autobiográfica tiene la cualidad de crear un efecto rotundo; en este género, el escritor desdoblado en narrador y sujeto narrado, usa su propia experiencia y su nombre para crear el relato de su existencia. Mas, independientemente de la persona gramatical utilizada, la voz narrativa y los acontecimientos narrados nos remitirán ineluctablemente al firmante: persona real que escribe, narra y expone su punto de vista y su historia vital. Y aunque toda narrativa posea inherentemente una perspectiva y una voz, en la escritura autobiográfica este aspecto crea una experiencia de lectura con matices más subjetivos puesto que se instala en el nombre de una persona que sí existe; es decir, que su alcance involucra directamente a la persona que escribe y con un mayor grado de interiorización al ser una expresión autorreferencial, esto es, que se trata de un punto de vista que se exterioriza desde la singularidad de quien escribe, al mismo tiempo que esta singularidad se configura a sí misma al tomar partido en la recomposición de la vivencia: “La escritura autobiográfica no se reduce sólo a narrar los acontecimientos de la vida, sino que reflexiona en torno a éstos, y proporciona así la expresión de un ser interior al añadir a la experiencia la conciencia de esa experiencia” (Treviño: 13). Esta es una de las muchas características que definen a la escritura autobiográfica, el *cómo* o la manera de llevar a cabo esta empresa y su cualidad autorreferencial le otorgan al lector la posibilidad de

participar en una experiencia literaria nutrida de vida humana: “Sin duda es inalcanzable la verdad absoluta, en particular la verdad de una vida humana, pero la búsqueda y el deseo de lograrlo definen, desde el punto de vista del autobiógrafo y del lector, una expectativa que no es ilusoria sino real y humana” (Treviño: 87). Ahora bien, todo acto enunciativo que pretenda revelar su propia singularidad tendrá que focalizar su “visión” e intereses en solamente ciertos aspectos, es decir, que es necesaria una acotación, así de temas como del tiempo mismo, puesto que una narración de esta índole depende de la memoria, ya sea en el caso de las memorias y autobiografías o en los diarios y epístolas, el pasado remoto y el inmediato son sometidos a una recomposición al ser introducidos en el orden narrativo. Esto es lo que, tal como explica Luz Aurora Pimentel, en términos de narratología, sería la llamada “perspectiva narrativa”:

Todo relato está inscrito en un haz de perspectivas que matizan y relativizan la representación/construcción del mundo narrado. La *perspectiva narrativa* se define elementalmente como un filtro, es decir, una selección y una restricción de la información narrativa. Ningún relato, por exhaustivo que sea, cuenta todo de manera irrestricta; ni el más omnisciente de los narradores sabe todo ni cuenta todo lo que sabe (Pimentel: 33).

En este sentido, Gamboa estaría usando en *Impresiones y recuerdos* las pautas de la memoria remota, una división del pasado en segmentos que son capítulos. Mientras que en el diario, la restricción de la información narrativa se establece en cada entrada. La autobiografía es un todo, el diario es, como ya se ha dicho, inacabado. Pero lo cierto es que en ambos casos el autor maneja un punto de vista sobre el mundo, el cual permitirá al narrador estructurar el relato de su pasado así como el de su vida diaria, al tiempo que manifiesta sus propias limitaciones y privilegios en tanto observador. En la escritura autobiográfica este aspecto es de importancia capital porque es allí donde se inserta el significado que el escritor le da a su

vida con las posibilidades que ofrece el discurso narrativo: “Es discurso, en tanto que alguien lo enuncia; es narrativo, en tanto que ese alguien cuenta una historia (Pimentel: 29)”.

El texto autobiográfico resulta de la expresión del “yo” que escribe y la historia de su vida debe aparecer ante el lector; este “yo”, por esa misma razón, no funcionaría si fuese superficial o demasiado endeble en su caracterización pues en lo profundo es donde se encuentra la autenticidad de nosotros mismos. Esta profundidad de “sí”, Gamboa la halla en sus episodios bohemios y de carácter romántico, los cuales están ligados a su propio descubrimiento como hombre de letras. Poco importa para él configurarse en un pasado plagado de lecturas, en donde las letras fueron desde un principio su única obsesión, más bien, quiere comunicar que las experiencias de la vida fueron quienes le enseñaron lo que un artista debe ser y hacer. Aborda vivencias que modelan una postura atrevida, contestataria y al mismo tiempo siempre sensible ante su entorno, es un sujeto autobiográfico que no está dispuesto a restringir sus deseos y emociones, y es el “eterno femenino” su gran impulso. Es el bohemio, el amigo, el muchacho con aspiraciones de escritor, el periodista, el asistente a tertulias literarias y prostíbulos, el diplomático que se desenvuelve en la aristocracia. ¿Son facetas o es siempre el mismo Gamboa? A nivel narrativo se ha visto ya que el autor se configura como un bohemio-artista, ya sea en el prostíbulo o en la legación, Gamboa siempre es romántico y espiritual. El autor habla con total desenvoltura y especial empeño de asuntos que en aquellos tiempos se reputaban inconfesables. Quienes se incomodaron con su relato no supieron o no quisieron comprender que las intenciones de Gamboa fueron meramente artísticas. El autor deseaba una imagen suya para la posteridad moldeada por él mismo, haciendo uso de su arte.

Gamboa desafió a su época atentando en contra de las “buenas costumbres”, defendió el arte sobre la hipocresía de la sociedad porfiriana. El lector puede interpretar esta escritura de diferentes formas, pero antes que reducir todo a un mero acto de egocentrismo o de compromiso moral consigo mismo, se encuentra el hecho de que la lectura de estos textos, en efecto, dan como resultado una imagen bien elaborada, en donde el rasgo predominante es el de hombre de mundo, bohemio y con sensibilidad artística. El texto que produce esta imagen, entonces, ya no pertenece al terreno de la confianza o de la verdad, y la sinceridad, como ya se ha dicho, es solamente una estrategia narrativa. En el terreno de la interpretación de una obra de literatura poco importa si Gamboa corrigió o reescribió cuadernos enteros de su diario, no importa si realmente fue *fiel* a su memoria y a su *corazón* al redactar *Impresiones y recuerdos*, lo verdaderamente importante es observar de qué manera el autor se ha pintado-narrado, cómo se oculta en ciertas reticencias o se reviste de la belleza del lenguaje, cómo se desdobra en sujeto narrador y narrado para crear algo que, en toda la extensión del término se puede denominar “su universo” autobiográfico. Si como dice Luz Aurora Pimentel, la literatura y en especial el relato es una actividad “que permite interpretar la significación narrativa no sólo como significados intelectuales sino como experiencia significativa, como una manera de comprenderse al comprender el mundo del otro” (21). Con la escritura autobiográfica nos encontramos mayormente expuestos a esta comprensión de ida y vuelta entre texto y lector. Estas experiencias irrumpen en la conciencia de quien lee de una manera muy distinta a como lo harían si fueran historias de ficción, en el relato autobiográfico la fuerza de la experiencia vivencial está contenida en y supeditada a la fuerza del lenguaje, al mismo tiempo que identificamos al narrador y al personaje con quien firma; así, las andanzas bohemias de Gamboa las situamos en un tiempo y en un sujeto que pertenecen al mundo factual. Las obras que me ocupan en este trabajo poseen la característica de ser relatos de

vida, la diferencia fundamental entre el diario y la autobiografía, sería que el primero está en continuo movimiento, mientras que el segundo es una obra terminada, pero ambos son textos que narran situaciones y describen objetos, lugares, emociones, etc.

En el capítulo anterior me ocupé de explorar los objetivos de Gamboa al emprender su proyecto autobiográfico y de qué manera tanto *Mi diario* como *Impresiones y recuerdos* muestran un proceso de formación en donde el autor utiliza el “pacto autobiográfico” para llevar a cabo su “sincerismo” como estrategia narrativa mientras configura su imagen autorial. Ahora me dedicaré a analizar cómo en sus relatos autobiográficos el autor se configura como esteta al poner en práctica su gusto por la observación. En este sentido, observador y objeto observable serán quienes moldeen esta imagen, como ya se verá más adelante.

José Luis Martínez afirma que:

La vida bohemia del Gamboa soltero, asiduo a los teatros, paseos de moda, salones de baile, cafés, cantinas, baños públicos y burdeles de la porfiriana ciudad de México, espacios donde su mirada y su experiencia se afinaron para desarrollar posteriormente las descripciones teñidas de lo que en la plástica se dio en llamar por aquellos años “realismo social”, constituyen ahora uno de los aspectos más valiosos de la obra de Gamboa (502).

En efecto, la vida bohemia de Gamboa es quizá el anzuelo que atrae a los lectores tanto a su obra ficcional como autobiográfica; pero más allá de esta bohemia, más allá de los aspectos morales implicados en estos temas, se encuentra el tratamiento que Gamboa les da. Cuando estos temas pasan a formar parte de su escritura autobiográfica, la mirada y el tratamiento del objeto contemplado nos dicen más del sujeto que mira que del objeto mismo de la observación, y esto es fascinante en el caso de Gamboa, pues casi toda su obra ficcional se encuentra impregnada de esta experiencia vivida narrada en su discurso autobiográfico.

En términos de narratología, la perspectiva narrativa “se define elementalmente como un filtro, es decir, una selección y una restricción de la información narrativa” (33). A propósito de este interesante concepto, resultaría útil recordar el estilo narrativo de Gamboa en la novela, esta es la opinión que tenía Luis G. Urbina<sup>10</sup> acerca de ello:

Toda la labor de Federico Gamboa muestra dos fases: es sincera y es piadosa. La forma ha variado; es ahora más serena y suave, más briosa y personal. El fondo no: conserva su hábito de misericordia y su cándida espontaneidad. Hay páginas que son confidencias, que tienen el atractivo y la simpatía de lo que no es subterfugio ni mentira. Ahí está *Santa*, una novela de velada desnudez social que parece una caricia, una consolación, una plegaria por pecados y pecadores (159).

Urbina usa dos palabras clave: piedad y sinceridad. El estilo novelístico de Gamboa se caracteriza por tratar temáticas propias del naturalismo pero con un acentuado toque de espiritualidad y una visión estética del sufrimiento humano, detalle que deja a un lado la cuestión del juicio moral para pintar lo que tiene como base la experiencia en sí. Lo dice claramente en *Impresiones y recuerdos*:

Yo tengo para mí que el arte no es moral ni inmoral; es arte, debe ser arte y como tal purificar lo impuro que sin aquél se quedaría de impuro para siempre. Pero no voy a cerrar los museos ni a intentar autos de fe con las obras literarias, por evitar rubores de niñas casaderas, miedos de letrados asustadizos o de viejos libidinosos e impotentes. La condición esencial del arte legítimo es la verdad; la verdad implacable, la que se torna en acusador de nuestros vicios y de nuestros defectos, la que podría delatarnos con los que nos estiman, probando que no somos santos ni podemos serlo ni lo seremos jamás (1994: 151).

Algo parecido reza la dedicatoria de *Mi diario* cuando el autor presume no cuidarse del público lector. Esta actitud puede traducirse como una marca de legitimidad, en la cual se trasluce una actitud personal frente al arte —y que además lo hace dentro de una obra

---

<sup>10</sup> Otra cualidad que Luis G. Urbina destaca de la narrativa de Gamboa es su: “Vigorous análisis, una penetrante y exquisita observación, un temperamento vibrador y delicadísimo, y esa especial y rara retentividad para conservar, siempre vivas e íntegras, las remembranzas, para despertar claros y completos los recuerdos, ese raro don de exteriorizar las cosas como por una voluntaria alucinación de volver a verlas para describirlas así, con pasmosa minuciosidad” (157).

artística, la cual es el producto de esta conciencia que se expresa—; de este modo, el discurso autobiográfico se describe a sí mismo, de la misma forma que el sujeto que narra es también sujeto narrado.

En la escritura autobiográfica, la referencia a sí mismo es una peculiaridad que da como resultado la configuración de una mirada, puesto que nos indica qué paisajes de la vida le apetece contemplar y, lo más importante, muestra en su elección que lo que es objeto de ser contemplado es también digno de ser narrado y viceversa; y dado que el hombre y el escritor, es decir, el ser humano y el artista, se encuentran unificados en esta escritura, es también una manera de garantizar la “sinceridad” pues, de cierto modo, devela su “yo” en su mirada de esteta. En *impresiones y recuerdos*, en el capítulo “Mi primer libro” Gamboa habla de cómo encontró en su contemporáneo Emilio Rabasa un modelo a seguir:

Y fue un contemporáneo, Emilio Rabasa, quien con sus novelas recién publicadas me dio sin saberlo la solución que yo necesitaba para aventurar mis tentativas. No pintaba la luna, ni aventuras extraordinarias, ni amores inverosímiles, sino que pintaba sucesos y personas que nos eran conocidísimos, que nos sabíamos de memoria; no se sonrojó de hablar de calles como la del Puente de Monzón, ni de nuestras casas de huéspedes; mas lo hizo con tal arte y con tal verdad de colorido, que yo me dije:

“Si el arte te falta, adquiérela; pero ya tienes ahí el secreto. Pinta y habla acerca de lo que veas y de lo que hayas visto; ésa es la novela que buscabas, la que siempre interesa y la que siempre vive.”

Me asomé entonces a mi humilde paleta, había colores. Juventud pobre; dos años en un juzgado de lo civil y dos en uno de lo criminal, es decir, de un lado la sociedad culta, la que gasta carruaje y se confiesa, va al club, al teatro, a los bailes, y en sus litigios judiciales pone al desnudo reconditeces asquerosas; y del otro lado, los pobres, los viciosos, los que roban en las casas y los que matan donde pueden; todo un mundo. Unido a esto, mi temperamento de amoroso y de neurótico, mi práctica de periodista, alguna observación, algunas espinas de los senderos de mi existencia: ¡podía pintar! (1994: 91).

El nombre de Rabasa tiene un peso importante. Como modelo, Gamboa toma a un contemporáneo mexicano, porque al buscar rumbo en la obra de “nuestros novelistas ya

consagrados” lo que halló le pareció “empolvado, con telarañas casi y con pequeños resabios de los novelistas españoles anteriores a Alarcón, Pérez Galdós y Pereda” (1994: 90). Gamboa admira el “arte y colorido” del estilo de Rabasa y con justa razón, esas características que menciona respecto al estilo de Rabasa le ayudaron a encontrar los colores de su paleta para poder *pintar*. Me interesa esta analogía que hace Gamboa al usar el verbo “pintar” para hablar de su arte narrativo. El autor habla en el sentido de reproducir el mundo que él conoce (*su universo*) en el “otro” que es el lector por medio de un lenguaje que posea alcances *visuales*

Todo escritor (ya lo diría Blanchot<sup>11</sup>) está sujeto a repasar su propia producción literaria, es decir, a re-escribir su obra constantemente; pero más allá de ser una cuestión de intratextualidad, esta perspectiva otorgada por Gamboa desde la enunciación autobiográfica dimensiona la valoración estética que el autor tenía de sus experiencias más importantes, y de esta manera, la recuperación del pasado y la acumulación de acontecimientos expresarán las condiciones que dieron origen a este escritor fascinado con la observación, porque como dice María Zambrano, la historia da sentido y el conocimiento otorga libertad; en este caso, libertad de elegir el camino de la búsqueda de su propio estilo literario en su personalidad:

La legitimidad del conocimiento histórico —la necesidad honda que justifica el inmenso esfuerzo y lo salva de ser la satisfacción de una banal necesidad— no puede residir sino en el hecho de que la vida humana sea de tal modo que necesite extraer de la historia, de las cosas pasadas, su sentido, transformar el acontecimiento en libertad. Y así, el conocimiento histórico, al brotar poéticamente del mismo sujeto que lo procura, será reabsorbido por él, será la recuperación de su pasado, algo así como el desvanecimiento de un error —de ese error que proviene de creer en el tiempo sucesivo. Pues el tiempo real de la vida no es el que se hunde en la arena de los relojes, ni el que palidece en la memoria, sino el que contiene ese tesoro: las raíces

---

<sup>11</sup> “La obsesión que lo liga [al escritor] a un tema privilegiado, que lo obliga a volver a decir lo que ya dijo [...] ilustra esta aparente necesidad de volver al mismo punto, de pasar por los mismos caminos, de perseverar recomenzando lo que para él no comienza nunca, de pertenecer a la sombra de los acontecimientos y no a su realidad, a la imagen y no al objeto, a lo que hace que las palabras mismas puedan transformarse en imágenes, apariencias, y no en signos, valores, poder de verdad” (Blanchot: 21).

de nuestra propia vida de hoy. Porque la vida no está formada de momentos, sino que los momentos consumen tan sólo un argumento último que necesita ser descifrado (248).

Casi todo autor de escritura autobiográfica, me parece, pretende que su obra le otorgue peso y *realidad* a su vida. Una existencia, de no ser narrada, estaría consumida por el silencio y la insignificancia. En el caso de un escritor de literatura, su autobiografía será quien abogue por él cuando éste ya no pueda hacerlo, después de la muerte el silencio ahogaría un relato que sólo él podría contar, que no sería igualmente válido en testimonios de otras personas como lo sería en el suyo: la vida propia. De este modo, es importante mantener la atención en los procedimientos de cada autor para configurarse a sí mismo, el afán de trascender es insoslayable de todo texto autobiográfico, por ello, cada autor se encargará de configurar su “yo” de acuerdo con la manera en que desea alcanzar esta trascendencia. El interés por desarrollar cierta imagen autoral, además, está controlada por la perspectiva que el autor tiene de sí en la escena literaria. Se moldea de acuerdo con sus gustos y preferencias, pero es preciso que esa imagen coincida en algunos puntos estratégicos con su obra. De este modo (y a manera de ejemplo), Guillermo Prieto narra el nacimiento del poeta callejero, Vasconcelos justifica su devenir como intelectual, el Ulises que emprendió la búsqueda de su propia y pomposa historia. En el diario de Federico Gamboa, la configuración de este punto de vista estará dado por la forma misma del género, es decir, que será expresado en diferentes momentos, de manera fragmentada y concretados en un solo hecho. Mientras que *Impresiones y recuerdos* nos otorga el *por qué* o los orígenes de esa mirada, el diario da a conocer esta perspectiva contempladora en acción. Son numerosas las entradas del diario en las cuales Gamboa relata, sin perder nunca de vista su propia *impresión*, pasajes de su vida cotidiana lo suficientemente memorables como para ser asegurados en la palabra escrita y también lo suficientemente valiosos (temática y/o estéticamente) como para ser utilizados

posteriormente en la creación novelística. Pero Federico Gamboa es también un nombre que ya se está haciendo de una reputación en Hispanoamérica gracias no solamente a sus libros publicados, el autor promueve en su oficio un convenio entre literatura y diplomacia que puede leerse en el diario claramente, puede apreciarse cómo la vida de diplomático se cuele por los intersticios de su madurez, como alguna vez supo que la vida prostibularia se había colado en su adolescencia:

15 de septiembre [1898].

Fui invitado —y atribuyo la invitación a mi nuevo estado civil— a asistir desde los balcones del Salón de Embajadores de nuestro Palacio Nacional, a los fuegos artificiales que anualmente se queman en esta fecha en la plaza de Armas, y a la serenata que las bandas unidas de la guarnición ejecutan frente al viejo edificio.

El espectáculo que contemplé es tan grandioso e imborrable, me hace sentir por modo tal, y con la cantidad de impresiones hondas obséquame, que juro aprovecharlo en la novela que hoy tengo en el yunque, o en *Santa*, que, si Dios no lo remedia, será la próxima (1995b: 45).

Estas escenas que Gamboa quiere resguardar y acumular no son del todo utilizables para el futuro; el gusto por la observación que permea la escritura autobiográfica del autor, en el diario es también un ejercicio de narración, un interés ligado a la libertad que otorga el género y su particular naturaleza pública puesto que captura, precisa y acumula hechos de su vida que, por el simple hecho de estar en el diario, son ya testimonio de este método de observación y son objeto de su consideración de lo que debe ocuparse la literatura, aunque esto último de manera indirecta, desde luego. Este pasaje es uno de los más peculiares en su producción diarística dado que muestra espléndidamente esta mirada puesta en marcha en virtud de una elaboración narrativa:

24 de marzo [1903]

Washington abunda en gorriones, por miles alberga estos pájaros bohemios y callejeros. Durante el invierno, muchos de ellos sucumben a la inanición y el frío; pero los sustituyen otros, más, incontables, tan perdularios y simpáticos como los idos. Son tremendos, gritones, peleoneros, voraces, endiantrados. [...] Se insultan, arrebatánse de los picos las briznas de paja que con pulcra habilidad segregan de los montículos inmundos y tibios; riñen de verdad, por grupos, por parejas, en combates singulares... A pesar de que el cierzo azota la cara, sin querer se detiene uno a contemplarlos y a reír de su pelea...

¡Pobrecillos!, quién sabe dónde dormirán todos; el ayuntamiento y algunas almas piadosas cuelgan de varios de los árboles desnudos y retorcidos, viviendas de madera para uso de estos vagabundos; pero no han de caber, ¡hay tantos!...

[...] y esta mañana, por descuido de un inquilino que se levantaría tarde, a consecuencia de sus picardías de anoche, digo yo, descubro uno de sus palacios de invierno. [...] Cuando mi gorrión se percata de que estoy observando cómo lleva a cabo una *toilette* a la ligera, con sus patitas sucias, posado en la bronceada fauce de la jubilada máquina de guerra, contrariadísimo se echa a volar, gritándome sabe Dios qué insolencias en su *slang* anglogorrionesco:

—pío... pío... pío... (1995c: 144-145).

La labor de rememoración de Gamboa, en el texto, está permeada por ese estilo cuyo origen se encuentra en las raíces de su gusto por la observación. De esta manera, la forma se corresponde con el fondo, la experiencia vivida entonces forma parte de y es la causa misma de este arte narrativo, de esta consideración estética de la realidad. Pero también es necesario recordar que toda experiencia expresada desde una singularidad es el resultado de una interpretación; en literatura, la fidelidad absoluta a la realidad sería una falacia, pues arte e historia no son lo mismo. Como apunta Jesús Camarero:

La función artística de la autobiografía es más importante que su función histórica, ya que se trata de mostrar la significación íntima y personal que es el símbolo de una conciencia en busca de su verdad, una autocreación, el derecho a repetir la existencia, una obra de construcción, el héroe de la historia que quiere explicitar la estructura de

su ser en el tiempo, dado que la experiencia es la materia prima de toda creación (31-32).

La representación, en el discurso autobiográfico, nos otorga esta percepción que, al ser una realidad transformada al interior del sujeto que firma, es devuelta a la realidad de la cual fue tomada a través del mismo sujeto; la mirada, de este modo, adquiere también su propio significado sobre lo que expresa, y la solidez del acontecimiento narrado queda asegurada en el lenguaje:

Un relato verbal, oral o escrito, es la proyección de un mundo de acción humana. Tal proyección, sin embargo, no es tan sólo una “representación” neutra, un ilusorio “reflejo fiel” de lo representado, sino, como diría Ricoeur, una redescipción de la realidad. Más aún, el acto de redescipción se nos presenta como un acto orientado y mediado por un punto de vista sobre el mundo, pues si hay un rasgo definitorio del modo narrativo ese es el principio de la mediación [...] Un relato, entonces, es una redescipción del mundo mediada por un punto de vista sobre el mundo (Pimentel: 43-44).

La “sinceridad” de Gamboa es justo una mediación. El concepto de perspectiva narrativa nos ayuda a definir la visión que tiene Gamboa de sí mismo, la restricción temporal y estructural en el relato de su vida y la elección de ciertos aspectos para narrar; mientras que la “sinceridad” se establece en el papel de mediador en el punto de vista sobre el mundo que expresa el relato. El autor desea que su palabra sea leída como un acto de sinceridad, pero no es una sinceridad factual sino más bien una “sinceridad” a nivel meramente narrativo porque surge, precisamente, de ese mismo lenguaje que produce al sujeto textual.

Hasta ahora ha podido observarse que el autor aprovecha el discurso autobiográfico para configurarse, antes que nada, como el hombre artista, esteta y contemplador de lo bello. En virtud de esta intención, el autor también se mostrará como un coleccionista de acontecimientos bellos, como se verá a continuación.

## 2.2 Un álbum de impresiones: memoria de una conciencia artística

En *Impresiones y recuerdos*, Gamboa nos invita a una especial revisión del pasado a través de las circunstancias de su proceso de formación. En esta obra el autor privilegia lo humano —es decir, lo subjetivo y la sensibilidad— sobre la apariencia, los hechos que nos narra y la manera en que lo hace, encadenan y conducen la cadencia de este vivir apasionado y apasionante. La experiencia de lectura de una autobiografía, la visión retrospectiva, ese abstraerse del presente para mirar en lontananza lo que hemos vivido, nuestra historia, los “yoes” que hemos sido a lo largo del tiempo, en *Impresiones y recuerdos* resulta una experiencia de aprendizaje emocional y madurez artística a través del dolor, el amor, la vida bohemia y la incursión en la vida literaria. Así en la estructura como en los hechos narrados, Gamboa compone aquella historia en donde podrán leerse las raíces de su forma de ser y también añade la pintura de escenas o personajes que conforman su tiempo, su entorno y su espacio. De este modo, la singularidad que se manifiesta en la escritura autobiográfica reconstruye desde sí misma el espacio transitado o mejor dicho, ese mundo que percibe que habitó en el pasado.

Como patriota, como aristócrata, como diplomático, como artista, como hombre, Gamboa tiene siempre una historia que necesita ser narrada, que necesita estar impresa y ser leída. Esta variedad también está en el diario y aunque Gamboa incursiona en dos géneros autobiográficos, a veces narrando hechos de su infancia en el diario, le queda muy claro lo que han de ser un género y otro: el diario es continuo, la escritura cambia con el paso del tiempo porque depende de este movimiento para subsistir; la autobiografía es fija y, al menos en el caso de Gamboa, no admite segundas versiones. El autor de *Santa* estaba muy consciente del poder que tiene la letra impresa ante el tiempo. Por ello, publica el primer

tomo de su diario siete años después de haber concluido su redacción. En todo ese lapso, desde luego, Gamboa pudo dedicarse a corregir y perfeccionar, e incluso reescribir esas páginas, pero lo cierto es que atiende a la forma “tradicional” del diario, el clásico *journal*, y su estrategia de publicar los cuadernos con tantos años de distancia desde su culminación da fe de esta seguridad que tenía Gamboa de, al fin y a la postre, interesar a gran parte del público lector con la sabrosa variedad de sus entradas, con lo directo de su *sinceridad*. En este apartado haré un análisis del carácter misceláneo que posee tanto *Mi diario* como *Impresiones y recuerdos*, para ello hice una selección de aquellos pasajes en donde Gamboa introduce cuadros, escenas o situaciones en donde el autor adquiere el carácter de observador. Estas escenas, desde luego caracterizan su perspectiva y también otorgan una imagen del autor en plena contemplación.

En *Mi diario* la libertad que ofrece el mismo género le posibilita realizar juicios, describir y al mismo tiempo narrar. Dada la inmediatez temporal que caracteriza la escritura del diario, la práctica de éste le permite al autor otorgar lo vivencial a través de breves narraciones pormenorizadas en donde resalta el aspecto subjetivo de su sensibilidad; Gamboa, de este modo, hace una caracterización de sí mismo como sujeto sensible. Si bien la lectura del diario nos habla de una vida intelectual al invitarnos a diferentes desplazamientos en misiones diplomáticas, experiencias de la vida cotidiana y retratos de amigos artistas contemporáneos suyos, el diario abarca también —como ya pudo verse en el apartado anterior— la observación y la práctica narrativa como ejercicio de escritura. El diario, de este modo, muestra también un mundo que se construye de actividades y personas, de anécdotas y de “impresiones”.

Al integrar estas escenas a la historia de su vida, o al añadirlas a su diarismo literario, nos otorga, además de su proceso de formación, una faceta distinta de la del Gamboa novelista. Es una manifestación más personal de su arte. Al ser ésta motivada sobre todo por *lo humano*, Gamboa aprovechará el género autobiográfico para asegurar en la palabra escrita las vivencias que son objeto de su interés, lo cual es ya mucho decir, puesto que todo lo que sea del interés de Gamboa adquiere un significado inherente a su voluntad de mostrarlo. No obstante, si bien es cierto que estos temas son una constante en la obra del autor, cuando éstos son introducidos también en la escritura autobiográfica, el lector tiene la posibilidad de acceder a un mismo interés expresado de diferentes maneras y en diferentes momentos de la vida del escritor.

Los temas que proliferan en su obra ficcional son los propios del “naturalismo”; no obstante, habrá que tomar en cuenta un aspecto que puntualiza bien José Luis Martínez respecto al estilo de Gamboa:

En principio su obra se nutre con la práctica experimental que intenta documentar la realidad, mas desde ese mismo principio Gamboa no puede hacer a un lado la presencia de cierta espiritualidad romántica que le lleva a profesar la fe por una actitud que llama *Sincerismo*; además, la convivencia de contemporaneidad de su obra con la estética modernista le lleva a desarrollar literariamente ciertos aspectos de la sociedad y el individuo degradados, proponiendo orientaciones de mejoramiento. Mas esta crítica social se detiene, no en elementos coyunturales, sino en generalidades que resultan ser más utópicas que prácticas (497).

Esta “espiritualidad romántica” puede observarse en su escritura autobiográfica en aquellos pasajes en donde el autor pormenoriza alguna escena o personaje que fue objeto de su consideración memorialista, la cual está en permanente comunión con su conciencia artística o, por decirlo de otro modo, con su visión estética de ciertos aspectos de la realidad. Escribir una autobiografía o un diario implica seleccionar, y todo lo que Gamboa elija introducir en

su escritura autobiográfica lleva implícita la consideración estética que tiene del suceso a narrar o del cuadro o personaje a pintar. De este modo, en la producción autobiográfica del autor transitan personajes y anécdotas que le ofrecen al lector una faceta personal de este gusto que sentía el autor por la narración. En aquel pasaje de *Impresiones y recuerdos* cuando Gamboa relata su amistad con el pianista Pomar, el autor describe así cómo nació su mutua simpatía:

Nosotros intimamos pronto [Pomar y Gamboa], porque principiaba yo a tener la experiencia del dolor, después de haber tenido desde muy niño el instinto del mismo. Eso explica muchas de mis amistades, muchas de mis preferencias; cuando se adivina o se sabe lo que es sufrir, quisiéramos aminorar el sufrimiento ajeno, quizá con el deseo secreto y egoísta de que nos aminoren el nuestro o siquiera no lo exacerbén. Así como hay personas que se detienen extasiadas ante los cristales de una joyería, yo me detengo enternecido y me he detenido siempre ante un hombre que llora; y a Pomar le ví llorar una madrugada en que juntos salimos de uno de los bailes semanales de Capellanes (1994: 52-53).

Antes que nada, es importante mencionar que Gamboa dedica a Pomar un capítulo entero de su autobiografía. El interés por narrar la historia de este personaje surge de una fascinación explícita ante el dolor, pareciera que este ímpetu procede de una mera necesidad narrativa, y es así, pero también podría decirse que en estos pasajes coinciden tanto su necesidad narrativa como la propia sensibilidad estética que el autor desea atribuirse. La contemplación de la romántica historia de Pomar añadirá una perspectiva más amplia a su autobiografía, el autor sabe que son los hechos de su vida caracterizan su imagen, con la historia de Pomar Gamboa queda retratado como un observador del dolor ajeno, y su intromisión en esta historia se limita a ser el amigo y testigo de la desgracia de Pomar. Llama la atención que Gamboa caracteriza a este personaje desde una subjetividad propia del discurso autobiográfico y en seguida la descripción se interioriza deliberadamente: Pomar le simpatiza porque le mueve a la empatía y además porque el dolor es una de las grandes consideraciones estéticas del

Gamboa escritor; la contemplación de una escena de dolor o el ver a alguien más sufrir, será objeto de la atención del autor a causa de que él mismo conoce bien esa experiencia (tal es la configuración de su “yo”) y por ello se siente autorizado a tratarlo en su producción literaria tanto ficcional como autobiográfica:

12 de noviembre [1892]

Termino el capítulo III de *Impresiones y recuerdos*, escrito sin esfuerzo y muy conmovido a su final; como si mi memoria, en una entrevista con el corazón, le haya hecho sus confidencias y contándole una porción de cosas que yo creía olvidadas. Quizás el libro interese, pues va a resultar la historia íntima de todo aquel que ha vivido algo y sufrido mucho (1995a: 50).

De tal modo, este estilo resulta, como bien lo definió Urbina: “sincero” y “piadoso”. Hay algo de esto en su “espiritualidad romántica”, no obstante, el dolor no será la única constante en su escritura autobiográfica: las mujeres, la vida bohemia y el “pecado” (es decir, las pasiones) serán objeto de su contemplación; Gamboa expresa la premisa de que la moral no ha de tener parte en el arte; no obstante, lo que engloba la frase “mal del siglo” se encuentra presente en su obra; pero Gamboa no es un poeta maldito ni estudia la maldad, ni es su intención ser moralista; su valoración del arte tiene que ver con la belleza que, en este caso, se encuentra en la sublimidad de los sentimientos humanos:

La relación entre los juicios estéticos y los morales, entre las esferas de la belleza y el bien, es muy íntima, pero las separan diferencias importantes. Uno de los factores de esta distinción es el hecho de que mientras los juicios estéticos son principalmente positivos, es decir, percepciones de bien, los morales son principal y fundamentalmente negativos, o percepciones de mal. Otro factor de esta distinción es que mientras en la percepción de la belleza nuestro juicio es necesariamente intrínseco y basado en el carácter de la experiencia inmediata, y nunca conscientemente en la idea de utilidad eventual del objeto, los juicios sobre el valor moral, por el contrario, están basados siempre, cuando son positivos, en la conciencia de los beneficios que probablemente implican (Santayana: 43).

En este sentido, las consideraciones estéticas de Gamboa respecto a lo “real y humano” soslayan lo moral. Lo moral aquí no tiene partido porque empobrece la experiencia colocándola al nivel de lo meramente utilitario, lo cual difiere de la literatura. La belleza, para Gamboa, no es un utensilio, es un modo de ser, un modo de hacer, un modo de vivir, una perspectiva. La cualidad de “sinceridad” que tienen sus escritos autobiográficos está relacionada con este tono candoroso que Gamboa profesa, resultado de una pretendida sinceridad y un afán de retratar la realidad: “sin sujeciones a escuela determinada, he de ser sincero y he de decir la verdad. Si con esta profesión de fe literaria resulto en las filas del naturalismo, *naturalista* me quedo, o *verista*, o *realista* o lo que sea” (1994: 154). En *Impresiones y recuerdos* Gamboa narra una anécdota que vale la pena analizar. Se trata de un hecho ocurrido durante su primera visita a Londres. Gamboa no pierde la oportunidad de conocer los bajos fondos londinenses y después de explorar la ciudad durante el día, entra a una taberna al caer la noche. Es en esta cantina donde Gamboa es objeto de la atención de un grupo de mujeres que lo señala, destaca una jovencita entre ellas y ésta se decide a ir a hablarle; así transcurre su breve charla:

De pronto, un acceso de tos le coloreó el rostro: una tos seca, de las que desgarran el pecho, tos de tísica, que sonaba a muerte prematura, por envenenamiento; que la condenaba a agonizar en las calles, debajo de un puente sola, sin más parientes que el vicio y el hambre; que la condenaba a no tener flores en su tumba, a ser arrojada a la fosa común. Su tos me estremeció, me hizo daño; aún la oigo algunas noches al caminar a pie por las calles solitarias. Pagué y salí; habría dado veinte pasos cuando me detuvo la tísica de la taberna; imaginé a lo que iría y preparé cinco chelines.

—¿Quiere usted hacerme un favor muy grande, pero muy grande?...

—Sí, guarde usted esto— y le tendí las monedas.

—No— me contestó enfadada—, ¿quiere usted darme un beso?...

No sé qué expresión le descubrí en los ojos, ¿sería la borrachera, la brillantez de la tisis o una secreta necesidad de cariño? El caso es que, venciendo mis ascos, le di de

prisa el beso que me pedía, en su boca desdentada, en su boca que olía a aguardiente y a tabaco... ¿Lo creerán ustedes? Aquella noche dormí satisfecho de haber dado a esa pobre que quizá moriría al día siguiente sin que nadie se hubiera atrevido a darle, lo que vale tan poco y lo que una perdida prefiere sin embargo al dinero. Es una de mis mejores limosnas aquel beso nocturno, en una calleja sombría, ¡a una criatura huérfana de afectos y amores!... (1994: 108-109).

Llama la atención que la experiencia narrada se encuentra cargada de una enorme cantidad de suposiciones por parte del autor; quien refiere el acontecimiento poniendo de relieve su propio augurio respecto a la desafortunada muchacha. La caracterización de dicho personaje, procede, más que nada, de la *impresión* del autor, la voz narrativa del recuerdo ubica a Gamboa contemplando la belleza en una de sus acciones del pasado; la escena es decadente pero para el autor es un suceso que de forma romántica y artística configura su “ser” autobiográfico. Su doble participación en el texto, como personaje y como narrador, es un observarse a sí mismo, la retrospección deviene introspección. En el siguiente fragmento, el autor hace un análisis parecido al antes citado, pero en este ejemplo, más que ser una anécdota, se aprecia una imagen, visión que a Gamboa le servirá para imaginar la posible vida secreta de la persona contemplada:

30 de julio [1892, a bordo del Equateur]

[...] Antes de recogerme en mi camarote, realizo una tentación. En los w.c. de a bordo, hay un pobre viejo encargado de mantenerlos aseados, es decir, con el último de los oficios posibles. Su única distracción, su sola amiga —allí donde él se conserva, sin obtener más que una que otra mirada indiferente de los que entran y salen— es una pipa de madera que chupa con delicia cuando nadie lo observa y que oprime entre sus manos cuando alguien se aproxima... ¡Pobre viejo! ¡Cuántas confidencias no le hará al tenerla entre sus labios, al esconderla, al cargarla con un puñado de tabaco que le significa un sacrificio!... y pienso en su niñez —que él ha de divisar muy esfumada en sus recuerdos—, cuando poseía padres y afectos y dicha. Quizá tenga familia; una familia miserable en algún rincón de su patria lejana, la cual, sin embargo, ha de trocar en día de fiesta el día de sus regresos, unos regresos incoloros, sin regalos, sin dinero, sin propinas, ¿quién ha de obsequiarlo con éstas ni por qué?

Lo pilla en un buen momento, está dormitando, su pipa siempre entre las manos. Lo despierto, y al contemplarme, azorado por mi actitud —creerá que voy a exigirle mayor aseo—, le regalo un franco... Nada puede decirme al pronto, mirando la moneda, mientras, yo me escurro por los corredores. Tiene tiempo de serenarse; alarga el cuello, y su voz temblona y conmovida me halaga, me premia, la escucho acostado aún:

—*Merci, mon cher Monsieur, merci...!*—(1995: 32-33).

Quise citar los pasajes donde tienen lugar estas escenas para crear un contraste, ambos relatan un acto de humanidad y filantropía ubicando a Gamboa como el benefactor. En el caso de la muchacha, Gamboa la obsequia con un beso; mientras que en el anciano le regala un franco. El acontecimiento de la joven se encuentra en la autobiografía, como parte de la configuración de su pasado y también como un recuerdo ya madurado en su interior debido a la distancia que le separa del momento de escritura. Dos aspectos diferencian estos sucesos: los beneficiados y el espacio de escritura. No sorprende que la muchacha pertenezca a *Impresiones y recuerdos*, donde pareciera que Gamboa quiere dar rienda suelta a la descripción de las pasiones que le definen como hombre y como escritor, pero sí llama la atención la dádiva, la escena de la muchacha es absolutamente decadentista y romántica, mientras que la del anciano es una muestra más bien de mera filantropía; la muchacha, naturalmente, no podría recibir otro tipo de limosna siendo mujer.

La vida que nos relata Federico Gamboa invita a experiencias que alcanzan profundidad por ser producto de las pasiones y los sentimientos que, a juzgar del autor, subliman el alma humana. En su repertorio de vivencias se percibe una dirección definida que encamina al lector por los senderos de una vida formada en la bohemia, en las relaciones amorosas con prostitutas, en la convivencia con personajes que protagonizaron el auge periodístico, literario y político en la época porfiriana, siendo el mismo Gamboa uno de los protagonistas en relaciones internacionales de México con el mundo.

En la escritura autobiográfica de Gamboa es imposible no percibir la búsqueda de un efecto emocionalmente arrollador en sus lectores; hay que añadir, además, que Gamboa piensa en un tipo de lector que sería tan sensible como él por el hecho de haber sufrido mucho, como lo dice en su diario cuando escribe sobre la emoción que le provoca la composición de *Impresiones y recuerdos*. En este sentido, la producción autobiográfica del autor de *Santa* podría verse como un acceso a la conciencia artística del escritor.

### 2.3 Mujer divina y santa: expresiones del “eterno femenino”

“La divina magia de un atardecer  
Y la maravilla de la inspiración.  
Tienes en el ritmo de tu ser  
Todo el palpitar de una canción,  
Eres la razón de mi existir, mujer.”

-Agustín Lara

El retrato de las pasiones en la escritura autobiográfica de Federico Gamboa es tan recurrente como en su obra ficcional; el autor posee, como se ha visto hasta ahora, un estilo especial para componer su obra memorialística. Su estilo pretende seducir mediante la marca de *sinceridad* que le imprime a la construcción de su discurso. La sensibilidad que el autor hace notar está moldeada a gusto de la imagen que desea dar de sí mismo. De allí que los temas de su obra ficcional coincidan enormemente con muchos de los acontecimientos que transitan en su escritura autobiográfica.

El universo de Gamboa está revestido de un lenguaje elegante y mucho conocimiento de la vida. El autor quiere que se le vea como un hombre de mundo, que ha vivido porque ha sufrido, que ha pasado por distintos peldaños de la escala social, un sujeto de pensamientos elevados en el sentido más simple y humano posible, por ello presume que su escuela fue la vida misma. Sujeto atrevido y sin prejuicios, supo llevar a sus lectores sus visitas a burdeles, a teatros, a tertulias literarias. Bohemio y aristócrata, parecería que esta combinación resulta muy obvia en arrojo para llamar la atención, pero no es morbo lo que Gamboa quiere despertar; más bien, desea compartir cómo ve él tales escenarios, cómo los procesa en su interior; en este sentido, la autobiografía y el diario son una vivisección de su interioridad en carne viva, quiere que veamos cómo y con qué emociones palpita su corazón, es una

invitación a ver el proceso de sus demás obras, no como una génesis de ellas, sino como un asomo al sitio o lugar del que surgen esas obras. Quiere develar los componentes de la pasión creadora.

En el apartado anterior fue posible observar que Gamboa poseía un interés soberano por preservar, mediante la palabra escrita, aquellos momentos en donde la vida deja entrever la belleza del mundo, la que está en la misma Naturaleza y aquella que reside en la naturaleza de los seres humanos. De este modo, la capacidad de sentir adquiere una relevancia única. La percepción de la belleza femenina supone una obsesión de peso en la narrativa del autor, ya que Gamboa la valora y exterioriza en sus escritos en tanto que la encuentra inherente en la contemplación de la mujer; lo más bello para Gamboa será la mujer, aspecto esencial de su educación emocional y estética:

No envidio a los que se vanaglorian de haber salido ilesos de ese combate tremendo que libramos con el otro sexo desde los dieciocho años y hasta los cuarenta o cuarenta y cinco. No los envidio, los compadezco de su misma fuerza; como compadezco al que no llora con la música, al que no se pasma con un cuadro, al que no sueña con una estrofa, al que no se entusiasma con el crepúsculo, con el mar, con las flores, con las montañas. Ésos para mí no son fuertes; son los impotentes del sentimiento, los desheredados de lo exquisito, los ciegos de la vida. Yo he sido siempre débil con las mujeres, a un grado extremo; y mi mayor deseo consiste en que nunca me abandone esta debilidad, que ilumine mi vejez, si es que la alcanzo, y me acompañe adondequiera que esté (1994: 81).

En *Impresiones y recuerdos* Gamboa también expresa lo siguiente: “para mí la suprema obra de arte es la mujer que amo, y en ausencia de ésta, una mujer bella” (1994: 123). Del interesante proceso de formación que atravesó Federico Gamboa, la mirada que posó su atención sobre las mujeres se encuentra mejor definida en lo que a valoración estética se refiere porque para el autor la mujer es la obra de arte por excelencia. En otras palabras, podría decirse que la presencia femenina le produce un estímulo poético-verbal único.

En el capítulo de *Impresiones y recuerdos* titulado “Me hacen periodista”, el autor comienza justificando el abandono de sus estudios de derecho gracias a la atracción irresistible que ejerció siempre para él la literatura:

La escuela y un humilde empleo se disputaban mi tiempo y destruían, cada cual a su manera, mis ideas acerca del mundo y sus pobladores. Quedábanme libres las más de las tardes, que yo aprovechaba con lecturas heteróclitas y solitarios paseos. Durante éstos, tímidos instintos literarios se asomaban a mi interior y me alegraban el pecho; me veía yo periodista, novelista, autor dramático, historiador, poeta, sabio, seguía con envidioso mirar a los literatos en ejercicio, a las reputaciones hechas, y me llamaba yo al orden, traía a mi memoria los bancos helados del colegio, los maltratados escritorios de la oficina y el ensueño volaba, desaparecía, ¿quién había de publicar las lucubraciones que escondía yo como se esconden los actos reprobados? Había dos novelas y un drama a medio concluir, material para un tomazo de versos, y una composición, poética también, publicada en un periodiquillo de caricaturas. Claro que todo valía muy poco, nada si se quiere, mas siquiera simbolizaban lo que me dura todavía, un entrañable amor a la literatura, sin duda porque es femenina desde el nombre y como tal exigente, cruel, olvidadiza, y, cuando se entrega, apasionada y soberana (Gamboa 1994: 24).

Gamboa insiste una y otra vez en considerar su arte como algo transgresor, insiste también en comparar al arte mismo con lo femenino llevando más allá el género gramatical al tornarlo en género sexual, mas no olvidemos que el mismo autor se refiere a esta fascinación como “eterno femenino”. Ciertamente no es ya “la mujer” o una mujer en específico sino “lo femenino”, pues es una idea despersonalizada pero sí identificada con el *bello sexo*, idea absolutamente idealizada de la mujer.

En *Impresiones y recuerdos* figuran cinco capítulos dedicados cada uno a sus primeros viajes como empleado del gobierno (“De viaje”, “En Londres”, “En Guatemala”, “En Buenos Aires” y “En París”). Cuando llega a Guatemala bajo el cargo de Tercer Secretario de la Legación de México en Centroamérica, el autor narra cómo fue su arribo al país centroamericano, cuáles fueron esos pensamientos que acometen en toda persona al

hallarse en país extranjero y no obstante, tan cercano a nuestra patria, donde se habla el mismo idioma y donde seguramente hay mucho que mirar:

Yo había llegado con desconfianzas, porque sé que en Guatemala nos odian a los mexicanos; odio que por una parte me explico perfectísimamente: somos para ellos el coloso del norte y por experiencia patria he aprendido que no son nada cómodas vecindades semejantes; pero por la otra, México, con su política contemplativa y casi maternal en los enojosos asuntos de sus fronteras con Centroamérica, debía haberse ya ganado el cariño de los guatemaltecos. Mis desconfianzas desaparecieron conforme fui tratando a la gente, y con razón; las guatemaltecas sobre todo son capaces con su belleza de borrar odios y fronteras, y cuando en un país sus mujeres son bellas, pueden perdonársele sus demás defectos, por muchos que ellos sean (Gamboa 1994: 78-79).

Esta cita muestra bien hasta qué punto Gamboa pretende hacerse ver como un contemplador de la belleza, un sujeto irremediabilmente susceptible al “desvanecimiento en plena conciencia” del que habla Sartre refiriéndose a la experiencia de *lo bello*. No hay nada que pueda afear a la misma belleza, por eso atribuye a las mujeres guatemaltecas la paz entre naciones, la capacidad misma de tornar defectos en bondades. ¡De toda una nación!

Todo el libro es, desde luego evocación, no podría ser de otra manera, la perspectiva del narrador y la estructura de la trama dan cuenta en todo momento de que estamos frente a la recodificación de un recuerdo en un objeto verbal, un relato. La diplomacia aparece retratada en *Impresiones y recuerdos* como una oportunidad de viajar, de conocer nuevas culturas, de tener amoríos fugaces con extranjeras, pero siempre desde un punto de vista en lontananza, es evocativo, tiene el aspecto de un recuerdo y por ello prefiere proyectar lo más humano que resulta de ser empleado del gobierno: las amistades con otros diplomáticos, los paseos, los momentos de escritura. En el diario será diferente y la diplomacia tendrá un peso más serio y descriptivo, mas no por eso Gamboa abandonará su redacción humanista y literaria, incluyendo ora asuntos de negocios, ora algún pasaje amistoso, alguna descripción

de un alma amiga. En *Impresiones y recuerdos* aparece este pasaje en el cual se leen varios aspectos: la sensación de Gamboa al recordarse en un lugar que estimulaba su creatividad y también las comodidades y facilidades de su profesión diplomática:

Toda la pequeña biblioteca de Le Brun, lo que de ella me interesaba, pasó por mis manos. Así conocí esa eterna joya literaria, esa obra maestra de la novela contemporánea, la *Madame Bovary* de Gustavo Flaubert. Roa, por su lado, me encargó a París *Las confesiones* de J. J. Rousseau y *Les femmes d'artistes* de Alfonso Daudet, sin decirme nada; una verdadera sorpresa que hallé un buen día sobre mi mesa de trabajo (Gamboa 1994: 80).

Esta es la primera vez que Gamboa habla de sus lecturas. Nunca menciona la lectura de alguna obra en la infancia que le generara curiosidad literaria, habla de modelos y preferencias, pero se cuida de no pintarse una niñez o adolescencia sumergida en bibliotecas. Gamboa quiso hacer ver que la vida misma, con sus fulgores y decepciones, fue su escuela de “primeras letras”:

A poco de instalados, Le Brun regresó a Francia con licencia. Su partida no me fue tan dolorosa, debido a que, por entonces, los pedazos intactos que me quedaban en el corazón los obsequié a una mujer, debilidad que me salió como siempre salen esas debilidades. ¡Qué atrocidad! En vez de guardarlos para que me sirvieran a la larga, supuesto que estamos condenados a ofrecer eternamente aquella víscera en cambio de placeres, de horas que vuelan y de caricias que nos rejuvenecen al recordarlas, no señor, los junté todos, y dentro de la mano, de un solo golpe, fueron a caer, palpitantes y esclavos, ¡en ese abismo insondable que se llama el capricho femenino! (1994: 81).

Una vez más lo femenino, pero ¿qué propósito tiene el de colocarse la vestidura de bohemio y seductor? Tiene que ver con su perspectiva estética, la mujer es la belleza por excelencia, la literatura misma, para el autor, es femenina, y, como contemplador nato de la belleza, lo femenino y las mujeres que le enamoraron serán sus eternos acompañantes a lo largo de toda su vida. Esto, desde luego, le confiere masculinidad a su imagen, pero también está el hecho de que Gamboa pretende manifestarse como un hombre sensible, susceptible a los encantos eróticos y sensuales del amor, que equipara a los encantos del arte. En el capítulo de

*Impresiones y recuerdos* titulado “Mi primer libro”, el autor relata los orígenes de las historias que completan sus *Esbozos contemporáneos*. El capítulo, reitero, se dedica exclusivamente a ese tema y no obstante, Gamboa no pierde la oportunidad de mencionar una de las pocas certezas que se pueden tener al ser escritor y publicar libros que serán devorados por la crítica:

El esbozo “Vendía cerillos”, con que termina el volumen, estaba destinado en un principio a ser el cuarto; pero me salió tan a gusto, lo escribí con tanto cariño, que le designé el último lugar para que el lector, si conmigo opinaba, conservara la mejor impresión posible de mi libro y, por otra parte, para no dar a éste proporciones demasiado grandes. Y lo que sucede siempre; lo que el autor ama la crítica lo detesta; en México lo encontraron romántico y falso y aquí en Buenos Aires, falso y romántico. En cambio, tengo a mi favor algunos llantos femeninos que yo sé derramados en holocausto de mi pobre fosforero Sardín y la satisfacción íntima de que a mí la historieta continúe gustándome como obra ajena (Gamboa 1994: 99).

No podría decirse que Gamboa escribiera para un público femenino, pero *sabe* que su estilo conmoverá a más de una mujer, ¿qué quiere decir esto? En el diario hay un pasaje en donde una lectora suya le atribuye la cualidad de conocer bien el corazón femenino. Esto indica que su fascinación por el género le da la posibilidad de penetrar en su modo de pensar, conoce a la mujer porque la *adora* tanto como adora el arte.

24 de octubre [1982]. Un triunfo inesperado: una señora (¡de verdad!) que vive en *irregular* situación, socialmente hablando, se confiesa conmigo y por remate me espeta: “¿Sabe usted por qué lo hago? Por eso —y me señaló un ejemplar de *Apariencias*—, hay pocos hombres que como usted conozcan el corazón de la mujer.”

No me opongo, ni lo niego; pero daría mi ciencia íntegra porque el corazón de *una* mujer se dejara leer por mí, pues mucho dudo, a pesar de sus juramentos, que sea mío para siempre según me lo aseguraron sus enloquecedoras caricias de hoy... (Gamboa 1995: 49).

En la siguiente entrada de su diario, el autor visita la casa de Aristóbulo Del Valle y éste le muestra su colección de obras de arte. Llama la atención que la vivencia ricamente narrativa que Gamboa extrae de esa experiencia es justamente la de un arrebató de sublimidad en la contemplación de una mujer:

12 de agosto [1893, en casa de Del Valle]

[...]

Antes de despedirnos, me invita a que vaya a verlo, cualquier mañana:

—Quiero mostrarle mis obras de arte, ya sé que es usted un gran aficionado.

Permanecemos unos momentos más, la gente no para; de un salón vecino nos vienen ráfagas de risas y voces femeninas. De tiempo en tiempo, los lacayos, con más orgullo que el amo, cruzan por las habitaciones, graves. El gas cae perezosamente sobre los cuadros, sobre los tapices orientales que penden de las paredes estucadas. A la *Diana* de Falguiers, el original, *s'il vous plait*, a la radiante *Diana* de Falguiers parece que el mismo gas la desnudara más todavía, y que ella, despreocupada y hechicera en su casta desnudez marmórea, se hallase cierta de triunfar toda la vida, de acallar las pasiones pequeñas y ruines, de hallarse en su sitio allí, en el centro de tanto político, de tanto combatiente y gladiador, pudiendo más sola, inmóvil y desnuda, sin palabras ni pudores, por artística, por ser mujer, por bella... (1995a: 92-93).

En este ejemplo, la sensualidad de la figura femenina del cuadro se cifra en una apreciación estética de la mujer, de allí que el autor manifieste admiración ante la imponencia que un cuerpo femenino suscita entre los varones, la condición femenina apresada en una obra de arte son los componentes de la perfección que ve Gamboa en esta representación de Diana. La presencia de las mujeres en los textos autobiográficos del autor es moldeada de acuerdo con esta visión artística que asimila lo femenino con lo bello.

Las elaboraciones narrativas o descriptivas en donde aparece lo femenino Gamboa las ofrece con mayor exaltación; su discurso y su mirada denotan una particular efusión ante la contemplación de una mujer. Esto, sin embargo, está asociado a su religiosidad y a una concepción totalmente idealizada de las mujeres.<sup>12</sup> La escritura autobiográfica de Gamboa ofrece esta visión de maneras diferentes. “Naturalista”, “sincero” y “piadoso”, encuentra en

---

<sup>12</sup> He aquí un ejemplo extraído de su diario: “llego a concluir que en el fondo de toda mujer buena existe una hermana de la caridad... Y para mí, la hermana de la caridad ha sido, después de mi madre, la santidad hecha mujer y la mujer más respetable” (1995a: 76).

la base de su religiosidad una vía de aprehensión de la belleza de la mujer que la coloca en el sitio mismo de la divinidad.

En *Impresiones y recuerdos* la presencia del género femenino es retratada como una circunstancia determinante para su sensibilidad. Las mujeres aparecerán caracterizadas bajo la fascinación que éstas ejercen sobre el autor, y aunque antes que nada Gamboa se ocupa de hablar de su primer acercamiento a ellas a través de sus inicios en el amor, lo cierto es que la mujer para Gamboa es algo más que bondad, pureza y dulzura; fiel a sus intereses artísticos, las mujeres dolientes, apasionadas o *caídas* serán objeto de su fascinación desde temprana edad, según nos dice el narrador:

Las veía ir y venir dentro de sus carruajes, al mediodía, por las calles de Plateros y San Francisco, en los inmorales paseos que por tanto tiempo han existido en México, y me extasiaba en la contemplación, me sentía atraído por ellas, ejercían sobre mí inexplicable y misterioso atractivo. De nada servían las predicaciones escuchadas en su contra; lo que uno oye de la boca de las señoras antiguas y de los hombres hipócritas; la multitud de consejas que andan por ahí pintándonos a esas pobres excomulgadas de la dicha como monstruos de maldad y de odio. Yo las quería, éranme simpáticas, parecíanme todas hijas legítimas de Margarita Gauthier y me sorprendía no mirarlas envueltas en lágrimas y camelias. Además, quería ejercitar mi práctica adquirida en los Estados Unidos; demostrar que no era yo un chicuelo ni un principiante, sino un hombre como cualquier otro (1994: 33).

Varios asuntos llaman la atención de este pasaje. Primero sería el hecho de que Gamboa tiene una actitud de condolencia y piedad ante las muchachas que caían en la “desgracia” de la prostitución y es precisamente su infortunio lo que las hace tan *atractivas* para él. La universalidad del dolor que hermana a los seres humanos y que tanto fascina a Gamboa encuentra en la imagen de la mujer doliente su gran razón de ser. El segundo detalle llamativo es que Gamboa manifiesta que en aquel tiempo (tiempo que nos remite a su formación como hombre y como escritor) le interesaba poner en práctica su experiencia aprendida en los burdeles de Nueva York. Para el sujeto autobiográfico que nos ofrece Gamboa, el aprendizaje

sentimental y la madurez sexual se dan en situaciones de precocidad, lo que altera su percepción del mundo y nos otorga así la visión de este vivir aceleradamente, del desencanto antes de tiempo: “parecíame que aquello me haría mucho daño, y no me equivocaba, me adelantaron el peor de los daños: el desencanto prematuro” (1994: 22). Aunado a lo anterior, se encuentra el hecho de que el aprendizaje precoz se acumula en un corto plazo de tiempo; este conocimiento precipitado, entonces, desborda las posibilidades de ser asimilado y deviene aprendizaje que derrama vitalidad y que, por ende, es terreno propicio para la voluptuosidad:

No obstante mi empeño en pasar por un gran empecatado, no obstante mis aires de vicioso precoz y empedernido, me acercaba yo a ellas y en sus caras risueñas o cónicas, en la acogida que me dispensaban, en sus palabras libres y multicolores, descubría un fondo de tristeza infinita, algo como el recuerdo esfuminado de días sin pan y noches sin abrigo, un secreto afán de que las trataran con cariño siquiera unos segundos, de que las hicieran olvidar su oficio, su desgracia inmensa, y como no lo obtienen nunca, descubría yo también, al venirles la reacción, una especie de odio a los masculinos; un odio reconcentrado, de represalias, eterno; odio de víctima a verdugo, de quien reconoce en una persona que nos da de comer y a la que estamos encadenados, el autor de una falta que cometimos cuando mozos, y que después, a la larga, nos ahoga, nos pesa, nos martiriza. Entonces me inundaba un romanticismo dulcísimo, el que en la juventud quiere decir honradez, en la edad madura fingimiento y en la vejez reminiscencia amiga; creía en la regeneración por el amor, me suponía el llamado a realizar el altruismo, a sacrificarme purificando espíritus descarriados; ¿elegiría ésta o aquélla? Y mi simpatía por todas, mi deseo insaciable de amar el mayor número de mujeres posible destruía mi ensueño, limitaba la juvenil ambición y, por el momento, me concretaba yo a comérmelas con los ojos o a dar un beso desabrido y frío a la que en la cara le conocía que había de permitírmelo (1994: 34).

La imagen del dolor que tanto lo inspira a llevar a cabo su arte descriptivo y narrativo encuentra en la mujer su máximo grado de belleza; sin embargo, existe en la mujer una hermosura natural e inherente a su propia naturaleza femenina que el autor percibe. Lo bello es una abstracción, una valoración de lleno subjetiva y por lo tanto, Gamboa también tiene su propia versión de esta belleza. Justo como dice Cheng:

La belleza formal existe, por supuesto, pero dista de englobar toda noción de la belleza. Ésta tiene que ver propiamente con el Ser, movido por el imperioso deseo de la belleza. La verdadera belleza no reside sólo en lo que ya viene dado como belleza; está casi, ante todo, en el deseo y en el impulso. Es un advenir, y la dimensión del alma le resulta vital. Por ello la rige el principio de vida (29).

De este modo, el “advenir” de la belleza femenina como la belleza comparable a una obra de arte procede de la conjugación de dos aspectos: la perspectiva del sujeto autobiográfico al configurarse verbalmente y la femineidad misma en tanto código cultural. La mujer en Gamboa llevará en su naturaleza una belleza inherente, la mujer para él es un ser que es bello por el simple hecho de ser mujer. Independientemente de la idea que tenga Gamboa de ésta, para él será bella en su solo existir, como apunta Cheng: “puesto que pertenece al ser y no al haber, la belleza no puede ser definida como medio o como instrumento. Por esencia, es una manera de ser, un estado de existencia” (30). En este sentido, llama la atención que Gamboa haga uso del antropomorfismo para hablar de lugares y cosas cual si se tratara de mujeres. Vale la pena revisar un pasaje de *Impresiones y recuerdos* en donde el autor habla de su traducción de *Mam ’zelle Nitouche* como si hablara de una mujer:

[...] yo sabía que esa señorita era mi conquista, la criatura robada a sus padres, Meilhac y Millaud, sin que pudieran echarme en cara el menor desmán; es la única señorita que puede vanagloriarse de haber pasado castamente tantas noches en mi cuarto, desvelándome a mí, que aquí le agregaba una palabra, allá le recortaba un verbo y acaricié su cuerpo entero mucho, muchísimo, hasta que me pareció presentable, hasta que no temí que el público se enterara de nuestros amoríos (1994: 64).

En este fragmento se puede observar una visión más precisa del ideal femenino que tanto atrae a Gamboa. El autor ofrece una idea de femineidad dotada de emociones que sobrepasan los límites que la moral y el recato reinaban en aquella época. El tratamiento que le da Gamboa a lo femenino en su escritura autobiográfica es especial porque escudriña (aunque muy superficialmente frente a sus personajes ficcionales femeninos) en la sensibilidad

femenina para exteriorizar, a través de esa mirada suya que encierra un por qué en su manera de ser, cómo vive una mujer el amor, el deseo sexual, el placer de ser seducida. Desde luego es él quien atribuye estas cualidades, pero es interesante observar que son características de orden subjetivo y que para él son de orden casi espiritual. En este otro pasaje de *Impresiones y recuerdos*, Gamboa habla de su deseo de conocer a Guatemala también como si fuera ésta una mujer:

Cuando tengo que habitar alguna ciudad acostumbro el no enterarme con anticipación del nombre de sus calles, plazas y paseos. Dejo al tiempo ese cuidado y, por lo pronto, me es gratísimo caminar sin rumbo, aventurarme por cualquier parte, descubrir hoy un templo, mañana un monumento, para que sea la ciudad la que poco a poco se me vaya entregando. Y así, me fabrico una especie de luna de miel con mi nueva amiga; no la violento ni trato de disfrutarla en un par de días, sino que me complazco en que ella despliegue sus coqueterías con vacilaciones y pudores de mujer que defiende sus atractivos (1994: 78).

Las mujeres le seducen no solamente en el aspecto erótico y sensual, el autor considera la bondad inherente a las mujeres como un sesgo de santidad. Aunque esta idea sea romántica completamente, idealizadora e incluso, en estos tiempos podría pensarse que hasta cosificadora. Pero lo cierto es que en una época como lo fue la era porfiriana, la opinión más justa que podía llegar a tenerse de las mujeres era precisamente aquella en la que se valorase su perspectiva, dejando notar su interioridad. Gamboa nos ofrece, con su escritura autobiográfica, el perfil definido de su conciencia artística, dicho de otro modo, es un “yo” configurado a través de la experiencia del arte, una visión artística de la vida transcurrida, del tiempo vivido.

## **Conclusiones**

## Gamboa y la conformación de una *figura*

“Un pájaro aturdido, una golondrina loca era este gozoso muchacho”

—Luis G. Urbina

Las escrituras del “yo” tienen en común el afán de crear una identidad textual. Como si la expresión verbal de los géneros no referenciales no bastara para el ímpetu creativo de un escritor, pareciera que la escritura autobiográfica fuese una oportunidad de hacer literatura con la vida, una necesidad de escribir sobre sí mismo que ningún otro tipo de escritura podría satisfacer. Las escrituras del “yo”, y particularmente las formas de la autobiografía y del diario, le dan al escritor la oportunidad de configurarse a sí mismo a través de la narración de su historia, la de su pasado y la que está gestando, la cual pueden moldear a medida de sus intereses de trascender como escritor. Es la firmeza de identificación, irrevocable, del nombre propio tal y como lo concibe Lejeune:

En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos *el autor*: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito. En muchos casos la presencia del autor en el texto se reduce solo a ese nombre. Pero el lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una persona *real*. Entiendo con esas palabras [...] una persona cuya existencia está atestiguada por su estado civil y es verificable (51).

Irreconciliables y, al mismo tiempo, imposibles de divorciar, así es la relación entre el texto autobiográfico y su creador. En su libro titulado *El espacio literario*, Maurice Blanchot (con su negativa y oscura filosofía de la escritura literaria) usa fragmentos de cartas y diarios para explicar muchos de sus conceptos y problemas en torno al ejercicio creativo y el fenómeno literario; el filósofo francés se hace las siguientes preguntas sobre un pasaje del diario de André Gide:

“En esta *tentative amoureuse* quise indicar la influencia del libro sobre quien lo escribe y mientras lo escribe. Porque al salir de nosotros, nos cambia, modifica la marcha de nuestra vida...” [hasta aquí el fragmento de Gide][...] Escribir nos cambia. No escribimos según lo que somos; somos según aquello que escribimos. ¿Pero, de dónde proviene lo que está escrito? ¿Aún de nosotros, de una posibilidad de nosotros mismos que se descubriría y afirmaríamos por el sólo trabajo literario? Todo trabajo nos transforma, toda acción realizada por nosotros es acción sobre nosotros: ¿Acaso el acto que consiste en hacer un libro nos modificaría más profundamente? ¿Entonces, sería el acto mismo lo que nos modifica, lo que hay de trabajo, de paciencia, de atención en ese acto? ¿No se trata más bien de una exigencia más original, un cambio previo que tal vez se realiza por la obra y al que ella nos conduce, pero que, por una contradicción esencial, no sólo es anterior sino que se origina en un punto donde nada puede realizarse? (Blanchot:80-81).

Gide alude al momento de la escritura literaria y la interpretación de Blanchot da lugar a la pregunta sobre el momento en el que se da ese cambio del sujeto que escribe, sin el escritor el texto no sería posible, pero el texto soslaya al escritor porque éste vive para su escritura. Lo propio acontece con la escritura autobiográfica, en tanto que es también escritura literaria. El mero acto de escribir con ardid de posteridad, trascendencia o aunque sea, soslayadamente, un manuscrito secreto, supone ya un cambio para el autor que escribe sobre sí mismo; aunque se trate de una mentira descarada, tanto el lector como el autor deberán compartir forzosamente la referencia al nombre propio tal como lo explica Lejeune. Vida y escritura, de este modo, adquieren una relación que se dimensiona en el texto, porque éste no depende de la vida, como Blanchot plantea mediante preguntas: en la literatura la vida no antecede al texto, más bien la *crea*. El mismo texto autobiográfico proporciona una idea del momento de escritura, tal es el estilo del que habla Starobinski:

El carácter original del estilo, acentuando la importancia del *presente* del acto de escribir, parece favorecer más lo arbitrario en la narración que la fidelidad de la reminiscencia. Más aún que un obstáculo o una pantalla, es un principio de deformación y falsificación.

Pero si salimos de la concepción del estilo como una “forma” (vestido u ornamento) añadida a un “fondo”, para considerar la definición de estilo como divergencia, la originalidad del estilo autobiográfico, lejos de resultar sospechosa,

nos ofrecerá un sistema de pistas reveladoras, de rasgos sintomáticos. La redundancia del estilo es individualizante: singulariza. [...] el estilo de la autobiografía resultará ser conductor de una veracidad por lo menos *actual*. Por dudosos que sean los hechos relatados, la escritura nos dará al menos una imagen “auténtica” de la personalidad del que “maneja la pluma” (67-68).

El proyecto autobiográfico requiere de una entrega considerable del escritor hacia su propia escritura, el autor se asume como el responsable de su historia, confía a las letras su más valioso legado: la historia de sí mismo, las razones de su actual *ser*. La experiencia de lectura de este tipo de textos remite a la experiencia de escritura que fue para el escritor el hecho de interpretar su pasado desde ese complejo presente donde convergen todos los tipos de inquietudes relacionadas al “yo” del ser humano: su quehacer en esta vida, sus dudas del presente, su posición frente al pasado y la certeza de que pone en marcha su creatividad de escritor para narrar su propia vida. El efecto de realismo y veracidad que percibimos no es otra cosa que una ilusión creada por el lenguaje:

Ahí está la realidad de la autobiografía: en su enorme poder de convicción. Nada más creíble que la vida de otro, por él contada, cuando la hacemos nuestra mediante una lectura desde determinada intencionalidad, nada excepcional por otra parte. El yo narrador y protagonista sustenta una estructura de incalculable fuerza autenticadora, avalada por un acto de lenguaje de entre los más comunes de la conducta verbal de los humanos. Y el lector es seducido por las marcas de verismo que el yo-escritor-de-sí, sea sincero o falaz, acredita con su mera presencia textual (Darío Villanueva: 27).

El poder de la presencia textual del nombre propio da legitimidad al discurso autobiográfico como historia de vida. En el caso de Federico Gamboa, su diarismo es tanto una práctica como un proyecto literario a largo plazo. Publicados en volúmenes y en vida del autor, los diarios recogen el curso de una existencia, lo resguardan al mismo tiempo que los muestra como literatura:

Por ser el yo pasado *diferente* del yo actual, este último puede afirmarse en todas sus prerrogativas. No sólo narra lo que le ha sucedido en *otro* tiempo, sino, sobre todo,

cómo de *otro* que era ha llegado a ser sí mismo. La discursividad de la narración encuentra ahora una nueva justificación, no ya en el destinatario, sino en el contenido: exponer la génesis de la situación actual, los antecedentes del momento a partir del cual se efectúa el discurso presente. La cadena de los episodios vividos señala un camino, una *vía* (a veces sinuosa) que conduce al estado actual del conocimiento recapitulador (Starobinski: 72).

Gamboa expuso al artista en proceso de formación, pintó su educación estética y como esteta llevó a cabo la tarea de desdoblarse en narrador y personaje narrado. Otorgó de sí una imagen acorde con su estilo novelístico y se estableció en las letras mexicanas como el muchacho precoz que vivió por adelantado, siguió el camino de las letras seducido por las musas, y, siendo joven, adquirió la sabiduría de un hombre maduro. Tuvo efectividad su empresa, pues no conforme con mostrarse estratégicamente, en sólo algunos aspectos de su vida y sin caer en la necesidad de negarse a sí mismo<sup>13</sup>, logró además su cometido de crear una imagen *transparente* de sí, en un sentido totalmente narrativo, claro está, pues Gamboa no titubea al decidir qué parte de sí mismo mostrar y, como ya se vio, para él es importante poseer el estandarte del hombre sensible ante sus lectores. La estrategia de la “sinceridad” surte efecto al producir una imagen que difiere de lo ejemplar tradicional: Gamboa frecuenta bares, cantinas, prostíbulos, se junta con otros artistas bohemios.

La proeza de Gamboa es la de haber continuado esta imagen en el diario. Pensar que hizo todo esto con el propósito de crear una imagen es algo que resulta obvio, lo especial de la empresa de Gamboa es que lo hizo a través de una obra constituida por una autobiografía escrita cuando apenas cumplía los 28 años y por diarios que escribió hasta sus últimos días y publicados en vida (la mayoría). La obra de Gamboa constata una tendencia hacia un ejercicio literario particular, pues la misma escritura se convierte en el medio para conformar una

---

<sup>13</sup> Esto, en parte, se debe a que Gamboa publicó en vida la mayoría de sus cuadernos, y cada uno varios años después de haberlos escrito. La labor de edición, desde luego, le permitió moldear una figura.

imagen de autor literario, y no deja de sorprender su apego a la narrativa personal, quizá por ser a la vez documental y literaria, íntima y pública. Gamboa perseguía la grandeza literaria y en esta empresa puso todo su empeño, la publicación de *Impresiones y recuerdos* en un país extranjero le ayudó a hacerse de fama internacional, aquí coinciden sus deseos de ser un creador novedoso y original con su sed de grandeza y reconocimiento literario:

El todo que forma *Impresiones y recuerdos* es superior a la suma de sus partes. Gamboa fue el primer escritor internacional de México y el primero que hizo la tentativa de profesionalizar la actividad novelística. Se arriesgó a ser contemporáneo de sus contemporáneos. No quiso aceptar el hecho de nacer en nuestro país como una sentencia a no atreverse a ser igual o cuando menos semejante a los europeos y a los norteamericanos (José Emilio Pacheco: XII).

La escritura autobiográfica de Gamboa se caracteriza por romper con el molde tradicional. Su autobiografía es muy temprana para su edad y su diario no es precisamente íntimo; en ambos casos el autor incursiona en géneros establecidos pero lo hace de manera auténtica. No se limitó a seguir el modelo de los hermanos Goncourt o a realizar el recuento de su pasado cual lo hicieron otros escritores mexicanos antes que él; practicó los géneros con originalidad, los adaptó a sus intereses estéticos y forjó su identidad y figura como hombre de letras:

La no desdeñable osadía literaria de Gamboa y su comprensible cautela política se concilian, quizá por única vez, en *Impresiones y recuerdos*. No era el primer libro de memorias relativamente precoces que publicaba un escritor mexicano. Juan Díaz Covarrubias había dado a la imprenta en 1859 sus *Impresiones y sentimientos*, que no por titularse *Escenas y costumbres mexicanas*, dejan de ser, según informa Antonio Saborit, apuntes autobiográficos. Pedro Castera, el más raro entre los muchos raros que engendró el porfiriato, había puesto en circulación en 1882 sus propios *Impresiones y recuerdos* de donde procede, con toda probabilidad el título que adoptó Gamboa. Lo que aparta a su prematura autobiografía de las otras que hoy apenas se conocen es menos el deseo universal de recuperar en la literatura el tiempo perdido en la vida que la voluntad individual de construir un personaje literario con base en la persona del escritor (Uribe: 27-28).

Gamboa escribió su autobiografía bajo un título que ya se había utilizado prácticamente dos veces, esto tiene un significado profundo porque Gamboa considera a los escritores consagrados mexicanos como anticuados y malos imitadores de Benito Pérez Galdós, en tanto modelos a seguir, y no obstante recupera el título de dos obras autobiográficas anteriores a la de él para nombrar a la obra que le dará visibilidad en la posteridad. Esto lo sitúa entre dos consideraciones de la literatura: por un lado están sus deseos de innovación y por otro, su reconocimiento a la tradición literaria de su país.

Díaz Covarrubias crea un libro de memorias, en capítulos, tomando como eje principal las letras del abecedario, intercala fragmentos de un diario, narra costumbres mexicanas así como experiencias propias, pero no hace un relato de vida como Gamboa. El autor de *Santa*, en cambio, aplica un poco de estos elementos pero en aras de narrar su vida, esto es, sus orígenes en el ámbito literario y su ingreso al cuerpo diplomático. En otras palabras, en Díaz Covarrubias lo que falta es, precisamente, un proyecto autobiográfico definido.

Los once años de escritura diarística contemplados en este trabajo, presentan cambios en el ánimo de Gamboa como escritor, las circunstancias de la vida misma le impusieron este ritmo acompasado que poco a poco fue consolidándose en un estilo particular. En los primeros años, Gamboa usa un estilo propio del diario, conforme el autor fue creciendo como persona y como artista, su escritura cambió de la misma manera y ya para el año de 1901 sus entradas son mucho más elaboradas, más extensas, incluso se toma la libertad de narrar hechos de su infancia que no figuraron en *Impresiones y recuerdos*. La escritura del diario, al practicarse continuamente, se erige como un tipo de discurso irrevocable, todo lo que se narra en el diario está resguardado en el lenguaje. Gamboa escribe con la intención de

publicar, valorando el documento y la historia como las bases que tendrán su conciencia y su nombre en la posteridad. Analizando esta conducta puede el lector percatarse de qué tan en serio Gamboa consideraba el discurso autobiográfico. El peso de su nombre como autor es el peso de un hombre en la diplomacia, sujeto político, social y moral, el autor desea que su memoria sea preservada en las entradas fechadas de un diario que lo acompañó hasta su muerte. En algunos autores la escritura del diario y la redacción de su autobiografía resulta una labor catártica, pero en el caso de Gamboa están, por encima de todo, su nombre y su reputación como escritor.

El autor buscó por todos los medios consolidarse como un escritor original y lo logró, nunca fue del todo realista, ni naturalista, su espiritualidad y romanticismo acapararon su visión de narrador. No obstante, su preocupación por promulgar un arte basado en la contemplación de la realidad estuvo siempre presente en sus escritos autobiográficos, al menos en el lapso de 1892 a 1903, quiso tomar de las escenas de su vida diaria el argumento preciso de una historia que se sostuviera por sí sola, por el mero hecho de ser un extracto de la vida. El afán por perseguir las escenas de la vida real le impulsaron a practicar un género en donde es válido completamente tomar la experiencia propia como modelo. Quizá por ello, José Emilio Pacheco considerara a *Impresiones y recuerdos* como su mejor libro.

El pacto autobiográfico tiene dos efectos, por un lado une y por otro, distancia. No se puede leer una autobiografía sin identificar al personaje y al narrador con el sujeto que firma, pero tampoco es posible dar por sentado que se trata de una expresión directa, pura, íntima del autor. En esta doble y contradictoria comprensión del género, se establece la lectura de un texto autobiográfico. En el caso de Gamboa, sus diarios y autobiografía significan una intención clara de trascendencia a través del arte. Gamboa le confía su *ser* a la escritura

literaria, tal es la lectura que él impone. Pero Gamboa no lo hace de la manera más habitual, él se apoya en el punto de quiebre de una era moribunda política y socialmente; su imagen autorral no encaja con los modelos acostumbrados, más bien, se erige en un estilo de vida romántico, como lo llamaría Gusdorf:

El estilo debe entenderse aquí no solamente como una regla de escritura sino como una línea de vida. La verdad de la vida no es distinta, específicamente, de la verdad de la obra: el gran artista, el gran escritor, vive, de alguna manera, para su autobiografía. [...] Hay un estilo de vida romántico, como hay uno clásico, barroco, existencial o decadente. La vida, la obra, la autobiografía, se nos aparecen así como tres aspectos de una misma afirmación, unidos por una constante imbricación, la misma fidelidad justifica las aventuras de la acción y las de la escritura, de suerte que será posible descubrir entre ellas una correspondencia simbólica, y sacar a la luz los centros de gravitación, los puntos de inflexión de un destino (17).

La vida romántica y bohemia no se aviene con el tipo de hombre *ejemplar* de aquellos tiempos, resulta escandalosa. La vida en México a finales del siglo XIX presentaba grandes avances, los cuales estaban acompañados de graves defectos, la diferencia de clases ocasionó severos daños en la conciencia de la sociedad:

Gamboa estaba muy lejos de ser un detractor del porfiriato. Su credo realista o naturalista le imponía empero cierta conciencia social resumida programáticamente en la célebre fórmula de Edmond de Goncourt que puso como epígrafe en *Apariencias*: “el novelista es el historiador de la gente sin historia”. Acatando este precepto se aventuró como acaso nadie antes en México a historiar la intimidad de sus contemporáneos. También retrató con piadosa exactitud a una variedad considerable de individuos marginados de la modernización porfirista. Sólo que él mismo pertenecía con orgullo a la clase de los modernizadores y evitaba cuidadosamente cualquier alusión directa al régimen unipersonal que producía esa marginación (Uribe: 27).

Gamboa ubica su “yo” autobiográfico en escenarios de los bajos fondos y el examen que hace de ellos a partir de su memoria reconstruye aquellas imágenes y las condena, pero también sabe observar más allá de la mera apariencia y al pasar por el tamiz de su poética de escritor “sincerista”, el prostíbulo, los cafés nocturnos y la vida detrás de los telones en el

teatro, se tornan medios de aprendizaje estético y son, del mismo modo, los que rigen la dirección de esta escritura. El estilo de la autobiografía revela, en este sentido, que la inmaterialidad del recuerdo es inconsistente frente al invencible transcurso del tiempo, el *presente* siempre se impone y *así* es como Gamboa se ve y desea ser visto.

Irremediablemente Gamboa publicará sus diarios, fue capaz de escribirle al entonces presidente de la República para pedirle información sobre un acontecimiento, el cual Gamboa quería consignar en su diario, y le advierte que, más tarde, ese diario se publicará y que incluirá esa carta junto con la respuesta que el presidente le conceda. Desde luego, en el diario aparecen tanto la carta de Gamboa como la respuesta de Porfirio Díaz, la respuesta del presidente es una discreta negativa, alega no acordarse de tal acontecimiento (*Cfr.* Gamboa 1995c: 31-33). Y es que Gamboa admite que *Mi Diario* a veces funge como una continuación de *Impresiones y recuerdos*: “Lo que para mi padre fuera una tortura, fue para mí un deslumbramiento y un hechizo: aquel éxodo nuestro a Nueva York, del que hartó hablo en mis *Impresiones y recuerdos*, que son en realidad, los precursores de *Mi diario*” (1995c: 31). En el diario se ciñe a la forma del género y aprovecha la posibilidad de corregir, se beneficia de todos los ardidés literarios posibles para urdir una variedad de entradas que apuntan casi siempre a ese estilo de vida romántico, escenario que Gamboa hace de su propio acontecer, tal como se ve hacia atrás, desde su presente de escritura. El autor se proyecta como un hombre sensible, honorable moralmente en tanto su capacidad de sentir, no se engalanó nunca con los elevados cargos políticos que alcanzó, optó por la imagen del escritor bohemio, romántico, espiritual y artista, desea que su figura sea transparente y que se le identifique como un caballero casi novelesco. Es ese mero deseo el que necesita ser comprendido, tan

románticamente como él lo hubiera deseado, y de esta manera será posible entender hasta qué punto el autor construyó su permanencia en las letras mexicanas.

Hoy en día, sus diarios son un documento histórico y una obra literaria. Al alcance de todos, estos libros interesan tanto al historiador como al sociólogo o al investigador de literatura. Pero lo cierto es que, en este caso, la obra supera a su creador, él solamente construyó su permanencia y es esa figura la que identificamos con ese nombre. La actitud de Gamboa frente a la escritura autobiográfica podría verse como una insistencia permanente de alcanzar la trascendencia en la literatura mexicana. La dedicatoria de su diario, en este sentido, es un pretexto para garantizar una supuesta “sinceridad” que no es más que una estrategia narrativa bien elaborada.

*Impresiones y recuerdos* junto con el diario, fueron redactados en Buenos Aires y casi a la par. 1892 es el año en el cual inicia un proyecto autobiográfico que permanecerá hasta la muerte del autor. El diario de Gamboa muestra al autor en todas sus facetas como escritor, pero él va todavía más allá, no conforme con dar a conocerse en una supuesta *plena libertad escritural* en su diario, redacta su autobiografía y así explica los orígenes del escritor, las circunstancias que él desea se le asocien a su persona. Su deseo de permanecer como personaje autobiográfico y no como el autor detrás de sus novelas no se cumplió del todo, gracias a la fama de su novela *Santa*; no obstante, la superioridad de *Santa* en fama no podría opacar al Gamboa de los diarios o de *Impresiones y recuerdos* por el simple hecho de que esos textos son ya lo suficientemente capaces de resguardar un nombre y una personalidad, y literariamente —no podría ser de otra manera.

Los tres tomos del diario escogidos para este trabajo, junto con *Impresiones y recuerdos*, pertenecen a una época crucial para Gamboa porque anteceden a la creación de su obra más popular y porque dan a conocer el nacimiento del escritor, del autor de novelas de corte naturalista-romántico-espiritual. Retomando el concepto de “postura” de Meizos:

Una postura sólo se comprende a través de la relación que ésta entreteje con la trayectoria (origen, formación, etc.) y la posición del autor; con los grupos literarios (redes de escritores, ya sean contemporáneos o del pasado); con los géneros literarios en los que éste invierte (según la jerarquía genérica en vigor); y finalmente, con los públicos a los que se dirige (instancias de asignación de valor, críticos, etc.). El propósito de un texto, y su adecuación formal, no dependen únicamente de la psiquis, esto es, de un imaginario propio, sino también de la posición (espacial, temporal, etc.) que el autor ocupa o desea ocupar en el campo literario, campo que a su vez le designa un espacio de posibles artísticos (16-17).

En el caso de Gamboa, fueron los escritos autobiográficos los encargados de cimentar su imagen de escritor de novelas realistas-naturalistas. Su escritura autobiográfica nos habla de sus orígenes, su posición, sus grupos literarios y el tipo de público al que se dirige. Todo esto contribuyó a forjar su postura, quizá esa fue la verdadera preocupación de Gamboa como escritor: que se le viera como un artista de carne y hueso, no como un hijo del Parnaso, inasible y etéreo, pero tampoco como un servidor público del gobierno. Un poco de las dos hay, no obstante, en su imagen. Porque de la postura que Gamboa desea dar a conocer, surge una imagen de sí mismo que no encaja con el modelo tradicional del intelectual mexicano decimonónico. Ni Altamirano, ni Tablada publicaron sus diarios en vida, Prieto y Salado Álvarez escriben sus autobiografías en la vejez. Gamboa fue de los pocos que desafiaron a estos géneros, al iniciar su autobiografía en su juventud y hacer público su diario. Y, a diferencia de otros escritores que formaron parte del cuerpo diplomático, Gamboa fue el único que manejó su carrera diplomática en virtud de su carrera literaria a través de la escritura de su diario:

En la mayoría de los casos se puede observar un efecto retroactivo: la postura adoptada, en tanto puesta en escena pública que el autor hace de sí mismo, puede a su vez afectarlo al dictarle intereses y conductas que habían sido en principio generadas por la elección postural. Así, Céline o Houellebecq ponen en escena una postura discursiva en sus novelas y, al ser interpelados como autores, la reproducen a título de acto público borrando de esta forma la frontera entre autor y narrador. En estos casos, la postura discursiva adoptada, en principio como literaria, dicta su conducta pública. En efecto, la opción literaria dirige, en cierta forma, el comportamiento social (Meizos: 18).

Esto coincide con Gamboa. El autor escribe un diario y una autobiografía en donde asume con total responsabilidad todo lo que escribe. El autor da nombres con sumo cuidado de no dañar las reputaciones de las personas que pasan a ser personajes narrados en su autobiografía. En su diario, sí se da la libertad de referir incidentes como los que analiza Viveros Anaya (*Cfr. Viveros: 250-252*)<sup>14</sup>, esta situación, entre lo textual, lo individual y las personas implicadas en su vida, crea un puente entre lo privado y lo público, y Gamboa lo refiere con detalle, para que no haya confusiones. La escritura del diario es lo irrevocable y el autor desea que quede claro que no tiene nada que esconder. Desde luego, su comportamiento social se vio manipulado por la postura que confía al texto autobiográfico. Pero es preciso entender en qué sentido el autor maneja su propia escritura, qué límites hay tanto en ésta como en su propia vida. En una entrada del tercer tomo de su diario, alude a la muerte de su padre y hace esta aclaración:

1 de enero [1901]

A mediados de septiembre del 83 sucumbía mi padre a vieja lesión cardíaca insospechada, en unas cuantas horas. No he de consignar aquí nuestro dolor, esa clase de dolores se prostituyen cuando se hacen del dominio público (Diarios II: 30).

---

<sup>14</sup> Gamboa tenía la costumbre de leer fragmentos de su diario en las tertulias literarias que frecuentó durante su estancia en Buenos Aires. En una de esas reuniones, Gamboa leyó una entrada de su diario donde hace una broma sobre los dragones fuera de fila durante la ceremonia de la Independencia de Argentina, a la cual Rafael obligado protestó. Toda la anécdota viene narrada en el diario a manera de entrada metadiscursiva.

Este fragmento informa que para el autor existe un límite de escritura, que existe una línea que divide la materia literaturizable de la que no lo es. En este caso, el dolor por la pérdida de su padre debe quedar en la oscuridad, pero al mencionarlo superficialmente, pone de por medio ese mismo dolor para aclarar por qué éste no debe entrar al orden público de su diario. Esto es interesante porque el mismo Gamboa alude así a su proceder tanto en su diario como en su autobiografía, en vez de decir, *sugiere*, pero es en la misma reticencia donde queda cifrado su propia consideración de lo *íntimo*. Esa zona que ni él mismo se atreve a franquear, donde están resguardados los sucesos indecibles de su vida, es lo que Carlos Castilla del Pino considera como *íntimo*<sup>15</sup>. De este modo, tanto el diario como la autobiografía de Gamboa,

---

<sup>15</sup> La teoría de la intimidad que Carlos Castilla del pino ha propuesto, considera tres escenarios en donde tendrían lugar los diferentes tipos de actuaciones humanas: lo público, lo privado y lo íntimo. Castilla del Pino toma las actuaciones humanas como representaciones de un “yo” (Cfr. Castilla del Pino: 15), las cuales se adaptan a cada escenario, de modo que para cada uno de los escenarios construimos un “yo” distinto. Lo público y lo privado se diferencian de lo íntimo en tanto que éstas son o pueden ser exteriorizadas, mientras que lo íntimo es invisible a los otros:

*El escenario íntimo posee la propiedad de ser observable sólo para el sujeto. Las fantasías diurnas en las que nos representamos y representamos a quienes se nos antoje tal y como deseamos, y los sueños (fantasías durante el sueño) son dos tipos paradigmáticos de actuaciones en el escenario íntimo. Las actuaciones íntimas pueden ser, y lo son muchas veces, referidas, narradas, en suma, comunicadas mediante el lenguaje o la expresión no verbal, pero esto no las convierte, en puridad, ni en privadas ni en públicas. La comunicación de lo que imaginamos es, todo lo más, la verbalización de lo imaginado, pero no la *mostración* de lo imaginado. *Lo íntimo puede decirse, no mostrarse*. Por eso se puede mentir sin reparo: lo que se dice acerca de lo que se pensó, fantaseó, soñó o deseó puede no corresponderse en absoluto con lo que de hecho fue pensado, imaginado, etc. En todo caso no hay comprobación empírica posible. [...] En resumen, lo público es expresamente exteriorizado y exteriorizable; lo privado, exteriorizado pero expresamente oculto; lo íntimo, invisible (19-20).*

Cuando Gamboa habla de que los dolores íntimos se prostituyen al hacerlos públicos, está refiriéndose precisamente a esta valoración que hace Castilla del Pino basándose en los diferentes escenarios donde transcurren nuestras actuaciones. Ya sea por pudor o por una mera elección artística, Gamboa considera que lo íntimo no debe figurar en su diario. Lo que puede concluirse de esto es que para Gamboa, el dolor ante la muerte de su padre es indecible porque esto sería depreciar la propia naturaleza de lo íntimo, considerada como una reserva o resguardo de nuestras emociones frente al ámbito público, donde nosotros mismos diseñamos un “yo” acorde a este tipo de representaciones:

manejan lo público y lo privado abiertamente, mientras que lo *íntimo* queda a cargo de la reticencia y el poder de sugerir. Cada diarista tiene la opción a elegir qué matices e intenciones darle a su escritura, y de la misma forma, la manera en que lo haga, dará una imagen de sí y lo que él considera como parte constitutiva de su “yo”. Al escribir un diario con la intención de publicarlo, Gamboa evitó en su escritura pasajes superfluos y repetitivos, resulta una escritura parecida a la labor periodística en el sentido de que Gamboa escribe para dar cuenta de sí mismo y su discurrir vital. La imagen que resulta de este proceder, es, inevitablemente, una imagen que *funde* al ser humano con el escritor.

---

La intrínseca inobservabilidad del espacio íntimo, que confiere a éste un valor salvífico, se ha contrarrestado en nuestra cultura por diferentes medios hasta lograr que tampoco allí, en la soledad más absoluta de su yo, el sujeto pueda hacer todo lo deseable. El poder, en cualquiera de sus formas, se inmiscuye hasta en ese último reducto del sujeto. La introducción de yos imaginarios y míticos, de relevancia común para un colectivo, ha sido uno de los recursos usuales y eficaces para la consecución de este propósito.[...] No cabe duda, sin embargo, de que, mientras las actuaciones públicas pueden ser fuerte y eficazmente controladas, y el riesgo de observabilidad de las privadas requiere, a su vez, precauciones para mantenerlas ocultas, las actuaciones íntimas son sólo autocontroladas. La intimidad es, pese a todo y a todos, exclusivamente nuestra (Castilla del Pino: 25).

En este sentido, el diario de Gamboa no podría ser de ningún modo un diario de corte *íntimo*, pero sí puede considerarse como un sesgo de *intimidad* el hecho de que él mismo manifieste sus reticencias e impedimentos al hablar de ciertos temas.

## Consideraciones finales

Ante la certeza de que el tiempo avanza implacablemente, es natural que el ser humano haga de las dichas pasadas un refugio para protegerse de un presente inasible y de un futuro que, por incierto, puede hostilizar y sembrar la angustia en nuestras almas. Federico Gamboa hizo visibles estas emociones mediante la escritura autobiográfica al hacer del conocimiento público aspectos clave de su vida que dieran cuenta del rumbo que tomarían su carrera literaria y política, logrando así configurar un “yo” que, con el tiempo, pasaría a formar parte de su postura en la escena de las letras mexicanas a finales del siglo XIX e inicios del XX. Con *Impresiones y recuerdos* y los tomos de *Mi diario*, el autor deja en evidencia que fue un hombre comprometido con su tiempo así como con su arte, esta idea es la que generará diferentes tipos de lectura. El diario y la autobiografía, en sus orígenes, son literatura, pero el valor de documento humano, atravesado por distintas circunstancias y personajes, adquiere un valor histórico importante.

Al diario se le conoce sobre todo por ser una reserva, escritura secreta, a veces íntima. Las páginas del diario de Gamboa, sin embargo, estuvieron destinadas desde un principio a la publicación; esta circunstancia determinó en gran medida los aspectos que contienen estos cuadernos; en ellos, el lector no encontrará abundantes detalles de la vida íntima del autor porque la intención de esta escritura no es la de mostrar *lo más recóndito de su ser*, no es un diario de corte existencial, su intención se concentra en llevar a cabo una labor de introspección para narrar y describir bajo la autorización que el pacto autobiográfico propone, ese poder irrevocable de decir: yo vi, yo sentí, yo escuché, etc., y validar lo narrado como algo *real* y literario.

De los tres tomos del diario elegidos para realizar el presente trabajo se puede decir que albergan una etapa importante en la trayectoria del escritor pues dentro del periodo —que abarca de 1892 a 1903— Gamboa experimenta la transición de un siglo a otro y sufre también otros cambios relacionados con su historia personal como su matrimonio con María Sagasetta y el nacimiento de su hijo, acontecimientos que influyen notablemente en su escritura, la cual, por ser constante, revela que el autor se enfrentó más de una vez a su propio ritmo de madurez moral y artística.

El primer diario y el segundo son muy parecidos, huelga decir que la escritura de un diario está ligada, en gran medida, al contexto y a la situación personal que esté atravesando quien escribe. En estos dos primeros cuadernos, las entradas se presentan todavía como las propias del género: atienden a la inmediatez y a la brevedad del diario como práctica. El ser humano cambia y madura a merced del tiempo y, de este modo, la escritura ligada al día con día da cuenta de estas incesantes y pequeñas mutaciones. Cuando Gamboa se convierte en padre se exagera su ímpetu memorialista y escribe más allá de la mera inmediatez; en el tercer tomo de *Mi diario* sus entradas son mucho más largas y elaboradas que antes, cercanas más a lo ensayístico y se dedica a escribir mayormente acerca de su pasado, a modo de complementar *Impresiones y recuerdos*, narrando épocas que en su autobiografía no fueron tomadas en cuenta pero que en el diario salen a la luz por voluntad del escritor. También se extiende en largas meditaciones dedicadas a la situación política, artística y social de los distintos lugares que visitó durante su etapa en la diplomacia, en fin, que el autor hace hincapié en un aspecto importante de la escritura autobiográfica: darle materialidad a la memoria y a los hechos presenciados a través de la palabra escrita, incesantemente. Y es gracias a este interés ferviente del autor que ahora sus lectores podemos disfrutar de

numerosos retratos literarios de las figuras artísticas y políticas más influyentes de su tiempo, gracias a Gamboa conocemos también de cerca los aspectos que conforman la vida de un diplomático al estar en constantes desplazamientos, lejos de la patria y de los amigos; además, su actitud frente al Porfiriato y su ardua labor como diplomático son el testimonio de un hombre en una determinada situación social. Pero también podemos enterarnos de las vicisitudes por las que atraviesa un escritor de su tiempo, Gamboa fue duramente criticado por su estilo y la soltura con la cual se atribuyó *pecados* que todavía hoy —por desgracia— para algunos resultarían innombrables y absolutamente condenables; las opiniones de sus lectores siempre estuvieron divididas por la doble moral porfiriana, mientras que sus críticos formales lo tacharon de poseer un estilo defectuoso. Frente a esta polémica, frente a esta masa pesada de lectores, Gamboa tuvo siempre un plan, un arma que nadie ni nada, ni el tiempo mismo podrían desmentir: su propia *confesión* por escrito, firmada y publicada bajo el nombre de *Impresiones y recuerdos* y *Mi diario*. Este es, en mi opinión, el aspecto más importante en la escritura autobiográfica de Federico Gamboa, pues se revela el hombre que hay detrás del escritor y aún más, por medio de la literatura; en este género Gamboa encontró el refugio idóneo para su pensamiento, la escritura autobiográfica se volvió una táctica literaria, dentro y fuera del libro, es decir, a nivel del sujeto que el texto produce y al nivel del sujeto real, el que tiene una reputación en la escena literaria. Estos escritos, ahora, dan cuenta de por qué su obra es *así* y no de otra manera, en qué se basa su estética. A mi parecer, es esta una manera de defenderse y defender su arte.

Si bien optó por mantenerse al margen al no dar declaraciones en torno al tema de los aspectos negativos del régimen de Porfirio Díaz, sí hizo que estas ideas fueran partícipes de sus obras literarias mostrando personajes y situaciones derivadas del “orden” y la “paz”

porfirianas. La entereza en su convicción de memorialista lo llevó incluso a escribirle a Díaz para solicitarle fechas y lugares sobre un suceso que involucra al mandatario y al padre del autor.

La práctica diarística en Gamboa se torna labor literaria, actividad periodística, álbum de recuerdos, opiniones artísticas y filosóficas. Asimismo, Gamboa fue un autor cuya prioridad era dar a conocer una imagen moldeada por él. Tras una lectura enfocada en sus ardidés y estrategias, fue posible observar que el autor se valió del ejercicio de sus capacidades intelectuales y emocionales para llevar a cabo su labor de memorialista, esto es, que nos narra un aprendizaje que está siendo justificado en la misma narración, de allí ese equilibrio entre el tono impetuoso, cargado de emociones y el lenguaje fresco, medurado y directo.

Ningún otro escritor de su época mostró tanto interés por declarar la autonomía de su pensamiento, por resguardar sus experiencias y dar cuenta, públicamente, de su opinión personal (es decir, su opinión de artista) frente a lo político, lo social y lo artístico. La autobiografía, en tanto texto, no tiene la responsabilidad de albergar una verdad fáctica, exigirle tal proeza a una autobiografía significaría caer en una falacia, pero es importante aclarar que en este tipo de textos la construcción del “yo” queda a cargo del autor que firma y, en este sentido, sólo él puede revelar su propia *verdad* autobiográfica. De este modo, la “sinceridad” se adhiere al compromiso moral que tiene con sus lectores, el pretendido “sincerismo” se torna así una estrategia, un ardid narrativo, a cargo del estilo de la escritura.

En las páginas de sus diarios circulan los acontecimientos más relevantes en la vida del autor, pero también se atisban, de cuando en cuando, sus diferentes facetas como

novelista, traductor, ensayista, dramaturgo, autobiógrafo, diarista, diplomático, padre y amigo pero, sobre todo, el retrato del hombre sensible que acude a la escritura para preservar sus sentires como una verdad profunda, para legar a su hijo un fragmento de vida, un cúmulo de anécdotas y dar cuenta de los altibajos implicados en el ejercicio de las letras. No se contentó con ser un nombre, quiso su propia imagen creada por él mismo:

En lo que se refiere a las autobiografías, sean o no de las que se conocen como ficticias, hay una primera circunstancia de necesario reconocimiento: el *yo* no puede ser entendido en ningún caso como expresión inmediata del autor. Pero ello no debe impedir, por otro lado, que admitamos con todas sus consecuencias que el *yo* de las autobiografías, llamémosles reales, se construye sobre una voluntad de identificación (Fernando Cabo Aseguinolaza: 136).

Esta identificación, en el caso de Gamboa, sirvió como la mejor estrategia —la estrategia propia de un escritor de literatura, valga decirlo— para realizar su propio manifiesto artístico, declaración o justificación de su arte basada en su propia existencia. El resultado esperado pervive: la *figura* Federico Gamboa, su pensamiento, su época, su estilo narrativo en sus textos autobiográficos y de paso, su actividad diplomática, son hoy, como dijo Pacheco, el documento humano más importante del Porfiriato.

Los alcances de los géneros autobiográficos a veces son mayores que los de cualquier otro género, pues tienen consecuencias directas en la imagen del autor. La lectura realista que se hace de los textos autobiográficos garantizó a Gamboa un espacio de creación artística a la medida de sus intereses:

La autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su *yo*; pero la autobiografía es verdad para el lector, que hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto narrativo, una lectura intencionalmente realista (Darío Villanueva: 27).

Gamboa y sus textos autobiográficos son un ejemplo de cuánto puede una obra literaria decir, más y mejor que cualquier otro texto, los componentes de una personalidad. A diferencia del autobiógrafo longevo, Gamboa puede acotar su narración y elegir solamente los momentos sobresalientes de su vida, sin tener que resumir en exceso una vida entera. La cortedad de años por narrar produce una autobiografía breve y así mismo, impetuosa. En *Impresiones y recuerdos* la narración es contundente, no podría ser de otra manera siendo la autobiografía de un hombre de tan sólo 28 años.

Al ser una autobiografía escrita a edad “temprana”, no alcanza la “totalidad” de una vida sino únicamente un lapso limitado por la misma juventud del narrador. El diario, como su nombre lo indica, se redacta día con día y gracias a que no tiene un final fijo, su escritura puede prolongarse todo lo que el diarista desee. A Gamboa, la escritura constante de su diario le permitió continuar forjando la imagen de sí mismo aún después de la autobiografía. De este modo, para analizar la configuración íntegra de su “yo”, habría que tomar en cuenta *Impresiones y recuerdos* y todos los tomos de su diario. Ese “yo” se constituye de 47 años de escritura constante.

Expresar la verdad es imposible, pero recordemos que Gamboa desea proclamarse como un autor “sincerista”, y ese es uno de los motivos de su escritura autobiográfica. Quiere, de su puño y letra, formar una imagen de sí que lo configure como un autor que revela los orígenes de su personalidad que son, a su vez, los causantes de su comportamiento en el ámbito literario; esto es, la figura del Gamboa bohemio, que le debe su sabiduría a sus constantes desencantos y tristezas. No obstante, el móvil de la “sinceridad” sigue siendo un ideal estético y, como tal, no puede afirmarse como realidad. Lo que sucede es que Gamboa publica su escritura autobiográfica y ésta, pasa a formar parte de su obra literaria. Al

integrarse la autobiografía a su *Obra*, su figura o imagen autorial se unen a ésta, y entonces la vida misma del autor adquiere el aspecto una obra de arte al interior del texto:

Gamboa se concedió un gran crédito como novelista del porvenir cuando era sólo el autor de dos libros: *Del natural y Apariencias*. Confió en su importancia presente y futura, apostó por la existencia de un público ansioso de saber quién era el hombre detrás del nombre, la persona que sustentaba al escritor; qué pensaba, de dónde venía aquel muchacho que iba a escribir grandes novelas, admirables obras teatrales, diarios que transmitirían al siglo XX la experiencia del XIX agonizante (Pacheco: XI).

Coincido con José Emilio Pacheco y considero que fue Gamboa un autor atrevido al obrar de esa manera. Personaje político y figura literaria, optó por la escritura para mantener en equilibrio sus dos profesiones:

En definitiva y con mi tal nombramiento, la Academia no hizo sino aumentar el número de sus malos correspondientes; a ella y a mí nos lo tenga Dios en cuenta. Lo que no ha de tenerme, y con razón sobrada, es una debilidad imperdonable; debilidad de niño o de adulto superficial, retratarme, años después, con el uniforme de secretario de legación y con la medalla de la Academia, es decir, ¡retratar la medalla y el uniforme! ¿Por qué no se rompería el negativo? (Gamboa 1994: 86).

Gamboa se cuida de no ser siempre “diplomático” en sus textos autobiográficos, pero tampoco es el literato e intelectual que envejece rodeado de libros. Con sus diarios y autobiografía, el autor tiene la intención implícita de demostrar que no están peleadas una profesión con la otra y que existe un rostro y una vida que narrar en medio de ambas profesiones.

La escritura del diario hará las veces de complemento de la autobiografía y en ciertos momentos de su vida, la autobiografía irrumpirá en el diario como una necesidad de escribir sobre su pasado. La escritura autobiográfica de Federico Gamboa se entrecruza constantemente y el estilo de la autobiografía se traslada al espacio del diario. Este cruzamiento, además, no se manifiesta desde el inicio del diario sino hasta casi ocho años

después, cuando ya es padre y esposo. *Impresiones y recuerdos* se caracteriza por crear una imagen del pasado de Gamboa donde el joven de veintiocho años refiere los tiempos donde aquel niño de catorce aprende a *contemplar* como *más tarde* haría él mismo cuando escribe sus novelas y su propia autobiografía.

Estos primeros años de escritura, contando *Impresiones y recuerdos* y los diarios hasta 1903, fueron redactados cuando Gamboa apenas iniciaba su carrera como diplomático y escritor, son años que anteceden a su obra más conocida y nos revelan a un hombre que labra su propia imagen que irá a la posteridad. La letra escrita permanece y qué mejor que sea él mismo quien elabore su propia postura haciendo uso de sus capacidades literarias. Sus hechos y sus escritos hablan, Gamboa fue un empleado honrado que defendió los intereses de México, se mantuvo firme en sus posturas políticas y enfrentó con coraje destierros y pobreza.

Son nuestras acciones las que nos definen y no nuestro pasado, pero para los otros, quienes solamente pueden tener una imagen de nosotros, añadirán lo que sepan de nuestro pasado a nuestra imagen *actual*. Conocer el pasado de alguien nos da una imagen más completa de su persona y al mismo tiempo, otorga más información para procesar y añadir a su perfil, todo un abanico de posibilidades para sacar gran número de conclusiones. Aún queda mucho por decir acerca de los escritos autobiográficos de Federico Gamboa. Que quede como constancia este trabajo dedicado a un periodo de florecimiento literario en la vida de un escritor que, si bien se ha consagrado como uno de los más reconocidos de nuestro país, aún queda mucho por decir de su incontenible afán por *decir la verdad*, una verdad que definiría su propia persona frente a la vida política y cultural de un país y de una época.

## Bibliohemerografía

BERGSON, Henri (2010). *Materia y memoria, ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Editorial Cactus, Buenos Aires.

—, (2012). *Memoria y vida, textos escogidos por Gilles Deleuze*, Alianza Editorial, España.

BLANCHOT, Maurice (1992). *El espacio literario*, Paidós Básica, Barcelona.

BRAUNSTEIN, Néstor (2008). *La memoria, la inventora*, Siglo XXI Editores, México.

BOU, Enric (1996). “El diario: periferia y literatura”, *Revista de occidente*, nums. 182-183, julio-agosto de 1996, pp. 121-136.

CABO ASEGUILAZA, Fernando (2004). “Autor y autobiografía” en *Autobiografía en España: un balance*. Cecilia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla, editoras. España, Visor Libros, pp. 133-138.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1996). “Teoría de la intimidad” trad. Laura Freixas, en *Revista de occidente*, nums. 182-183, julio-agosto de 1996, pp. 15-30.

— (2004) “El eco autobiográfico” en *Autobiografía en España: un balance*. Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla, editoras. España, Visor Libros, pp. 19-26.

CHENG, François (2012). *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Siruela, 2º ed., España.

DIDIER, Béatrice (2015). “El diario, ¿forma abierta?”, trad. Laura Freixas, en *Revista de occidente*, núm. 406, 2015, pp. 49-70.

DORRA, Raúl (2005). *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo)*. Benemérita Universidad autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial, México.

FERNANDEZ PRIETO, Celia (2015). “Diario e intimidad”, *Revista de Occidente*, núm. 406, 2015, pp. 49-70.

GARCÍA BARRAGÁN, Guadalupe (2000). “Estudio preliminar” a Federico Gamboa, *Teatro*. Edición, estudio preliminar, biografía, cronología, bibliografía y notas de María Guadalupe García Barragán. México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 10-42.

GAMBOA, Federico (1994), *Impresiones y recuerdos (1893)*, intr. De José Emilio Pacheco. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (“Memorias mexicanas”), México.

—, (1995a). *Mi diario I (1892-1896)*, intr. De José Emilio Pacheco, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 (“Memorias mexicanas”).

—, (1995b). *Mi diario II (1897-1900)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 (“Memorias mexicanas”).

—, (1995c). *Mi diario III (1901-1904)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995 (“Memorias mexicanas”).

GIRARD, Alain (1996). “El diario como género literario”, trad. Laura Freixas, en *Revista de occidente*, nums. 182-183, julio-agosto de 1996, pp. 31-38.

GUSDORF, Georges (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Traducción de Ángel G. Loureiro. Barcelona, Suplementos Anthropos, pp. 9-18.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Vicenta (2004). “Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico” en *La autobiografía en España: un balance*. Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla, editoras. España, Visor Libros, pp. 241-245.

- HERSCH, Jeanne (2013). *Tiempo y música*. Traducción de Rosa Rius y Ramón Andrés. Barcelona, Acantilado.
- LEJEUNE, Philippe (1991). “El pacto autobiográfico”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Traducción de Ángel G. Loureiro. Barcelona, Suplementos Anthropos, pp. 47-61.
- MAY, Georges (1982). *La autobiografía*. Traducción de Danubio Torres Fierro. México, Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍNEZ, José Luis (2012) “*Santa*: una lectura social. Representación literaria de aspectos culturales del porfiriato”, en *Todos somos iguales frente a las tentaciones. Una antología general*. Selección, estudio preliminar y bibliografía Adriana Sandoval. México, Fondo de Cultura Económica -Fundación para las Letras Mexicanas - Universidad Nacional Autónoma de México (col. “Biblioteca Americana”, serie “Viajes al siglo XIX”).
- MEIZOS, Jérôme, “¿Qué entendemos por postura?”, en Aina Pérez Fondtevila y Meri Torras (eds.), *Los papeles del autor*. Teorías sobre la autoría literaria, Madrid, Arco, en prensa.
- MOLLOY, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Traducción de José Esteban Calderón; revisada y corregida por la autora con asistencia de Jessica Chalmers y Ernesto Grosman. México, el Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.
- OLEA Franco, Rafael (2003). “La construcción de un clásico: cien años del mito de *Santa*” en *Santa, Santa nuestra*. Rafael Olea Franco, editor. México, El Colegio de México, pp.13-36.
- PACHECO, José Emilio (1994). “Nota preliminar” a Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos (1893)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. XI-XIII.

- , (1995). “Introducción” a Federico Gamboa, *Mi diario I (192-1896)*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. IX-XXX.
- PICARD, Hans Rudolf (1998). “El diario como género entre lo íntimo y lo público” en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 4, 1998, p. 115-122.
- PIZARNIK, Alejandra (2003). *Diarios*, Lumen, Barcelona.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006). *De autobiografías. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica.
- QUIJANO VELASCO, Mónica (2016). “Vidas propias-vidas ajenas: reflexiones en torno a la escritura (auto)biográfica”, *Aproximaciones a la escritura autobiográfica*. Blanca Estela Treviño, coordinadora. Ciudad de México, Bonilla Artigas-Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 135-145.
- SANDOVAL, Adriana (2008). “Los diarios de Federico Gamboa” en *Literatura mexicana* [En línea] Vol. 19, número 2, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/592/590> [Consulta: 13 de agosto, 2018.]
- SANTAYANA, George (1999). *El sentido de la belleza, un esbozo de teoría estética*. Introducción Arthur C. Danto, traducción Carmen García Trevijano. Madrid, Tecnos.
- SHERIDAN, Guillermo (1993). “José Juan Tablada en su diario”, en *Vuelta* (México), número 198, mayo de 1993, pp. 28-31.
- SIMONET-TENANT, Françoise (2004). *Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris, Téraèdre.
- STAROBINSKI, Jean (1974). “El progreso del intérprete. El estilo de la autobiografía”, en *La relación crítica: psicoanálisis y literatura*. Madrid, Taurus.

TREVIÑO, Blanca Estela (2015). *De la vida como metáfora a la vida como ensayo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

URBINA, Luis G. (1923). *Hombres y libros*, México, El libro francés.

URIBE, Álvaro, (2009). *Recordatorio de Federico Gamboa*. México, Tusquets.

VILLANUEVA, Darío (2004). “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía” en *autobiografía en España: un balance*. Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermsilla, editoras. España, Visor Libros, pp. 15-31.

VIVEROS ANAYA, Luz América (2015), *El surgimiento del espacio autobiográfico en México*. Impresiones y Recuerdos (1893) de *Federico Gamboa*. México, Facultad de Filosofía y letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

ZAMBRANO, María (2012). *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica.