



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

TRES VARIACIONES DEL YO MODERNISTA:
MEMORIAS, AUTOBIOGRAFÍA Y DIARIOS DE
CHOCANO, GÓMEZ CARRILLO Y VARGAS VILA.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
LUIS HORACIO MOLANO NUCAMENDI

TUTOR PRINCIPAL: DR. IGNACIO DÍAZ RUIZ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÉXICO, D.F. DICIEMBRE DE 2015.



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.

*A mi familia de sangre y de espíritu,
con la dicha de compartir los logros.*

ÍNDICE

Agradecimientos	5
Introducción	7
Capítulo 1. Voces individuales, voces colectivas	
1.1 Una revisión de la teoría sobre las escrituras del yo	14
<i>Distinción entre diario, autobiografía y memorias</i>	23
<i>Deslinde entre autobiografía y memorias</i>	28
1.2 El modernismo como época clave de la literatura hispanoamericana	31
1.3 El precedente del líder del movimiento: <i>La vida de Rubén Darío escrita por él mismo</i>	47
1.4 Elementos de análisis en las obras	55
Capítulo 2. Un ejemplo de los diarios modernistas: El Tagebuch de Vargas Vila	
2.1 Imagen del autor: retrato de los críticos	59
2.2 Historia del texto	66
2.3 El diario como género literario	76
2.4 Definición del yo	82
2.5 Exploración de los estados de ánimo	90
2.6 Curso de vida	96
2.7 Filosofía de vida	100
2.8 Ser escritor: manifestaciones de una vocación	106
2.9 El estilo	110
2.10 Algunas consideraciones finales	114

Capítulo 3. Circunstancias de una autobiografía modernista:
Treinta años de mi vida de Enrique Gómez Carrillo

3.1 Imagen del autor: retrato de los críticos.....	117
3.2 Estructura de <i>Treinta años de mi vida</i>	127
3.3 La autobiografía como género literario.....	130
3.4 Definición del yo.....	140
3.5 Exploración de los estados de ánimo.....	147
3.6 Curso de vida.....	151
3.7 Filosofía de vida.....	171
3.8 Ser escritor: manifestaciones de una vocación.....	176
3.9 El estilo.....	184
3.10 Algunas consideraciones finales.....	190

Capítulo 4. Un caso de memorias modernistas:
Las mil y una aventuras de José Santos Chocano

4.1 Imagen del autor: retrato de los críticos.....	192
4.2 Las memorias como género literario.....	203
4.3 Definición del yo.....	207
4.4 Exploración de los estados de ánimo.....	215
4.5 Curso de vida.....	222
4.6 El sentido de lo histórico.....	228
4.7 Filosofía de vida.....	233
4.8 Ser escritor: manifestaciones de una vocación.....	234
4.9 El estilo.....	239
4.10 Algunas consideraciones finales.....	243
5. Conclusiones.....	246
6. Bibliohemerografía.....	255

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi gratitud a Ignacio Díaz Ruiz, Fabienne Bradu y Belem Clark por el pleno apoyo del Comité Tutorial. A mis sinodales Ana Laura Zavala y Pilar Mandujano por sus atentas observaciones. A Blanca Estela Treviño con quien comparto el estudio constante de estos apasionantes géneros en el espacio del Seminario Permanente de Escritura Autobiográfica en México de la Facultad de Filosofía y Letras.

A Alma Miranda Aguilar cuyas recomendaciones mejoraron la exposición de estas ideas. A Alejandro Arteaga quien presencié los avances de investigación en distintos coloquios. A Cecilia Báez y Alberto Castillo por la complicidad que hermana. A María García por su franca sonrisa. A Patricia Carrillo y Carlos Rivas por el total respaldo. A Andrés Sala por el disfrute de las faenas bien hechas.

A mi mamá por ese profundo amor. A Héctor Iván y Dana Sofía cuyos ojos me permiten conocer nuevas perspectivas. A Roberto y Lorena, Héctor y Conchita, Elisa y Rodrigo por tanto cariño fraterno. A mi querida maestra Chepi, cercana a pesar de la distancia. Laura eres una tía modelo.

Mención especial a los amigos y colegas que contribuyeron con el hallazgo de materiales bibliográficos: Carmen Elisa Acosta, Javier Arias, Rosa Esther Delgadillo, Víctor Ramírez e Yliana Rodríguez.

Mi reconocimiento a Jorge Rojas de la Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá), a Gonzalo Espino de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima) y a Eduardo Huarag de la Pontificia Universidad Católica del Perú por el cortés recibimiento en sus respectivas instituciones.

Resta sólo agradecer a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) que a través del Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico de la UNAM (PASPA) permitió el debido desarrollo de esta investigación.

INTRODUCCIÓN

El estudio del género autobiográfico en el ámbito de la lengua española entró en auge durante la última década del siglo XX al traducirse algunos de los ensayos teóricos más relevantes (por ejemplo: el suplemento coordinado por Ángel G. Loureiro para la revista *Anthropos*, el número sobre diarios de *Revista de Occidente* y la colección de las editoriales Megazul y Endymion en la cual aparecieron, entre otros libros, los de Philippe Lejeune y Karl Weintraub); al organizarse coloquios sobre el tema (en 1991 la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos publicó *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte* y en 1997 la Universidad de Jaén realizó su Seminario de Literatura Autobiográfica); a la creación en 1994 de la Unidad de Estudios Biográficos en la Universidad de Barcelona dirigida por Anna Caballé, y a la aparición de estudios sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica (como el de Sylvia Molloy, intitolado *Acto de presencia*, en que analizó obras de autores como Victoria Ocampo, Mariano Picón Salas y José Vasconcelos). En el ámbito nacional, precisamente en 1995 se reeditó la antología, *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos* (1967), de Raymundo Ramos dentro de colección Biblioteca del Estudiante Universitario editada por la UNAM; el volumen considera diez autores desde Sor Juana hasta Jaime Torres Bodet, incluyendo a José Juan Tablada y Enrique González Martínez.

Luego de dedicarme por varios años al estudio de las escrituras del yo (en mi tesis de maestría estudié las obras de Reinaldo Arenas, Alfredo Bryce Echenique y Ariel Dorfman), me percaté de la existencia de un número importante de diarios (los de Rufino Blanco Fombona, Carlos Reyles o José María Vargas Vila), memorias (las de José Santos Chocano

o Froylán Turcios) y autobiografías (Rubén Darío o Enrique Gómez Carrillo) de escritores pertenecientes al modernismo hispanoamericano. Algunas fueron rescatadas recientemente puesto que permanecían en el olvido. Con la idea de valorarlas en conjunto, comencé a vislumbrar el examen de algunas de estas obras.¹

Cabe señalar que esta etapa de la escritura autobiográfica no ha sido estudiada globalmente por lo que amerita una investigación profunda. Se tuvieron que dejar de lado libros como *Diarios de guerra* (1895) de José Martí, *Diarios de mi vida* (1904-1930) de Blanco Fombona, *Diarios* (1929-1933) de Carlos Reyles, y *Diarios* (1900-1944), *Las sombras largas* (1926-1930) o *La feria de la vida* (1937) de José Juan Tablada, por considerar que la investigación debía concentrarse en las afinidades de los escritores elegidos y de este modo evitar dispersarse en el estudio.

El uso de las escrituras del yo ha tenido diversas fases en la historia literaria hispanoamericana, por ello es primordial su estudio en un momento en el cual varios escritores se aproximan a ellas para descubrir su propia faz en una época boyante. Sorprende, entonces, que en las más connotadas antologías de la prosa modernista no se consigne la importancia de estos géneros.² Por tal razón me planteé la tarea de examinar un ejemplo de cada género para conocer sus posibilidades durante ese momento de nuestras letras.

Decidí seleccionar autores secundarios en el ámbito hispanoamericano pero de primer plano en sus países de origen. Tenía en mente que, si bien su poesía o su novelística estaban

¹ Además de las obras estudiadas en esta investigación se encuentran la *Autobiografía* (1912) de Rubén Darío, *Diarios* (1895) de José Martí, *Diario* (1900-1944) y *La feria de la vida* (1937) de José Juan Tablada, *Diarios de mi vida* (1904-1930; 3 vols.) de Rufino Blanco Fombona, *Panorama mexicano (1890-1910)* de Ciro B. Ceballos, *Diarios* (1929-1933) de Carlos Reyles, *Memorias* (1943) de Froylán Turcios, *El hombre del búho* (1944) y *La apacible locura* (1951) de Enrique González Martínez, *Digresiones de un pasado lejano* de Balbino Dávalos, *Mis recuerdos* de Jesús E. Valenzuela, *Memorias del tiempo viejo* de Luis Orrego Luco, *Recuerdos de la escuela* (1953) de Augusto Orrego Luco, *Memorias de un Tolstoyano* (1955) de Fernando Santiván, *Recuerdos olvidados* (1975) de Augusto D'Halmar.

² Ni en *Prosa modernista hispanoamericana* (Madrid, Alianza, 1974) de Roberto Yahni ni en *La prosa modernista hispanoamericana* (Madrid, Alianza, 1998) de José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales se toma en cuenta la creación autobiográfica de los escritores modernistas.

consideradas fuera del gusto literario actual, quizá en estos géneros podía encontrar obras atractivas debido a sus intrincadas vidas y complejas personalidades. Fue así como tres autores llamaron mi interés: José María Vargas Vila (Colombia, 1860-1933), Enrique Gómez Carrillo (Guatemala, 1873-1927) y José Santos Chocano (Perú, 1875-1934). Todos ellos nacidos en lugares alejados a los centros predominantes del movimiento modernista: Buenos Aires, La Habana y México.

De una primera lectura se derivó una serie de tópicos que los propios autores ponían a consideración de los lectores. Estos bien pueden guiar un análisis de las obras y establecer comparaciones para apreciar semejanzas y diferencias. De tal forma se abre la posibilidad de conocer la filosofía de vida de los escritores, así como la percepción de sí mismos como hombres de mundo, su participación en la política o la diplomacia, sus referentes literarios, sus reflexiones sobre el género autobiográfico y el regodeo al describir lugares. Más adelante he ido depurando estos elementos de análisis. La aproximación a las escrituras del yo en el modernismo planteada aquí, es la de analizar las partes constitutivas de todo género y buscar una interpretación que parta de la esencia misma de la obra. Se trata de un proceso hermenéutico desde la perspectiva de Paul Ricoeur:

Ricoeur propone un amplio arco hermenéutico que parte de la configuración del texto para reconstituirse en la acción de refiguración del lector. Acción que, por necesidad, tiene que encausarse hacia la intersubjetividad en la comunidad de comentaristas. El arco se cierra al sedimentarse esta intersubjetividad histórica y literaria en la narrativa que es la prefiguración, punto de partida de todo ser pensante.³

De tal modo, se han establecido algunos elementos de análisis (enumerados en el primer capítulo) que prefiguran las expectativas de lectura de los géneros aquí estudiados. En esta

³ Mario J. Valdés, “En torno a la filosofía y la teoría literaria de Paul Ricoeur”, en *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*, p. 65.

tesis tendré oportunidad de reflexionar sobre asuntos fundamentales de teoría literaria como el papel del autor en la narración, el sujeto de la enunciación, la construcción del personaje, el vínculo entre lo narrado y lo real, las circunstancias sociales en la literatura o el planteamiento de una verdad artística.

Asimismo, se tuvo la necesidad de establecer la edición sobre la cual realizar el estudio de las obras. En el caso de José María Vargas Vila existen tres diferentes versiones publicadas de sus diarios, decidí utilizar la primera editada en Bogotá en 1989 y la última lanzada en Barcelona en 2000, descarté la aparecida en Miami en 1992 por considerarla un trabajo previo de la anterior. El material bibliográfico lo conseguí gracias a que tuve oportunidad de viajar a Colombia en el año 2012 y visitar la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá en cuya biblioteca encontré fuentes valiosísimas para mi trabajo. En un primer momento consideré la inclusión de Rufino Blanco Fombona, pues sus diarios corrieron con mayor fortuna que los de Vargas Vila, ya que existe la edición escogida por Ángel Rama en 1975 de las publicaciones originales que aparecieron en vida del autor con los siguientes títulos: *Diario de mi vida. La novela de dos años (1904-1905) (1929)*, *Camino de imperfección (1933)* y *Dos años y medio de inquietud (1942)*. No obstante, decidí seguir el consejo de los asesores de la tesis, quienes consideraron que con el estudio de un solo caso era suficiente para ejemplificar al género. La justificación que había planteado en un inicio fue la diferencia entre un diario publicado en vida del autor y otro editado por un especialista. Sin embargo, me convencí de que con el examen del primero sería suficiente para los propósitos de esta tesis doctoral.

La situación de la autobiografía de Enrique Gómez Carrillo no tenía mayor problema debido a que existe una edición en Guatemala del año 1974. Además en el transcurso de mi investigación se reeditó en 2012 por la Universidad de San Carlos de Guatemala; existe otra

edición reciente en España realizada por Editorial Renacimiento en Sevilla en 2011. Decidí utilizar la publicación guatemalteca de *Treinta años de mi vida* para su estudio por estar avalada por un sello universitario. Afortunadamente desde las bibliotecas mexicanas conseguí un gran número de referencias.

En el caso de José Santos Chocano solamente se han reeditado sus memorias en las *Obras completas* (Aguilar, 1954), prologadas por Luis Alberto Sánchez, por lo que estimé conveniente emplear la primera edición aparecida en Santiago de Chile en 1940. Conté con el apoyo de la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM para realizar una breve estancia en Lima donde pude consultar los centros de documentación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de la Pontificia Universidad Católica del Perú, además de la Biblioteca Nacional. Obtuve inestimables referencias críticas sobre el “Poeta de América”.

Ahora bien, entre memorias, autobiografía y diarios, ¿encontramos dos clases distintas de escrituras del yo? Desde una primera aproximación así se percibe al sopesar la temporalidad de las mismas; en las dos primeras hay una mayor certeza del ser ya que se trata de una escritura más reposada, mientras que la de los diarios es incierta al permitir vislumbrar el día a día del proceder humano. Por tal motivo decidí comenzar mi estudio con los últimos. En el diario se expresan mejor las ideas sobre la existencia, aunque en la autobiografía están implícitas en la configuración del protagonista de la historia y en las memorias se magnifica la intervención personal en hechos de trascendencia nacional e internacional.

De tal manera en el primer capítulo se presenta un breve estado de la cuestión de la teoría de las escrituras del yo, un panorama de las reflexiones sobre el modernismo hispanoamericano, una aproximación a la autobiografía de Rubén Darío —como antecedente necesario— pues seguramente los tres autores aquí estudiados leyeron dicha obra y, finalmente, el establecimiento de siete aspectos que guiarán los análisis.

Los capítulos siguientes se consagran a cada género. Iniciando en el segundo con los diarios de Vargas Vila que él llamaba Tagebuch, término que empleé pues al no tener completos los volúmenes de 1899 a 1932 nos remite a cierta reconstrucción de lo que fueron. En el tercero se estudia la autobiografía de Gómez Carrillo intitulada *Treinta años de mi vida* dividida en tres volúmenes: *El despertar del alma* (1918), *En plena bohemia* (1919) y *La miseria de Madrid* (1921). El cuarto está dedicado a las memorias de Chocano aparecidas en distintos periódicos entre 1930 y 1931 y recopiladas póstumamente en forma de libro en 1940 con el subtítulo *Las mil y una aventuras*.

Cada capítulo inicia con el apartado “Imagen del autor: retrato de los críticos” en el cual se establece la valoración de los escritores y de sus obras. Resulta esencial conocer qué ha ocurrido con el examen crítico de estos tres autores que en su momento fueron renombrados, pues revela el cambio en su recepción desde el momento de creación de sus títulos hasta el presente. Así, en cada capítulo se esboza el horizonte de cada autor y el marco en que apareció cada uno de los títulos considerados en este trabajo. Por lo tanto, además de tomar en cuenta las circunstancias histórico-sociales del movimiento modernista ha sido relevante establecer elementos de análisis comunes a las tres variantes de escrituras del yo aquí consideradas. Tras el relato de sí mismos existe una labor literaria en la cual entran en juego algunos aspectos —explicados más adelante— y se presenta un particular modo de leer.

En las escrituras del yo modernista se advierten los rasgos de una nueva manera de hacer literatura que implicó una particular visión de mundo. Chocano, Gómez Carrillo y Vargas Vila se dirigen a los hombres de su época para revelar que los hispanoamericanos se inscriben en la actualidad internacional.

En el ámbito hispánico, escribir sobre sí mismo resultaba un acto de transgresión,⁴ pues se tomaba como un acto de soberbia que ponía en evidencia ese afán personal de trascendencia. Se trata de una maniobra para fijar las miradas de los otros en uno al creerse excepcional. Asimismo, las escrituras del yo son una forma de ganarle al olvido tras la muerte y permite pensarse como seres eternos. El ego de los modernistas permitió que los géneros aquí estudiados fueran frecuentados por algunos de ellos.

La percepción de sí mismos, entonces, resulta relevante, pues los tres modernistas seleccionados realmente se consideraban escritores geniales, merecedores de un lugar en la historia literaria mundial. La escritura autorreferencial representa para ellos una expansión de su yo. Por eso considero que al empuñar la pluma para narrarse, estos autores tienen la intención genuina de sacar su ser a la luz, pero esa necesidad comunicativa está permeada por una plena consciencia artística. De modo que al expresar su singularidad revelan rasgos de una poética compartida que es conocida como modernismo.

⁴ Vid. José Bianco, "Parafernalia", en *Ficción y reflexión*, pp. 271-275.

1. VOCES INDIVIDUALES, VOCES COLECTIVAS

Las escrituras del yo al ser leídas adquieren un doble sentido: comprender al yo que se narra y, por ende, conocer a través de esa voz individual las circunstancias de una sociedad en determinado momento histórico. Del estudio de la construcción del sí mismo en la narración se deriva la teoría de los géneros autobiográficos que está en los lindes entre literatura, filosofía e historia. Con relación a la época se desprende el examen de las condiciones humanas de cierta etapa de la cultura establecida por la pertenencia del escritor. A continuación se presenta una aproximación tanto a la problemática de las escrituras del yo como al modernismo hispanoamericano en el cual se insertan los autores abordados en este trabajo.

1.1. UNA REVISIÓN DE LA TEORÍA SOBRE LAS ESCRITURAS DEL YO

La reflexión crítica sobre los géneros literarios¹ es una tradición que proviene desde Aristóteles. Ha tenido dos facetas: por un lado dictar la norma; por otro, describir la esencia de determinados textos literarios. Existen géneros que se han ido consolidando en diferentes épocas, la poesía quizá es el más antiguo y la autobiografía de los más recientes. Las circunstancias en que el yo se ha revelado como una expresión literaria tuvo en el siglo XIX

¹ “Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de la vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse.” María Zambrano, *La confesión: género literario*, p. 13.

importantes exponentes como Goethe con *Poesía y verdad*, obra en cuatro volúmenes aparecidos entre 1811 y 1833, y que tuvo relación estrecha con sus diarios íntimos escritos desde 1777. He aquí cómo memorias y diarios van de la mano en esa práctica verbal cuyo propósito es autoconfigurarse y de este modo se hace necesario “que el individuo se conozca a sí propio [*sic*] y a su siglo; a sí propio [*sic*] en cuanto se haya mantenido el mismo en todas las circunstancias, y al siglo como algo que lo arrastra, al que quiere y al que no quiere, y lo determina y forma”,² apunta el escritor alemán, quien supo encontrar las palabras clave del problema medular de la escritura autobiográfica: poesía y verdad, construcción literaria y realidad histórica, palabra y referente.

Mucho se ha discutido sobre el componente de verdad de las autobiografías, las memorias y los diarios. Me parece aquí pertinente traer a colación las meditaciones de Hans-Georg Gadamer sobre los retratos y los autorretratos, en el sentido de que, más que la presencia real de la persona, lo que importa es su representación artística pues es ahí en donde adquiere importancia la composición misma de los detalles. En todo caso como el filósofo señala “el que miente quiere que se le crea”,³ por lo que se transita del concepto de verdad al de autenticidad. Jean Starobinski advierte:

La verdad que Rousseau quiere comunicarnos no es la exacta localización de los hechos biográficos, sino la relación que mantiene con su pasado. Se pintará de manera doble, porque en vez de reconstruir simplemente su historia, se cuenta a sí mismo tal como revive su historia al escribirla. Poco importa, entonces, si llena con la imaginación las lagunas de su memoria, ¿no expresa la calidad de nuestros sueños nuestra naturaleza? Poco importa el poco parecido “anecdótico” del autorretrato, puesto que el alma del pintor se manifestó por la forma, por el toque y por estilo.⁴

² Johann W. Goethe, “Prólogo” a *De mi vida. Poesía y verdad*, en *Obras completas*, tomo III, p. 435.

³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, p. 11.

⁴ Jean Starobinski, “Los problemas de la autobiografía”, en *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*, p. 244.

La naturaleza de las vidas humanas trasciende lo concreto de las anécdotas, pues la percepción mediante una sensibilidad individual marca la reflexión de la existencia de cada persona. “Rousseau descubre la legitimidad de un arte sin semejanzas, reconoce que la verdad de la literatura radica en su mismo error, y que su poder no es representar sino actualizar mediante la fuerza de la inspiración creadora. ‘Estoy convencido de que uno siempre está muy bien pintado cuando se ha pintado a sí mismo, aunque el retrato no sea parecido’.”⁵ Es lo que define Starobinski como modelo interior por lo cual nadie más que el mismo artista puede dar a conocer su “verdadera” vida.⁶

Por tanto, la narración autobiográfica no tiene por qué ser verdadera, pero sí auténtica, es decir, quien escribe sobre sí mismo ha encontrado el punto en el cual revela lo que para él aconteció en determinado evento y se lo trasmite a un lector en cuya obra encuentra dicha perspectiva.⁷ Ahora bien, es distinto hablar de autenticidad que de verosimilitud, que apunta al campo de la ficción. Autobiografías, memorias y diarios son auténticos porque poseen una arista de realidad personal, que no posee la ficción en cuanto que es algo imaginario. Ya Georges May ha hablado de la inmensa gama que presentan las escrituras del yo, pues en un extremo tenemos a la novela narrada en primera persona en que se cuenta la vida de un personaje ficticio y en el otro la autobiografía de una persona real. Sin embargo, no hay una distinción en la forma del texto, pues ambas son relatos de vida desde el yo del narrador, pero

⁵ Maurice Blanchot, “Rousseau”, en *El libro que vendrá*, p. 56.

⁶ “Dejamos el ámbito de la verdad —apunta Starobinski— para entrar en el de autenticidad. He aquí su notable comentario: ‘La palabra auténtica es una palabra que ya no se obliga a imitar un dato previo: puede deformar e inventar a condición de mantenerse fiel a su propia ley. Ahora bien, esta ley interior escapa a todo control y a toda discusión. La ley de la autenticidad no prohíbe nada, pero nunca está satisfecha. No exige que la palabra *reproduzca* una realidad previa, sino que *produzca* su verdad en un desarrollo libre e interrumpido’.” M. Blanchot, *op. cit.*, p. 56.

⁷ “El autobiógrafo está obligado a ser veraz, al menos lo anuncia y hasta lo promete, pero si no lo es, porque se equivoca involuntariamente o de forma voluntaria mente, no podemos concluir que hace ficción.” Manuel Alberca, *El pacto ambiguo*, p. 47.

es el convenio de lectura, hecho con anticipación, lo que hace que las obras adquieran una dimensión distinta con respecto a su relación con la realidad.

De ahí parte Philippe Lejeune para establecer el pacto autobiográfico en el que le confiere al lector un estatus en el mismo nivel del autor: “La autobiografía se define a ese nivel global: es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente”⁸. El punto central en el contrato autor-lector es que este último establece la misma identidad para el primero y el narrador-protagonista por medio del nombre propio inscrito en la portada del libro. Se genera, entonces, una expectativa distinta entre leer algo autobiográfico y algo novelesco, ya que en éste el componente de la imaginación da cuerpo al material narrativo, mientras que en su opuesto se tiene el examen de la propia vida de quien escribe.

De tal modo, es válido para los escritores que narran su propia vida, el comentario de Jean Starobinski sobre Rousseau:

poco importa la exactitud de la reminiscencia. Que resuene y se amplifique el recuerdo, que se confunda con el actual hasta no poder distinguirse de él. Rousseau quiere pintar su alma contándonos la historia de su vida; lo que cuenta por encima de todo no es la verdad histórica, es la emoción de una conciencia que deja que el pasado emerja y se presente en ella. Si la imagen es falsa, al menos la emoción actual no lo es.⁹

En este sentido es que “La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en el pasado”¹⁰; es la conformación de una identidad originada por la visión del autor de sí mismo y que, a pesar de mantener la coacción de los hechos del

⁸ Philippe Lejeune, “El pacto autobiográfico”, p. 60.

⁹ J. Starobinski, *op. cit.*, p. 244.

¹⁰ Georges Gusdorf, “Condiciones y límites de la autobiografía”, p. 13.

pasado, hay un margen para reconfigurar las cosas. De aquí la importancia de las reflexiones hechas por escritores de mediados del siglo XX como Nabokov, quien advierte: “ningún autobiógrafo debería retratarse a sí mismo sin antes llegar a ser consciente de la gran cantidad de ficción implícita en la idea de un yo.”¹¹ Se trata de la fiabilidad de la memoria, que se establece de acuerdo con las circunstancias de quien rememora.¹²

El género autobiográfico nos coloca “en uno de esos puntos estratégicos en donde se agudiza la dificultad de establecer y de comprender los vínculos que unen la experiencia humana y su expresión literaria.”¹³ De allí la relevancia de su estudio, pues en este tipo de obras se articulan de manera más evidente dichas correlaciones. Igualmente ocurre con la posibilidad de “repensar dilemas clásicos de los historiadores respecto a las relaciones entre las singularidades y la norma, entre lo particular y lo general, entre lo individual y lo colectivo, entre la representación y la realidad.”¹⁴

Sostiene May “que la novela y la autobiografía son las dos formas extremas que puede adoptar un vasto género literario que se propone de una manera general hacer un libro de una vida humana”,¹⁵ y he ahí por qué me interesa abordar la problemática teórica de las escrituras del yo, ya que en ella se manifiestan algunos elementos propios del ejercicio literario. Me refiero a ciertas condiciones como el vínculo de la escritura y la historia; las relaciones del escritor con el poder político; la conformación del autor como sujeto de la enunciación; la esencia del relato como expresión de una verdad artística; las estrategias narrativas para encontrar la mejor representación de sí mismo; el problema de la referencialidad como

¹¹ *Ápud* Elizabeth Bruss, “Actos literarios”, p. 71.

¹² “Existe abundante investigación psicológica que avala la idea de que cuando las personas experimentan un evento, construyen significados e inferencias, y son precisamente esas construcciones lo que se almacena en su memoria, no lo que sucedió realmente; después, en el momento de la recuperación, recuerdan el núcleo de la experiencia vivida y reconstruyen los detalles de acuerdo con su conocimiento previo.” José María Ruiz-Vargas, “La memoria autobiográfica y el problema de la fiabilidad de los recuerdos”, en *Quimera*, p. 29.

¹³ Jean Molino, “Interpretar la autobiografía”, p. 107.

¹⁴ J. C. Davis e Isabel Burdiel, “Introducción” a *El otro, el mismo*, p. 12.

¹⁵ Georges May, *La autobiografía*, p. 232.

cuestionamiento entre lo real y lo narrado, lo que conduce al último aspecto de la búsqueda de la expresividad del yo. Todos estos elementos apuntan en el hecho de que estas escrituras pretenden “articular mundo, yo y texto.”¹⁶

Ya Olney ha explorado la ontología de la autobiografía y llegado así a una definición tridimensional¹⁷ del concepto al examinar cada término de la palabra: *autos*, la afirmación de la persona a través de la identidad formada por el yo consciente de sí mismo; *bios*, la continuidad de dicha identidad que se despliega históricamente al dar cuenta de la individualidad en la diversidad de espacios y de tiempos y, por último, *grafein*, la escritura como instrumento técnico de la transferencia del yo. Cada dimensión se refiere a un aspecto específico de la creación autobiográfica. Primero, la situación de un yo que reflexiona sobre sí deriva en algo que se puede llamar autoconciencia; luego, entenderse de una manera múltiple al saberse la suma de todos los yos en una circunstancia dada por distintos tiempos y espacios cuyo total es una vida específica; finalmente, la conformación del relato de ésta que encuentra un tono y matiz propio en la palabra.

De ahí también parte un gran abanico de posturas en el debate teórico, desde aquella que subraya la índole introspectiva de estos escritos hasta otra que pondera su valor como documento histórico. Por ejemplo, “Herder supondrá que una biblioteca de escritores que escribieran sobre sí mismos sería un valioso aporte a la historia de la humanidad; Goethe desprende de un hipotético cotejo de autobiografías la afirmación de que ellas contribuirían a aclarar el gran proceso histórico de la liberación de la personalidad humana; Taine prefiere, para el mejor conocimiento de una época, la página autobiográfica al informe objetivo y al

¹⁶ Ángel G. Loureiro, “Problemas teóricos de la autobiografía”, p. 3.

¹⁷ Vid Jesús Camarero, *Autobiografía: escritura y existencia*, p. 27.

documento original.”¹⁸ Los tres vislumbran un papel relevante del género autobiográfico como fuente de estudio de su sociedad.

En el ámbito actual de América Latina, Sylvia Molloy analiza un buen número de obras representativas de nuestras letras en *Acto de presencia*. Allí establece algunas de las preocupaciones centrales de la presente investigación y señala una cuestión central para estudiar las escrituras del yo: “deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, por supuesto, las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispanoamericanos.”¹⁹ Molloy centra el interés en lo literario y deja de lado aquella idea de encontrar en las obras autobiográficas una “verdad histórica”, asunto puntilloso por el carácter de evidencia de una época que éstas suponen.²⁰

No obstante, sí es posible hablar de una objetividad en el género,²¹ pues el autor que realiza el relato de su vida debe tomar distancia de sí mismo para crear su obra, es decir, lleva a cabo una exploración de su yo para encontrar cierta manera de narrarse y, de este modo, verbalizar determinada experiencia. De algún modo, la perspectiva del narrador conlleva el establecimiento de prioridades en los asuntos a tratar; es por ello que:

Al contar mi vida, yo me manifiesto más allá de la muerte, a fin de que se conserve ese capital precioso que no debe desaparecer. El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable.²²

¹⁸ Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina*, p. 12.

¹⁹ Sylvia Molloy, *Acto de presencia*, p. 11.

²⁰ Karl J. Weintraub por su parte asevera: “En definitiva, la vida personal solo puede ser entendida a través de su dimensión histórica y, así, su relato, al tomar una forma histórica, parece hacer de la autobiografía un género histórico.” (“Autobiografía y conciencia histórica”, p. 25).

²¹ Francisco Ernesto Puertas Moya advierte que la autobiografía tiene “su condición de documento objetivo, producto de la subjetividad, mediante el que se testimonia la existencia real de la persona (y con ella el grupo vivencial al que pertenece)” (*Aproximación semiótica...*, p. 96).

²² George Gusdorf, *op.cit.*, p. 10.

El énfasis en algún aspecto tendrá un impacto singular en la configuración del texto. De tal suerte que quien escribe una autobiografía, unas memorias o un diario toma en cuenta aquellos aspectos que le imprimen a su narración el carácter original que él mismo percibe de sí. Entre otras cosas debe decidir qué hechos tendrán más peso que otros en la obra. El descarte o la inclusión de determinados acontecimientos configurará la imagen que se tiene de él. Ahí es donde coinciden las escrituras del yo, en el acto de narrarse con un criterio que va conformando la identidad del autor. Se construye una idea de sí mismo a la par que va estableciéndose un ente fuera de sí mismo, es decir, se constituye el autor como un otro. Esto implica tomar conciencia de su ser para expresarlo en palabras y quedar ese yo expuesto a los demás.

Recientemente se ha afirmado que: “En realidad, la autobiografía tiene este carácter bifronte: por una parte es un acto de conciencia que ‘construye’ una identidad, un yo. Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros (los lectores), el público.”²³ Se trata de la concreción de una cara de sí mismo.²⁴ Uno convive por siempre con quien se fue anteriormente, no puede uno desprenderse del niño, del adolescente, del joven que vivieron en uno en su momento. De ahí que “el autobiógrafo compone en cada fragmento de su obra un epitafio que pretende resumir y condensar con palabras a aquél que nos ha abandonado pero que resucita en nuestro recuerdo.”²⁵ Sin embargo, “lo que importa, cuando se emprende el relato de la propia vida, es comprender al hombre que se es ahora, juzgándolo con la vara de lo que se hizo, de la manera en que se evolucionó.”²⁶ La voz que

²³ José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía. Teorías y estilos*, p. 52.

²⁴ “El sujeto se constituye verbalmente pero la imagen que aparece en el espejo de la escritura no refleja un rostro real sino su máscara retórica, una *figura* que es, al mismo tiempo, como afirma Paul de Man, su *des-figura*: el yo es accesible en el lenguaje, pero éste no lo transparenta sino que lo desplaza, lo suplanta y lo produce.” Celia Fernández Prieto, “De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía”, p. 19.

²⁵ F. E. Puertas Moya, *op. cit.*, p. 90.

²⁶ Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía: las escrituras del yo*, p. 51.

rememora es quien rearticula todo lo que se hizo en el pasado para crear el que se es ahora y constituir su imagen de los tiempos idos. Aún en el diario no desaparece nuestra vida anterior que configura a la presente.²⁷ La diferencia es que, al relatar los recuerdos, se sabe el aparente fin que tuvo determinado suceso, pero más adelante el descubrimiento de intenciones ocultas puede clarificar un hecho.

En este punto hay que considerar las reflexiones de Nora Catelli, quien al reunir postulados de Paul de Man, Philippe Lejeune y Mijail Bajtín, señala que “la autobiografía supone necesariamente una doble construcción del yo”,²⁸ pues se trata de la creación de un sentido de quien se es con la seguridad de saber que la suma de decisiones pasadas marcaron adónde se llegó. De tal manera que al hacer el análisis de una obra autobiográfica debe desentrañarse la configuración del sentido del yo desde dos horizontes diferentes: uno el del presente en que se recuerda y el otro el del pasado rememorado.

Recordemos los postulados de Ángel Loureiro, quien explica lo oportuno de detenerse en un género como el autobiográfico, ya que “al pretender articular mundo, yo y texto, la autobiografía no puede ignorar el acoso creciente a que están siendo sometidos conceptos como historia, poder, sujeto, esencia, representación, referencialidad, expresividad.”²⁹ De acuerdo con esto, el estudio de este género centra en su análisis cuestiones que son de vital importancia para entender el papel de la literatura en nuestras vidas, puesto que en las obras se entretajan elementos diversos que van adquiriendo un sentido crítico a medida que el ser humano se plantea los cuestionamientos medulares de su paso por el mundo.

²⁷ “Aunque niegue la comunicación intersubjetiva, con todo y con ello el diario es estructuración lingüística, es un modo como una conciencia organiza sus reacciones frente a la realidad. [...] en su calidad de confesión centrada en sí mismo, el diario es la imagen filtrada a través de un temperamento particular, el proyecto de una idea, más inconsciente que consciente, que el yo tiene de sí mismo.” (Hans Rudolf Picard”, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, p. 116).

²⁸ Nora Catelli, *El espacio autobiográfico*, p. 13.

²⁹ A. Loureiro, *op. cit.*, p. 3.

Además se debe tener presente que “la autobiografía es quizá la forma literaria en la que se establece la más perfecta armonía entre el autor y el lector”,³⁰ al encontrar este último un espacio en donde reflexionar sobre su propia vida. De tal manera se establece una correspondencia muy íntima entre los libros autobiográficos y su público, pues revelan factores importantes del proceso de lectura; “de algún modo se trata de elevar a los lectores de una autobiografía a la altura de la imaginación de quien la concibió, antes que de los hechos comprobables.”³¹ Se trata entonces también de ganar el horizonte del escritor.

Para estudiar las autobiografías, memorias y diarios en el modernismo hispanoamericano hay que tener presente las confluencias entre los distintos autores, pues “el individuo puede crear dentro de su propio yo una armonía personal de los elementos de su época. La unicidad de la individualidad es así la unicidad de estilo.”³² Asimismo, el autobiógrafo “establece su identidad textual entre un proceso de afiliación emocional, social, política, ideológica y cultural con un grupo étnico, un credo ideológico, una posición genérica-política y/o una proyección imaginada a consecuencia del destierro y la indiferencia.”³³ Esta perspectiva es con la cual se fundamenta la visión de las escrituras del yo como una posibilidad de examen de una colectividad. Antes de pasar a ese tema intentemos abundar sobre las diferencias entre unas y otras.

Distinción entre diario, autobiografía y memorias

A partir de la relación del escritor con el espacio-tiempo se pueden marcar algunas distinciones entre autobiografías y memorias, por un lado, y diario, por otro, pues no es lo mismo tener la distancia temporal de las primeras que implica la necesidad de recordar, a

³⁰ G. May, *op. cit.*, p. 131.

³¹ Anna Caballé, “La ilusión biográfica”, p. 25.

³² K. J. Weintraub, *op. cit.*, p. 29.

³³ Magdalena Maiz, *Identidad, nación y gesto autobiográfico*, p. 151.

realizar el registro constante del presente del último. Autobiografía y memorias son la reconstrucción del ayer desde un hoy; el diario crea apuntes del hoy que prefiguran un mañana; esa relación con el tiempo determina la condición de cada una de estas escrituras. Por tanto, no es lo mismo rememorar el pasado con un propósito de esclarecer hechos lejanos que precisar el presente con una intención inmediata.³⁴ En el diario pesa más la imprecisión de los sucesos al no tener la certidumbre de hacia dónde se va, mientras que en la autobiografía y las memorias se sabe con certeza de dónde se parte: el presente del autor.

Sin embargo, la experiencia de la escritura es similar, pues el tiempo transcurre a la inversa de la vida, “del momento en el que se escribe al momento en que se vivió”;³⁵ la carga autorreflexiva es un factor primordial. Por eso se insiste en considerar únicamente la existencia de un pasado para un presente determinado. Así, son cruciales las circunstancias en que el autobiógrafo, el memorialista o el diarista empuñan la pluma. Los tres se proponen explorar los sentidos de la vida en sus obras.³⁶ A diferencia del novelista que lo hace mediante la creación de mundos de ficción, en diarios, autobiografías y memorias se está ante el producto del conocimiento del vivir por sí mismo.

Sylvia Molloy apunta que la vida es, de por sí, una suerte de construcción 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.”³⁷ Los libros autobiográficos tienen ese valor que Lejeune ha establecido

³⁴ Al referirse al diario íntimo Maurice Blanchot especifica: “que parece tan desprendido de las formas, tan dócil ante los movimientos de la vida y capaz de todas las libertades, ya que pensamientos, sueños, ficciones, comentarios de sí mismo, acontecimientos importantes, insignificantes, todo le conviene, en el orden y el desorden que se quiera, está sometido a una cláusula de apariencia liviana pero temible: debe respetar el calendario.” (“El diario íntimo y el relato”, p. 207).

³⁵ G. May, *op. cit.*, p. 174.

³⁶ Picard menciona las propiedades del diario que se convierten en procedimientos literarios deseables: “Su carencia de forma, su fragmentarismo, su falta de coherencia, el carácter de provisionalidad y espontaneidad, lo abreviado de sus formulaciones, el hecho de estar libre de acción, de contexto, de barreras estilísticas y de fronteras temáticas, su relación con el mundo de la vida.” (*Op. cit.*, p. 119).

³⁷ S. Molloy, *op. cit.*, p. 16.

mediante el planteamiento de “pacto autobiográfico”,³⁸ en el cual el lector está consciente de que en una obra coinciden la identidad del autor, el narrador y el personaje principal. Se trata de un contrato de lectura en que se otorga la garantía de que los hechos ahí ocurridos realmente pasaron. Ahora bien, recordemos que no se tienen los hechos de primera mano, más bien se trata de una segunda lectura de la experiencia a partir de la revisión de lo vivido por parte del autor. Así lo narrado adquiere un sentido particular desde el momento en que se escribe.

Ahí radica el trabajo de construcción del yo en la que lo importante es cómo se cuentan los hechos más que cómo pasaron.³⁹ De tal modo en el diario, la autobiografía y las memorias se descubre al autor ya sea inserto en su sociedad o en la privacidad de su escritorio. Miraux señala que “el diario enlaza el hilo de la existencia; no recompone el curso de una vida, no es una anamnesis (una evocación voluntaria del pasado), sino el paciente y meticuloso inventario de una vida día a día.”⁴⁰ La inmediatez es su rasgo distintivo, se debe tener en cuenta que “el diario representa momentos excepcionales, y correríamos el riesgo si viéramos en él el reflejo de toda una vida. Ello sería tanto más falso, puesto que la idea de tener un diario no surge sino en los momentos de crisis, de modo que descuidaríamos el aspecto habitual de nuestro sujeto.”⁴¹

Para algunos la imagen del escritor en un diván es la mejor manera de expresar la actitud de quien lleva un diario, por su cualidad psicoterapéutica. Se trata de verbalizar lo cotidiano; relatar el día a día.⁴² “De ahí, tal vez, esa fragilidad que es como el sello de la enunciación

³⁸ Vid. Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, pp. 49-147.

³⁹ Beatriz Sarlo reconoce que la narración “impone unidad sobre las discontinuidades, ofreciendo una ‘línea de tiempo’ consolidada en sus nudos y desenlaces.” Además “La narración inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer, sino la de su recuerdo.” *Tiempo pasado*, pp. 15 y 19.

⁴⁰ J.-P. Miraux, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹ André Maurois, *Aspectos de la biografía*, pp. 74-75. También señala algo digno de tomarse en cuenta para el caso de nuestros modernistas: “es frecuentísimo que el escritor *pose* ante sí mismo.” (*Ibid.*, p. 75).

⁴² “El interés del diario reside en su insignificancia. Esa es su pendiente, su ley. Escribir cada día, bajo la garantía de este día y para recordárselo a sí mismo, es una manera cómoda de escapar al silencio, como a lo que la

del diario: una cierta imposibilidad de afirmar, o en todo caso, el gesto reflejo de poner en suspenso el peso de cualquier aserción.⁴³ Se trata de lo que se apuntaba antes, en el diario hay un desconocimiento de la línea de meta, estamos en la incertidumbre del presente.⁴⁴ Por eso tal vez la precisión de anotar la fecha; consignar día, mes y año en una manera de saberse en el flujo constante del paso del tiempo.

En cambio, la autobiografías y las memorias tienen la peculiaridad de ser más contundentes, tanto por su unidad de composición —no permiten huecos como en el fragmentarismo de los diarios— como por su condición de examen del pasado. Se concretan en dos momentos: la época rememorada y el presente en que se recuerda. Todos los actos, decisiones y oportunidades tomados con anterioridad condujeron a lo que se es. Aquellos tiempos reconstruidos por medio de la palabra son los hechos que determinaron la situación actual. Entender la complejidad del yo en que mi ser de hoy es la suma de mis yos del ayer hace de las memorias la mejor forma de entendernos como seres temporales, como humanos destinados a la muerte.

La escritura hace que la existencia individual intente vencer la nada de la mortalidad. Autobiografía, memorias y diarios tienen afán de trascendencia, gracias a este tipo de obras se valora la existencia individual en un mundo que gira y gira indiferente a las afectaciones personales. El narrarse es un escape al olvido, pero también es un medio de autoconocimiento, un método de hacer consciente lo que para otros simplemente es vivir. En todos los casos la finalidad es explorarse a sí mismo.

palabra tiene de extremo. Cada día nos dice algo. Cada día anotado es un día preservado. Doble operación ventajosa. Así se vive dos veces.” M. Blanchot, *op. cit.*, p. 209.

⁴³ Alan Pauls, *Cómo se escribe el diario íntimo*, p. 5.

⁴⁴ “El diario, con sus apuntes ocasionales, sus fregonazos, sus altibajos, la expresión de sentimientos y estados de ánimo contradictorios, sea consecuencia del azar y la casualidad que constituyen al yo.” E. F. Puertas Moya, *op. cit.*, p. 53.

También en autobiografía y memorias hay un deseo de recomponerse que no está presente en el diario.⁴⁵ El yo público es más evidente en las primeras. Si bien un escritor al llevar un diario sabe que existe la posibilidad de verlo publicado, en autobiografías y memorias está la intención clara y determinada de volver al pasado para construir un yo que explique su circunstancia presente. La complejidad de ese doble yo: mi yo del pasado, mi yo del presente, hace que se advierta cómo el autor establece una estrategia textual para conformarse como personaje.⁴⁶ De tal forma, “el autobiógrafo establece entonces una importante distancia entre los dos yo (el del enunciado, el de la enunciación), entre la persona que escribe y el personaje que ella escribe.”⁴⁷

Se debe considerar que: “La verdadera autobiografía se esfuerza —a diferencia del diario íntimo— por tomar de entre la densa amalgama de recuerdos y vivencias personales aquellos que están relacionados pertinentemente con lo que el autor considera que es la línea maestra de su vida, de ahí la importancia del primer recuerdo.”⁴⁸ La concatenación de los episodios vividos adquiere un papel relevante en la significación de autobiografías y memorias, mientras en el diario su orden es arbitrario como el azar de la existencia. Los diaristas tienen su horizonte de creación en la actualidad de los sucesos; quien escribe está inmerso en el transcurso de su vida, no posee perspectiva para dar orden a su secuencia narrativa.

⁴⁵ Señala Raymundo Ramos: “El *diario* es —según la acertada diferenciación que de él hace Aníbal Ponce— la anotación ‘de una vida que se va haciendo’ en cambio la *memoria* se escribe ‘desde la altura de una vida ya hecha.’ Memorias son diarios con perspectiva. El escritor recuerda, es decir, reinventa su propia vida. El tiempo le ayuda a perfeccionar, a retocar las ideas. El diario es fotografía sin retoque, cuaderno de bitácora, manual de improvisaciones. De ahí la mayor eficacia literaria de las memorias y el mayor significado psicológico de los diarios.” “Estudio preliminar” a *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*, p. VIII.

⁴⁶ “La memoria autobiográfica es pasado presente. La autobiografía tiene como dominante de su estructura la convocatoria por la escritura de *la presencia del pasado*. Por ello la actividad escritural autobiográfica no remite nunca al pasado como un todo, como un conjunto, sino a los puntos sucesivos del pasado, a los diferentes presentes, durables, de ese pasado.” J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁷ J.-P. Miraux, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁸ Javier del Prado *et al.*, *Autobiografía y modernidad literaria*, p. 235.

Otra distinción se vincula con el grado de intimidad expresado en los géneros, pues la autobiografía y las memorias son dos actos literarios eminentemente públicos, aunque haya un tono más personal en la primera que en las segundas, mientras que los diarios mantienen un ámbito privado propio de su expresión subjetiva de la experiencia cotidiana. Estas especificaciones ayudan a comprender la naturaleza de las obras aquí consideradas.

Para el presente estudio, resulta entonces fundamental la distinción genérica de los textos de los escritores modernistas, pues en el caso de las obras de Enrique Gómez Carrillo y José Santos Chocano existe esa distancia temporal de los hechos narrados mientras que en la de José María Vargas Vila se encuentra el registro cotidiano de la vida. Los distintos matices y realizaciones de las escrituras del yo que abordará esta investigación permitirán dilucidar con más elementos las diferencias entre diario, autobiografía y memorias. Así me he referido hasta ahora a la primera distinción fundamental entre las escrituras del yo: la autobiografía y las memorias que relatan sucesos desde una perspectiva temporal lejana y el diario que produce apuntes inmediatos de los hechos. Al analizar un caso de cada género es importante advertir si se mantiene un mismo estilo en todas las obras o, si por el contrario, al tratarse de volúmenes con distinta naturaleza se presenta un giro particular en ellos.

Deslinde entre autobiografía y memorias

Ahora bien, “es posible que exista una sutil diferencia entre la memoria y la autobiografía. Es posible que el matiz sea la intensidad del paisaje social sobre el yo como sujeto activo del recuerdo. Las autobiografías son prosa lírica, historia privada si se quiere, o historia de una literatura [idealización del sujeto] para amigos, y para enemigos por supuesto.”⁴⁹ De esta forma, se señalan dos diferencias centrales: por un lado el subrayar el interés por “el paisaje

⁴⁹ R. Ramos, *op. cit.*, pp. VIII-IX.

social” y por el otro el remarcar la “historia privada”.⁵⁰ En términos de Bernd Neumann “En el esfuerzo de reencontrar el tiempo perdido en el recuerdo, el autobiógrafo obedece al principio del placer”⁵¹; “Por el contrario, el memorialista obedece al principio de realidad en su esfuerzo de describir su carrera de la manera más exacta y correcta posible.”⁵² Se trata de un rasgo distintivo de composición entre autobiografía y memorias. Continúa esa diferencia en dos visibles posturas:

Casi todas las descripciones de la vida se encuentran situadas entre los extremos de la autobiografía “líricamente fluyente” y de las memorias “épicamente petrificadas”. Los dos extremos ponen en claro hacia dónde tienden la autobiografía y las memorias: hacia la “difuminación” por exceso de acento sobre la subjetividad, hacia la “petrificación” por exceso de acento sobre la objetividad.⁵³

Tal vez por eso el autobiógrafo emplea en mayor medida un lenguaje metafórico, mientras que el memorialista tiende a la explicación del contexto. En otras palabras: “En las memorias, salvo excepciones célebres, la escritura no se centra en la historia personal del escritor, y el narrador se presenta más bien como un relator, como un cronista y no como personaje central.”⁵⁴ De ahí la relevancia de la perspectiva histórica de las memorias.

No obstante, Georges May previene sobre la ausencia de una frontera clara entre los dos géneros:

Así como es raro que la personalidad no entre en juego de tiempo en tiempo para hacer de él un autobiógrafo que a veces se ignora, así también es extraño que los acontecimientos públicos

⁵⁰ “Las memorias no se circunscriben a una vida individual. Como decía Corpus Barga, las memorias no dan cuenta de uno, ni siquiera de uno y de los demás, sino de uno en los demás, del yo y lo que sucede.” J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 27.

⁵¹ *La identidad personal: autonomía y sumisión*, p. 75. Agrega el crítico alemán: “Por eso los autobiógrafos tratan intensa y detalladamente la época de la infancia y de la juventud. El recuerdo de esta época placentera y sin renuncias se convierte en la promesa de una vida mejor y con menos represiones.” *Ibid.*, p. 76.

⁵² *Ibid.*, p. 77.

⁵³ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁴ J.-P. Miraux, *op. cit.*, p. 17.

que un autobiógrafo debió atravesar durante su vida no se impongan a su memoria para hacerle actuar, aquí y allá, si se quiere involuntariamente en el papel de cronista.⁵⁵

De ahí, que para precisar cuándo una obra puede clasificarse como autobiografía y cuándo como memorias debe hacerse un examen global para determinar qué aspecto es el fundamental en la construcción de la misma. El teórico francés desconfía de las etiquetas preestablecidas, aunque brinda la noción más aceptada: “ésta se basa en la diferencia que hay entre las obras centradas en la persona o en la personalidad de quien las escribe y las que se centran en los acontecimientos narrados por éste.”⁵⁶

De cualquier manera May finaliza su escrutinio: “cuanto más se buscan las fronteras que separan la autobiografía de las memorias más se percibe que son fluidas, subjetivas y móviles.”⁵⁷ Me parece importante reconocer que “no hay un modo de autobiografía que sea canónico, ni un estilo que distinga lo que es *propia*mente autobiografía de lo que no es”.⁵⁸ Una vez más el deslinde deja de ser claro, recae en el lector la responsabilidad de descifrar la intención del autor.

Como he señalado antes, para los fines de este estudio se han seleccionado distintas variantes de las escrituras del yo en el modernismo. Por un lado, se tiene el diario de Vargas Vila; por el otro, la trilogía autobiográfica de Gómez Carrillo que obedece a un proyecto de escritura sobre sí mismo: *Treinta años de mi vida*, y la serie de textos memorialísticos de Chocano reunidos póstumamente como *Las mil y una aventuras*. De este corpus se podrán establecer algunas distinciones entre unos y otras.

⁵⁵ G. May, *op. cit.*, pp. 147-148.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁸ J. M. Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 107.

1.2. EL MODERNISMO COMO ÉPOCA CLAVE DE LAS LETRAS HISPANOAMERICANAS

Se ha apuntado que al escribir sobre sí mismo existen dos vertientes igualmente importantes para el autor: una es la exploración del ser interno; la otra, la observación de la sociedad que lo rodea. Este apartado se consagrará a esta última.⁵⁹ En las escrituras del yo de los modernistas se trasluce esa consciencia de la historicidad, es decir, que, además del paso del tiempo personal, se incorporan elementos que caracterizan a su época. Consideremos que “el género autobiográfico puede calificarse como un mecanismo semiótico de individualización, en el que se articulan diversos planos del desarrollo cultural.”⁶⁰ Entonces resulta relevante precisar algunos factores presentes en el horizonte de creación de las obras modernistas.

De una primera aproximación a las escrituras del yo del modernismo sobresale el momento histórico en el cual se evidencia el enfrentamiento entre dos fuerzas —quizá siempre presentes en la vida humana— el vigor de la novedad contra el poder de lo antiguo. Antes de especificar dicho momento resulta necesario señalar algunos antecedentes, como el hecho de que fue durante el Renacimiento⁶¹ cuando se agudizó la oposición entre lo moderno y lo antiguo. Desde una perspectiva racional y crítica se compararon los alcances de cada época. Para ello, según Calinescu, se usaron tres grandes categorías en sus argumentos: el de la razón que apela a las reglas geométricas de la belleza; el del gusto que busca derribar la

⁵⁹ Tengamos presente que es en siglo XIX, “la época en que se acuña el término [autobiografía] adquiere especial relieve pues delata el carácter moderno de este nuevo género literario, vinculado a los procedimientos narrativos de la burguesía triunfante y a la nueva ideología del individualismo.” F. E. Puertas Moya, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰ Claudio Maíz, “Para una poética del género autobiográfico. El problema de la intencionalidad”, *Revista de Filología Hispánica*, p. 590.

⁶¹ Arnold Hauser realiza precisiones importantes al concepto de Renacimiento pues argumenta que: “En la concepción sensualista del Renacimiento, amoralismo y esteticismo se entrelazan de una manera que corresponde mejor a la psicología del siglo XIX que a la del Renacimiento. La visión estética del mundo característico del período romántico no se agotaba en modo alguno en un culto al arte y al artista, sino que traía consigo una nueva orientación de todos los problemas de la vida según criterios estéticos. Toda la realidad se convertía para ella en sustrato de una experiencia estética, y la vida pasaba a ser una obra de arte en la que cada uno de los factores era simplemente un estímulo de los sentidos.” *Historia social de la literatura y del arte*, vol. I, p. 338. Esta postura es coincidente con el arte de vivir de los modernistas.

tiranía de las buenas formas o compostura, y el de la religión que se apoya en la idea de Dios, oponiendo lo cristiano contra lo pagano.⁶² De tal modo, los parámetros del concepto de belleza se asocian con la temporalidad, pues no es lo mismo referirse a la belleza clásica tradicional que a la clásica del Renacimiento. Entonces,

La búsqueda de la perfección llegó a considerarse como un intento de escapar a la historia y el camino más corto hacia el ‘academicismo’. Especialmente en Francia, donde los jóvenes y rebeldes románticos se habían enfrentado a los prejuicios neoclásicos más obstinados y estrechos de mente, los partisanos del nuevo movimiento fueron obligados a utilizar del modo menos ambiguo posible el argumento del relativismo histórico. Estar a la altura de los tiempos en que se vive, intentar responder a sus problemas se convirtió en algo más que una estética — se convirtió casi en una obligación moral—.⁶³

Esa exigencia marcó el rumbo de la creación literaria no únicamente francesa sino también hispanoamericana. “Estar a la altura de los tiempos” significó entrar de lleno a una expresión innovadora y original. De ahí que la moda dicte el gusto, pues éste “es la habilidad de agradar hoy en día.”⁶⁴ Existe un impulso artístico de retar aquellas reglas que se suponen inamovibles; surgen de la mano de Stendhal nuevos valores literarios, pues para él “el concepto de romanticismo incluye las nociones de cambio, relatividad y, sobre todo, actualidad, haciendo que coincida en gran parte con lo que Baudelaire denominaría cuatro décadas más tarde *la modernité*. El romanticismo, en palabras sencillas, es el sentido del presente expresado artísticamente.”⁶⁵ Lo anterior conlleva a una función social determinada de la literatura: “La gente es víctima inconsciente del poder despótico del hábito, y es una de las tareas del escritor intentar eliminar sus efectos inhibidores y casi paralizantes en cuestiones de la imaginación.”⁶⁶ En “Salón de 1846” Baudelaire apela a los burgueses de la siguiente forma:

⁶² Vid. Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, pp. 41-49.

⁶³ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

Poseéis el gobierno de la ciudad, lo que es justo, puesto que tenéis la fuerza. Pero es preciso que seáis capaces de sentir la belleza; porque, de la misma forma que ninguno de vosotros puede hoy prescindir del poder, nadie tiene tampoco derecho a prescindir de la poesía.

[...] Pues bien, tenéis necesidad de arte.

El arte es un bien infinitamente valioso, un brebaje que refresca y que calienta, que refresca el estómago y al espíritu en el equilibrio natural del ideal.⁶⁷

Llenar las necesidades básicas con la educación de los sentidos para aprender a gozar. El arte es una dimensión humana indispensable para satisfacer al cuerpo y encontrar el balance espiritual.⁶⁸ Los modernistas tienen un papel semejante al del poeta francés en las naciones hispanoamericanas: comunicar lo que es actual en el mundo, concentrar el interés en el elemento de cambio y sensibilizar a sus lectores sobre estas nuevas experiencias.⁶⁹

De tal manera, el auge de lo nuevo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se da en todos los ámbitos, desde la forma de vestir (como el desuso del corsé), la manera de transportarse (los coches sin caballos, el tranvía, el metro, la popularidad de la bicicleta) o el modo de divertirse (centros vacacionales en balnearios o playas, el hipódromo, magnos teatros), hasta los grandes proyectos nacionales como la construcción de vías ferroviarias, el trazo de ciudades que originó barrios burgueses o la rehabilitación de puertos. Sin duda, es una etapa de expansión económica consecuencia del proceso de industrialización de 1870 a 1900. Además, la población mundial se incrementó de 260 millones en 1850 a 460 millones en 1914. El intercambio comercial se intensificó, los flujos de materias primas (caucho, algodón, cacao, etc.) provocaron un aumento en la frecuencia de las rutas marítimas. Los

⁶⁷ Charles Baudelaire, *Cuadernos de notas y consejos a los jóvenes escritores*, pp. 219, 220.

⁶⁸ “Se parte, obviamente, de la insatisfacción del presente, de esa sensación de vacío y soledad que se posesionó de los artistas del periodo y que en buena medida parte implicó una crítica, expresa o tácita, a la nueva sociedad burguesa creadora del universo contemporáneo.” (Ángel Rama, “El poeta frente a la modernidad”, pp. 87-88).

⁶⁹ Octavio Paz advierte “la nota distintiva de los nuevos poetas, su razón de ser, es la voluntad de ser modernos [...] el vocablo *modernista* revela una suerte de fe ingenua en las excelencias del futuro o, más exactamente, de la actualidad.” (*Cuadrivio*, p. 18.) Y para sus seguidores “El amor a la modernidad no es culto a la moda: es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos”. (*Ibid.*, p. 21).

últimos veinte años de la antepasada centuria y los primeros quince años del siglo XX fue una época de grandes inventos: la electricidad, la telegrafía inalámbrica, el automóvil, el avión, el cinematógrafo. Días deslumbrantes conocidos como la *Belle Époque*. Se trata de una efervescencia tanto en el ámbito científico como en las artes. El pragmatismo de lo funcional transformó los modos de vida hacia el apego al confort. Para algunos, esos años son considerados la edad de oro del capitalismo.

José María Vargas Vila (1860-1933) atestiguó en su diario el paso de esos días dorados. Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) escribe sus *Treinta años de mi vida* entre 1918 y 1921 en un horizonte de conclusión de ese apogeo cultural. La escritura memorialística de José Santos Chocano (1875-1934), aunque más tardía, es igual de dinámica que la de sus pares en su descripción de aquellos años.

Pocos movimientos literarios de Hispanoamérica han sido tan estudiados como el modernismo, de manera que existen diversos puntos de vista sobre él. Un primer aspecto a discusión es el periodo que comprende. Es inútil indicar un año preciso de inicio y fin, lo importante es ubicar la época entre el último tercio del siglo XIX y el primero del XX.⁷⁰ La crítica es unánime al considerarlo una etapa fundamental en la conformación de las naciones latinoamericanas, ya que durante aquellos años se dieron los pasos más contundentes para la instauración de un sistema capitalista con el cual se pretendía dejar atrás al orden colonial imperante hasta entonces.⁷¹ “Se estaba procediendo a dismantelar los sistemas reguladores creados durante el periodo colonial”;⁷² se abrían las puertas a una nueva organización impulsada por las empresas navieras, las compañías ferroviarias, los establecimientos fabriles

⁷⁰ José Emilio Pacheco considera el inicio de la época modernista en 1884 y su fin en 1921, periodo establecido en su *Antología del modernismo (1884-1921)*. Hay críticos como Ivan Schulman que marcan una fecha de inicio anterior (1875); por su parte, Ricardo Gullón afirma que concluye hasta 1940.

⁷¹ No hay que olvidar que Cuba consigue su independencia hasta 1898.

⁷² William Glade, “América Latina y la economía internacional”, en Leslie Bethell [ed.], *Historia de América Latina*, vol. 7, p. 1.

y los consorcios bancarios. La demanda de materias primas debida al proceso de industrialización europea permitió que las sociedades latinoamericanas comenzaran a crear una economía no sólo orientada a abastecer a las metrópolis, sino también a realizar transacciones comerciales que desarrollaran una infraestructura económica propia. A pesar del innegable impulso económico de la época hay que reconocer que “la expansión del capitalismo industrial no se tradujo en la creación de centros industriales en las regiones periféricas.”⁷³ Halperin Donghi apunta que se trata del neocolonialismo.⁷⁴

De allí la destacada labor de los escritores modernistas, quienes propugnaban, como Rubén Darío, por una “autonomía poética de la América española como parte del proceso general de libertad continental, lo que significaba establecer un orbe cultural propio que pudiera oponerse al español materno”,⁷⁵ ubicando con ello la cultura latinoamericana en un sitio más igualitario con respecto al resto de países del mundo. Si económicamente no se logró un verdadero ajuste del lugar que ocupaba la región en las relaciones internacionales, en el ámbito literario sí se concretó una propuesta estética única que colocaba a América Latina al parejo de la vida artística mundial.⁷⁶ “El modernismo —hoy puede afirmarse— ha sido el primer gran intento de América por expresar su individualidad, una individualidad que también artísticamente fue el resultado de una problemática diversidad, la misma que integra su compleja realidad histórica.”⁷⁷ En este contexto se debe considerar el papel de la

⁷³ Gustavo y Hélène Beyhaut, *América Latina. III. De la Independencia a la Segunda Guerra Mundial*, p. 33.

⁷⁴ “En 1880 –años más, años menos– el avance en casi toda Hispanoamérica de una economía primaria y exportadora significa la sustitución finalmente consumada del pacto colonial impuesto por las metrópolis ibéricas por uno nuevo.” (Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, p. 288).

⁷⁵ Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, p. 5.

⁷⁶ “El diagnóstico exclusivista de una poética sobrecargada de gnomos, rubíes, jardines versallescos y princesas condujo sensiblemente a un desvirtuamiento de sus principales pesquisas, tachadas de artificiosas, frívolas e intrascendentes, cuando en realidad el espectáculo de fondo y forma de su esteticista arte habría que equipararlo a problemas más complejos, como la profesionalización del escritor en el vértice del nuevo sistema social aburguesado o la edificación en las naciones de América Latina de sus diversas identidades tras la emancipación política a principios del diecinueve”, (José Ismael Gutiérrez, *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*, p. 11).

⁷⁷ Roberto Yahni, “Prólogo” a *Prosa modernista hispanoamericana. Antología*, p. 14.

prensa: “Las publicaciones periódicas de la época, esencialmente los periódicos y las revistas, dieron un fuerte impulso y vigor a las creaciones de la literatura modernista, al mismo tiempo que forjaron una singular y eficaz forma de comunicación continental.”⁷⁸

Ahora bien, el impacto que trajo consigo el incremento del comercio internacional provocó que las ciudades fortalecieran su papel como lugares de concentración de la riqueza.⁷⁹ De tal modo, los centros urbanos se convirtieron en verdaderos polos de progreso. La vida en las ciudades comenzaba a tomar un ritmo más acelerado. Se emulaban los estilos de las construcciones europeas, sobre todo el parisino, lo que daba a las ciudades un renovador aire cosmopolita. “El exotismo como modo de rebeldía frente a la chatadura y monotonía de sus opresivos ambientes locales. [...] El cosmopolitismo, gravitando especialmente sobre París, no es sino una forma más inmediata, más cercana, de ese interés de los modernistas por aquello —distinto y superior— que no encontraban en sus patrias.”⁸⁰

Gutiérrez Girardot afirma que “el eclecticismo arquitectónico de las grandes ciudades, producto de la sociedad burguesa, y el correspondiente ‘cosmopolitismo’ del *intérieur* constituyeron un enriquecimiento de la experiencia cotidiana y, con ello, la posibilidad de un enriquecimiento de la expresión”.⁸¹ Así, los escritores modernistas se ven rodeados por diversos elementos que se refieren a un momento decisivo para la humanidad: el tránsito de la población rural a la población urbana. Federico de Onís se refiere al modernismo como una época de las mismas proporciones que el Renacimiento.⁸²

⁷⁸ Ignacio Díaz Ruiz, “Prólogo” a *El modernismo hispanoamericano testimonios de una generación*, p. 37.

⁷⁹ “El mundo industrial comienza a sustituir al natural e irrumpe dondequiera el objeto: biombos, divanes, jarrones, colgaduras, lacas, oro, japerías, miniaturas, joyeros, frascos de perfumes, acuarelas, porcelanas, lámparas, marfil, perlas, esmaltes.” J. E. Pacheco, *op.cit.*, p. XLIII. El cosmopolitismo deja su huella en la decoración de los hogares pudientes.

⁸⁰ José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, “Introducción general: El modernismo hispanoamericano en su prosa”, en *La prosa modernista hispanoamericana*, pp. 23, 24.

⁸¹ Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, p. 111.

⁸² Vid. Federico de Onís, “Sobre el concepto del modernismo”, en Homero Castillo [ed.], *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 35-42. Argumenta el filólogo: “La originalidad de los pueblos no se da en el aislamiento, sino en la comunicación con los demás, y precisamente estas dos épocas de máxima

“El crecimiento de las ciudades, que alcanzó la mayor evidencia en las capitales nacionales y en unas cuantas capitales estatales o provinciales, fomentó y facilitó la formación de élites nacionales progresistas”.⁸³ Emergía una nueva clase social: la burguesía. De modo que la riqueza de esta clase empezó a ostentarse en un estilo de vida propio y “puede decirse que el modernismo le arrebató al burgués la noción de lujo y la puso en mano de los creadores de la belleza.”⁸⁴ Para Schulman, “frente a los replanteamientos de la comunidad social —léase sociedad burguesa— el poeta siente la necesidad de protegerse, convirtiéndose, en el proceso —en uno de los registros de su discurso— en el defensor de lo ideal y de lo bello.”⁸⁵ Se trata del impulso de defender al arte como recurso liberador de la humanidad ante la hostil exigencia de productividad del mundo industrializado.

Sin embargo, dentro de la creación literaria modernista se aprecia un reordenamiento de valores: “Ahí también la esfera de lo bello, reificada, es incorporada al mercado como objeto decorativo, compensatorio, crítico del utilitarismo, si se quiere, pero en última instancia afirmativo de la misma lógica de la racionalización (y mercantilización del mundo)”.⁸⁶ Es decir, los escritores incorporan la belleza a su entorno de manera material; hacen hincapié en lo elegante que se pierde en lo suntuoso. Las nuevas costumbres perfilan una conducta hedonista en contraposición con las jornadas extenuantes para la clase trabajadora.

Los teóricos de la modernidad advierten que en determinado momento de la industrialización durante el siglo XIX se bifurcó la visión del concepto, pues, por un lado, se refirió a una etapa en la historia de la civilización occidental y, por el otro, a la actividad

originalidad hispánica son las de máxima comunicación de los pueblos hispánicos con el resto del mundo.” (*Ibid.* p. 36).

⁸³ James R. Scoobie, “El crecimiento de las ciudades latinoamericanas, 1870-1930”, en Leslie Bethell [ed.], *Historia de América Latina*, vol. 7, p. 230.

⁸⁴ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2, p. 230.

⁸⁵ Ivan A. Schulman, “La modernización del modernismo”, en *Contextos. Literatura y sociedad latinoamericanas del siglo XIX*, p. 101.

⁸⁶ Julio Ramos, *Descuentros de la modernidad en América Latina*, p. 117.

artística dentro de la imposición de las nuevas reglas comerciales dictadas por el capitalismo. La primera se asocia a la idea de progreso, al desarrollo tecnológico y a los avances científicos; la segunda, a una crisis espiritual efectuada como reacción antiburguesa de los individuos.

Marshall Berman insiste en la valoración positiva de Karl Marx de la clase burguesa como factor de liberación del mundo feudal. “El segundo gran logro burgués ha sido liberar la capacidad y el impulso humanos para el desarrollo: para el cambio permanente, para la perpetua conmoción y renovación de todas las formas de vida personal y social.”⁸⁷ Sin duda, se abren nuevos horizontes a la humanidad con la paradoja de la masificación de la mano de obra que conlleva a la unificación de anhelos existenciales. El mercado dicta los deseos de la gente con la consiguiente pérdida de decisión personal de la propia vida. Se atisba la homogeneizadora meta del éxito y el aplastante culto a la felicidad material. Por ello, “lo que define a la modernidad cultural es su rotundo rechazo de la modernidad burguesa, su negativa pasión consumista.”⁸⁸ De ahí el origen de la postura radical expresada con el lema: “el arte por el arte”. Defender lo superfluo es retar la fijación de los precios por parte de los filisteos.

No obstante, como modelo de organización se aprecian las ventajas del libre mercado: “a su vez esto significa que cualquier sociedad burguesa plenamente desarrollada debe ser una sociedad genuinamente abierta, no sólo económica, sino también política y culturalmente, de manera que las personas tengan libertad para comprar y buscar las mejores ofertas de ideas, asociaciones, leyes y políticas sociales, tanto como de productos.”⁸⁹ Esa sería la circunstancia deseable para cualquier comunidad. En el ámbito personal cuando Berman revisa las condiciones de vida de los habitantes de ciudades como París anota:

⁸⁷ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 89.

⁸⁸ M. Calinescu, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁹ M. Berman, *op. cit.*, p. 109.

Baudelaire muestra cómo la vida urbana moderna impone estos movimientos a todos; pero muestra también cómo al hacerlo impone también, paradójicamente, nuevas formas de libertad. Un hombre que sabe cómo moverse en, alrededor y a través del tráfico puede ir a cualquier parte, por cualquiera de los infinitos corredores urbanos por donde el mismo tráfico puede circular libremente. Esta movilidad abre un gran número de experiencias y actividades nuevas a las masas urbanas.⁹⁰

Esas posibilidades son vislumbradas por los escritores de la época. De ahí el entusiasmo por adherirse a un movimiento que generó una nueva manera de mirar los objetos y experimentar el placer que se desprendía de los mismos. El empleo de la tecnología en la cotidianidad humana revolucionó con diversos inventos el acontecer de aquel periodo histórico.

Berman divide en dos tendencias la reacción intelectual ante estas transformaciones. Se encuentra la “modernolatría” y la “desesperación cultural”. En la primera se cuentan fenómenos literarios, como el futurismo encabezado por Marinetti o corrientes arquitectónicas como la de Le Corbusier, que alaban y aprovechan al máximo las posibilidades abiertas por la modernidad. En cambio, en la segunda se lamenta la rutina monótona que uniforma la vida humana por lo que se protesta por la deshumanización del arte como lo hace Ortega y Gasset o se alza la voz ante el estéril y vacío resultado de un trabajo percibido como esclavitud como se ve en T.S. Eliot o Ezra Pound. Es decir, hay dos visiones ante un mismo fenómeno que tiene sus continuadores en autores como Marshall McLuhan para la primera posición o Arendt y Foucault para la última.

Entonces, hacia el final del siglo XIX se extiende un malestar individual ante la situación social: “Hacia donde mire, el poeta registra el desorden del universo, la injusticia de la sociedad, la subversión de los valores, una desarmonía generalizada que parece regir a la propia naturaleza y permitiría enjuiciar incluso a Dios.”⁹¹ Se trata del choque de dos sistemas:

⁹⁰ *Ibid.*, p. 160.

⁹¹ Á. Rama, “El poeta frente a la modernidad”, pp. 91-92.

la reordenación del trabajo provocado por el avance industrial se opone al antiguo régimen, o sea, capitalismo *vs.* orden feudal; el espacio donde se acentúa dicha confrontación es la metrópoli. De ahí que en París durante el Segundo Imperio surja Baudelaire como un observador de dichas transformaciones: “Su experiencia de la multitud comportaba los rastros ‘de inequidad y de los miles de empujones’ que padece el transeúnte en el hervidero de una ciudad, manteniendo tanto más despierta su consciencia del yo.”⁹² La construcción del boulevard le da libre paso al *flâneur* que callejea y el alumbrado público descubre una vida nocturna nunca antes experimentada. “Y así se entiende que Baudelaire creyese que en ciertas horas su vagabundeo estaba revestido de la misma dignidad que el tenso esfuerzo de su potencia poética.”⁹³ La materia poética abreva de una experiencia nueva.

La bohemia es un fenómeno de la época. Los jóvenes encuentran un estilo de vida que explora los placeres al máximo. “Baudelaire representa al *dandy* como un descendiente de grandes antepasados. Para él es el dandysmo ‘el último resplandor del heroísmo en la época de las decadencias’”.⁹⁴ Un héroe del momento, pues representa a alguien ajeno a la productividad mercantil de los nuevos tiempos. Por tal motivo:

El logro sublime del gran *dandy* consiste en hacer de su persona una obra de arte, en convertirse él mismo en una realización de la belleza. Belleza como artificio, belleza como acto de la fantasía, del entendimiento y de la voluntad, como encarnación antinatural y gratuita del principio estético: he ahí lo que da unidad y coherencia a las diversas facetas del dandysmo en Baudelaire.⁹⁵

Señala Hinterhäuser que esa actitud, “el vivir para la belleza”,⁹⁶ es como un “último destello del heroísmo en las sociedades decadentes”. Agrega “Este heroísmo está matizado por la

⁹² Walter Benjamín, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, p. 77.

⁹³ *Ibid.*, p. 115.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, p. 77.

⁹⁶ En palabras del propio Baudelaire: “El Dandy debe aspirar a ser sublime sin interrupción; debe vivir y dormir delante de un espejo.” “Con el corazón en la mano”, *op. cit.*, p. 38.

tragedia porque, como bien sabe el *dandy* moderno, todas sus luchas y sacrificios por la realización de la aristocracia espiritual están condenados al fracaso.”⁹⁷ Un panorama desolador que de Londres se exporta a distintos puntos del orbe. Los artistas entran en crisis. Ángel Rama al referirse a Darío apunta: “Reconoce y hace suya una estética de la novedad, una pugna dentro de la alineación instaurada, la necesidad de inventar en todas sus piezas un paraíso artificial en el cual sin embargo fuera posible lo imposible: resguardar la subjetividad más viva.”⁹⁸ De tal manera, el modernismo implicó la búsqueda personal en las formas literarias que sirvieron de refugio ante las tensiones vividas en sociedad. Caracteriza a los modernistas la idea de una belleza integradora, ecléctica, que supone la asimilación de todos los estilos artísticos.⁹⁹

El modernismo no es un movimiento con una sola dirección, abarca en distintas corrientes: el romanticismo, del cual rescata ante todo la construcción de una voz propia alejada de los dictados de la academia; el parnasianismo, con el que comparte el gusto por la perfección formal y la plasticidad; el simbolismo y su exploración del sentido metafórico; el impresionismo con sus trazos generadores de una nueva mirada de las cosas; el expresionismo y su manera de recrear las emociones; el universalismo, con el que Hispanoamérica encuentra su lugar en el mundo; el exotismo que entabla contacto con culturas orientales; el indigenismo y su construcción mítica de un pasado que rebasa las

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ A. Rama, *op. cit.*, p. 95.

⁹⁹ Para Rafael Gutiérrez Girardot la obra de los modernistas “es mucho más que un movimiento puramente formal y representa, consiguientemente, mucho más que una renovación formal de la lengua poética. La ‘nueva sensibilidad’ de que se habló entonces resumía —aunque sin especificarlo— los efectos del cambio de forma de la vida urbana y a su vez de los elementos de que constaba dicho cambio: la secularización, la hipersensibilidad de la vida urbana y su carácter intelectualista. Estos elementos de la nueva forma de vida social son el presupuesto de la renovación formal modernista”, “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 501.

limitaciones de su presente; el cosmopolitismo con el que se presentan como ciudadanos universales.¹⁰⁰

Hay quien encuentra todavía más rasgos fuera de las corrientes artísticas: “el *Modernismo* fue un caudal y poderosa corriente, donde anarquismo, aristocratismo, bohemia, libertad moral, esteticismo, naturalismo, orfismo, espiritismo, idealismo, decadentismo, paganismo, cosmopolitismo y afán erótico se interpenetraron y correspondieron.”¹⁰¹ Sin duda, los escritores mantuvieron los ojos abiertos a todo aquello que circundó su ambiente y supieron actuar de manera sincrética.

Los modernistas van hacia los límites para ampliar su experiencia estética, “afirmaron valores opuestos a los de las sociedades en que vivían. Explotaron zonas del sentimiento que hasta entonces habían sido tabú y llevaron a un primer término el diálogo entre sensualidad y sentimiento religioso que constituye una antinomia de la existencia humana, entre la afirmación de la individualidad y la necesidad de trascender las limitaciones temporales.”¹⁰² De tal modo había “la voluntad de escudriñar en los enigmas de la existencia, aquellos que más agudamente perturbaban la conciencia humana: la precariedad del vivir, el paso del tiempo, la inexorabilidad de la muerte, el peso del dolor sobre el hombre por la ignorancia de su destino último.”¹⁰³ Una meditación calificada de existencial, basta escuchar a Amado Nervo:

¹⁰⁰ Vid. Ricardo Gullón Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990. Cedomil Goic hace el recuento: “En diferentes pisos y en distintos lugares del horizonte, puede hallarse sin contradicción para este espíritu abierto y totalizador las más diversas, paradójales y antinómicas preferencias, siempre que tengan como símbolo de conjunción su dignidad estética. Naturalismo, Parnaso, Simbolismo, Decadentismo, Prerrafaelismo, Indigenismo, Romanticismo, Misticismo, Cosmopolitismo, Exotismo, Clasicismo, Medievalismo, Renacentismo, Manierismo, Barroco, Rococó, Criollismo, Americanismo, Galicismo, Anglicismo, Orientalismo, Esoterismo; todas las tendencias, todas las literaturas, todos los tiempos, despiertan el apetito curioso de estos perseguidores de la belleza.” *Los mitos degradados*, pp. 284-285.

¹⁰¹ Luis Antonio de Villena, *Máscaras y formas de Fin de Siglo*, p. 43.

¹⁰² Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*, p. 45.

¹⁰³ C.O. Jiménez y C.J. Morales, *op. cit.*, p. 27.

[...] por lo que, a mí respecta creo que ni hay ni ha habido nunca más que dos tendencias literarias: la de ver *hacia afuera* y la de ver *hacia adentro*. Los que ven hacia afuera son los más. Los que ven hacia adentro son los menos.

Los que ven hacia afuera no perciben sino las grandes líneas, los grandes relieves de las cosas. Los que ven hacia adentro se asoman al alma íntima, arcana, misteriosa, de las cosas mismas. [...]

Pero los sentidos de la especie, singularmente el sentidos del poeta, que es el ser representativo de la humanidad, se han ido afirmando y hemos empezado a ver hacia adentro. [...]

Naturalmente, para auscultar estos latidos íntimos del Universo, así como también las íntimas pulsaciones de los nervios modernos, del alma de ahora, hemos necesitado nuevas palabras.¹⁰⁴

Entonces, aquella búsqueda en todas las corrientes, en todas las filosofías, en todas las culturas, está presente en los escritores por un afán de encontrar un lenguaje que explique eso que empieza a ver. La capacidad de observación de estos autores está más que comprobada en sus crónicas y ensayos.¹⁰⁵ En ellos su primer atributo será la apertura hacia el conocimiento.

Asimismo, se trata de una crisis espiritual que exalta las pasiones y lo irracional por encima de la razón. En Hispanoamérica “el modernismo fue un estado de espíritu. O más exactamente: por haber sido una respuesta de la imaginación y la sensibilidad al positivismo

¹⁰⁴ Amado Nervo, “El modernismo”, en Jiménez y Morales, *La prosa modernista*, pp. 99, 100.

¹⁰⁵ José Olivio Jiménez anota: “El poeta, el narrador y el cronista —que con general frecuencia coinciden en el mismo autor— meditan, en piezas que no pueden ser consideradas sino como ensayísticas, sobre su voluntad de arte, a veces sobre su obra —sus aspiraciones y sus logros—, y sobre las exigencias más decisivas de aquella misma renovación que estaban emprendiendo y orientando.” “El ensayo y la crónica del modernismo”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 540. Más adelante agrega sobre sus temáticas: “desde la fundamentación teórica y la valoración crítica de su doctrina estética y de sus conquistas expresivas en la escritura hasta la dilucidación de los graves problemas de la identidad cultural y política de la América latina, y, concluyendo, la ubicación histórica-filosófica del arte y el pensamiento modernistas. No es pequeña, pues, la importancia del ensayo para la comprensión, desde sus mismos adentros, de esa etapa decisiva en la historia de las letras hispanoamericanas, por lo general tan tenazmente mal entendida o deformada en su apreciación.” *Op. cit.*, p. 544.

y a su visión helada de la realidad, por haber sido un estado de espíritu, pudo ser un auténtico movimiento poético.”¹⁰⁶

En ese acontecer de “lo nuevo que reemplazaba al mundo antiguo, aún ligado a las estructuras del tiempo colonial en Latinoamérica”,¹⁰⁷ no es de extrañarse que Rubén Darío seleccionara el término de Modernismo para designar una literatura nueva “de una generación de jóvenes escritores hispanoamericanos que abandonaban los caminos tradicionales de la literatura en lengua española. Ahí puede indagarse también la causa de que ese término se difundiera tan rápidamente a pesar de las impugnaciones. El propósito de escribir una literatura en tal sentido moderna se hizo también notorio aun ahí donde la realidad concreta aún no correspondía a la modernidad del momento histórico.”¹⁰⁸

Las particularidades culturales de nuestros países hacen posible que este movimiento se dé antes aquí que en España, pues como dice Octavio Paz “los hispanoamericanos hemos sido y somos más sensibles a lo que pasa en el mundo que los españoles, menos prisioneros de nuestra tradición y nuestra historia.”¹⁰⁹ Otro factor es la inestabilidad de clase, pues “los escritores modernistas ocuparon un lugar social estructuralmente contradictorio. Aunque por parentesco, estilo de vida o acceso a los conocimientos pertenecieran a la clase culta y dominante, no tenían un lugar concreto en la oligarquía”;¹¹⁰ de esta manera se amalgaman las condiciones de la peculiaridad de su propuesta estética.

Quizá por todas esas vertientes antes mencionadas se dificulta definir al modernismo, sin embargo, salta a la vista una de sus características fundamentales: “su condición ecléctica de

¹⁰⁶ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, en *Obras completas*, p. 410.

¹⁰⁷ Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 44.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁹ O. Paz, *op. cit.*, p. 410.

¹¹⁰ Susana Rotker, *La invención de la crónica*, p. 73.

permanente apertura estética”.¹¹¹ Ahí radica el verdadero aporte de esta propuesta literaria surgida en Hispanoamérica. A los escritores les interesan los más variados asuntos, no se conforman con la herencia hispánica, exploran sus raíces grecolatinas, indagan sobre su pasado indígena, entran en contacto con la tradición anglosajona, continúan el diálogo con la cultura francesa, descubren la magia de Oriente, se abren a la diversidad humana. Además, “una parte de los intelectuales latinoamericanos percibió por primera vez una igualdad y una contemporaneidad esenciales con respecto al desarrollo de Europa”.¹¹²

En términos históricos, el modernismo significó la difusión de ideas que intentaban la secularización del mundo;¹¹³ el arte representaba un camino para sustituir a la religión como forma de explorar la vida espiritual.¹¹⁴ Dicha actitud debió enfrentar a las fuerzas reaccionarias de aquellos años, no obstante muchos intelectuales se sumaron al proyecto para definirse como “constantes evolucionadores, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y de nuestro siglo.”¹¹⁵ Se trata de la confirmación del advenimiento de una nueva manera de pensarse como escritores. Por eso no sorprende que nuestros autores frecuentaran el género autobiográfico:

En esta coyuntura social, contra la que se rebelaron los post-románticos que se agruparon bajo la bandera del Modernismo, el *yo* representa una amenaza considerada pecado capital por la negación que hace de los otros. La autobiografía, como género pecaminoso y como práctica

¹¹¹ Belem Clark de Lara, “Introducción”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras. XI. Narrativa*, I. *Por dónde se sube al cielo*, p. LXIII.

¹¹² K. Meyer-Minnemann, *op. cit.*, p. 44.

¹¹³ “En ellos, la secularización, esto es, el uso de imágenes y nociones sagradas para expresar el amor o lo erótico, no solamente sacraliza lo erótico y el amor, sino que al hacerlo, lo libera de la obligada castidad y represión de la moral tradicional, es decir, lo intensifica. Y esta intensificación sólo es posible gracias a la secularización, consecuencia inmediata de la racionalización de la vida.” R. Gutiérrez Girardot, “La literatura...”, p. 498.

¹¹⁴ “Desamparados ante la muerte, frente al abismo de la nada y la erosión de los tradicionales conceptos religiosos, los poetas del siglo XIX buscan otras creencias y otra espiritualidad.” J. E. Pacheco, *op. cit.*, p. XXIII.

¹¹⁵ Luis Castillo Ledón *et al.* “Protesta de los modernistas”, en *El Entreacto*, núm. 631 (11 de abril de 1907), ápod Belem Clark y Ana Laura Zavala, “El modernismo mexicano a través de sus polémicas”, *La construcción del modernismo*, p. XLIII.

social recóndita por su contaminación egolátrica, ha sido contemplada también como un reflejo de la colectividad en la que se inserta y convive el yo.¹¹⁶

En las escrituras del yo del modernismo hispanoamericano se pueden advertir los rasgos de esta nueva visión del mundo. Los escritores modernistas se dirigen a los hombres de su época para revelar que los hispanoamericanos se inscriben en el orden internacional. De esta manera, en *Diarios* (1899-1932) de Vargas Vila; la trilogía autobiográfica de Gómez Carrillo, *Treinta años de mi vida*, comprendida por *El despertar del alma* (1918), *En plena bohemia* (1919) y *La miseria de Madrid* (1921), y *Las mil y una aventuras* (1930-31; ed. 1949) de Chocano se advierte la conformación de estos hombres inmersos en sus circunstancias. En estos títulos se aprecia como sus autores hacen un examen de su vida moderna y configuran su yo estético.

La significación del modernismo en la cultura hispanoamericana es, entre otras, precisamente esa entrada a la actualidad del mundo, pero no se trata de situarse de una manera cómoda ante la modernidad, sino al contrario, con una actitud crítica. Advierte Schulman: “En sus textos estos artistas [modernistas], víctimas marginadas de la sociedad comercial e industrial de su época, seres arrinconados por las instituciones burguesas, expresaron su disconformidad con las estructuras sociales, políticas o económicas de la ‘vida nueva’”¹¹⁷. De ahí la importancia de conocer las circunstancias socioculturales que rodearon al movimiento modernista y descubrir las propias voces de sus participantes hablando de su mundo. A contracorriente del positivismo, ellos detallan la vida individual del hombre y no el funcionamiento del organismo social al que pertenece.

¹¹⁶ F. E. Puertas Moya, *op. cit.*, p. 55. Agrega: “En la literatura finisecular se va constituyendo la alteridad como un concepto ideológico fundamental desde el que contemplar el propio mundo en que se habita [...] en esa coyuntura se inscriben las creaciones modernistas, deudoras en gran medida del descubrimiento de nuevos mundos exóticos y fascinantes”, *ibid.*, p. 110.

¹¹⁷ Ivan A. Schulman, *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*, p. 24.

1.3. EL PRECEDENTE DEL LÍDER DEL MOVIMIENTO: *LA VIDA DE RUBÉN DARÍO ESCRITA POR ÉL MISMO*

El estudio de las escrituras del yo en el modernismo no estaría completo sin mencionar la empresa autobiográfica dariana que tiene una fuerte relación con el proceso de recepción de las obras modernistas, pues se origina como un producto literario impulsado por el mercado editorial. La conocida autobiografía de Darío fue una obra propiciada por la propuesta de una revista y no originada por la voluntad individual de su autor. De tal modo, *La vida de Rubén Darío contada por él mismo* (Barcelona: Maucci, 1915) aparece primero en la revista *Caras y Caretas* en 1912.¹¹⁸

La justificación de examinar la obra de Darío no es otra sino aquella que ha sido expresada en diversos manuales e historias de la literatura:

No sólo desarrolló todas las posibilidades musicales de la palabra, sino que para cada estado de ánimo usó el instrumento adecuado. Leyéndolo uno educa al oído; al educarlo, más planos sonoros aparecen en el recitado. Por su técnica verbal Darío es uno de los grandes poetas de todos los tiempos; y, en español, su nombre divide la historia literaria en un ‘antes’ y en un ‘después’.¹¹⁹

Este hallazgo artístico tendrá una repercusión más allá de las letras, por tanto “al personalizar el lenguaje, disminuían las posibilidades de que fuera utilizado como instrumento uniformador. La invención de un lenguaje es acto revolucionario y no erraron quienes

¹¹⁸ “A Adrogué lo va a buscar una noble y bella insinuación. El director de *Caras y Caretas*, doctor Álvarez, lo excita a escribir su biografía, y para no dejar la ejecución de la obra a merced de su inconstante voluntad, le envía un amanuense, para que se la dicte. Sin hacer ningún bosquejo, sin una retrospectiva detenida y puntualizada de los infinitos incidentes de su dramática existencia, dicta. El libro, precioso por más de un respecto y delicioso por el sabor del estilo, resulta incompleto, en partes confuso, y aun con sucesos trastocados y omitidos; sin embargo, es un documento de inestimable valor y todavía la fuente principal de información sobre su vida. Lo publica *Caras y Caretas* en porciones, y se lo paga liberalmente. Estos dineros, por desgracia, no llegan a sus manos; el cobrador se queda con ellos.” Edelberto Torres, *La dramática vida de Rubén Darío*, Barcelona, Grijalbo, 1966, pp. 460-461.

¹¹⁹ Enrique Anderson Imbert, “Rubén Darío, Poeta. Estudio preliminar”, en Rubén Darío, *Poesías completas*, México, FCE, 1984, p. LI.

pensaron que la musicalidad del modernismo encubría una amenaza potencial a la sociedad.”¹²⁰ La vida misma del poeta nicaragüense es evidencia de cómo “Darío avizora el nuevo tiempo como el de la unificación del planeta, tal como efectivamente estaba produciéndose (militar y económicamente) por obra de los imperios centrales.”¹²¹ Además la profundidad de su legado radica en que “reconoce y hace suya una estética de la novedad, una pugna dentro de la alineación instaurada, la necesidad de inventar en todas sus piezas un paraíso artificial en el cual sin embargo fuera posible lo imposible: resguardar la subjetividad más viva.”¹²² Como indica Octavio Paz: “El modernismo se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo.”¹²³

En ese momento histórico resultó de vital importancia una voz como la de Darío que venía a colocar en un lugar propio a la literatura hispanoamericana.¹²⁴ Se trata de ubicar a nuestros países dentro de la tradición occidental. De ahí la tan tildada característica de “afrancesados” con la que fueron señalados los modernistas hispanoamericanos. Esa voluntad de asimilar las obras de Baudelaire, Verlaine o Zola es prueba de una búsqueda de raíces en la cultura europea. Quizá por eso molestó tanto en España esas resonancias del parnasianismo y simbolismo franceses, pues la pertenencia de la cultura latinoamericana va más allá de la impronta española. Con las carabelas se introdujo una cultura grecolatina de la que pasamos a formar parte.

Aquel niño nacido en Metapa —pueblo recóndito de una nación centroamericana— se convierte en protagonista de la creación literaria de su época. El camino poético de Darío

¹²⁰ Ricardo Gullón, “Introducción” a Rubén Darío, *Páginas escogidas*, México, Red Editorial Iberoamericana, 1987, p. 22.

¹²¹ Ángel Rama, “El poeta frente a la modernidad”, en *Literatura y clase social*, p. 89.

¹²² *Ibid.*, p. 99.

¹²³ Octavio Paz, *Cuadrivio*, p. 29.

¹²⁴ “Aun siendo poeta intensamente personal, a pocos se ajustará con más precisión el calificativo un tanto manido de ‘portavoz de su época’; la concepción del mundo subyacente en su obra fue determinada por el pensamiento y las necesidades (la situación existencial) de los grupos intelectuales más representativos de entonces.” Gullón, *op. cit.*, p. 11.

simboliza el devenir artístico de Hispanoamérica. De ahí que la escritura de su propia vida sea de interés para develar un proceso compartido por otros escritores de su generación. Se lee entonces: “Yo hacía todo el daño al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo pseudo-clásico, a lo pseudo-romántico, a lo pseudo-realista y naturalista y ponía a mis ‘raros’ de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aún de Holanda y de Portugal, sobre mi cabeza.”¹²⁵ Ensanchar su mirada con la lectura de autores provenientes de diversas latitudes fue uno de sus principios, también el de trascender el achatado acontecer de su patria aunque se enfrentara a la incomprensión y al escándalo: “Extraje de mi bolsillo una larga serie de décimas, todas ellas rojas de radicalismo antirreligioso, detonantes, posiblemente ateas, y que causaron un efecto de todos los diablos.” (61) Su batalla desde un inicio tenía aliados: “Yo estaba protegido por miembros del Congreso pertenecientes al partido liberal, y es claro que en mis poesías y versos ardía el más violento, desenfadado y crudo liberalismo” (60-61). Sin embargo, por su postura ideológica perdió la posibilidad de estudiar en Europa, pues el presidente Pedro Joaquín Chamorro, al que califica de “anciano granadino, calvo, conservador, rico y religioso” (60), le negó la oportunidad de realizar la travesía transatlántica.

El conflicto entre los intelectuales y el poder se ilustra muy bien con el caso dariano. Desde muy temprana edad destaca en el mundo de las letras, por lo cual le realizan propuestas de estudios en el extranjero o de becas en escuelas nacionales. La astucia del escritor es puesta a prueba para conseguir un destino promisorio. Es bien conocido en Latinoamérica el tráfico de influencias para conseguir puestos por lo cual no es de extrañarse que se consigne en sus memorias: “Así, pues, mis frecuentaciones en la capital de mi patria eran con gente de

¹²⁵ Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo e Historia de mis libros*, Madrid, Tenerife, Artemisa Ediciones, 2007, p. 145. En las subsiguientes referencias únicamente se indicará la página entre paréntesis.

intelecto, de saber y de experiencia y por ellos conseguí que se me diese un empleo en la Biblioteca Nacional” (62). Ahí tuvo oportunidad de acrecentar su formación literaria. Un arduo afán durante toda su existencia fue combinar los intereses individuales con los de los políticos de su momento. De tal modo, consiguió encabezar un diario como *La Unión*, patrocinado por el entonces presidente salvadoreño general Francisco Menéndez, fundar *El Correo de la Tarde*, periódico auspiciado en Guatemala por el general Barillas o conseguir formar parte de la delegación nicaragüense en las fiestas en España por el cuarto centenario del descubrimiento de América.

En sus páginas autobiográficas Darío relata sus vínculos con aquellos hombres de poder, por ejemplo, narra su encuentro en Cartagena de Indias con el ex presidente de Colombia el doctor Rafael Núñez, quien le propone el consulado en Buenos Aires tras el siguiente diálogo:

“¿Piensa usted quedarse en Nicaragua?” “De ninguna manera, le contesté porque el medio no me es propicio.” “Es verdad —me dijo—. No es posible que usted permanezca allí. Su espíritu se ahogaría en ese ambiente. Tendría usted que dedicarse a mezquinas políticas; abandonaría seguramente su obra literaria y la pérdida no sería para usted sólo, sino para nuestras letras.”
(114)

Sagaz estrategia discursiva al poner en voz de Núñez el balance de quedarse o no en su lugar de origen. Gana fuerza al no ser únicamente él mismo quien considere que las circunstancias centroamericanas no le eran favorables y a la vez la valoración de su labor literaria como un bien continental. En 1893 se encontrará entonces en la capital argentina, una ciudad que bulle de progreso gracias a las exportaciones ganaderas y agropecuarias. Es el momento de una política migratoria que acoge a millares de europeos, primordialmente italianos, que buscan fortuna en América.¹²⁶

¹²⁶ “Esa expansión requirió abundante mano de obra. El país había venido recibiendo cantidades de inmigrantes en forma creciente a lo largo del siglo, pero a partir de 1880 las cantidades crecieron abruptamente. [...] desde el país se decidió modificar la política inmigratoria tradicional, cauta y selectiva, y fomentar activamente la

Darío está consciente de las dádivas que pueden ofrecer los presidentes, en 1882 al llegar a El Salvador declara: “Gobernaba ese país entonces el doctor Rafael Zaldívar, hombre culto, hábil, *tiránico para unos, bienhechor para otros* y no siendo yo juez de historia, en este mundo, no debo sino alabanzas y agradecimientos” (67).¹²⁷ Se aprecia cómo la cuestión ética es asignada del artista al historiador. De tal suerte, con apenas quince años se ve envuelto en las maniobras del poder: “Pasé entre los guardias y me encontré tímido y apocado delante del jefe de la República, que recibía, de espaldas a la luz, para poder examinar bien a sus visitantes. Mi temor era grande y no encontraba palabras que decir” (67-68). Entonces sin más se encuentra frente a las ofertas de los gobernantes:

El Presidente fue gentilísimo y me habló de mis versos y me ofreció su protección; mas cuando me preguntó que era lo que yo deseaba, contesté, ¡oh, inefable Jerome Paturot!, con estas exactas e inolvidables palabras que hicieron sonreír al varón del poder: “Quiero tener una buena posición social”. ¿Qué entendería yo por tener una posición social? Lo sospecho. El doctor Zaldívar, siempre sonriendo, me contestó bondadosamente: “Eso depende de usted...”. Me despedí. Cuando llegué al hotel, al poco rato, me dijeron que el director de policía quería verme. Noté en él y el dueño del hotel un desusado cariño. Se me entregaron quinientos pesos plata, obsequio del Presidente.” (68)

Con aquel dinero el joven Darío vivió el esplendor de buenos vinos, comida y compañía por un par de días, tras los cuales el mandatario salvadoreño le indicó al director de policía conducirlo a un instituto escolar donde además de desempeñarse como profesor de gramática estaría recluso. Su inclinación a la bohemia y su adicción al alcohol se hacían presentes desde aquellos tiempos. Más adelante al encontrarse en París con Gómez Carrillo diría: “Como yo, usaba y abusa de los alcoholes” (121-122). De su temporada en Buenos Aires recuerda:

inmigración, con propaganda y pasajes subsidiados. [...] entre 1880 y 1890 los arribados superaron el millón, y los efectivamente radicados fueron unos 650 000, cantidad notable para un país cuya población rondaba los dos millones.” Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de Argentina*, México, FCE, 1994, pp. 21, 22.

¹²⁷ Las cursivas son mías.

“Claro es que mi mayor número de relaciones estaba entre los jóvenes de letras, con quienes comencé a hacer vida nocturna, en cafés y cervecerías. Se comprende que la sobriedad no era nuestra principal virtud” (139). Aceptación de que el vino corría como un buen agente social.

Asimismo, el propio Darío se reconoce como cabeza de grupo: “La juventud vibrante me siguió, y hoy muchos de aquellos jóvenes llevan los primeros nombres de la España literaria” (164). Él se sabe renovador de las letras hispánicas: “esparcí entre la juventud los principios de libertad intelectual y de personalismo artístico, que habían sido la base de nuestra vida nueva en el pensamiento y el arte de escribir hispanoamericanos y que causaron allá espanto y enojo entre los intransigentes” (163-164). Su alma combativa lo llevó a ser abanderado del movimiento y consolidarse como líder. Su reputación era grande por lo que admite: “Como he dicho, había también quienes me seguían y me aplaudían; y tiempo después debían aquí repetirse por la obra de otros poetas de libertad y de audacia, iguales censuras, como también iguales aplausos” (136).

No obstante el gusto por la bohemia, el trabajo arduo es el factor primordial para su consagración como escritor. La posibilidad de vivir de la prensa es algo que visualiza desde una etapa temprana: “yo tenía, desde hacía mucho tiempo, como una viva aspiración el ser corresponsal de *La Nación*, de Buenos Aires. He de manifestar que es en ese periódico donde comprendí a mi manera el manejo de mi estilo” (81). Recordemos que durante todo el siglo XIX el periodismo significó una vital fuente de ingresos para los hombres de letras y Darío no fue la excepción.

Las páginas autobiográficas darianas se inclinan más hacia las memorias debido al peso que da a contextualizar la vida en determinados momentos políticos e históricos. El recuento existencial de Darío está hecho a grandes trazos; él mismo reconoce quedarse corto en

determinados pasajes como el de su estancia madrileña: “Imposible me sería narrar aquí todas mis peripecias y aventuras de esa época pasada en la coronada villa; ocuparían todo un volumen” (164). No es el único momento en el cual se advierte su contención: “Entre toda esta última parte de mi narración se mezclan largos días que pertenecen a lo estrictamente privado de mi vida personal” (175). Claramente pone los límites de lo que quiere mantener en secreto, su ejercicio escritural tiene que ver con una construcción clara de su yo público.

Pese a eso, el volumen tiene algunos momentos claros de reflexión introspectiva: “Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño” (47); “Yo nunca aprendí a hacer versos. Ello fue en mí orgánico, natural, nacido” (48); “Y no había, en resumidas cuentas, más que el inexperto adolescente que se encontraba allí a caza de sueños y sintiendo los rumores de las abejas de esperanza que se prendían a su larga cabellera” (76). Se trata sobre todo del tratamiento de su yo temprano cuando empieza el descubrimiento de su vocación.

Hay en el texto mención a la endeble fiabilidad de la memoria: “Al llegar a este punto de mis recuerdos, advierto que bien puedo equivocarme, de cuando en cuando, en asuntos de fecha, y anteponer, o posponer, la prosecución de los hechos. No importa. Quizás ponga algo que aconteció después en momentos que no le corresponde y viceversa. Es fácil, puesto que no cuento con más guía que con el esfuerzo de mi memoria” (83). Entonces, lo fundamental son las impresiones, las huellas del evento en los recuerdos que se reconstruyen mediante las palabras del presente. Al finalizar sus páginas autobiográficas, concluye: “Y aquí pongo término a estas comprimidas memorias que, como dejo escrito, he de ampliar más tarde” (192). No sin antes proyectarse al futuro y pedir: “Y en esta parte de mi existencia, que Dios alargue cuanto le sea posible, telón.” Esa caída de “telón” como final, deja clara la impronta de recreación literaria que ha tenido su escritura autobiográfica.

Es innegable la presencia de Rubén Darío en todos sus contemporáneos. El modernismo tomó su nombre por su propia convicción estética¹²⁸ que inicia una nueva época para la literatura hispanoamericana. Por tal motivo es indispensable también revisar los postulados vertidos en *Historia de mis libros*,¹²⁹ donde el poeta nicaragüense repasa el horizonte de cada uno de sus títulos y se erige como autor consciente.

De *Azul* (1888) destaca la influencia de los franceses y la importancia del título que encierra una ancestral tradición clásica (griega y latina) con un toque personal pues comparte: “Concentré en ese color célico la floración espiritual de mi primavera artística” (203). Reconoce: “Cierto; un soplo de París animaba mi esfuerzo de entonces; mas había también, como el mismo Valera lo afirmara, un gran amor por las literaturas clásicas y conocimiento ‘de todo lo moderno europeo’” (204). Destaca un ánimo pagano que neutraliza su educación religiosa de infancia.

De *Prosas profanas* (1896) admite se trata de una provocación desde el nombre mismo del libro y corresponde a una etapa decisiva cuando Buenos Aires lo acoge: “Asqueado y espantado de la vida social y política en que mantuviera a mi país original un lamentable estado de civilización embrionaria, no mejor en tierras vecinas” (214).¹³⁰ En la capital argentina encuentra el presente de un mundo moderno. Distingue este volumen “porque a su aparición se animó en nuestro continente toda una cordillera de poesía poblada de magníficos y jóvenes espíritus. Y nuestra alba se reflejó en el viejo solar” (222).

¹²⁸ Sin olvidar que: “Desde 1888 Darío emplea la palabra modernismo para designar las tendencias de los poetas hispanoamericanos.” O. Paz, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁹ “Para *La Nación* escribe la *Historia de mis libros*, que es una exégesis sucinta de los principales poemas de *Azul*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*. Es el primer caso de autointerpretación hecho por un gran poeta.” Torres, *op. cit.*, p. 461.

¹³⁰ Según Paz el modernismo “fue una fuga de la actualidad local —que era, a sus ojos, un anacronismo— en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad.” *Ibid.*, p. 19.

De *Cantos de vida y esperanza* (1905) expresa abiertamente como es “la simiente del catolicismo contrapuesta a un tempestuoso instinto pagano” (226). Confiesa Darío: “He sabido lo que son las crueldades y locuras de los hombres. He sido traicionado, pagado con ingraticudes, calumniado, desconocido en mis mejores intenciones por prójimos mal inspirados, atacado, vilipendiado. Y he sonreído con tristeza” (234). Después de todo en esta obra confía: “haber puesto ‘mi corazón al desnudo’, el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior, para enseñar a mis hermanos el habitáculo de mis más íntimas ideas y de mis más caros ensueños” (234). Esa conciencia de la fugacidad de la vida es una vez más puesta de manifiesto.

Las ideas estéticas y sociales manifestadas en sus páginas autobiográficas son relevantes en el estudio de las escrituras del yo modernista para establecer afinidades en la manera de ver el mundo. Por un lado, una voluntad de trascender el espacio provincial latinoamericano y, por el otro, la introducción de directrices estéticas que transformaron la creación literaria en lengua española. Asimismo, el hecho de que el protagonista principal del modernismo dedicara tiempo a un proyecto autobiográfico influyó en el hecho de que otros modernistas emprendieran el suyo propio. El aura de Rubén Darío irradió el ejercicio literario de todos los países hispanoamericanos.

1.4. ELEMENTOS DE ANÁLISIS DE LAS OBRAS

En esta investigación se insiste en la dinámica de diarios, autobiografías y memorias que desplaza al referente “real” de la persona, pues escribir sobre sí mismo implica un acto de libertad mediante el cual se expresa el autor. Las escrituras del yo nos colocan ante la reflexión sobre la cualidad de la referencia en la literatura, que en el caso de estos géneros permite fundamentar lo que para Gadamer es la verdad de la palabra:

Cuando Aristóteles pronuncia la sentencia convincente de que la poesía es más filosófica que la historia, y esto quiere decir que la poesía tiene más conocimiento real, más verdad, porque no representa las cosas tal como sucedieron, sino como podrían haber sucedido, entonces se plantea la siguiente cuestión: ¿cómo hace eso la poesía?, ¿representando lo idealizado, en vez de lo concreto y real? Pero el enigma está precisamente en por qué lo idealizado brota en la palabra poética como cosa concreta y real, más aún, como más real que lo real, y no, según sucede en otros casos con lo idealizado, como debilitado por la palidez del pensamiento dirigido hacia lo universal.¹³¹

La respuesta desde el estudio de estos géneros permite constatar cómo para la fundamentación del sentido en estas obras se debe considerar primordialmente la manera de decir ante lo que se dice. Se trata de la preponderancia de la perspectiva literaria en donde prevalece el cómo frente al qué. He señalado ya, que no se pretende encontrar una verdad histórica en las obras de los escritores modernistas, más bien se trata de comprender cómo se autodefinen ellos en las mismas, cómo configuran sus relatos de vida para crear una representación de sí mismos. Es la búsqueda de la llamada verdad poética.

De tal modo, la tesis se circunscribirá a la conjetura proveniente de una generación específica de autores para quienes escribir sobre la propia vida fue un modo de dejar un legado: el hecho de ser hombres cosmopolitas, “modernos” y ofrecer así su propia visión del mundo. De hecho se trata de profundizar en aquello que se conoce como el yo y sus circunstancias. Los materiales aquí analizados arrojarán claves para descubrir los pormenores que permitan explicar el yo modernista.

Establecer los aspectos comunes a analizar en las obras fue un trabajo arduo de esclarecimiento de categorías que ayuden a desentrañar el hilo constitutivo de las obras. De este modo propongo los siguientes elementos:

- a) Reflexión sobre el género literario (el diario, la autobiografía o las memorias).

¹³¹ Hans-Georg Gadamer, “Acerca de la verdad de la palabra”, en *Antología*, pp. 178-179.

- b) Definición del yo.
- c) Exploración de los estados de ánimo.
- d) Curso de vida.
- e) Filosofía de vida.
- f) Ser escritor: pormenores de una vocación.
- g) El estilo.

Estos componentes me parecen suficientes para determinar las confluencias y divergencias entre las obras de los tres autores estudiados. Al inicio de cada apartado en los análisis se puntualizará más sobre ellos. Asimismo, cada capítulo se inicia con una presentación del escritor intitulada “Imagen del autor: retrato de los críticos”, la cual pretende abundar sobre el horizonte específico de cada uno de ellos y una sucinta explicación de la manera en que se llegó a publicar cada obra.

Dentro de la tradición de las escrituras del yo en las letras latinoamericanas es relevante estudiar aquellas épocas en que su recurrencia fue mayor. En el caso del modernismo bien vale realizar una mirada global, ya que han sido localizadas obras inscritas en las características genéricas del diario, la autobiografía y las memorias. Es importante especificar las consecuencias detrás de la elección de cada género, pues se manifiesta la intención de cada autor. Luego de hacer el análisis de cada obra se podrán contrastar los resultados para identificar las constantes y las desemejanzas entre éstas.

Es notorio en la literatura cómo el concepto de belleza varía de una generación a otra. El concepto de lo bello para los modernistas se relaciona con un afán integrador que conlleva a lo ecléctico. Hay que tener presente que el modernismo “constituye una *síntesis* de todas las principales tendencias innovadoras manifestadas a finales del siglo XIX en Francia” [...] y que los escritores hispanoamericanos “fueron capaces de penetrar y trascender las nuevas

apariencias de diferencia para captar el espíritu subyacente de renovación radical, y que fomentaron bajo el nombre de *modernismo*.”¹³² Por tal motivo, las manifestaciones literarias del yo modernista se desenvolverán en dicha dimensión estética.

¹³² Matei Calinescu, *op. cit.*, p. 82

2. UN EJEMPLO DE LOS DIARIOS MODERNISTAS:

El Tagebuch de José María Vargas Vila

2.1. IMAGEN DEL AUTOR: RETRATO DE LOS CRÍTICOS

Pocos escritores como el colombiano J. M. Vargas Vila —a él le gustaba utilizar las iniciales de sus nombres como firma de autor en la portada de sus libros— han sido tan polémicos. La recepción de su obra estuvo influida por lo que dijeron de ella desde el púlpito y desde los diarios conservadores. Nació en Bogotá el 23 de junio de 1860, huérfano a los 4 años, su padre fue un combatiente liberal de las tropas de Tomás Cipriano de Mosquera, quien se enfrentó al presidente conservador Mariano Ospina Rodríguez. A los 16 años se unió a las tropas del general Santos Acosta que defendía al presidente radical Aquileo Parra.

En 1884, Vargas Vila se desempeñó como profesor en el Liceo La Infancia donde conoció al padre Tomás Escobar, a quien acusó de abuso en contra de los estudiantes. La denuncia se hizo pública en el periódico *La Actualidad*,¹ dirigido por Juan de Dios “El Indio” Uribe, controvertido panfletista radical. El tribunal deshechó la demanda y el alegato de defensa incluyó descalificaciones al acusador de homosexual y travesti. En 1885 surgió una revolución opositora al movimiento Regeneración encabezado por Rafael Núñez, quien resultó triunfante y sus oponentes tuvieron que cruzar la frontera hacia Venezuela. Allí Vargas Vila escribió sus folletines atacando a Núñez por su poder centralista y su alianza con

¹ El artículo llevaba por título “Camino de Sodoma” y apareció el 24 de agosto de 1884.

la Iglesia; dichos escritos fueron reunidos más tarde en el volumen intitulado *Pretéritas*. Junto con Diógenes Arrieta y Uribe, fundó el periódico *Los Refractarios*.²

Por un tiempo, el autor practicó el periodismo como un arma contra la “dictadura clerical”. Su escritura nació como una forma de manifestación política. A la par de su obra de denuncia, realizó su carrera como novelista, cuyo inicio data de 1887 con la aparición de *Aura o las violetas*. En 1892 viajó a Nueva York y creó la revista *Hispanoamérica*; al año siguiente se convirtió en secretario privado del presidente venezolano Joaquín Crespo. Al caer éste, se refugió en Europa donde entabló relaciones con Rufino Blanco Fombona, Enrique Gómez Carrillo y César Zumeta. En 1894, Rubén Darío fue nombrado cónsul general de Colombia en Buenos Aires, cargo que indignó a Vargas Vila, razón por la cual no hizo buenas migas con el poeta en ese momento. Un año más tarde publicó *Flor de fango*, un libro destacado dentro de su novelística. En 1897 acudió a Caracas al entierro de Diógenes Arrieta, uno de los últimos radicales combatientes, y pronunció su célebre discurso en el que sintetizó su lucha antitiránica y plasmó su peculiar estilo. Dos años más tarde apareció *Ibis*, legendaria por los suicidios que suscitó.

En 1900 radicó en Roma, su reconocimiento en el ámbito hispánico estaba en la cúspide. Dos años después inició en Nueva York la edición de *Némesis*, revista que sirvió de vehículo para manifestar sus inconformidades políticas. Tras la aparición de *Ante los bárbaros*, dura crítica a la doctrina Monroe y a la rapiña estadounidense que había arrebatado el territorio de Panamá para la construcción del canal interoceánico, tuvo que abandonar Estados Unidos y se trasladó a París.

² Sobre sus vínculos con Uribe, *vid.* “La literatura insurgente de Juan de Dios Uribe y José María Vargas Villa”, en Gilberto Gómez Ocampo, *Entre María y La vorágine: la literatura colombiana finisecular (1886-1903)*, pp. 73-118.

Además de los ingresos por regalías de sus obras,³ Vargas Vila aceptó algunos cargos diplomáticos que le sirvieron para destacar en sociedad. En 1898 se desempeñó como ministro plenipotenciario de Ecuador en Roma.⁴ En 1905 fue designado como cónsul general de Nicaragua en Madrid —en ese entonces entabló una amistad cercana con Rubén Darío—⁵ ambos participaron en la conmemoración del tercer centenario de *El Quijote*, muestra de la unión iberoamericana de ese entonces.

La preocupación económica estuvo presente a lo largo de su vida: “A pesar de haberse paseado por los más elegantes salones europeos, ostentando cargos diplomáticos, luciendo sus chalecos, sus joyas y sus finos bastones, el fantasma de la pobreza no abandonó jamás a Vargas Vila, quien fue considerado como uno de los escritores más ricos de su tiempo.”⁶ Resulta contradictorio que vivir de la pluma haya sido quizá el peor enemigo de su obra, pues lo hizo escribir de prisa; algunas veces publicar fue más importante que crear.⁷

Su estancia en Europa se prolongó por más de dos décadas. Vivió entre Italia, Francia y España, hasta que fijó su residencia en Barcelona en 1912. Sus editores fueron Gaetano Pistolezzi, Ricardo Sopena, las casas Bouret y Maucci. Su obra tuvo dos vertientes: la

³ Se calcula que la venta de sus libros significó para el autor ganar más de cincuenta mil pesetas al año.

⁴ Una anécdota que forma parte de su reputación anticlerical describe su actitud al encontrarse con el máximo jerarca de la Iglesia católica, pues cuando se vio frente al papa León XIII no se arrodilló ante él, dado que por principio decía “Yo no doblo la rodilla ante ningún mortal”. Vid. “José María Vargas Vila: Yo no doblo la rodilla...”, en M. I. Noreña y F. Cortés, *Compendio de biografías colombianas*, pp. 107-109.

⁵ La relación con Darío se afianzó desde junio de 1896 cuando apareció una sentida nota necrológica del nicaragüense quien lo creyó muerto al naufragar un barco en que viajaba Vargas Vila por las islas griegas. Años más tarde el colombiano dedicó un libro al más célebre de los poetas del modernismo hispanoamericano: *Rubén Darío* (1922).

⁶ Consuelo Triviño Anzola, “La vida”, en *José María Vargas Vila*, p. 8.

⁷ “La abundancia en la producción novelística de Vargas Vila, que por lo general es tildada de impúdica, ha demostrado que el autor fue popular en varios sentidos del término: leído de manera abundante, y leído abundantemente por los grupos sociales que se consideran menos refinados.” Juan Carlos González, “José María Vargas Vila (1860-1933)”, en *Pensamiento colombiano del siglo XX*, p. 319.

novelística⁸ (*Las rosas de la tarde*, 1900; la trilogía “Alma de los lirios”,⁹ 1904; *Laureles rojos*, 1909), y la del ensayo político o filosófico (*Los divinos y los humanos*, 1903; *El ritmo de la vida*, 1911; *La voz de la horas*, s/f; *Huerto agnóstico*, 1911; *Los césares de la decadencia*, 1913). Ramón Sopena editó en vida del autor sus obras completas; propuso un plan de ellas que dividía en cuatro rubros los intereses de Vargas Vila: “Novelas”, “Literatura”, “Filosofía” e “Historia”.

Regresó a América en diciembre de 1923 para realizar una gira de promoción de sus libros. Visitó Buenos Aires donde tuvo un desencuentro con su público debido al silencio que la prensa mantuvo alrededor de su presencia en la ciudad; Vargas Vila responsabilizó a Leopoldo Lugones de dicha conspiración en su contra, ya que el poeta argentino dirigía en ese entonces el prestigioso diario *La Nación*. En Montevideo y Río de Janeiro fue mejor acogido; en Barranquilla pisó por última vez su tierra natal, suscitando un gran revuelo con su visita. Se trasladó a La Habana, y de ahí partió a México donde gobernaba Álvaro Obregón.¹⁰

Después de radicar en Cuba cuatro años, en 1927 volvió a Europa, donde encontró hecho un desastre su casa de Barcelona, por lo que lamentó la pérdida de parte de sus diarios y sus

⁸ La línea entre ficción y realidad siempre dio pie a polémicas, el mismo Vargas Vila revela: “de ahí que se haya dado la manía de buscar en mis novelas, el Yo íntimo, empeñándose en ver en la mayoría de ellas un Breviario de Egotismo en unas; fragmentos de mi autobiografía en otras y, prefiguraciones de mi Yo, en casi todas; lo cual me ha valido ataques ridículos de los que odian el Yo, por no tener ninguno, y lo escriben con minúscula por temor de que la mayúscula resulte más alta que ellos”, “Prólogo” a “Salomé” en *Obras completas*, p. 212. Por supuesto que Vargas Vila juega con este elemento, pues para él “un Hombre que tiene Leyenda, es infinitamente más atractivo que un Hombre que no tiene sino Historia”, *ibid.* p. 211. No cabe duda, entonces, que la ambigüedad referencial de su novelística contribuye a alimentar la visión legendaria de su autor.

⁹ Dicha trilogía comprendía los títulos: *Lirio rojo*, *Lirio negro* y *Lirio Blanco*.

¹⁰ En la edición de 1989 de los diarios se encuentra una dedicatoria “al general Plutarco Elías Calles, mi único amigo”. Estos fueron publicados como José María Vargas Vila, *Diario secreto*, selec., introd. y notas Consuelo Triviño Anzola, Pról. Rafael Conte, Bogotá, Arango Editores / El Áncora Editores, 1989. Las subsiguientes referencias a este libro se harán entre paréntesis con la sigla *DS* seguida del número de página citada.

memorias de 1860 a 1899. El título de estas últimas era “De la solitaria vía”.¹¹ Desde ese entonces refiere que existen varios volúmenes de su Tagebuch.¹²

Seis años más tarde (1933) falleció en Barcelona; tuvo un entierro discreto de acuerdo con su voluntad, al que asistieron únicamente su hijo adoptivo (secretario particular), Ramón Palacio Viso y esposa. En los años sesenta intelectuales colombianos promovieron la repatriación de sus restos.¹³

De 1965 es el número del *Boletín Cultural y Bibliográfico* dedicado al autor pues se deseó subsanar el hecho de que “la crítica ha mirado siempre de reojo la obra de Vargas Vila.”¹⁴ Ahí se publicó un texto de un coetáneo suyo, Manuel Ugarte, quien explicó la soberbia de Vargas Vila como una reacción a la injuria de la que fue objeto y atisbó una interpretación del legado de su obra:

Dejando de lado los apasionamientos, comprendemos que la obra de Vargas Vila, lejos de ser inferior, como algunos pretenden, marca dentro de su tiempo, una de las realizaciones más

¹¹ En el prólogo a *Huerto agnóstico. Cuadernos de un solitario* (Edición definitiva, Barcelona, Ramón Sopena Editor, 1920) hace mención a la publicación de sus memorias en el prefacio de la edición de 1912: “En *De la Solitaria Vía*, que es el título de mi libro de Memorias, que será inédito mientras yo viva, digo la historia de todos y, cada uno de mis libros”, p. 6. En el Tagebuch queda claro que se refiere a un libro de memorias y no a los diarios que ha llevado, en octubre de 1923 señala: “He aquí por qué reclamo ahora a mis antiguos editores (Ch. Bouret) la publicación inmediata de mis Diez volúmenes de *Memorias* que tienen en su poder desde 1913, y que son la relación de mi Vida desde mi nacimiento hasta el año 1898, o la devolución de ellos, pues necesito corregir muchos juicios, rectificar algunos conceptos, poner nuevas guirnaldas sobre ciertas tumbas lejanas...”. En ambas ediciones se consignan estas palabras en la edición de Triviño en la página 151 y en la de Salazar en la 180. Agrega Vargas Vila: “sobre todo, quiero estar vivo cuando estos libros se publiquen, para responder a todos y a todo.../ y no se crea que acuso, o que ataco, desde el fondo de mi tumba, sordo para todas las acusaciones e inmune para todos los ataques...”, *ibid*. La pregunta sobre dónde se conservan estas memorias sigue sin una respuesta, al parecer sólo queda lamentar su pérdida.

¹² Con el término *Tagebuch* hace un reconocimiento a Goethe y a las letras alemanas, pues hasta entonces es inusual la práctica diarística en el ámbito hispánico.

¹³ Fue hasta mayo de 1981 que los restos de Vargas Vila fueron devueltos a Bogotá; en esa ocasión Jorge Valencia Jaramillo pronunció el discurso “Terminó el destierro” en que pone énfasis en la personalidad del autor: “Pero ya hice ver que no soy nadie, ni pretendo serlo, para adelantar un juicio sobre su obra. Busco sí, llamar la atención acerca del carácter y la capacidad de lucha de este insólito compatriota. Encontrar una persona, no importan sus razones o motivos, que no claudica, que no tranza, es algo incomprensible porque tal actitud va más allá, incuestionablemente, de la actitud normal del ser humano.” “Prólogo” a J. M. Vargas Vila, *Aura o las violetas*, p. 5.

¹⁴ “Referencias”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 8, núm. 5, Bogotá (Órgano de la Biblioteca Luis Ángel Arango), 1965, p. 651. Al parecer el desprecio intelectual ante la obra del modernista colombiano continúa, Malcom Deas quien editó una selección de su obra revela: “Entonces, ¿qué parte se salva? Confieso que no he leído todo, ni mucho menos, y que no voy a leer más. Me parece que lo salvable, lo legible consiste en [...]”. Malcom Deas, “Sufragio”, en *Vargas Vila (Sufragio - Selección - Epitafio)*, p. 18.

completas. Pese a los arabescos de mal gusto y alguna reminiscencia incómoda, contiene elementos sólidos y durables. La negación nace de un prejuicio o de un examen superficial.¹⁵

Cabe recordar que Vargas Vila consiguió el aprecio de Martí¹⁶ y de Darío. Ugarte realizó una valoración cabal inserta en su libro, *Escritores iberoamericanos del 900* (1941). En las *Obras completas* publicadas en Buenos Aires en 1946, Alberto Giordano apuntó en el prólogo el carácter itinerante del autor, quien desde niño llevaba “la inagotable chispa de la libertad.”¹⁷ La impronta liberal de Vargas Vila es lo que ha calado en el espíritu de su público; los editores explotan esa veta emancipadora de los libros del colombiano.

En *Escritores representativos de América* (1957), Luis Alberto Sánchez evalúa su legado literario en los siguientes términos: “Existe una falsa idea sobre Vargas Vila, fundada en la inverosímil y aturdidora exuberancia de su yoísmo. No obstante, si uno olvida este aspecto enojoso, encuentra, como decía Darío, no sólo el ‘talento’, sino la finura crítica y la ancha veta cordial del escritor, a más de su capacidad metafórica.”¹⁸ En el referido *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Ebel Botero indicó:

Yo no dudo de la sinceridad de este sublime desquiciado, y renuncio gustosamente a la puntuación y ortografía tradicionales (violadas por el valiente polemista) a cambio de la emoción que sus palabras de fuego (hinchadas, sí, pero sentidas) despiertan en todo amante de la libertad y la justicia. Que la infamia —en el sentido estricto de la palabra— le sea levantada

¹⁵ Manuel Ugarte, “Estampas de Vargas Vila”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, p. 686.

¹⁶ En una carta escribe el libertador cubano: “Yo le admiro a Ud., la palabra rebelde y americana, como hoja de acero con puño hecho de cincel, con que cruza las espaldas sumisas o los labios mentirosos; yo le amo la hermandad con que se liga Ud., en este siglo de construcción y de pelea con los que compadecen y sirven al hombre, contra los que encapotan y oprimen; yo le amo la perspicacia y ternura con que miró Ud. en la fuente de toda mi energía que es la piedad infatigable de mi corazón.” “Carta autógrafa de Martí a Vargas Vila”, en los apéndices de José María Vargas Vila, *Diario inédito (Tagebucher)*, tomo. I, Miami, Editorial Arenas, 1992, p. 181.

¹⁷ “Prólogo” a J. M. Vargas Vila, *Obras completas*, p. 7.

¹⁸ Luis Alberto Sánchez, “Vargas Vila”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, p. 697. Al contrario de lo señalado por el influyente crítico peruano me parece que esa presencia del Yo del autor tenía un puente entre él y su público lector, provocar la empatía suscitaba un genuino interés por la copiosa obra de Vargas Vila.

en esta era de rectificaciones al atormentado trashumante que ha hecho más por Colombia que mil embajadores equilibrados pero insignificantes en la historia del mundo.¹⁹

El parecer de la crítica se inclina en ese sentido, el de valorar a un autor inquebrantable:

Vargas Vila estaba fundido en uno de esos moldes que no se avienen al conformismo; tenía por su pluma y su persona un cimero orgullo abroquelado dentro de su propia egoencia y como estuvo fuera del alcance de quienes vapuló tan fuertemente, la envidia que no perdona y el odio que no transige, prefirieron proscribirle con la vana conspiración del silencio.²⁰

Se trataba de apreciar su entereza de espíritu: “Su permanente devoción por la democracia lo colocó siempre fuera de cotización en la bolsa del venalismo. De sus adversarios o enemigos, jamás aceptó ofrecidas prebendas o jugosas canonjías; ni su oro ni su adulación pudieron contener su pluma siempre fustigante”.²¹ Ese carácter fuerte parece hecho a prueba de fuego: “el solitario rebelde que dio ejemplo de temple y de insobornable insurgencia a los hombres de letras de América”.²²

Aunque a la obra se le siga percibiendo como de choque: “En efecto, la importancia de Vargas Vila no radica en la gestación de ideas constructivas que nivelaran el camino del progreso de su país o del continente, sino en el ataque inquisidor de los cimientos que sostienen a nuestras sociedades: iglesia, poder político, sexualidad y familia”.²³

Para la historia de las ideas, este autor tiene su sitio en el cuestionamiento del *status quo* en Iberoamérica: “Este proyecto incluiría una crítica, una búsqueda de delineación de la identidad y consecuentemente un fuerte golpe a la tradición elitista y colonial

¹⁹ Ebel Botero, “Un hombre en blanco y negro: Vargas Vila”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, p. 674.

²⁰ Arturo Escobar Uribe, “¿Fue Vargas Vila un resentido?”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, p. 679

²¹ *Ibid.*, p. 682.

²² Luis Vidales, “Iniciación al estudio crítico sobre José María Vargas Villa”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, p. 669.

²³ J. C. González, *op. cit.*, p. 318.

latinoamericana que se consideraba pura y aristocrática.”²⁴ Algunos restan ese valor en su obra: “En todas las culturas hay libros y autores de segunda o de peor categoría que a cierta edad en muchas vidas cumplen con esa función libertadora”.²⁵ Ni siquiera se le reconoce a su obra el furor de enfrentar al clero y al movimiento conservador colombiano, pues con la secularización de la vida pública durante la segunda mitad de siglo XX ese atractivo de su prosa desaparece.

Un acercamiento a su vertiente política —desde una perspectiva más actual— brinda los indicios de lo que se puede descubrir tras una revisión más detenida de su prolífica escritura: “Lo ingenioso, agresivo, corrosivo, a veces insulso y exagerado de muchas de las afirmaciones de Vargas Vila no sólo son cualidades que hacen de su lectura por momentos pesada, pero también por momentos sumamente divertida y esclarecedora.”²⁶

Las citas anteriores ofrecen algunas coordenadas para la comprensión de la obra total de Vargas Vila. Pareciera que ese Yo encontró vías de escape en sus obras de ficción y de disertación política o filosófica, por lo que resulta oportuno analizar qué ocurre en las páginas de su diario.

2.2. HISTORIA DEL TEXTO

La falta de reconocimiento a la obra de Vargas Vila así como el fuego han hecho que se perdieran las más de dos mil páginas que conformaban sus memorias de 1860 a 1898 y que llevarían por título “De la Solitaria Via”. El rescate de sus diarios ha tenido una fortuna un poco menos lamentable, pero sí mucho más intrincada.

²⁴ *Ibid.*, p. 323.

²⁵ Malcom Deas, “José María Vargas Vila”, en *Del poder y la gramática*, p. 296.

²⁶ Sandra Botero Cabrera, “Apuntes sobre el discurso político de José María Vargas Vila”, en *Atando cabos*, p. 114.

En su Tagebuch, J. M. Vargas Vila hace expresa su voluntad de que sea su hijo adoptivo, Ramón Palacio Viso,²⁷ quien se encargue de la edición del mismo. Debido al deterioro físico, el heredero no pudo cumplir la última voluntad de su protector. Su cambio de residencia de Barcelona a La Habana tampoco favoreció la consecución de los deseos del diarista. Los escritos del autor colombiano estuvieron ocultos, pues la hija de quien fuera nombrado albacea desconocía la trascendencia de esos papeles. La primera noticia publicada al respecto es la siguiente: “Georgina nunca supo apreciar el valor de los manuscritos. Los tenía abandonados en el cuarto de los chécheres, a merced de la humedad y de las ratas. Este destino tan poco digno para Vargas Vila no deja de despertar sorpresas. Las pertenencias del escritor también fueron vendidas [...]” (DS 25). Se trata de las palabras de la primera editora del Tagebuch, Consuelo Triviño Anzola, quien no ahonda en su introducción de ese entonces la manera en que pudo hacer pública esa primera versión.

La respuesta de los estudiosos de las letras colombianas fue bastante indiferente²⁸ —no es extraño toparse de nuevo con el silencio alrededor de Vargas Vila—; no se obtuvo el resultado ideal que hubiera sido el rescate de la fuente de ese *Diario secreto*. Los originales

²⁷ “Ramón Palacio Viso era un íntimo de Vargas Vila. A veces vivió en la misma casa de este y también lo acompañó en sus viajes por Europa. Por temporadas ejerció una secretaría doble: la de Vila y la de Rubén. Cuando Darío lo necesitaba, le atendía casi con preferencia y de acuerdo siempre con su otro jefe, quien, durante bastantes años, fue cónsul general de Nicaragua en Cádiz y en Madrid.” [...] “Ya hemos visto cómo Palacio Viso es el que envió a Gijón al aludido ‘don Eduardo’. Se encargaba además, en las ausencias rubenianas de la corte, de recoger / la prensa madrileña que al poeta le interesaba, e incluso en nombre de este y previa la debida autorización, verificó tratos comerciales con librerías madrileñas de la Puerta del Sol. Palacio Viso era venezolano, y aunque de algunos rasgos psicológicos similares a los de José Asunción Silva, no tuvo jamás para Darío las raras reacciones del colombiano ni, por supuesto, su categoría literaria.” Antonio Oliver Belmás, *Este otro Rubén Darío*, pp. 323-324.

²⁸ En una reseña de la época se dice: “lo que se nos permite leer es suficiente para revelarnos a un hombre amargado, repudiado y amado, solitario y asediado por la turba, grande y miserable, ególatra...”. Cabe la sorpresa ante la retahíla de adjetivos. Han pasado los años y aún Vargas Vila despierta la vehemencia de la crítica. No obstante, se le reconoce “un hombre que, gústenos o no, no fue del montón, tuvo severos rasgos de originalidad, escandalizó y cuestionó y ha sobrevivido en la memoria colectiva, por encima de muchos de sus contemporáneos.” Hollmann Morales, “Entre la imprecación y el ridículo”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, pp. 139-140.

se encuentran aún con acceso restringido al parecer en Cuba.²⁹ A raíz de esa primera edición del Tagebuch apareció una nota periodística de Ma. Teresa Rubino en el diario *El Tiempo* en septiembre de 1989; Raúl Salazar Pasos escribió una réplica³⁰ que nunca se publicó, pero que el mismo Salazar recuperó “A manera de epílogo” en una segunda edición del Tagebuch realizada en Miami; ahí culpa a Rubino de difamarlo, pues ella da por buenas las siguientes aseveraciones de Consuelo Triviño:

Que el diario fuera a parar a manos del gobierno de Cuba es algo que tiene tintes de novela policíaca. Un ciudadano de aquel país que llevaba años intentado salir de la isla y para tal efecto visitaba con frecuencia a Georgina Palacio, la heredera de los documentos de Vargas Vila, a quien logró convencer para que le vendiera el diario. Su plan, como se supo más adelante era vivir en el exterior con lo que le dejara la venta de los inéditos del escritor colombiano. Los empastó de la forma más rudimentaria y les puso un sello con su nombre, pero su plan fracasó porque altos mandos del gobierno cubano lo interceptaron y le confiscaron el valioso botín. Así fue como Vargas Vila fue a dar a aquella caja fuerte del archivo del Consejo de Estado de la isla (*DS 24*).

Nada más lejano a la verdad según Salazar Pazos, quien asegura: “De toda esta infamia, robado, calumniado, lo que más me hierde es que se me trate de denigrar con algo de lo que siempre me he sentido orgulloso: el haber salvado físicamente el Diario de José María Vargas Vila”.³¹ No cabe duda que sin el ojo avizor de este cubano jamás hubiera salido a la luz ni una sola página del Tagebuch.

²⁹ Información contradictoria circula en Internet en una entrevista a Regino Sánchez Landrián según la cual el gobierno cubano donó al colombiano el archivo de Vargas Vila publicada en *Juventud Rebelde* el 5 de agosto de 2007. Vid <http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2007-08-05/el-diario-secreto-de-vargas-vila/> [consultado el 17 de octubre de 2013].

³⁰ Su opinión sobre la desidia de los expertos en literatura hispanoamericana la plantea en los siguientes términos: “Toda esta grave irresponsabilidad histórica que se ha tenido durante más de medio siglo con esta obra inédita de Vargas Vila, hay que atribuirla a la resistencia —más o menos consciente— que ofrecen los grandes prejuicios psicológicos, prejuicios de índole religiosa y política, que son los conformantes de toda una cultura falsa y decadente”. “A manera de epílogo”, en J. M. Vargas Vila, *Diario inédito*, p. 186.

³¹ *Ibid.*, p. 189.

El derecho de réplica en el diario *El Tiempo* le fue negado a Ricardo Salazar. Fue hasta once años después que obtuvo la contrarréplica por parte de Triviño Anzola, una vez que había logrado publicar en Barcelona el diario inédito de Vargas Vila y escribir un prólogo en el cual cuenta su versión de los hechos en Cuba, así como la intervención de García Márquez en esta “increíble historia de unas memorias codiciadas”. Entonces la otra editora del diario reconoció que efectivamente los diarios habían sido ferozmente custodiados por las autoridades cubanas, quienes guardaban el Tagebuch en el Archivo del Consejo de Estado de Cuba; “tuve que enfrentarme al director de esa institución, el señor René Pacheco, quien como un cancerbero, se colocó frente a la puerta, obstaculizándome el paso”.³² Relata el nulo apoyo de García Márquez para conseguir editar los diarios, y confiesa el modo en que se las ingenió para hacer pública su selección del Tagebuch:

Por suerte, Jorge Gómez de Mello, sobrino de Georgina, la hija de Palacio Viso, el secretario privado de Vargas Vila y heredero de los derechos de las obras, según su testamento, guardaba muchos documentos del autor, entre los que se encontraba una copia mecanografiada del diario. Jorge me dejó leer los documentos, antes de venderlos al Consejo de Estado, como pretendía entonces. Emocionada, compré varias cintas y me fui a casa con mi grabadora. Mi trabajo de esa tarde consistió en leer en voz alta las páginas de mayor interés para mí. El resultado de esas grabaciones es el *Diario secreto*, que se publicó en Colombia y que prologó Rafael Conte.”³³

¿Por qué Consuelo Triviño no contó en su introducción estos hechos? Dice ella que no quería politizar el asunto y que no vio necesidad alguna de explicar el papel negligente que cumplió García Márquez en el mismo. Únicamente hizo un extraño apunte “He querido, en la medida de lo posible, respetar su estilo. Sin embargo, ha sido preciso organizar párrafos, modificando la puntuación para darles sentido a las frases, puesto que el uso y el abuso del punto y coma

³² Consuelo Triviño Anzola, “La Memoria Cautiva de Vargas Vila”, en *Revista de Extensión Cultural Universidad Nacional de Colombia*, p. 91.

³³ *Ibid.*, p. 92.

y la ausencia de puntos y aparte impedían sacar una idea clara. De otro modo, el diario hubiera parecido un largo e incongruente poema”³⁴. ¿Decidió un criterio filológico o este le fue impuesto por las circunstancias? ¿Omitir dichas circunstancias fue mentir a los lectores? Los hechos dejan ver que Triviño Anzola ha estado apasionada por su tema de investigación y que, al verse incapacitada para rescatar los textos de Vargas Vila por la vía académica, recurrió a la literaria para hacerlo y con el escudo de la ficción escribió una novela relatada en primera persona sobre la vida del modernista colombiano.³⁵

En ese sentido la edición de Salazar Pazos tiene la ventaja de que consideró necesario respetar:

toda una serie de peculiaridades propias del estilo, por no decir del personalísimo talante de su autor. Las mismas van desde ciertos galicismos que no dejan de darle al texto un color propio y único (los hemos mantenido siempre que no obstaculizaran sin remedio la comprensión), hasta peculiaridades tipográficas particularmente manifiestas en los criterios de puntuación, en el corte de líneas, así como en el uso y abuso de las Mayúsculas con las que Vargas Vila pretendía, a la antigua usanza, dar mayor entidad a los conceptos básicos de su pensamiento.³⁶

Además salta a la vista que, después de todo, el primer lector profesional y transcriptor del Tagebuch, fue Raúl Salazar Pazos:³⁷

³⁴ C. Triviño Anzola, “Introducción”, a *Diario secreto*, p. 37. Sobre este punto comparto la opinión de Claudio Maíz: “Lo grave del asunto, quizás, es que Vargas Vila haya querido escribir su diario, justamente, como un largo poema sobre su yo atormentado.” “El diario modernista en Hispanoamérica: Quiroga, Blanco Fombona, Vargas Vila”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, p. 60.

³⁵ *La semilla de la ira*, Bogotá, Planeta, 2008 (Seix Barral Biblioteca Breve). Vid. Horacio Molano Nucamendi, “Consuelo Triviño Anzola, *La semilla de la ira* [reseña]”, *Decires* revista del CEPE, vol. 15, núm. 18, primer semestre de 2015, pp. 119-121, <<http://132.248.130.20/revistadecires/articulos/art18-11.pdf>>.

³⁶ “Presentación”, José María Vargas Vila, *Diario (de 1899 a 1932)*, edición a cargo de Raúl Salazar Pazos, Barcelona, Áltera, 2000, pp. 9-10. En las subsiguientes citas se pondrá la palabra *Diario*, seguido del número de la página referido. Me parece que ese estilo tipográfico también podría acercar a Vargas Vila con las vanguardias como propone Juan Carlos González [esa escritura que violenta las reglas]: “Esa estructura formal sólo pudo ser posible tras la observación de la organización de un texto en las galeras de una tipografía o, posteriormente, en la escritura del texto de un *typewriter*. De ser así, Vargas Vila habría precedido por lo menos embrionariamente a los movimientos de vanguardia de ambos lados del Atlántico que cedieron a la tentación de ‘dibujar’ con la máquina de escribir tras la experimentación poética de los caligramas de Guillaume Apollinaire.” *Op. cit.*, p. 321.

³⁷ Christopher Domínguez Michael reseñó la edición catalana del diario y concluyó: “uno de los lectores de Vargas Vila fue encarcelado y torturado por el delito de querer librarlo de la extinción.” “El increíble caso

Devoré con ávida fruición aquellas páginas amarillentas, escritas con letra menuda, aquellas páginas que me traían como una luz de otro mundo. Pensando en la posibilidad de que el régimen me pudiera un día confiscar el Diario —pero no precisamente para publicarlo...—, pasé horas y horas mecanografiándolo con una vetusta máquina de escribir las más destacadas partes del mismo. (Las fotocopias —¿hace falta recordárselo al lector?; sí, hace falta— estaban, y están, prohibidas en Cuba.) Fue esta copia clandestina —plenamente contrarrevolucionaria, ni que decir tiene— lo que permitió que, sacadas ulteriormente de Cuba a través de una amiga segura, estas páginas puedan hoy estar a disposición del lector.³⁸

¿Se puede dudar del rescate? ¿Quién mecanografió el texto al que pudo tener acceso Triviño Anzola en la década de los ochenta? Finalmente, hay que reconocer el tesón de ambos editores. Cada uno hizo frente a su problemática y alcanzó la meta de ver publicada su versión del diario de un autor tan controvertido.³⁹ Sin embargo, como lectores estamos frente al problema más común que sufren los diarios: estar en manos de los editores. Si bien todos celebramos tener acceso a ciertas partes del Tagebuch es necesaria una edición crítica y completa del mismo.⁴⁰

Vargas Vila”, *Letras Libres*, núm. 17, mayo de 2000, pp. 92-93 <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/diario-de-1899-1932-y-la-increible-historia-de-unas-memorias-codiciadas-de-josa-mara->> [fecha de consulta 6 de agosto 2012].

³⁸ Raúl Salazar Pazos, “Las extrañas relaciones entre García Márquez y Vargas Vila”, J. M. Vargas Vila, *Diario (de 1899 a 1932)*, pp. 19-20.

³⁹ Enrique Vila-Matas opina sobre Vargas Vila: “era un enloquecido grafómano, maestro en los excesos verbales y divino rey de la cursilería. Como persona, era amanerado y ególatra.” “Un asunto extraño”, *El País*, 18 de mayo, 2000 <http://elpais.com/diario/2000/05/18/catalunya/958612039_850215.html> [fecha de consulta 28 de septiembre de 2012]. Se suma así a lo que Christopher Domínguez escribe: “El desprecio de la posteridad por José María Vargas Vila (1860-1933) es unánime. El grafómano colombiano, autor de una centena de libros, entre la poesía, la novela, el ensayo y el panfleto político, se creyó un hermano ecuatorial de Nietzsche y sobrevivió por las injurias que ha provocado y por una sola que redactó. Borges dijo que ‘el único roce’ de Vargas Vila con la literatura ocurrió cuando escribió: ‘Los dioses no permitieron que Santos Chocano deshonrase el patíbulo muriendo en él’. Alfonso Reyes le dedicó un par de páginas a Vargas Vila, ese ‘hombrecito avejentado y nada varonil, con aire y acento de yucateco’, a quien el mexicano hubiera olvidado de no ser porque a la muerte del colombiano, un diplomático, creyendo sus familiares y deudos a todos los escritores, le dijo, a manera de pésame, ‘yo le confieso que poseo, leo y admiro todas sus obras’ (las de Vargas Vila, se entiende).” *Op. cit.*, p. 92.

⁴⁰ “Fuente invaluable de anotaciones tanto políticas como de corte puramente reflexivo o personal” S. Botero Cabrera, *op. cit.*, p. 104. Luis H. Aristizábal se anima a expresar: “Este es, sin duda, ‘el libro’ de Vargas Vila, el que quedará para la posteridad. Puedo decir sin vacilación ninguna que el Diario es de lejos el mejor de los libros de Vargas Vila”. Por supuesto anteriormente tuvo que justificarse por sus gustos: “La lectura de Vargas Vila ha sido una de mis secretas y constantes vergüenzas, y he leído una buena cantidad de sus libros, más que nada impulsado por la obsesión de elaborar una antología de sus insultos, que son inmejorables.” “Este libro que habrá de sobrevivirme”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, p. 143.

En la contraportada del *Diario secreto* se lee que la editora, tras una declaración de Fidel Castro en 1985, en la cual reveló que su gobierno poseía el archivo de Vargas Vila:⁴¹ “Con el ánimo de rastrear la veracidad de estas revelaciones, Consuelo Triviño, quien por ese entonces se estaba doctorando en la Universidad Complutense de Madrid, España, con una tesis sobre *El sentido trágico de la vida en la obra de Vargas Vila*, logró que la Sociedad Estatal para Ejecución de Programas del Quinto Centenario le otorgará una beca para viajar a Cuba a investigar el tema.” No causa sorpresa entonces que en su introducción asevere lo siguiente:

En resumen, la vida de Vargas Vila, así como la de sus personajes, está impregnada de ese sentimiento trágico, consecuencia del enfrentamiento entre la fuerza del instinto y de los ideales, de los deseos y de los deberes, del bien y del mal. Los personajes se dejan llevar por sus impulsos, cometen acciones salvajes, se degradan, pero sueñan con regresar el estado de pureza del que surgieron; Vargas Vila se recrea en el horror, pero lleva una vida solitaria, disciplinada y austera; los personajes se destruyen, y el autor disfruta el proceso de destrucción que lo acerca a la muerte (DS 35-36).

Comprueba, pues, Triviño Anzola, los postulados de su tesis doctoral en el diario del modernista colombiano. No es de extrañarse que las entradas del *Diario secreto* en los que se mencionan Soledad y Muerte rebasen las de los demás tópicos. En lugar de buscar un equilibrio temático, dichas referencias hacen monótona su selección del Tagebuch.⁴² Por

⁴¹ A parte del diario el archivo estaba compuesto por “un grupo de novelas como *La cosecha del sembrador*, *El Maestro* y *El Oasis*; y una colección de revistas *Némesis*, fundada por él, constituida por 144 cuadernos. Además, *La sonrisa del balneario*, *El trágico olivar*, *Albas inquietas* y otros manuscritos de libros, incluido el epistolario de su único hijo a algunos políticos, y las cartas vinculadas con José Martí.” Entrevista a Regino Sánchez Landrián, “El Diario Secreto de Vargas Vila” [<http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2007-08-05/el-diario-secreto-de-vargas-vila/cultura/2012-05-31/cifo-en-bellas-artes-una-mirada-multiple-por-el-arte-contemporaneo/>].

⁴² No sorprende hallar algunas tajantes declaraciones de Vargas Vila que ciertos críticos se esperan, tales como: “Yo no hago crónica” (DS 77); “El desdén del exilio es raro; sólo las almas superiores llegan a poseerlo” (DS 87); “Mi dandysmo tan característico no tiene visos de desaparecer con la edad.” (DS 111). Hasta una crisis de creencias: “La fe muere de un solo golpe y no resucita nunca. ¡Ay! cuánto diera yo por una hora de fe... tal vez, daría todas las horas que me quedan por vivir.” (DS 101) Dicha entrada es del 15 de febrero de 1919. Una entrada entera, la del 10 de marzo de 1921 que lleva por título “divagaciones para una dama curiosa”, parecería estar escrita ex profeso para la editora; ahí Vargas Vila realiza una descripción prolíja de sí mismo y destaca: “Ese hombre tiene dos grandes pasiones en su vida:

cierto que este paralelismo entre vida del autor y construcción de personajes fatigaba ya a Vargas Vila; en la época en que preparó sus *Obras completas* apuntó en uno de sus prólogos:

El Yo de ciertos escritores, es una tentación malsana;
 Los que lo lapidan, y los que lo coronan, no se conforman con verlo lapidado o coronado,
 quisieran verlo desnudo, espiritualmente desnudo;
 quisieran ver sin velos, aquel Yo formidable, que los aterroriza o los encanta; [...] el deseo de ver su alma desnuda, los obsesiona y creen ver una revelación, una reencarnación de esa alma, en todos los personajes que crea en sus Obras;
 [...] y de ahí que se empeñen en buscar y en hallar actitudes mías y fragmentos autobiográficos, en libros en que no los hay;
 tal sucede con mis novelas;⁴³

Quizá por eso escribe sobre la naturaleza de su Tagebuch, en el cual hará pública esa parte del yo que más valora:

Yo no escribo la historia de mi tiempo, sino la de mi Pensamiento; un pensador tan Solitario como yo, no tiene otra historia...
 la Vida Exterior, apenas si se refleja en estas líneas;
 es la Vida Interior, la Vida de mi Espíritu, la que se reflejará en ellas, o mejor dicho, correrá por ellas, como las aguas de un río oculto entre las selvas, y del cual las regiones ribereñas sólo oyeron el ruido clamoroso; (*Diarios* 58).

Para un estudio metódico del Tagebuch de Vargas Vila se analizará el diario mediante ciertos elementos constitutivos de las escrituras del yo enumerados en el primer capítulo. Dicho examen tiene un enfoque hermenéutico.

La edición de 1992 publicada en Miami lleva por subtítulo *El Vargas Vila Esotérico y Desconocido*; el prólogo en el cual se asocia al autor colombiano con Nietzsche y Ortega y

el Arte y la Libertad; y tuvo un grande amor: el de su madre; ha combatido más de cuarenta años y ha publicado más de cincuenta libros; conoció el Placer hasta la fatiga y sufrió el Dolor, más allá de lo que el Dolor es soportable; conoció las detracciones, la calumnia, la leyenda monstruosa, porque le fueron proyectadas en grandes dosis que habrían abrumado a cualquiera que no fuese él [...]" (*DS*, p. 126)

⁴³ "Prólogo a Salomé (Novela-poema)", en Vargas Vila, *Obras completas*, pp. 211-212.

Gasset está firmado por Raúl Salazar “Sociedad Budista de Miami”, por lo que no es de extrañarse que se saquen conclusiones como la siguiente: “Con el terminar de este largo interregno de la modernidad es que podemos percibir claramente ya la desaparición de los valores espúreos de una Onto-teología greco-semítica”, y párrafos más adelante: “Sí, por todo lo anterior es que llegamos a lo llamado por quien esto escribe: La Budidad como desenlace epocal, —más o menos consciente— en la vida atormentada y trágica de José María Vargas Vila.”⁴⁴

Salazar afina su prólogo en la edición de 2000 y manifiesta que el estudio de los diarios es relevante, pues “ofrecen estas páginas la más desgarradora búsqueda del sentido ignorado de la vida, la expresión de este dudar y preguntar siempre insatisfecho” (*Diario* 17). Y aclara sus motivos por los que ha puesto tanto empeño en la divulgación del Tagebuch: “Lo que yo quería, lo que yo ansiaba, era que semejante documento, de incalculable valor para todos, pero muy en particular para Colombia, país de origen de Vargas Vila, fuera publicado abiertamente y con todos los honores: en la misma Colombia, a poder ser” (*Diario* 20).

En resumen, no hay una edición definitiva de los diarios de Vargas Vila; las disponibles deben tomarse con las reservas del caso.⁴⁵ Tal vez sea pertinente aludir al concepto editorial de cada una de las ediciones. El libro publicado en 1989 por Arango Editores y El Áncora Editores apuesta por un diseño comercialmente atractivo: en la portada se ve una cerradura que enfatiza el adjetivo “secreto” con el que se intitula el volumen, también inserta seis

⁴⁴ *Diario inédito*, p. 12. En la última página del volumen se publica una lista con los “Ensayos a publicarse por Raúl Salazar”: 1) El Buda y los presocráticos en el mensaje de J. Ortega y Gasset; 2) F. Nietzsche y la agonía greco-semítica de Occidente; 3) Un estudio del Siddhartha del genial escritor Hermann Hesse; 4) D.T. Suyuki, J. Krishnamurti y Alan W. Watts y la autora de una Nueva Era; 5) Memorias (Visiones Kafkianas); 6) Meditación Zen y 7) Ensayo sobre la Yoga-Cibernética. Ahí están los títulos que por sí mismos indican la orientación de su autor.

⁴⁵ El propio autor expresó su temor sobre el destino que tendría su Tagebuch, en junio de 1917 Vargas Vila declara: “me asusta la idea de que [el diario] pueda caer en manos de gente de mi familia, a quien yo no conozco, y a quien el cura de las aldeas respectivas, que ellos creen ciudades, ordenaría tal vez arrojar al fuego estas páginas, o disfrazarlas para hacerme decir todo lo contrario de lo que ellas dicen [...]” (*Diario* 86).

fotografías, dos facsímiles de portadas de revista y una hoja con la caligrafía del modernista colombiano tratando de ilustrar su vida; a mi parecer se orienta a un amplio público lector, sin dejar de ser una edición formal en que hay algunas notas a pie de página para aclarar alguna información con respecto a la época, una cronología a final del libro, un estudio preliminar bastante preciso de 25 páginas y el prólogo de Rafael Conte de 4 páginas.⁴⁶ La edición de Miami de 1992 es precaria pero la más extensa de las tres, ya que le dedica dos tomos, el diseño tipográfico es casero y se explica en el agradecimiento que ha sido patrocinada por el señor Elio Arcia, hombre de negocios cubano-americano. En 2000 Ediciones Áltera realiza un trabajo editorial impecable respetando la ruptura de las normas tipográficas del autor; el diseño de portada es sobrio pero atractivo, quizá la decisión de recortar el número de páginas con respecto de la versión anterior beneficia la difusión del texto, pues para alguien que no es especialista en Vargas Vila pueden resultar reiterativas algunas entradas. Hay que insistir en la falta de una edición crítica que subsane la cabal comprensión del *Tagebuch*.

Quisiera enfatizar que estos diarios no son únicamente valiosos por haber sido escritos por un autor tan controversial, sino además porque ayudará a conformar la tradición de un género literario —visto también de reojo por los estudios literarios— y en la medida en que puedan ser rescatados más manuscritos como éste, se tendrán mayores posibilidades para entender la ruta por la que han transitado todos aquellos escritores hispanoamericanos que se atreven a escribir abiertamente sobre sí mismos.

⁴⁶ Ahí comparte la idea de Consuelo Triviño de la necesidad de que los diarios se publiquen en su integridad, algo que no se ha podido conseguir y para apoyar dicha idea argumenta: “Pues aquí conocemos la subjetividad de un hombre que fue subjetivo hasta la saciedad, generoso hasta el derroche, que sufrió persecución por la justicia, y que merece otro destino del que esta época triste, manipulada y artificial parece haberle reservado.” (*DS* 12)

En un mercado del libro tan restringido como el iberoamericano, editar los diarios del autor colombiano es un ejemplo de lo que este género literario enfrenta al tratar de llegar a los lectores. Afortunadamente, desde la década de los noventa ha habido una mayor disposición de las editoriales –gracias a la valoración de la crítica— a apostar por este género que ha incrementado la cantidad de lectores. Además se acrecienta el número de autores hispanoamericanos dispuestos a publicar en vida sus escritos autobiográficos.

2.3. EL DIARIO COMO GÉNERO LITERARIO

La publicación de diarios ha sido una actividad editorial que se fortaleció durante las primeras décadas de la centuria pasada. Las dificultades para los autores de ver la aparición en letra impresa de sus diarios se ha constatado desde que lo hiciera en 1887 el mayor de los hermanos Goncourt, Edmond y Jules, en su *Journal* (1851-1896). Al comentar el *Diario literario* de Paul Léautaud, José Bianco apunta que “recoge impresiones de lecturas y de gente, reflexiona sobre hechos grandes y pequeños, relata entrevistas y conversaciones sostenidas durante el día. El paso del tiempo puede falsear las Memorias, los Recuerdos. Pero en el Diario que un escritor de esta manera, y sea cual fuere, su interpretación de las cosas, hay una especie de verdad material que se conserva intacta.”⁴⁷ Existe, como se precisó en el capítulo anterior, un horizonte cercano a los hechos narrados que permite asentar los atributos de una época.

Además Bianco define al diario mediante ese vínculo cercano entre el autor y sus lectores, pues estos “quieren conocerlo, alcanzar vicariamente su amistad. Hacer posible esa amistad es uno de los placeres que deparan los Diarios de escritores.”⁴⁸ Alain Girard concuerda con dicha idea:

⁴⁷ José Bianco, *Ficción y reflexión*, p. 178.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 180.

Esas confidencias sobre sí mismo, que recoge día a día, responden a las expectativas del público. El diario no se habría convertido en un género literario si no encontrase una multitud de lectores, que sienten una ardiente necesidad de tales revelaciones. Tampoco a ellos parece bastarles la obra. Lo que quieren son detalles sobre el autor, y un conocimiento íntimo de su persona. [...] Diríase, en última instancia, que la obra importa menos que el limo del que ha brotado.⁴⁹

Se trata de ese interés genuino de la persona por la persona. Ese público atento por la obra y su autor estuvo presente en la vida de José María Vargas Vila, quien vivió aquella época de incertidumbre que se experimentó a principios del siglo XX:

Es exactamente el lapso de tiempo durante el cual se han ido marcando todos los caracteres de la sociedad industrial de masas, que modifica la situación del individuo entre sus semejantes. Sin ser necesariamente consciente de los cambios que se producen ante sus ojos, el hombre del siglo XIX siente profundamente todas sus consecuencias. Si el individuo se interroga con tanta avidez sobre sí mismo, es porque su situación se tambalea y necesita encontrar las bases de un nuevo equilibrio.⁵⁰

La conciencia del género literario del diario está presente en el Tagebuch. La naturaleza misma de la obra es expresada: “La anécdota está ausente de este diario, como lo está de mi Vida. ¿Cómo podría nunca ser agradable, la lectura de este diario a aquellos que aman hallar las cosas pequeñas en los grandes libros?” (*Diario* 150).⁵¹ Estas líneas son de septiembre de 1923, el autor sabe cómo el registro de su pensamiento le ha ganado a la consignación de su actividad cotidiana, pues al parecer no hay demasiadas acciones dignas de ser tomadas en cuenta. Por tal motivo, Vargas Vila se apega a la característica principal destacada por Girard: “es indudable que el diario íntimo, en tanto que género practicado y reconocido, expresa la interrogación del individuo frente a su nueva posición en el mundo. En este sentido aparece

⁴⁹ Alain Girard, “El diario como género literario”, p. 32.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁵¹ Para hacer más eficaz la manera de citar el Tagebuch de Vargas Vila utilizaré las siglas *DS* para referirme a la edición de Consuelo Triviño Anzola y simplemente *Diario* para la de Raúl Salazar Pazos. Entre paréntesis pondré el número de las páginas citadas.

como un rasgo característico de una sociedad, como síntoma de una época de transición.”⁵²

Se puede decir que su yo está anclado en dicha faceta reflexiva:

Mi diario es bien escaso de hechos...
me suceden bien pocos;
en cambio, está lleno de Ideas;
éstas se atropellan en mi cerebro, y a causa de ser tantas no logro expresar sino bien pocas.
(*Diario* 196).

Quizá también pese el hecho de que desde su inicio Vargas Vila conciba un diario para publicarse. La intención expresa del colombiano sobre llevar el diario la establece desde que lo inicia en París en 1899: “Así quisiera yo con este diario; que mis cabellos son tan negros que hacen sobre sus páginas la sombra del ala de un cuervo y mañana al terminarlo sean blancos, que emulen la blancura de las hojas en que escribo y hagan una aureola de nieve a mi faz hecha pálida, con la palidez austera de un cadáver” (*DS* 50). De tal suerte, el colombiano logró cumplir su propósito de que el diario lo acompañara por el resto de su vida y es muy probable que tuviera en mente su edición. De ser así hay que considerar lo señalado por Beatrice Didier:

Desde el momento en que el diario no sólo puede ser eventualmente publicado, sino, lo que es más, es considerado por el escritor, en el mismo momento de su redacción, como un texto destinado a la imprenta, se vuelve susceptible de registros completamente diferentes y que en un principio parecerían resultarle ajenos. Ciertamente la autojustificación ha sido siempre uno de los estribillos de los escritos autobiográficos; pero el diarista se justificaba ante una posteridad hipotética. Si el diario se publica, puede convertirse en arma, y aportar una respuesta a un ataque, respuesta en caliente, casi tan rápida como el tradicional “panfleto”.⁵³

Hay una voluntad manifiesta que indica su intención de que el mundo exterior no toque el registro de sus días en el *Tagebuch*, el 21 de octubre de 1918 señala: “Hago esfuerzos por no

⁵² *Idem.*

⁵³ Béatrice Didier, “El diario ¿forma abierta?”, p. 41.

llenar estas páginas confidentes con el eco de mis zozobras. Los ecos que llegan de Barcelona con respecto a la epidemia son terrificantes” (DS 97). Se trata de la pandemia de gripe española que en aquel entonces causó grandes estragos en la población. Son actos de evasión de lo que le rodea, abstracción manifiesta sobre el estado creativo, en enero de 1917 comparte: “Después de mi salida de Madrid mi diario se hace más íntimo que nunca, porque pierdo diariamente todo contacto con el Mundo; he entrado en uno de esos períodos de soledad absoluta, que me son habituales;” (*Diario* 76). Es el ejercicio de retiro para que la vida espiritual se expanda y de ahí las anotaciones internas: “[...] y escribiré siquiera una página por día, para exhumar del olvido aquellas horas muertas” (*Diario* 58). De manera que hace expreso su objetivo de acompañar su vida con la entrega diaria al Tagebuch. En abril de 1922 delinea claramente su plan:

Para escribir “Tagebuch” me introduzco en mí mismo, y salgo de mi Soledad, yo no he querido como Chateaubriand, como Jules Valles, como Dostoyewsky y otros tantos, mezclar mi política clamorosa y estrepitosa, en estas páginas de intimidad, de recogimiento, de Soledad, que deberían ser serenas, si mi espíritu fuera capaz de la serenidad. Toda mi política está en *Némesis* y en mis libros de historia y de polémica; aquí no hay sino mi dolor; es decir, mi vida (*Diario* 137).

Quizá por lo anterior es que estos diarios pueden ser calificados como lo mejor dentro del total de su obra. Están despolitizados y, aunque reiterativos, muestran un conflicto interno entre el hombre y su mundo. Al iniciar el Tagebuch debe enfrentarse con el prejuicio propio en el ámbito hispánico de hablar sobre sí mismo: “Contar su vida, decir su vida a los oídos de los otros. ¿Vanidad? Sea: todo en el mundo es flaqueza y vanidad de espíritu. ¡Qué me importa a mí el veredicto de los hombres? Sólo el destino puede marcar el rumbo a las alas de mi espíritu: las águilas son libres” (DS 46). Esta alusión a las águilas demuestra la

psicología de Vargas Vila, quien decía tener dignidad de emperador y fortaleza inquebrantable. En otro momento se tornara narcisista:

Amo estos cuadernos míos, con un amor de delectación; gozo en entrar en ellos, sumergirme en ellos, como debió gozar Narciso viendo reproducido su rostro en las aguas de la fuente... yo, amo hacer confidencias a estas páginas, como las haría a un ser muy amado, que supiese escucharlas con ternura, y sonriese amable a mis debilidades y aún a mis trivialidades [...] (*DS* 152).

Desea establecer una empatía entre ese yo —que se acrecienta en la medida que pasan las páginas— y su público. El lector o bien se siente abrumado por esa personalidad apabullante o bien estima a ese escritor atribulado por las vicisitudes de su mundo.

En diciembre de 1922 se encuentra una manifestación de su característico individualismo:

No hay sino una pasión que sea agradable al hombre libre: la prisión de su propio yo; el Hermetismo de su personalidad; no salir de su yo fecundo y luminoso; expandirse en Sí Mismo; sentir que todo lo exterior nos profana, nos dispersa y termina por ahogar en nosotros toda fuerza orgullosa de que dispone nuestra Soledad. Una mente verdaderamente altiva y Libre debe escribir sobre el pórtico de su Dominación: el dístico de Emerson: “I will not live out of me” (yo no puedo vivir fuera de mí) (*DS* 143).

Esa sintonía con Ralph Waldo Emerson acentúa el trascendentalismo de Vargas Vila, quien fue capaz de tratar de llegar a la esencia de las cosas por medio de la contemplación, la intuición y el éxtasis. De tal suerte que emoción y estilo estaban imbricados: “Los pinos de las riberas tienen actitudes adolescentes, soñadores, que cantaran al mar el secreto, inocente de todas sus inquietudes...” (*DS* 149). Con esta prosopopeya se pretende la expresión pura del propio conocimiento. Esta visión de lo que le rodea se consigue únicamente con una preparación del alma para ello: “Y, yo entro de nuevo en mi Soledad, como en el corazón de

una aurora en la cual las orquestas del silencio acarician las melenas del sol, dormido en las inadidades de un miraje” (DS 147).

Aunque los mejores momentos artísticos del lenguaje del modernista colombiano están en las simples descripciones: “Cielo azul pálido, de un azul evanescente, anaranjado a trechos por la aproximación del sol que va surgir. Las nubes parecen levantarse del mar, como vacadas que se alejan de un río después de haber bebido en él. El mar está tranquilo, de un plomizo abermejado, por el fulgor de la luz naciente” (DS 169), instantánea del nacimiento de ese primer día del año 1926 en La Habana.

Ahora bien, le preocupa el futuro de sus diarios, en junio de 1917:

A veces un miedo me asalta sobre la suerte de estos apuntes...

[...] otros diarios dejados inéditos han sido, después de muertos sus autores, alevosamente mutilados por sus herederos... yo tengo dispuesto que este diario mío después de mi muerte propiedad exclusiva de mi Hijo adoptivo, único que podrá publicarlo; él es incapaz de una mutilación... (*Diario* 85).

Hay, pues, en Vargas Vila la conciencia artística de que sus diarios se harán públicos. Sin embargo, le inquieta quién sea el editor, pues se puede desvirtuar lo que hay en ellos. “El diario íntimo del escritor pronto se convierte, ante todo y por encima de todo, en un depósito de escritura.”⁵⁴ En este caso, el *Tagebuch* es muestra de la poética modernista que lo caracterizó. Hace énfasis en su vida interior mientras que niega la otra posibilidad de los diarios de ser parte del recuento fiel de los hechos de una época. Evidentemente, privilegia aquel estado meditabundo del cual se desprenden más preguntas que respuestas.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 44.

2.4. DEFINICIÓN DEL YO

Es evidente que la escritura de un diario conlleva pensarse a sí mismo y definir cómo se es. Vargas Vila en muchos pasajes reflexionó sobre su yo. El siguiente fragmento escrito a los 62 años de edad, en un día de abril de 1923, me parece un ejemplo representativo para sopesar lo que hay de logrado en la escritura de Vargas Vila y aquello en que se excede en el sentimiento. Es asimismo un buen resumen de ese estar en dos sitios al mismo tiempo, con un pie en América y el otro en Europa. Entrar en el ocaso lejos de la tierra que lo vio nacer:

Yo soy tropical;
 un hombre que vio en su juventud los más suntuosos crepúsculos que le sea dado contemplar al
 ojo humano...
 yo vi morir el Sol sobre bosques vírgenes y ríos ignorados, que extendían en los desiertos su
 majestad impolutos...
 vi nacer la aurora sobre las selvas amazónicas... y surgir las noches profundas sobre el caudal
 oceánico de las aguas del Orinoco... cielo voraces...
 florecidos de estrellas...
 montañas irreveladas, pletóricas de Misterio, donde se unían a los incendios del Cielo los
 alaridos de la selva y el refugio de los jaguares en celo... (*Diario* 174-175)

En este fragmento se conservan los colores del modernismo en sus imágenes, pero se presentan ya visos de la vanguardia en la puntuación que juega con la forma del texto en el papel. La nostalgia de aquel mundo salvaje lo lleva a pensarse a sí mismo en los siguientes términos:

¿qué soy yo, sino una Sombra Crepuscular que se avecina a la Gran Noche que debe devorarla?
 yo me sumerjo en la Sombra, y la Sombra se filtra en mi... como el beso de los crepúsculos...
 ante la Noche Eterna... Impenetrable (*Diario* 175).

La prosa poética de Vargas Vila dio rienda suelta a un lirismo original. El asunto de la fusión entre el poeta y la naturaleza está presente. Aunque las mayúsculas finales pueden ser

tomadas como expresión de un romántico trasnochado, su pregunta no deja de ser una lícita reflexión existencial. Valorar lo perdido y refugiarse en lo que queda. La composición del modernista colombiano tiene que ver mucho con la forma de explicitar las percepciones y sacar a flote los dilemas interiores. La construcción de su voz se asocia con la incertidumbre de un entorno lúgubre.

Meses atrás, en diciembre de 1921, el autor tocó el tema de esos dos ambientes experimentados por sí mismo:

Cuando yo recuerdo las selvas vírgenes del Trópico, que atravesé en mí juventud, pienso con espanto como pude escapar a tantos peligros como me rodearon...

pero cuando pienso que luego fui Escritor y Diplomático y me vi obligado a frecuentar la Sociedad, siento aún mayor sorpresa de vivir... ¿cómo no fue devorado mi cuerpo por las bestias o los salvajes del desierto?

¿cómo no fue devorada mi alma, es decir mi Pensamiento, por las fieras flexibles y perfumadas del mundo que frecuenté?, y siento un gran Orgullo de vivir aún y de pensar aún... a pesar de las fieras de la selva y de las de los Salones (*Diario* 160-161).

Trabaja el tema de civilización y barbarie que plantearían cabalmente los escritores regionalistas, pero abordado desde el ángulo de un mundo salvaje. Su fino sentido del humor —al comparar los peligros de vivir en sociedad con los de la selva— le sirvió para dejar clara su opinión de guardar distancia de las hipocresías de ciertas relaciones, motivo por el cual decidió alejarse de cenáculos o academias, valorar su individualidad y disfrutar de su propio tiempo. Sin duda, con este tinte de comedia, consigue hacer un guiño al lector que está inmerso en la vida social.

En algunas páginas de su *Tagebuch*, Vargas Vila declara de una manera clara y directa su posición ante el mundo: “Se puede ser ateo, y tener una Religión: la de la Libertad, la de la Belleza, la de la Gloria” (*Diario* 117). Es preciso en sus convicciones:

Me ha sucedido muchas veces hablar en nombre de cosas ideológicas, en nombre de la Libertad, en nombre del Derecho, en nombre de la Justicia; no me ha ocurrido nunca hablar en nombre de Dios... eso prueba enormemente la honradez de mi Pensamiento; y la pureza de mis labios, que tienen un santo horror de la Mentira (*Diario* 160).

En ese registro de diciembre de 1921 está la manifestación de sus creencias utilizando de forma lúdica las palabras “pureza” y “santo” tan cercanas a lo religioso y parte de la reformulación de conceptos tanpreciado por los modernistas. Vargas Vila jugó con esas nociones sacras para cuestionar la creencia católica e hizo ver a su ateísmo más legítimo que la fe de los falsos creyentes. En agosto de 1919 había aseverado: “La Libertad fue para mí la única solución del Problema Humano; hacer al Hombre libre: he ahí el único problema de mi Vida Mental; el único de mi Vida toda” (*Diario* 110).

Su famoso anticlericalismo no era simple barullo ni fue del todo destructivo como señalan sus adversarios. Él defendía un Estado laico que permitiera el desarrollo de la persona sin las ataduras de una moralidad católica. Hay en su escritura diarística un sólido pensamiento sobre la circunstancia humana, quizá influido por Friedrich Nietzsche, que despreciaba a la ética cristiana y burguesa por considerarla contraria a la realización del hombre, cuya afirmación conducía a la libertad de trascender lo considerado simplemente bueno y malo. Esclavizarse a tal credo se presentaba como un camino erróneo pues desviaba de la consecución de la voluntad propia.

En la selección de Consuelo Triviño Anzola se reiteran dos conceptos que le son afines a Vargas Vila: la soledad y el silencio. El 24 de septiembre de 1920, al hacer una visita a Carlos Cavaco confiesa: “Qué doloroso esfuerzo es el que hago para salir de mi Soledad... Semejante a un minero que sale de la mina y ve el sol, así mi alma sale al mundo; el contacto con otras almas me lastima y las palabras que digo, y las palabras que oigo, me son

físicamente dolorosas [...]” (*DS* 115-116). Se trata del sexagenario que ya no desea contacto humano y hace el enorme esfuerzo por encontrarse con el amigo. El símil quizá no sea totalmente afortunado pero ilustra bien su pesar. Ese sentirse bien sin compañía lo ha manifestado unos meses antes, el 8 de julio cuando su hermano Antonio se despidió: “El casino, solitario; el paseo, solitario. Todo eso que encanta a los solitarios como yo, no encanta a los otros” (*DS* 110). Llama la atención el efecto de la puntuación, en la cual la elisión del verbo coloca juntos a los sustantivos con los adjetivos. Se trata de una idea de la soledad muy idílica que raya en el lugar común, los aristócratas del espíritu se refugian en ella, los plebeyos gozan de vivir en sociedad:

El divino encanto de estar solos les será siempre absolutamente desconocido. Vivir, solo en la poma de sus jardines interiores, frente a frente de sí mismo, en diálogo con su propia alma solitaria y esquiva que, como una virgen etérea, va en una luz de crepúsculo por lugares abrumados, cogiendo las pálidas rosas de la Soledad que tiemblan en su manos, como lises reales, con un perfume extraño que inspira la nostalgia de otros mundos y otras vidas. Tal vez, yo podría escribir un tratado perfecto de la Soledad. Nadie, ni aquellos que se refugian en el desierto, fueron tan absolutamente solitarios como yo (*DS* 99-100).

Ese aire de eremita, de profunda vida de asceta, es algo que resalta Triviño en su introducción: “Vargas Vila se recrea en el horror, pero lleva una vida solitaria, disciplinada y austera” (*DS* 35-36). Esa premisa de la editora se confirma en la continuación de ese fragmento de febrero de 1919:

El aprendizaje de la Soledad no fue penoso. Yo había nacido un Solitario y lo fui desde mi niñez... Nunca tuve amores, nunca tuve amigos. Las mujeres que fatigaron mi sexo, no entraron jamás en mi corazón. Cuando entré en la Soledad no tuve que expulsarlas de ella. Fui solo por todas partes... por la política; por la literatura. No pertencí a ningún partido ni a ningún cenáculo (*DS* 100).

Vargas Vila se presenta como un hombre que remarca su originalidad y valora su aislamiento sobre todas las cosas, puesto que no tiene necesidad de relación alguna para sentirse cómodo. Finalmente, su compañía fue la literatura tanto por los libros leídos como por los escritos.

Al término de su gira por América en 1924, de vuelta a Cuba después de visitar México, confía: “Entro otra vez en el corazón amable de mi Soledad; vuelvo a ella como al seno de una querida” (*DS* 157). Sin duda, hay un ánimo melancólico inherente a la dinámica del autor; aquí se encuentran estas palabras escritas en París en 1899: “Yo llevo la Soledad conmigo y la esparzo en torno mío como una atmósfera. Nací con un alma de solitario. Solitario he vivido y solitario moriré. ¡Ay! Me faltaba también el espíritu de la obediencia. No nací para obedecer y heme aquí recluso en la Celda de mi Soledad” (*DS* 50). Al parecer se describe como excéntrico pagando las consecuencias de sus actos.

El corolario de esa manía de disfrutar únicamente de su propia compañía es el silencio:

El horror de ver las personas cerca de mí (horror nacido del exceso de Soledad) se une al horror, casi a la impotencia de hablarles. Permanezco cerca de ellas monosilábico, hundido en los largos y silenciosos, contando los momentos de estos largos martirios. Y permanezco como una sombra, mentalmente solo porque nada de lo que me hablan me interesa (*DS* 88).

Ese rechazo hacia los demás transmite una idea de suficiencia que es tomada como soberbia por sus contrarios. La incomunicación era ya una costumbre desde la madurez, esto se constata en la entrada de enero de 1910 en Roma: “Ausente el corazón filial, persiste mi cura de Silencio, tan rígida que hace ya más de un mes que no dirijo la palabra a nadie... gozo en hacer yo solo ejercicios de lenguaje, para probarme a mí mismo que no he olvidado hablar” (*DS* 68). Curiosa manera de conocerse, contar esta anécdota es admitir el extremo absurdo al que llegó su voluntad de permanecer mudo. Entonces, resulta paradójico cómo se consagró a la escritura que también es un acto comunicativo.

Una vez más se encuentra esa visión de ascetismo propuesta por Triviño: “En lo que atañe a su vida, la respuesta de Vargas Vila fue la negación del placer” (DS 32). En esta visión de sí mismo de febrero de 1919 se lee:

Ninguno, tal vez de los escritores de mi tiempo se ha prestado menos a la anécdota que yo. Minado en mi Soledad como una fortaleza, nadie llega a ella, nadie me ve venir, nadie me ve vivir. Vivo en comunión con el público por mis libros. No le entrego mi persona, no tengo amigos, no tengo discípulos, nadie llega a mí... Yo no fumo, no bebo licores, no me he acercado nunca a ninguna mesa de juego y, sin embargo, se habla de mis orgías [...] (DS 102).

Es esta imagen de Vargas Vila la que prevalece en la primera edición del diario, se insiste en la pureza de un escritor que vive sin vicios pero al que acusan de corruptor. Se refuerza el planteamiento de un sentido trágico de la vida sostenido por Triviño Anzola. Sin embargo, me pregunto qué hay en el resto de las páginas que no se han publicado: ¿una reiteración de lo mismo o un sentir más sorpresivo como los fragmentos editados en la versión de Salazar Pazos? A tal grado llega esta predisposición de la editora que cierra el libro *Diario secreto* con esta entrada del día 20 de abril de 1929:

He aquí terminada mi nueva novela, Italo Fontana, libro amoroso, escrito por un hombre sin amor, idilio apasionado, cándido escrito, por un hombre sin pasiones; amor de aurora escrito en una hora de crepúsculo vespertino, vecino de la noche; la gloria de la vida, cantada por los labios de la Muerte... (DS 190)

¿Qué idea queda del autor con estas palabras? La de alguien que no experimenta lo que escribe. ¿Le resta valor a la obra?, ¿prevalece su mirada hacia el mundo imaginado de una época? ¿Cuándo dejó Vargas Vila de ser un hombre de acción para convertirse en uno de contemplación? ¿Fue su existencia la de un pusilánime? De cualquier forma queda de manifiesto que la novela para Vargas Vila es un producto de su imaginación y no de su propia experiencia.

Por mi parte, prefiero ubicar a Vargas Vila hacia su faceta de defensor de una utopía que se revela en otras partes del diario:

Sin Patria y sin partido he sido un Soldado de la Libertad que ha combatido solo y aislado contra la Tiranía. Tengo el espíritu más antiolectivo que haya tenido hombre alguno sobre la faz del planeta. No he querido ser soldado de nadie y he desdeñado ser jefe de muchos. Ese el sentido y esa es la fuerza de mi Libertad (*DS* 95).

El aspecto combativo, antigregario, es una cualidad a destacar más que el sentido trágico de la vida que también está presente, pero es una cualidad menos individual. Al referirse a los contratos con sus editores hace la siguiente reflexión que, según yo, ilustra mejor su forma de ser: “Vivir para el bien de los otros es un noble gesto, pero vivir para que otros se enriquezcan es una imbecilidad. ¿Treinta años de insultos, de calumnias y de dolor me dan derecho a otra agonía? No [...]” (*DS* 78). La soledad y el silencio de Vargas Vila no fueron tanto una decisión propia como una reacción a la hostilidad hacia su persona. Hay que ponderar sus reacciones ante la injuria:

[...] Los elogios me hacen el efecto de estar ya casi desaparecido o de estar muerto... Todo elogio tiene algo de piedad o de necrológico... No se hace justicia sino a los muertos. En cambio el insulto, exalta, fortalece, prueba la fuerza; incita a vivir, a combatir. El insulto es un homenaje a la fuerza, un himno a la gloria; no se insulta sino lo que vive, lo que triunfa. El insulto es el sol de los vivos; el elogio es el sol de los muertos [...] (*DS* 150-151).

La fortaleza de Vargas Vila residió en su carácter, no buscó un grupo para contrarrestar los ataques; su grandeza consistió en superarlos con su intransigencia. Se le califica como soberbio, pero este adjetivo tiene una doble acepción: aquel que se deja llevar por la altivez y el envanecimiento, pero también grandioso o magnífico. Al parecer el escritor colombiano jugó con esos dos sentidos. En enero de 1913, al referirse a su trayectoria juvenil, que él mismo dividió con su partida de Nueva York en 1899, lo hizo de esta manera: “Es la historia de mi vida de luchador político, en aquellas democracias bárbaras, época pre-vargasviliana,

carente de todo mérito de arte, pero rica en heroicidades mentales... este libro debería llamarse: *Del alba al cenit*" (DS 72). Aquí constata que su madurez la alcanzó con la conformación de un estilo al escribir que lo hacía por lo menos único. Tiene, eso sí, una valoración altamente positiva de sí mismo.

Su faceta nihilista quedó manifiesta con la siguiente aseveración del 2 de enero de 1917: "Abro mis balcones, entra el sol, respiro a pleno pulmón el aire de mi soledad. El cielo y yo: dos formas de nada" (DS 84).

Aunque raya en el lugar común del genio incomprendido, expresa esta situación de un modo inusitado en febrero de 1919: "Hay hombres que necesitan rehabilitarse ante sus contemporáneos; yo no pertenezco a ese número... / yo aguardo a que mis contemporáneos se rehabiliten ante mí" (*Diario* 104). Vargas Vila tuvo claro el tipo de hombre que era, su lucha anticlerical hace suponer que sus coetáneos debían redimirse de sus creencias religiosas. En septiembre de 1918 sostuvo: "Ser Dios de Sí Mismo es la única manera de hacer tolerable a Dios, sin mengua ni esclavitud; de otra manera... imposible. Dios y Libertad se excluyen; ese fantasma nos limita por todas partes. Aún negándolo nos estorba, y, el acto de destruirlo nos encadena..." (DS 93). El ateísmo del autor se hizo patente con una blasfemia que aún hoy puede llegar a ser polémica.

Es de considerar que había sido la moralidad católica antepuesta a sus libros la que los tachó de impúdicos. Se necesitan unos nuevos ojos para valorar lo publicado: "Dejo atrás una montaña de libros que los hombres del mañana juzgarán porque los de hoy están demasiado cerca para juzgarlos con imparcialidad" (DS 104).⁵⁵ Esto declaró el 15 de enero de 1920. Me

⁵⁵ Todavía sus editores de hoy en día se debaten sobre el verdadero impacto de su obra: "Parece de rigor que toda presentación de un libro de Vargas Vila tenga que partir de una constatación algo falaz: hoy casi no se lee a Vargas Vila. Lo cual no pasa de ser una generalización ligeramente clasista, y apenas si vale para el sector ilustrado y 'culto' de la población, donde efectivamente se le ignora, como se le ignoró y negó incluso en sus mejores tiempos de éxito continental. Por eso a muchos pudiera causar asombro el constatar que se le sigue

parece genuina su confidencia hecha en Madrid en 1904, cuando aún le importaba visitar lugares como el Ateneo: “Yo no hablo sino para revelarme. Mi revelación, o sea, la de mi pensamiento, puede no ser agradable a un público español” (DS 59). Presupuso Vargas Vila ser un visionario.

De tal modo, el modernista colombiano se autopercibe como un artista fuera de época, al que los críticos atacan por ser contrario a la manera de ver las cosas por sus contemporáneos. La osadía de poseer la palabra del porvenir lo hace sentirse incomprendido y refugiarse en sí mismo. Más adelante se verá cómo disfruta de los goces mundanos ganados por las regalías de sus libros. Su ostracismo se debe al temprano ataque a su obra y va configurándose como parte inherente de su personalidad como autor. Además él mismo había referido que en su Tagebuch consignará más ideas que anécdotas. El propio autor se presenta como un hombre solitario y silencioso que privilegia su interioridad al relato de los hechos externos. Busca refugio ante el mundo violento y hostil que lo circunda.

2.5. EXPLORACIÓN DE LOS ESTADOS DE ÁNIMO

Desde la psicología se distingue entre emociones y sentimientos; las primeras son una respuesta breve e intensa a un estímulo que las desencadena en el presente, se perciben por los seres humanos en un instante preciso, mientras que los segundos apelan a una dimensión subjetiva de toma de consciencia de la emoción, por lo que describen un lapso más largo, pues se trata de un proceso. Un estado de ánimo o humor es la permanencia de los sentimientos durante un tiempo aún mayor que implica un determinado tono e intensidad; existe una evaluación consciente de las consecuencias de un evento dado.⁵⁶ Los diarios *per*

editando, y que muchas de sus obras todavía circulan [...]”, Nelson Osorio, “Prólogo” a J. M. Vargas Vila, *Rubén Darío*, p. 5.

⁵⁶ Vid. José Miguel Mestre Navas y Francesc Palmero Cantero, *Procesos psicológicos básicos*, pp. 215-247.

se manifiestan el acontecer cotidiano con lo que eso implica para los altibajos de humor. En septiembre de 1916 Vargas Vila hace un recuento sobre los sentimientos cercanos a su ser:

Yo recuerdo todas las pasiones de mi Juventud: el Amor, el Odio, la Cólera, el Orgullo...
 ¿por qué lo único que no recuerdo es la Alegría? ¡ay! porque no la tuve nunca...
 la fingí, sí logré aturdirme acaso; pero no la poseí y, sin embargo, no fui un niño triste, ni un joven triste, ni un hombre triste; no soy un viejo triste... la Tristeza, no me poseyó jamás;
 (*Diario* 71).

¿Un lamento? No, más bien una declaración de su peculiaridad; ser alegre, estar alegre, no es fundamental para su realización como persona. Las mayúsculas al apuntar sus pasiones juveniles refieren la precisión de las palabras con que evoca dicha etapa de su vida. Su propia naturaleza lo lleva a otras emociones:

con ella, ¿cómo habría podido ser solitario?
 Tan lejos de la Tristeza, como de la Alegría, mi vida fue una Serenidad; una Serenidad teñida de Melancolía, como un bello crepúsculo de una bella tarde, en un final de Otoño [...] (*Diario* 71).

Aquí se percibe una tonalidad cercana al *spleen* que llenaba el ánimo de los poetas de fin de siglo XIX. Es la sensación propia de los artistas. Continúa:

Mi espíritu, fue siempre un poco crepuscular; la Meditación y la Contemplación fueron las dos estrellas gemelas de ese cielo que se llamó mi Soledad... yo no conozco nada más bello, que la Melancolía...
 Nada más alto, nada más puro y, sin embargo, nada más lleno de una intensa e Inagotable Voluptuosidad (*Diario* 71-72).

El autor sigue en la línea del *spleen*, una sensibilidad creadora que lleva al escritor a una nostalgia permanente.⁵⁷ Es por eso que creo equivocada la idea de sobriedad remarcada por Triviño. En esa misma línea creativa que se traza, Vargas Vila apunta en junio de 1930:

La Alegría puede ser bella de mirar, pero no es nunca elocuente; de una boca que acaba de reír no queda nada; pétalos de una flor caídos al suelo...
 en cambio el Dolor es bello, el Dolor es la suprema elocuencia;
 ¿hay algo más trágicamente bellos que unos ojos que acaban de llorar?
 ¿qué elocuencia iguala a la de unos labios que callan; después de habernos contado todo el dolor de una Vida? (*Diario* 196-197).

El sufrimiento da frutos; la alegría pasma. Es por eso que ha afirmado antes, en febrero de 1919: “Si yo escribiera las horas bellas que he vivido, llenaría un gran volumen; pero ¡ay!, si escribiera las cosas tristes que he visto llenaría muchos volúmenes; y estos serían interminables si yo mirara dentro de mi corazón.” (*Diario* 104) Esa quizá es muestra del martirologio según el cual las penas siempre son mayores que las alegrías. Inspira más el dolor, se profundiza más en él. “Las cosas tristes” son motivo de creación.

El 29 de abril de 1927 al avistar las costas francesas tras aquella gira americana que significara su ruina, Vargas Vila apunta: “el Temor, la Angustia, la Zozobra, los sentimientos dominando mi corazón. Cualquier tierra que pise es tierra hostil... No traigo a ella sino mi Dolor... [...] El Dolor es el único tesoro que no paga derecho en las aduanas” (*DS* 181-182). Algo inherente a él y que se acrecentó al diagnosticarle ceguera a Ramón Palacio Viso, su hijo adoptivo, quien debería hacerse cargo de su legado literario.

⁵⁷ Salazar Pazos sostiene: “La melancolía de Vargas Vila fue así la forma en que éste experimentó la inexorable muerte de su doloroso pasado. Era el rompimiento inevitable con ese lejano ayer desde el cual siempre había presentado el necesario morir de esos valores vistos ya como transitorios espejismos de la frágil condición humana.” “Prólogo” a *Diario inédito*, pp. 16-17. Líneas más adelante agrega: “Y para Vargas Vila ese dar cabida al Universo significó el culto de la belleza sublime de la que fluye el misterio, para así trascender su afectividad edípica ante la vida, y con ello encontrar esa vacuidad perceptiva y búdica más allá del pensamiento subjetivizador, y su dicotomía de tendencias tanto conceptuales como angustiosamente contradictorias”. *Ibid.*, p. 17.

La sombra se apoderó de él. Tiempo ha que su ánimo aguarda la muerte. Antes de zarpar a América en octubre de 1923, se queja por la construcción que se levanta al lado de su casa, robándole la vista de su ventana:

Veo crecer la mole con angustia asfixiante... me parece que me roban el aire y voy a morir ahogado.

Siento la impresión de ser sepultado vivo; lentamente, lentamente. Mi tristeza crece con la luz que me quitan y el aire que me roban. ¡Cómo es de frágil la ventura humana! De frágil y de mezquina... qué débiles son los pilares en que se apoya: (DS 153).

De esta vivencia se despierta un flujo lírico que no parará hasta la certidumbre de que la vida acaba y no hay más allá:

edificaciones, quimeras sobre nubes y sobre arenas,
frágiles espigas que se doblan y se rompen, si el pájaro de la ilusión se posa en ellas. Y, en presencia de tanta fragilidad, rodeados de cosas inestables y perecederas, osamos aún hablar de Eternidad (DS 153).

La transitoriedad de las cosas es expresión de su vida interna impactada con los actos de urbanización de Barcelona. La alteración del panorama citadino era el principal distintivo de la carrera del tiempo en los años veinte.

Durante el final de un veraneo en Caldetas, Vargas Vila aburrido reflexiona: “He aquí que no puedo pasear. Solo el aburrimiento me hace compañía, pero es un huésped sin gracia, bostezador y displicente que es necesario alejar...” (DS 149). La actividad contraria a aburrirse es leer, pero al tener sus libros lejos busca otra manera de combatirlo:

Yo detesto el aburrimiento... Para vencerlo voy a oír las voces del mar, a mirar sus gestos, ora felinos y amenazantes, ora tiernos y con rumores de caricia. Hoy el mar es verde, con un verde oscuro de gema; se diría también oscuro y taciturno... esquivo, cuasi mudo; no hace confidencias a la playa; estas entristecen de su silencio y su tristeza hace palidecer el oro de sus arenas, como cabelleras áureas, que se hicieron lentamente blancas bajo la luna... (DS 149).

Bello dibujo de un ocaso en el que transfiere sus emociones al mar.⁵⁸ La descripción del paisaje marino es muy plástica y la adjetivación es plenamente modernista: verde como gema, áureo como el oro. Un dejo romántico se aprecia cuando la atmósfera externa se convierte en manifestación del estado interno del escritor:

El frío, un frío prematuro para la estación hace inhospitalarios ciertos lugares, hasta ayer amables y confidenciales, como ese grupo de rocas incitativas de citas amorosas, cuando el oleaje está remoto, y ahora furiosamente batidas por el mar. Se diría que tiemblan ante aquel beso furioso y se hacen tristes bajo su túnica de espumas... (DS 149).

El lenguaje figurado lleva a sus lectores hacia una visión poética del mundo. Las analogías, los símiles, van dando una densidad en la palabra que alimenta la percepción de un momento. Es septiembre de 1923 y la llegada del otoño se materializa:

Los grandes crepúsculos estivales, ardientes y melancólicos, como una tardía pasión, se hacen ahora precarios, efímeros, con la tristeza dolorosa de todo lo que se desvanece prematuramente en la muerte... Los cielos se hacen de una palidez verdosa, como de cristales de murano, sin las arquitecturas de oro que los ponientes del sol en el estío, levantaban en sus confines, como decoraciones de una ópera wagneriana, orquestada por las olas... (DS 149-150).

Plasma el instante de la caída del Sol, crea la atmósfera de despedida de los meses veraniegos y se entra al final del año cuando los días van haciéndose más cortos. Un paisaje que remite al estado interno de Vargas Vila.

⁵⁸ El mar ha sido una inevitable presencia en su vida al habitar en Barcelona. A los 57 años, contradictoriamente más joven, en pleno verano (mayo de 1918) apuntaba: “Una de las grandes tristezas de esta hora precaria y crepuscular de mi vida es que he perdido la facultad de ensoñación. ¡Yo que he soñado tanto!... Tendido sobre la arena de la playa de este mar diáfano y azul, siento que no me hace nada el oleaje. No parece escaparse sino un largo rumor de monotonía. Al llegar cercano a mí se presenta como un viejo amigo que no tuviera nada que decirme. A poco tiempo de estar cerca de él, ya familiarizado con sus rumores, ¿tal parece que antes hemos envejecido?, ese mar no tiene ya canciones para mí, después de haberme murmurado las más bellas.” (DS 86) Me parece que contrastando este pasaje con el analizado, adquieren más valor la imagen del mar después del veraneo de 1923. No cabe duda la relatividad de los momentos de una vida.

Trabajar es otro antídoto contra la pena: “Y para evadirme de estos tristes pensamientos, me refugio en el trabajo y, hago *Némesis* y, magnifico mis cóleras para aturdirme y olvidar en el corazón de ellas los dolores románticos que gimen en mi corazón” (DS 144).

Algunas veces la neurosis acecha: “Ese desdoble de personalidad que me hace por ciertos minutos vivir una vida que no es la mía y un personaje que no soy yo. El volver a este estado de transmutación es espantoso. El sujeto que acabo de ser; el otro que he vivido, o mejor dicho, que acabo de vivir, persiste aún en mí, tarda en borrarse y desaparece aún de mi propio yo” (DS 99).

Los síntomas de no vivir la normalidad de los otros le llega a asustar, el primero de noviembre de 1920 escribe: “Crece en mí la zozobra por el estado de ánimo en que me encuentro, ¿es esto una enfermedad?, ¿este verdadero horror a los otros seres deja de ser una obsesión y se hace algo más grave?” (DS 116). Días difíciles ha tenido antes, como este 29 de agosto de 1918:

Día pésimo; la hipocondría me devora.

Silencio sobre mi Vida...

Silencio sobre mi Corazón...

Silencio sobre estas páginas, blancas como un sudario. (DS 92)

Las referencias a la muerte irán profundizando en esa sensación de estar amortajado en vida.

En el *Diario secreto* es la muerte la idea que oprime al autor.

El registro de los estados de ánimo de Vargas Vila en su *Tagebuch* deja entrever el paso de los días para un artista en el que fluye la creación y en los tiempos muertos no encuentra sosiego. Más que sobriedad, su estilo de vida es el de un escritor profundizando en la meditación, expandiendo su energía anímica.

2.6. CURSO DE VIDA

Si bien el curso de una vida queda mejor expresado en las memorias y en las autobiografías, hay pasajes en los diarios en que se rememora cierta etapa anterior al día de escritura, o bien se relata algún episodio de la cotidianidad como algún cumpleaños o alguna enfermedad que configuran el devenir de una existencia humana.

Sobre su infancia hace esta mención en agosto de 1918: “Otros hombres conservan de su infancia un recuerdo más amable... la mía fue tan inconmesurablemente triste que no recuerdo con placer sino los grandes y bellos ojos de mi madre, velando sobre ella” (*DS* 90). Es de considerar que su madre quedó viuda y con cinco hijos. La orfandad fue la marca del niño José María, quien no tendrá facilidades para salir adelante. Todo le costó más al no tener el apoyo paterno. Ese pasado no todos lo conocían en su momento: “Por eso cuando hablo de mis tristezas en presencia de escritores jóvenes, estos miran con audacia el nudo de mi corbata donde hay un camafeo, y el anular de mi mano derecha donde ven una serpiente de platino que muestra su cabeza hecha de brillantes que centellean a la luz. Y, me creen feliz” (*DS* 90). La vestimenta y los accesorios usados en su arreglo personal tenían más que ver con mostrar la dignidad de una persona a quien le significó un esfuerzo tremendo ocupar el lugar que tuvo. No en balde se sabía el escritor más leído de su momento y lo ostentaba encubriendo las heridas infantiles. Además el público se distraía con el esplendor de su presencia y no lograba atender la introspección de su discurso; sus confidencias sentimentales serían opacadas por el brillo de su apariencia superficial.

En septiembre de ese mismo año realiza una breve semblanza de lo que ha sido su trayectoria: “Cuando niño amé mucho las pompas de la iglesia; mi cabeza infantil se coronaba una nube de incienso. En mi adolescencia amé con pasión las glorias militares. Fui combatiente y fui héroe en guerras civiles; mi cabeza se coronaba con la sombra de un laurel”

(DS, 94). Probó suerte en dos de las instituciones que con mayor facilidad ofrecen carrera a los desamparados, pero ni en el clero ni en el ejército encontró su verdadera vocación. Fue hasta iniciarse en el periodismo cuando supo que escribir era lo suyo:

Yo no tuve juventud. A los diecinueve años la misión del profesorado me hizo austero y mi cabeza se coronó de un halo de pensamientos; a los veinticuatro años fui guerrero; a los veinticinco fui proscrito tribuno, periodista, panfletario; por todas partes el combate me hizo una cuasi aureola de fuego. No tuve paz sino a los treinta y nueve en que el amor del Arte me ganó y empecé a escribir mi verdadera literatura... (DS 94).

Bien lo dice el propio autor. Su vida se fue en asegurar un sustento. No se le conoce una pareja, no formó una familia. El único vínculo amoroso fue con su hijo adoptivo Ramón Palacio Viso: “He aquí que se rompe el circuito de mi Soledad, el calor de los más grandes afectos viene sobre mi corazón, con el gesto de una suave caricia; mi hijo ha llegado... no ha querido dejar sola mi ancianidad en estas fiestas todas de intimidad familiar, y viene a hacerme compañía...” (DS 143). Escribe esto el 23 de diciembre de 1922, continúa exclamando:

¡Bendito sea! Ese grande amor, tan puro, tan desinteresado, tan sincero, que puebla mi Soledad de consuelos infinitos: tibia, deliciosa y armoniosa música que pasa sobre mi corazón, en olas densas, en olas grandes, en olas suaves, dejándome cerrar mis párpados y escuchar el corazón del Silencio, el Silencio de mi corazón... (DS 143).

Invade al viejo padre la presencia del hijo. Se trata del único afecto sincero después del de su madre, de modo que ha sido fácil tomar una decisión póstuma: “Es el testamento en el cual nombro heredero único y universal a mi hijo adoptivo, Ramón Palacio Viso, el compañero noble y fiel de los últimos veinticinco años de mi vida; a él dejo mis obras completas y todos los derechos y prebendas que de ellas puedan derivarse; y le dejo este ‘Tagebuch’, siendo él el único que puede publicarlo” (DS 123). Nunca pudo imaginar que la tragedia hundiría a

Ramón y que sus páginas quedarían en suspenso por tantos años. En el diario también se registran escenas más habituales al uso del común de la gente, como la del 31 de agosto de 1918: “Hoy es el onomástico de mi hijo. / Pequeña fiesta, cuasi íntima. Bellas damas veraneantes de las torres vecinas han venido a hacernos compañía. Soy feliz viendo que él puede tener un momento de felicidad”⁵⁹ (DS 92).

De este amor paternal existen más registros en el Tagebuch, le sigue en frecuencia las notas sobre el amor fraternal. En enero de 1905 comparte el reencuentro: “Un gran placer en mi vida: mi hermano Antonio, a quien hace veintiún años que no veo, me anuncia su próxima llegada;” (DS 62) En mayo de 1921 clama: “¡Aleluya! ¡Aleluya! Mi hermano Antonio ha llegado a París de vuelta de su viaje a América; ya lo tengo más cerca de mí, eso me consuela.” (DS 130) Con éste y el de su madre los únicos tres amores que expresa Vargas Vila en el Tagebuch:

El panorama de mi vida tan dolorosa para mí, se ha desarrollado en momentos de angustia. No hay nada más amado y bello a mi corazón en todo ese horizonte que mi madre y el recuerdo de mi madre es todo mi horizonte de amor. Mi pasión sólo vive en su tumba; soy prisionero de ella... Muchas flores sobre la mesa...

Vinos...

Champagne... (DS 88-89).

Una vez más vuelve el recuerdo materno y la función tranquilizadora para aprestarse a celebrar sus 58 años, aunque sintiéndose huérfano.

En junio de 1923, previo a su partida a América, expresa así la alegría de regresar a su hogar:

⁵⁹ Las atenciones con Palacio Viso son recíprocas, por ejemplo, cuando el 23 de julio de 1918 alude a su cumpleaños: “Hoy he cumplido cincuenta y ocho años... / Mi hijo y su mujer entraron en mi despacho para felicitarme, me han recordado una infausta fecha. Un velo de tristeza ha caído sobre mi alma, he vuelto bruscamente los ojos de mi espíritu hacia la ciudad lejana y la pequeña casa en que nací.” (DS 88) El primero de enero de 1921 en la tarde se dispone a un “Ágape familiar / rico menú / vinos ricos... / saludamos el año con champagne...” (DS 122)

Es con gran placer que entro en mi casa, después de tantos meses de ausencia... Nuestra casa es siempre otro yo, lleno de la presencia y de la respiración de nuestra propia alma... Encontrarla es encontrarnos y nos abrazamos espiritualmente en un silencio fraternal, bajo la mirada cariñosa de las cosas que nos rodean... todas amables y todas íntimas, todas confidenciales, como recién despiertas de un sueño, encantadas de vernos y de sentirnos otra vez en su compañía (*DS 147*).

Llegar a la morada en que ha pasado tantas horas íntimas lo reconforta. Los objetos crean un ambiente en el cual encuentra reposo:

Y el alma entra en esta atmósfera de calma y de quietud, como en la capilla pacífica llena de claridades, en la cual las luces hacen el efecto de una lluvia de rosas, sobre nuestras frentes pensativas... Y, yo entro de nuevo en mi Soledad, como en el corazón de una aurora en la cual las orquestas del silencio acarician las melenas del sol, dormido en las inanidades de un miraje (*DS 147*).

Un recinto en el cual poder pasar los días cómodamente rodeado de las cosas que ha obtenido a través de su faena literaria. Sin embargo, en su vejez regresa el miedo a la pobreza y desmitifica su imagen de hombre acaudalado:

De esa fortuna que la malevolencia y la envidia suplieron de millones, no queda sino la leyenda. El fantasma se desvanece ante la realidad.. Yo, no hice un viaje de negocios... no alquilé mi palabra ni mi pluma: viví de mí para mí y, he ahí que ahora... a los tres años y medio de ausencia regresaré a Europa... más pobre... más viejo... más triste de lo que salí de allí [...] (*DS 180*).

Desgarradoras palabras en el fin de sus días, es marzo de 1927, tiene 66 años de edad. Asocia su vivencia con la epopeya griega y concluye:

con mi hijo ciego, llevándolo como un cadáver sobre mis hombros... Pienso en Héctor llevando el cadáver de Aquiles, pero Héctor era joven; yo, soy viejo. La ancianidad tiene flacos los hombros, débiles las piernas y se dobla al más ligero paso... todo lo agobia... su paso es exiguo, desfallece y cae. ¿Soportaré yo el peso de esta vida sobre mis hombros? No lo sé... (*DS 180*).

Un ánimo de derrota del cual no saldrá más. Es el ocaso de Vargas Vila, quien al parecer ya no escribirá tan asiduamente en su Tagebuch.

A pesar de breves, sus comentarios sobre el curso de vida dejan ver a un hombre que ha tomado las decisiones conducentes para gozar de la comodidad del individuo moderno.

2.7. FILOSOFÍA DE VIDA

Un diario como el de Vargas Vila no puede estar exento de sugerencias, consejos o leyes de vida. En el Tagebuch se observan frases que hablan de una sabiduría de vivir. Algunas comparten apreciaciones de un sentir general de la condición humana, como ésta de mayo de 1919: “Mientras más se avanza en el camino de la Vida más desconcertados nos vemos en ella... / se diría que acabamos de nacer” (*Diario* 108). Esas contradicciones existenciales las ha expresado antes, en abril de 1917 asegura: “El Tiempo y la Experiencia: los dos consejeros inútiles de la Vida; el uno, viene siempre demasiado pronto; el otro, demasiado tarde... y todas sus lecciones nada, si siquiera enseñarnos a morir” (*Diario* 78). Muchas de sus inventivas contienen un humor ácido: “El sentido de la Vida... / ¿tiene la Vida un sentido? / yo siento que moriré ignorándolo.” (*Diario* 128) 9 de enero de 1921.

Ese cuestionamiento de para qué estar en el mundo es recurrente. En abril de 1917 Vargas Vila se responde de esta forma:

En la Vida, hay siempre un deber al cual sacrificamos todos los demás; si ese deber nos lo creamos nosotros mismos, nuestra Vida ha encontrado un objetivo, y vale la pena de vivirla, porque cuando la esclavitud es voluntaria, es una suave voluptuosidad que nos hace soportarla con deleite;
 el deber que nos imponen los otros, es el deber intolerable, como los amores que los otros nos imponen...
 el amor de Dios... el amor de la Patria:... el amor de la Familia...

esclavitudes que los otros nos imponen, y cuyas cadenas tenemos la obligación de dejar, bajo pena de ser mirados como monstruos, si nos rebelamos contra ellos (*Diario* 78-79).

Me parece un buen ejemplo de por qué el modernista colombiano fue leído con profusión. Esas cadenas impuestas a las personas por los “valores” sociales cansan cuando son llevadas en contra de la propia voluntad. Algunos imponen sus deberes morales a otros, por lo que es necesario el cuestionamiento de los mismos. Para el autor ser libre significa también permanecer inmune al credo religioso: “[...] es más grande el orgullo de ser un Hombre, al triste consuelo de ser un obrero de Dios” (*DS* 94). Se trata de atacar todos los ángulos de ese orden social. No queda más que preconizar la salida individual como sustenta en mayo de 1922:

Una Fe ciega en Sí Mismo es el más poderoso caudal de Fuerza Psíquica que un Hombre puede poseer;
 Eso Intensifica el Yo, y la Identificación del Yo, puede no ser el Genio, pero es una de sus manifestaciones;
 un estado de Embriaguez Psicológica, es decir, un estado de Euforia, que levanta el tono vital, es necesario a la concepción de la Obra de Arte, porque el Yo Subliminal no se exterioriza sino mediante esa exacerbación del Yo profundo y latente que hay en nosotros, y que no surge en estado creador sino al conjuro de ese átomo de Divinidad que hay en nosotros, y que se llama Inspiración (*Diario* 167).

Poseer un proyecto personal y defenderlo: creer ciegamente en sí mismo. Puede equipararse a los postulados de los libros actuales de autoayuda.⁶⁰ No obstante, es la fuerza que una gran mayoría busca: ¿cómo emprender una meta individual atajando las presiones adversas? El novelista colombiano encuentra su fuerza en su capacidad artística; sus lectores orientarán el camino hacia objetivos fuera de los propuestos por el materialismo burgués o la Iglesia

⁶⁰ En febrero de 1920 asevera: “Conocer su misión y cumplirla; ser fiel a ella, fiel en el dolor y en la adversidad, sin salir nunca de ella, he ahí la única manera de cumplir una misión y llenar una Vida; todo lo demás es desertar de su Destino, hacer traición a su propia Vida, fracasar en el Vacío.” (*Diario* 117-118) Quizá sea el tipo de oraciones que la gente tiene necesidad de escuchar para hacerse de una doctrina existencial.

católica. Tal vez sea ese pensamiento de Vargas Vila el que impulsa su notoriedad en la época. En agosto de 1919, infiere: “La Libertad fue para mí la única solución del Problema Humano; hacer al Hombre libre: he ahí el único problema de mi Vida Mental; el único de mi Vida toda” (*Diario* 110). De diferentes formas sugiere lo mismo:

Somos hechos de un girón de la tela de la cual están hechos todos los sueños y nuestra pequeña vida se acaba en un sueño...

¿Dejar de vivir es dejar de soñar?, ¿es empezar a hacerlo? No pongáis la mano sobre la entraña del misterio; quedaréis prisionero de ella,

¿La vida es, pues, un viaje entre dos misterios? (*DS* 96).

Estas líneas las escribió un 12 de octubre de 1918. La vida en dos dimensiones es propia del ser humano que ve expandir su mundo al soñar y, viceversa, el sueño alimenta el vivir. De un modo más preciso apunta en diciembre de 1921: “Llegar a descubrir que la Vida tiene un objeto sería el más bello objeto de una Vida” (*Diario* 161).

Conforme avanzan los años el sentimiento de ser un viejo le invade y anhela que el fin se acerque, en mayo de 1922 asienta:

La Vida, es demasiado lenta... ¿por qué tardo tanto en morir? viajero atardecido en los senderos solitarios... ¿a dónde voy que no haya estado? la Vida no me guarda ya secretos; sus labios perdieron el poder de las revelaciones; sólo la Muerte será nueva para mí; ¿será una Ventura? he ahí la primera que habré gozado; ¿será un Dolor?

he ahí el único que no habré sufrido... ¿será la Nada?

tal vez esa palabra, con sabor de ceniza, será la única flor de Verdad que ha brotado en los labios de los hombres...

los Hombres, la Verdad... la Nada...

palabras vanas, como todas las palabras... voces sin sentido, sonando en el corazón inerte de la Eternidad. (*Diario* 168)

¿Será aquí dónde Salazar Pazos se refiere a la aproximación budista de Vargas Vila? Yo únicamente percibo dubitación ante lo que hay después de morir y una deducción atea de

ausencia de un más allá después de la vida terrena.⁶¹ Al ser consignado por Julio Cejador en una historia literaria, el mismo escritor colombiano repara: “mi estilo rebelde y personal, no entra en los moldes de la Literatura Castellana, los cuales rompe constantemente, /mi ateísmo, no entra en los moldes de la religiosidad española, petrificada y medioeval; / ¿cómo puedo caber yo en una Mitología de escritores castellanos, escrita por un sacerdote, que es al mismo tiempo académico de la lengua y cultor de los clásicos?” (*Diario* 70).

Al reflexionar sobre la vida es inevitable hablar de la muerte, en junio de 1917 plantea: “Debe ser muy bello morir, cuando el deseo es más grande que la Vida; porque la mayor tristeza es una Vida sin deseos” (*Diario* 85). El decirse ateo no quiere decir que se carece de vida espiritual, el arte y la literatura son para Vargas Vila una fuente de enriquecimiento del ser. Ésta es una propuesta modernista que dirige a los lectores al goce estético de la existencia terrenal; descubrir los placeres de una vida mundana.

La selección de Consuelo Triviño pone énfasis en el paso de los años, por lo que registra esos tránsitos. Me parece significativo éste de la noche vieja de 1920 en el que señala hasta la hora, ocho de la noche:

La vida es una fuente inagotable de decepciones, tal vez porque es una fuente inagotable de esperanzas. Esperar...
 he ahí el año que muere...
 esperamos verlo morir;
 he ahí el año que viene;
 esperamos verlo llegar...
 y todo ¿para qué? Por haber vivido. Para seguir viviendo;
 dos formas de un mismo gesto inconsciente y fatal (*DS* 121-122).

⁶¹ En 1914 declara: “Una terrible obsesión de la muerte me posee... afirmo mi ateísmo... me aterroriza la idea de que se pueda calumniar mi muerte, después de haber calumniado tanto mi vida. Quiero que se sepa que muero ateo como he vivido.” (*DS* 74)

Una meditación sobre aquellas cosas que no se cumplen y se dejan atrás con el año, pero con la ilusión de esperar otras nuevas al cambio de ese intervalo de 365 días. Al siguiente día escribe precisando que es en la mañana del primero de enero:

Un bello sol,
 ¡Un bello día!, el alma sin alegría pero sin dolor, el cuerpo sano...
 Mi hijo, el único amor de mi vida, cerca de mí;
 ¡Bendito sea el destino! (*DS* 122).

Celebración para recibir al año. La vida es amable con Vargas Vila, quien tiene ánimo de festejo. El rito del paso de los años es remarcado con diferentes matices, por ejemplo a principios del año 1900 anota:

En ninguna parte tanto como en Roma es indiferente e insignificante la llegada de un nuevo siglo. Este es un cementerio de siglos, su tropel de ánimas vencidas, con las alas rotas al pie del Capitolio... Yo nunca he tenido el culto de estos recuerdos ni la práctica de estos festejos. Eso me deja indiferente. Un año más... un siglo más... un paso más hacia la vejez y hacia la muerte, ¿vale la pena de festejarse? (*DS* 52).

Un escéptico ante el frenético ánimo de entrar a los novecientos. Se trata de un alejamiento de las creencias populares. En 1902 en Madrid insiste en el absurdo de los preparativos de noche vieja,⁶² se siente ajeno al tradicional ánimo reflexivo del recapitular por qué estar aquí y la enumeración de propósitos. Tres años después simplemente anota: “Fin de año triste, como siempre; con el polvo de alguna nueva derrota sobre mi corazón” (*DS* 63).

Éste es un tópico en el *Tagebuch*, hay esa molestia contundente del ánimo navideño de diciembre y de los buenos propósitos de enero. Ese sentimiento no es privativo de Vargas

⁶² “Otro año. El despotismo del calendario es irracional y brutal como todos los despotismos... Todo día es un Dolor en perspectiva. Un año es una montaña de dolores que nos aprestamos a escalar... ¿no es una imbecilidad regocijarse ante esa perspectiva? Pero... el rebaño humano no razona. ¿No oís la algarada de contento, con la cual entre por bajo ese pórtico de lo ignoto, en un año en el cual muchas de esas ovejas no hallarán otra ventura que la muerte? Es desalentador ese espectáculo. La alegría es la amnesia de la bestia” (*DS* 55).

Vila, ya Dickens lo había retratado en su “Cuento de Navidad” en el personaje de Ebenezer Scrooge, aunque la objeción del colombiano apunta más bien hacia lo superfluo de las convenciones:

Un Nuevo Año... ¿qué significa eso en el sentido estricto de la cronología? El año hebreo, el año ortodoxo el año cristiano: medidas arbitrarias del tiempo que marcan la fragilidad de nuestra vida, ellas ni detienen ni cambian el rumbo inexorable de nuestro Destino; nuestra marcha acelerada hacia la Muerte. Que ignota la medida del tiempo, ocupada en devorar los hombres. Esos fastos de la humana necesidad me dejan indiferente... no hacen época en mi vida. Seis llamadas telefónicas para felicitarme, dos ramos de flores, varios obsequios, visitas intempestivas, todo el formulario de días como éstos. Merci, merci. Nada de eso vale lo que mi Soledad que ignora el almanaque.⁶³ (*DS* 160).

La falsedad, las palabras de buenos deseos pronunciadas por el compromiso. Es una época de hipocresía y de convencionalismos que Vargas Vila enumera sin dar nombres que le parecen insustanciales. Muestra el lado desagradable de la fecha.

Esta es una manera muy sencilla de apreciar cómo Vargas Vila va y viene con una misma idea que lo obsesiona. Las variantes pueden ser no tan ingeniosas como para dejar de ser monótonas, aunque la reiteración es más bien un arma de persuasión. La elocuencia del modernista colombiano va mostrando sus colores.

⁶³ No dejan de ser graciosas las variaciones de sus palabras cada inicio de año, como éstas de 1922: “No hablemos de esa farsa cronológica y absurda que es el Año Nuevo; basta, dejemos ese tema a la sensibilidad morbosa y pueril de la mayoría de los mortales; en esas fechas todos tienen un alma de portera romántica paniaguada y colectiva” (*DS* 132).

2.8. SER ESCRITOR: MANIFESTACIONES DE UNA VOCACIÓN

La meditación sobre la vocación está presente en varias de las entradas de este Tagebuch. En marzo de 1917 revela: “[...] en todo pienso yo cuando escribo, en todo menos en ser leído, ni el efecto que un libro mío puede hacer sobre otras almas... no pienso sino en mí, en las fruiciones de mi espíritu; en mis goces estéticos de crear y cantar mis creaciones en la lira de oro de mi estilo...” (*Diario* 78). Difícil de creer para ser alguien que vivió de las regalías de su obra, pero eso esclarece la desmesurada fuerza expresiva.⁶⁴ Se trata de desbordar la norma de la lengua para encontrar la voz propia:

Sería muy triste nuestra misión de escritores si escribiéramos para el placer de los otros y no para nuestro propio placer...

en cuanto a mí, podría desaparecer el público, los editores, los impresores y yo continuaría en escribir;

tanto así amo el encanto de producir, de idear, de sentir y desenvolver una idea, y sobre todo, de sentir yo mismo dentro de mí mismo, repetir por mi mismo la música de mis frases... (*Diario* 77-78).

Esa musicalidad es la razón por la cual en sus novelas el elemento narrativo queda detrás del poético. Desafortunadamente esa propuesta estética hace de la lectura de sus obras una tarea enfadosa para el gusto actual. No cabe duda que aquí hay material para el estudio comparativo del distinto goce literario en cada época. El afán creativo de Vargas Vila se estimula por los sonidos, quizá de ahí esa peculiaridad de lenguaje efusivo con que crispa el ánimo de muchos lectores. Por tanto su indicación sobre los límites de las palabras: “Yo no sé pensar sino en imágenes, en mí todas las cosas cantan [...] Desgraciadamente el lenguaje es siempre inferior a nuestras canciones y más sirve para desvirtuar nuestros pensamientos que para expresarlos” (*DS* 133).

⁶⁴ Por otra parte, sabe bien cómo promover sus obras, pues ante la censura afirma: “Mi literatura vale por la dosis de ideas de libertad que hay en ella” (*DS* 106).

Su formación literaria es consistente y se ha forjado de manera autodidacta.⁶⁵ Hasta sus enemigos reconocen el vislumbre de un gran número de lecturas detrás de sus escritos. Él reconoce cómo fue su aproximación a las letras en esta entrada del diario de 1904:

Fueron obras de escritores franceses las que desarrollaron mi espíritu revolucionario, mi amor a la libertad y mis tendencias heterodoxas, a los veinte años, siendo maestro de escuela, y repito con fruición este epíteto, por lo que de denigrante han querido poner en él mis enemigos; yo había leído ya todos los enciclopedistas y la copiosa literatura de fines del XVIII y principios del XIX; la enciclopedia fue mi biblia: Voltaire, Diderot, Montesquieu, fueron maestros de negación y atrevimiento (*DS 62*).

Su preparación magisterial está influida por ideales de la ilustración, estos se confrontan con la atmósfera bogotana de fines de siglo XIX. Él sabe de esa sacudida por lo cual califica de “biblia” a la enciclopedia. Aquella lucha por “la libertad, la igualdad y la fraternidad” significó a la larga su autoexilio. Asimismo, la circunstancia de la posición social en la época ser “maestro de escuela” significaba tener un rango menor. Con sus palabras Vargas Vila honra su pasado docente y su inclinación por los escritores franceses, otro gusto criticable en el momento pues se le tildaba de “afrancesado”. En otras secciones se hace mención a Leconte de Lisle (*DS 69*), Henri Bataille (*DS 136*), Rimbaud y Verlaine (*DS 131*). En fin, hace pública su deuda con Francia la cual es fuente de inspiración para desear un modelo literario y de sociedad diferente al colombiano.

⁶⁵ En agosto de 1920 refiere: “Tal vez, no ha habido un devorador de libros tan ávido como lo fui yo en mi juventud; / mis noches fueron días para las lecturas, y mis días eran demasiado cortos para mi tarea de leer... / fui el autodidacta más apasionado y completo; / a los veinte años, la antigüedad clásica me era familiar; había leído a Homero, Tucídides, Jenofonte, Esquilo y Cicerón; tenía pasión por Tácito, y desprecio por Suetonio; traducía a Dante e imitaba a Virgilio: / todo eso, leído y aprendido en la biblioteca de un cura de pueblo que había sido fraile, y que poseía el don de la elocuencia tronitante: se llamaba Leandro Mario Pulido y era cura de almas en el pueblo de Subechoque, y luego lo fue en Ramiriquí; / murió de Canónigo de la Catedral de Tunja; / allí devoré a Bossuet, Fenelón, Balmes, Bortaloue, el Padre Félix Lammenais, el Padre Feijoo, Lacordaire, Chateaubriand, de Bonald, Massillón; todo un arsenal de teólogos y predicadores, que me hacían apto para ser un cura letrado, si esa hubiese sido mi vocación; yo creo que mi sabio amigo conocía demasiado mi naturaleza, y no tuvo nunca la pretensión de enrolarme en su manada; durante las vacaciones, que el profesorado que ya ejercía me dejaba, yo me encerraba con él, que era ya sexagenario, en su Rectoría llena de libros, y me daba con un furor maníaco a la lectura; aquella era mi Universidad” (*Diario 122-123*).

Ahora bien, la cuestión práctica de ser escritor también está presente en fijar su lugar de residencia: “¿Dejar Barcelona? ¿Por qué y para qué? Mis intereses están aquí, hasta mi aspiración está en que se reanude el trabajo y los sesenta mil pliegos de libros, que yacen en las prensas, puedan acabar de imprimirse, encuadernarse y circular...” (DS 104). La vastedad de su obra se explica por una facilidad nata para la escritura:

Leo que a Anatole France su *Jeanne d’Arc* le costó veinte años de esfuerzo. Si a mí una página me costara veinte minutos de esfuerzo, o un libro veinte meses para escribirlo, no lo habría escrito nunca. Desde luego, toda la superioridad en este asunto está de lado de Anatole France, pero no lo envidió... y, aunque lo envidiara no podría imitarlo (DS 131).

La velocidad con que escribe sus libros sin duda marca un récord. Deben tomarse en cuenta dos factores: el afán mercantil de la prensa y la profesionalización de los escritores. Asimismo, la premura se explica por una mente creadora impetuosa que tiene como propósito devastar las bases de una civilización absurda: “Aquel que no sabe destruir, no sabrá nunca crear; no hay nada tan fecundo como las entrañas de una ruina...” (DS 137).

El empecinamiento de Vargas Vila por mantenerse ocupado es la causa de lo abundante de su obra, confiesa el 8 de marzo de 1918: “Terminados *Los estetas de Teópolis*, ¿qué haré yo ahora? Pongo de tal manera mi vida en mis obras, que cuando no tengo ninguna solución, me parece que no tengo vida. Mi soledad no se puebla sino de grandes vidas de mi espíritu, y, cuando no escribo el rumor de esas olas me parece que estoy muerto” (DS 84). Nunca pasa por su mente reposar el texto y retrabajarlo. Vargas Vila está más allá de eso porque los propios editores lo instan a sacar más y más títulos. Fue esa fruición del momento la que terminó por ahogar su literatura. Dice desde el inicio del diario en marzo de 1899:

Toda obra de Arte es una revelación y todo libro debe ser una obra de Arte. Nuestros libros son la huella de nuestros pasos sobre esta tierra; las huellas de nuestra alma; la proyección de nuestro yo sobre la Soledad de la Vida. Efímeras como la vida, bastará el hálito manso de nuestra Muerte

para borrarlas y que desaparezcan como nosotros el Misterio y la Soledad en que vivimos (DS 48).

Este hombre de leyenda que se sabe mortal y, por ende, comprende la fugacidad de cualquier empresa, juega también con los rumores:

Para consolar tanta tristeza me pongo al trabajo y empiezo a escribir *La conquista de Bizancio*. Mi situación personal es muy precaria... ¿podrá tenerme en pie la fábula de mis millones? Yo no encuentro ya calma sino en la creación de mis libros; mis libros me absorben por completo. La vida ficticia que vivo en ellos me apartan del dolor verdadero de la vida real y eso me alegra; eso me calma... El olvido desciende sobre mis dolores como un vago corpúsculo que resucita mi corazón fatigado; acabo los dos primeros capítulos de *La conquista de Bizancio*; y los envío a Bouret que me paga toda la obra por adelantado (DS 66).

Contradicciones de cualquier humano: por un lado el artista que postula el crear por crear, por el otro el hombre agobiado ante la realidad de conseguir un soporte material. Sin sustento no hay vida, sin ideas nuevas no hay ingresos. Dicha preocupación fue una constante en los modernistas. Ahora, una vez que la obra sale a la luz, Vargas Vila se aparta de ella:

He ahí, *El pórtico de oro de la gloria*, fuera de prensa y lanzado a la venta. Me informan que está en las vidrieras de todas las librerías y, ¿qué? Una razón más para que yo me abstenga de pasar por ellas. El resorte de la emoción, a ese respecto, se ha gastado en mí... Nunca fue demasiado fuerte; ni aún en los años de mi juventud, a la aparición de mis libros (DS 179).

Este apunte es de los más tardíos, del 10 de febrero de 1927, aquí cabe preguntarse en qué medida el autor sabe que sus diarios se harán públicos y en ese sentido sus palabras construyen el yo que desea conozcan los demás. Por supuesto, al rebasar los 70 títulos, su indiferencia ante uno más es explicable.

Para Vargas Vila la escritura fue su vida. El tiempo que lo absorbe su obra es más de la que confiesa, sino ¿por qué la circunspección con que narra su propia existencia? Si hay falta

de acción es porque hay muchas horas invertidas en el desarrollo de sus libros. Claro que forma parte también de esa construcción de sí mismo como un hombre que tiende a la introspección. Sus actividades primordiales, lectura y escritura, se realizan en soledad.

2.9. EL ESTILO

Hablar de Vargas Vila es hablar de su estilo. Todos sus editores han reflexionado sobre él, entre ellos los más recientes como los de Panamericana:⁶⁶ “[...] podría pensarse también que el editor debería intervenir en el escrito para hacerlo más legible; en este caso debemos decir que no”.⁶⁷ Se trata de respetar la forma en que el autor decide la puntuación, los cortes de párrafo, los inicios en bajas de párrafos, el uso de mayúsculas para algunos conceptos, en fin, todo aquello que es la marca de una mente creativa. La reflexión sobre lo que para algunos es un manierismo, lo explica el modernista colombiano de este modo en febrero de 1920: “Mi inteligencia repele todo lo que no tiene un bello estilo, lo que no es refinado y exquisito; me hago preciosista; ¿un refinado en Arte?; ¿un decadente? Tal vez sí...” (DS 108). El regodeo en la palabra es su sello.

Aunque a lo largo de los anteriores apartados se ha podido advertir el afán renovador de la lengua en Vargas Vila, a continuación se expondrán ejemplos más notables del tono de su escritura. Por ejemplo, éste en que se encuentra con Luis G. Urbina y en el cual la importancia del color se hace presente:

Las horas pasaban y la voz del poeta seguía sonando melodiosa por sobre aquel río de sangre. Cuando nos retiramos, yo veía rojo, en medio de la noche azul y serena bajo el cristal del cielo madrileño, tan diáfano y tan puro. Ahora escribo estas notas como si oyera aún la voz

⁶⁶ Esta editorial ha conformado una Biblioteca Vargas Vila en la que por lo menos han aparecido más de una veintena de títulos. *Vid.* <http://www.panamericanaeditorial.com.co>

⁶⁷ Anónimo, “Nota preliminar” a J. M. Vargas Vila, *La muerte del cóndor*, p. IX.

confidencial del poeta, cantarme la epopeya del crimen en el corazón palpitante del horror (*DS* 82).

En esta escena de agosto de 1916 se juega con las percepciones cromáticas en que el simbolismo del rojo y del azul se hace patente. Después de que la publicidad desplegará la importancia del color en el mensaje, puede parecer ingenuo el uso de Vargas Vila, pero hay que situar la época en que lo realiza.

En esta descripción de una de sus lectoras se distingue el gusto modernista:

He firmado... Entre aquellos cortesés suplicantes había una adolescente, apenas púber, cuya belleza de anémona, la hacía parecer una estatua de marfil... sus ojos circianos eran enormes, con negruras azules de cobalto, y parecía como si me leyese yo en el fondo de la tumba... traía en las manos *Aura o las violetas* y apoyaba el libro sobre su pecho como si fuese un escudo férvido sobre el mármol de una tumba; escribí mi nombre en él como si fuese una estela sobre la piedra intocada; y le devolví el libro con un gesto paternal, no carente de emoción... (*DS* 142).

Sin duda, es la idealización de su público. El lenguaje figurado concentra la atención en la creación de una figura femenina frágil que puede ser tomada como una de las tantas almas tiernas que abrevaron de su obra. La descripción está llena de vocablos modernistas “belleza de anémona”, “estatua de marfil”, “ojos circianos”, “negruras azules de cobalto”. Para rematar su firmar convierte en “estela sobre la piedra intocada”. Todo ello remite a la concepción de la *femme fragile*.⁶⁸

Por otra parte, confiesa: “Yo no leo sino escritores jóvenes, los leo con una avidez inexcusable; con una intensa pasión de conquistador...” (*DS* 142). Vargas Vila escoge sus palabras para envolver al lector en su apasionamiento por las cosas. Además busca la sonoridad. Más adelante sobre esos mismos noveles autores: “La semilla de la aurora está en sus labios; y, es a ellos arrojada sobre el corazón de esta noche inerte, en cuyo seno han

⁶⁸ Vid. Ana Laura Zavala, “Introducción. Breve revisión del término ‘decadentismo’”, *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas*, pp. 21-28.

muerto todas las estrellas” (DS 143). De nuevo se percibe el vocabulario inherente a los modernistas hispanoamericanos con el cual se recrea sensorialmente una escena:

Ahora, el cielo toma *palideces de perla*... La luna semeja un *nenúfar lánguido* sobre un *estero de olas*... las playas grises... los *árboles argentados* semejan *líquenes*; en el maravilloso espacio surge la noche... ambigua, equívoca, con una gracia triste, de adolescente tísica; soñando con el amor y con el vicio (DS 150).⁶⁹

Ha salido a pasear para matar el aburrimiento con la intención de escuchar al mar y se ha encontrado con el argumento de alguna de sus novelas. Historias de una decadencia civilizatoria que mantiene adolescente a la humanidad. Se trata de la metáfora de la enfermedad. Sin duda, llama la atención cómo traslada su observación al lenguaje concreto; aquello que mira irremediabilmente busca su forma al gusto específico de su poética.

En este sentido, comparto la apreciación de Claudio Maíz sobre el tránsito de la escritura diarística hacia el aforismo: “La forma aforística que adopta la prosa de Vargas Vila en ciertas ocasiones deja la impresión de que escribiera para el diario, aún cuando no tuviera mucho para consignar. Los aforismos, las metáforas, o los pensamientos breves sustituyen el registro de las acciones o episodios”.⁷⁰

En este pasaje, con que he iniciado el análisis del Tagebuch, una entrada del *Diario* de abril de 1923, se aprecia una vez más el gozo por la palabra: “Mientras los ánades lucían sus gráciles siluetas en el verde opaco de las lagunas florecidas de nenúfares, y la luna surgía, como un nenúfar más, en la candidez de los cielos infinitos...” (*Diario* 175). El nombre

⁶⁹ Las cursivas son mías.

⁷⁰ C. Maíz, *op. cit.*, p. 54. Veamos algunas de las entradas del Tagebuch que podrían ser tomadas como aforismos: en enero de 1921 escribe: “Lo transitorio es lo único que deja en la Vida un ligero sabor de Eternidad...” (*Diario* 129) En abril del año siguiente: “La Vida es una Ilusión que no se realiza jamás... y ese es su solo encanto: no ser nunca una Realidad.” (*Diarios* 167) Tiempo después, en junio de 1930: “Yo odio toda forma de Hipocresía; por eso no practico ninguna forma de Virtud” (*Diario* 197); “Si ciertos escritores tuvieran personalidad, tal vez llegarían a ser buenas personas, aunque no serían nunca buenos escritores.” (DS 93); “La parte más triste y menguada de la biografía de un hombre es la parte anecdótica, que casi siempre es la parte netamente humana y miserable” (DS 101).

poético de los patos: “ánades”, luego la adjetivación “gráciles” dentro del agua de color “verde opaco”, los nenúfares como en un cuadro homónimo de Claude Monet y todo para ver la luna reflejada y llevar los sentidos a la sensación del infinito:

¿cómo no he de amar los crepúsculos, si fue en su corazón que lloré mis primeras lágrimas de Amor, y fue al furor de sus incendios que confié mis primeras quejas contra el rigor del Destino, que arrojaba de mi Patria mis veinte años en flor, como un haz de lirios tronchados bajo la noche y llevaron los ríos errabundos hacia la mar inmisericorde? Mi Amor a los crepúsculos es hoy una Fraternidad... (*Diario* 175).

De nuevo la integración del estado emocional con el paisaje. Las mayúsculas en “Amor”, “Destino”, “Patria” y “Fraternidad” resaltan el flujo de sus ideas. Finalmente, es la expresión poética del transterrado. El excedente de sentido por medio del lenguaje metafórico provoca la belleza: “furor de sus incendios”; “veinte años en flor”; “haz de lirios tronchados”; “los ríos errabundos; la mar inmisericorde”. Después de todo, la contemplación de la naturaleza es lo que lo ha movido a tomar la pluma y escribir su travesía.

Si bien algunos vocablos son comunes en la expresión modernista —remarcando un uso consciente de una poética determinada por una idea de belleza refinada y original—, el empleo de algunas palabras caracteriza el pensamiento del autor o el de su estado anímico, como las de este pasaje de marzo de 1927:

Hace ya largos años que la *angustia* es el estado natural de mi espíritu... la *inquietud*... la *inquietud* de barca *zozobrando* en la *tormenta*... y, no ante los cielos de cuyos senos *tormentosos* va a nacer la aurora... sino ante los cielos ya *oscuros* y *fenescientes* de donde surge el rostro *impenetrable* de la *noche*; la *noche*... sin fronteras que es la *Muerte*... el mar de los cielos *sin aurora*, y de los *naufragios sin esperanza*, como este de la vida mía; el Horizonte de la *Incertidumbre* y *Desamparo* que precedió a mi juventud naciente, precede hoy a mi naciente *ancianidad*... pero, en aquel entonces, tenía por delante la vida, y mi juventud fue Vencedora...

Hoy que no tengo por delante de mí sino la *Muerte* y combato a pocos metros distante de mi *Tumba...* ¿Cómo tener otra esperanza que no sea la de *caer Vencido*? (DS 179-180).⁷¹

Construye una atmósfera pesadillesca que reúne los temores del autor. El uso de mayúsculas tiene ese particular ánimo de acentuar la gravedad de lo dicho. Continúa con el mismo tono desolado de aquel pasaje al final de su curso de vida en que la perentoria presencia de la muerte va cubriendo todo.

Justamente, se ha podido apreciar el gusto por la palabra de Vargas Vila, sus señas particulares al escribir. Todo refiere a ese contenido que va adquiriendo forma con sus particulares usos léxicos. El lenguaje ocupa un lugar central en la obra de este modernista colombiano.

2.10. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

El espacio diarístico es una zona de tensión entre la vida y la literatura. Se ha señalado que para los lectores es la entrada a una verdad personal, pero para los autores es la comprobación de que la palabra no alcanza a transmitir plenamente la experiencia. Es en este rasgo que nuestro estudio sobre las escrituras del yo puede contribuir a indagar sobre la expresividad del lenguaje y la mutación del recuerdo. Con el análisis del *Tagebuch* de J. M. Vargas Vila se ha visto cómo fluye su poética con la expresión de su existir. Las marcas de estilo realzan aquellos pasajes en los cuales intenta llamar la atención del lector: la más obvia, las mayúsculas de algunos conceptos; la más delicada, el detenimiento al seleccionar la palabra exacta que refiera su percepción de las cosas.

En la construcción de sí mismo, Vargas Vila pierde al hombre mundano para representarse como un sujeto reflexivo que goza de su propio espacio vital en donde la

⁷¹ Las cursivas de nuevo son mías.

presencia de los libros es fundamental y, aún más, su capacidad de sentir las cosas. Busca expandir el lenguaje a través de la ruptura de reglas que hacen reconocible su estilo y privilegia las ideas a las anécdotas por lo que a ratos adquiere un tono aforístico en el que fluye una sabiduría vital.

Su percepción como niño desamparado y joven rebelde traza la línea de su vida. En la madurez, su excentricidad lo convierte en un hombre leyenda que él mismo explota para gozar bajo sus propias normas. Además, la percepción artística del mundo se hace presente al tomar la palabra, Vargas Vila desea transmitir su esencia a los lectores. El Tagebuch es expresión de un yo que disfruta de su soledad y rompe el silencio para llegar a ese otro yo imaginado que son los lectores de su obra.

Por otra parte, ubicar su residencia en Barcelona anticipa lo que esa ciudad aportara en términos editoriales a Hispanoamérica. Estar en Europa es encontrarse en la metrópoli; habitar en Cataluña significa hallarse lo más cercano a Francia en un ambiente en castellano. Su ideal de nación-Estado pasa por los ideales de la Revolución Francesa y la instauración de una república laica que respete las creencias individuales de sus ciudadanos.

En el ámbito hispánico de principios de siglo XX las escrituras del yo significaron un acto de trasgresión, pues se reta a la Iglesia con la idea de rendir cuentas a sí mismo y no a un ser supremo. Existe un afán de trascendencia más allá de la salvación. La escritura del Tagebuch es una forma de ganarle a la muerte y pensarse como ser eterno. Asimismo es una maniobra para fijar las miradas de los otros en su singularidad. Este volumen es relevante en su obra total porque es donde puede expandirse ese yo del autor que algunos criticaron tanto. El ego de este modernista permitió que le diera importancia al género autobiográfico al contraer el compromiso de un diario.

En el intento de sacar su ser a la luz, ese yo rebasa la narratividad anecdótica y conduce al flujo de su pensamiento, que será una práctica más bien vanguardista. En el Tagebuch hay una plena consciencia artística, de modo que al expresar su singularidad no deja de compartir rasgos de escritura con sus compañeros modernistas, como expondré con mayor detenimiento en el análisis de las obras autobiográficas de Enrique Gómez Carrillo y José Santos Chocano.

Asimismo, en el Tagebuch se vislumbra la incertidumbre común del hombre moderno en el día a día que se comparte con la exposición de las circunstancias de José María Vargas Vila. No obstante, conjeturo que el autor colombiano se reservó muchos detalles de su vida privada que dejó de lado por creer poco relevantes. Con estas páginas poco se podría reconstruir del mundo externo de Vargas Vila. Lo sustancial de la lectura de estos diarios ha sido entrever un yo que se debate ante las convenciones sociales y que se erige como alguien que vive bajo sus propias reglas; pocos han podido vivir de esa manera.

3. CIRCUNSTANCIAS DE UNA AUTOBIOGRAFÍA MODERNISTA: *Treinta años de mi vida* de Enrique Gómez Carrillo.

3.1. IMAGEN DEL AUTOR: RETRATO DE LOS CRÍTICOS

Con la finalidad de aproximarse a la figura de un autor tan controvertido como Enrique Gómez Carrillo habrá que iniciar con las palabras de sus coetáneos, quienes subrayan algunas de sus cualidades. Se refieren a sus ansias de conocimiento: “Su cultura aumentó día por día en este ambiente de arte; y relacionado con España, comenzó a escribir en la prensa de Madrid, tan constante y brillantemente, que le han llamado ‘príncipe de los cronistas’”.¹ El mismo Darío considera que tras sus libros de viaje: “aparecieron sus dones de penetración, afinidades filosóficas, calma y serenidad, además de sus condiciones de paisajista y descriptor, dueño de una rica paleta, y siempre vibrante ante el espectáculo artístico o la figura sugestiva.”² Manuel Ugarte a pesar de sus diferencias personales con Gómez Carrillo apunta: “[...] siempre admiré en sus páginas el limpio manantial de estilo brillante como la espada que le sirvió en los duelos. Fue maestro de la frase corta, toda en músculo, sonriente y escéptica. Elevó a la perfección el arte difícil de mantener el interés del lector. Nadie le

¹ Rubén Darío, *Retratos y figuras*, p. 142. Sobre este punto “Existe unanimidad entre los comentaristas coetáneos del escritor o más recientes sobre la importancia de Enrique Gómez Carrillo como cronista, si no creador de la especie literaria ‘crónica’, sí destacado cultivador de ella cuantitativa y cualitativamente; el novelista español Alejandro Núñez de Alonso sostenía que ‘en la crónica, en ese artículo periodístico tan europeo, tan parisién, tan difícil de cultivar bellamente, fue Gómez Carrillo maestro como en el amor [...]’, José María Martínez Cachero, “Prólogo” a E. Gómez Carrillo, *Tres novelas inmorales*, p. 30.

² R. Darío, *op. cit.*, p. 142.

podrá negar un puesto entre los grandes escritores de su tiempo.”³ Jean Moréas coincide en dicha capacidad al prologar *La Grecia eterna*: “Emprendió el viaje con la sonrisa en los labios y el corazón lleno de fervor. Contempló y tomó notas con vivacidad. Por eso sus digresiones son tan agradables, y por eso la gravedad no aparece sino cuando es indispensable”.⁴

Max Henríquez Ureña señala al autor como “un incansable trabajador literario, cuyo principal afán era producir una prosa armoniosa y atrayente, que atesorara los deseos supremos de la levedad y de la gracia”.⁵ Julio Cejador comparte:

Dondequiera que estalle una guerra, que brille un nuevo pensamiento, allá va nuestro español Carrillo, todo ojos, todo oídos, todo corazón, para engullir impresiones;⁶ hasta aquí su corteza parisiense. Pero las impresiones salen por los puntos de su pluma, embadurnan el papel con toda la recitura realista y llegan vibrantes, temblorosas de vida y verdad a los lectores: es el escritor de casta. En suma, el Pierre Loti español, el que ha traído a la literatura castellana el impresionismo del viajero; pero que no sólo rasguña la superficie del paisaje, sino que cala lo más hondo del sentir y pensar de los pueblos.⁷

Actualmente en las historias literarias latinoamericanas se consigna que “usó técnicas muy modernas que hoy son habituales en el reportaje periodístico, desde la entrevista a la

³ Manuel Ugarte, *Escritores iberoamericanos de 1900*, pp. 132-133.

⁴ Jean Moréas, “Prólogo” a E. Gómez Carrillo, *La Grecia eterna*, p. 19.

⁵ Max Henríquez Ureña, *Breve historia del Modernismo*, p. 393. Tiene un papel de puente entre culturas: “Durante muchos años fue él quien contó la última novedad de París, cuando España era aún más refractaria al cosmopolitismo. Gómez Carrillo fue el primer *croniqueur* a la ‘francesa’, frívolo, ligero, alado, pero indispensable, interesante y bello, como las flores y las damas en los banquetes. En español estalló a la vida literaria como una cosa insólita.” J. M. Pérez Ayala, “Gómez Carrillo y Mata Hari”, en E. Gómez Carrillo, *El misterio de la vida y de la muerte de Mata Hari*, p. 14.

⁶ En ese sentido Rubén Darío asienta “Gómez Carrillo va a Rusia, va al Japón. Cumple con su deber de periodista y con su obligación de artista”, en “Prólogo” a E. Gómez Carrillo, *El Japón heroico y galante*, p. 11.

⁷ Julio Cejador, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, t. 6, p. 265 [se ha modernizado la ortografía de la cita]. En dicho volumen se lee la ficha completa del modernista guatemalteco: “ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO (n. 1873-), nacido en Guatemala, educado en un colegio de Madrid, donde ha vivido algunas veces, pero mucho más en París; periodista y escritor de alma parisiense, pero que arraiga en lo más hondo de nuestra raza española. Inquieto y curioso, sensible a toda impresión artística, fogoso y aventurero de su natural, ha viajado acudiendo adondequiera que hubiese alguna novedad que gustar y que comunicar al público, a Rusia, Grecia, Tierra Santa, al Japón, Argentina. Incansable trabajador, ha sido el cronista perpetuo de todo grande acaecimiento, narrador ameno, ligero, impresionista, de lenguaje noble y expresivo. Fue director en París de *La Familia*, redactor de *El Liberal* de Madrid, colaborador de *Electra* (1901), *Pluma y Lápiz* (1903), director de *El Liberal* (1916-17)”, p. 264.

encuesta. Y como diarista supo hablar con brillo y encanto de sí mismo y de los incontables contemporáneos ilustres que conoció en el vértigo de su vida. Era, a la vez, un protagonista y un testigo, un observador que también sabía hacer confidencias.”⁸ Sin duda su obra adquiere un carácter propio: “Lo que tuvo, indudablemente, fue voluntad de estilo [...] (sus textos) pecan de cierto amaneramiento y abusan de los tópicos modernistas: adjetivos como *pálido, lánguido, sutil, glauco...* se encuentran por doquier en sus libros. Y es imposible abrir cualquiera de ellos sin tropezarse con la *voluptuosidad* que el cronista siente ante todo lo que contempla.”⁹

La versatilidad literaria es otro punto a destacar “un escritor multifacético y prolífico que alcanzó fama considerable.”¹⁰ “La obra de Enrique Gómez Carrillo transita cronológicamente entre finales del siglo XIX y principios del XX. Como crítico de arte y letras, fue cronista, periodista, cuentista y novelista, transformándose en uno de los testigos de toda la efervescencia artística y cultural de la época.”¹¹ Los historiadores literarios concuerdan: “Escribió sus impresiones de libros, países, ciudades, individuos, paisajes y formas de vida exóticas con un estilo sugerente y diáfano, lleno de colorido, de ritmo rápido y cautivador, trabajado pacientemente.”¹²

La valoración de la obra del modernista en Guatemala ha provocado ambivalencia debido primordialmente al desapego identitario con su país de origen.¹³ Cardoza y Aragón censura al autor de manera enfática: “Gómez Carrillo se detuvo y entretuvo en lo cosmopolita y no

⁸ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2, p. 351.

⁹ Julián Moreiro, “Los pensadores de fin de siglo. El periodismo y la crítica”, en Felipe B. Pedraza Jiménez [coord.], *Manual de literatura hispanoamericana*, vol. III, p. 587.

¹⁰ J. M. Martínez Cachero, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ Nellie Bauzá Echeverría, *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*, p. 13.

¹² Ramón Luis Acevedo, *La novela centroamericana*, p. 136.

¹³ “La identidad cosmopolita del artista latinoamericano es central tanto para el entendimiento de la poesía del período modernista como para el de vanguardia [...] Poetas de ambos períodos se declaran cosmopolitas con orgullo, considerando éste un rasgo entrañable de su identidad”. Mihai G. Grünfeld, “Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente”, *Revista Iberoamericana*, p. 33. Gómez Carrillo fue en verdad un hombre de mundo para quien la nacionalidad traspasaba fronteras.

en lo universal, de espaldas a la esencia de nuestra cultura y tradición españolas, y de espaldas a lo más suyo: su tierra y su infancia.”¹⁴ Aunque reconoce que Gómez Carrillo “fue un esteta, de prosa fácil y flexible”, lo acusa de banal “sin sensibilidad social, apasionado por los perfumes raros y efímeros”,¹⁵ agrega: “pienso que no se puede escapar, si se es artista, de su pueblo, aunque así se pretendiese.”¹⁶ Disiento de esta opinión porque se trata de poéticas contrarias, la generación de fines del siglo XIX tenía otra perspectiva de lo literario que no corresponde a la de los escritores de la época de Cardoza para quienes es importante la literatura como expresión nacional. La orientación modernista de la obra de Gómez Carrillo pretende un alcance hispanoamericano; sus textos periodísticos van dirigidos a un conjunto amplio de lectores en lengua española que, por supuesto, incluye a sus compatriotas guatemaltecos.

No obstante, en algunas historias y antologías de la literatura guatemalteca como la de Amílcar Echeverría se pone énfasis en sus aportaciones: “la crónica contemporánea que llegaría un día a tomar estatura universal con nuestro Enrique Gómez Carrillo.”¹⁷ En este aspecto es que señala que el modernismo “le dio a la crónica un nuevo giro de profundo sentido americano. Si en la poesía Darío disloca las técnicas europeas como un verdadero revolucionario, Gómez Carrillo sabrá superar en la crónica a sus viejos maestros: Loti, Dickens, Heine, etc.”¹⁸ Para Mendoza: “Ninguna pluma hispanoamericana ha brillado con tantos fulgores, en el arte de escribir crónicas [...]”.¹⁹ Por lo tanto, se eleva la importancia de

¹⁴ Luis Cardoza y Aragón, *Guatemala. Las líneas de su mano*, p. 169.

¹⁵ *Ibid.*, p. 172.

¹⁶ *Ibid.*, p.174.

¹⁷ Amílcar Echeverría, *Antología de la literatura guatemalteca*, p. 280.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Juan Manuel Mendoza, *Enrique Gómez Carrillo, estudio crítico biográfico: su vida, su obra y su época*, p. 302.

la obra del modernista guatemalteco para alcanzar la dimensión de clásico de un género. El historiador David Vela, al realizar un balance de la trayectoria del cronista, comenta:

Gómez Carrillo gozó la vida y, sin dejar de ser bastante desordenado, supo cohonestar la más abierta independencia y el placer ocasional con la disciplina en la lectura y la observación directa; ese dualismo de un natural caprichoso y una laboriosa voluntad, se explica por haber trabajado siempre en el sentido de su vocación, con espontaneidad y talento. Tanto la prensa española como la francesa le rindieron admiración, debiendo recordarse que la segunda lo tuvo como a uno de los mejores corresponsales de guerra, en el frente, cuando surgió el primer conflicto mundial.²⁰

Sus colaboraciones periodísticas fueron publicadas en *El Liberal* y *ABC* de Madrid, en el *Mercure de France* de París, *La Nación* y *La Razón* de Buenos Aires, *El Cojo Ilustrado* de Caracas, *El Universal* y *El Partido Liberal* de la ciudad de México, *Diario de La Marina* de La Habana, *El Mercurio* de Santiago de Chile. Vela destaca su faceta de hombre de mundo: “Su cultura se extendió y afirmó con viajes continuos y con el trato de los hombres más ilustres de muy diversos países y de distintas razas y distintas lenguas; a los hombres y a las cosas supo hallarles sus secretos, su esencia vital, el esquema de su estructura, con curiosidad inagotable, certero ojo y sinceras palabras.”²¹

En los prefacios de las ediciones recientes de su obra en Guatemala sobresale el ángulo cosmopolita de su vida: “Dos veces tan sólo volvió Gómez Carrillo a su patria nativa; por lo demás, su vida fue la de un incansable viajero, ansioso por conocer las más diversas naciones, y la de un perpetuo bohemio, en afán de experiencia vital.”²² Este conflicto de identidad nacional del autor la resuelve Darío al apuntar: “¿no es usted madrileño cuando le viene en gana, argentino cuando quiere y parisiense de París a todas horas y de todas maneras?”²³ Se

²⁰ David Vela, *Literatura guatemalteca*, p. 352.

²¹ *Ibid.*, p. 353.

²² Francisco Albizúrez Palma, “Introducción” a E. Gómez Carrillo, *Crónicas e impresiones de viaje*, p. 1.

²³ Rubén Darío, “Prólogo” a E. Gómez Carrillo, *El Japón heroico y galante*, p. 9.

le identifica como un autor de mentalidad abierta que ensancha las miradas de sus lectores: “un aspecto relevante de su producción lo constituye su enfoque y actitud de apertura cultural, de fina sensibilidad hacia otras culturas.”²⁴ La perspectiva que toma Gómez Carrillo no es la de un europeo sino la de alguien perteneciente a los márgenes: “se apropia de todas las estrategias discursivas para disentir y formar un criterio objetivo, que a diferencia de los escritores europeos, muestra interés y aprecio por la cultura ajena”,²⁵ aunque se tiende a calificarlo de superficial: “Sobrevuela elegante e irreflexivamente sobre lo humano sin jamás bucear en sus laberintos.”²⁶ En los últimos años existe una voluntad de rescatar su producción literaria y valorarla. Justamente en 2003, se creó una asociación que lleva su nombre y cuyo propósito es “que se amplíe el interés de los especialistas, para interpretar la personalidad y las ideas de Enrique Gómez Carrillo, escritor guatemalteco, fecundo, cuya obra espera el análisis amplio y académico, tanto en Guatemala como en el extranjero.”²⁷

En España donde también han aparecido reediciones de los libros de viaje del modernista guatemalteco se comenta, por ejemplo, de *La Grecia eterna*: “nos evoca un paganismo *fin de siècle* con una poderosa convicción de vitalidad, de verdad que sobrevive, de vivero inagotable”.²⁸ También se observa “Viajar y hablar de viaje: he aquí gran parte de la biografía de Gómez Carrillo, que invita en este libro a un periplo singular: equipaje francés, voluptuosidad ruberiana y mirada que ha filtrado previamente todo un país y un mundo con mirada americana y modernista.”²⁹

²⁴ Lucrecia Méndez de Penedo, “Un guatemalteco en Japón”, en E. Gómez Carrillo, *El Japón heroico y galante*, p. 8.

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁶ Lucrecia Méndez de Penedo, “Prólogo” a E. Gómez Carrillo, *Lo mejor de crónicas*, p. V.

²⁷ Catalina Barrios y Barrios, “Presentación” a E. Gómez Carrillo, *Antología*, p. 7.

²⁸ Aurora Luque, “Enrique Gómez Carrillo en el país de los argonautas”, en E.G.C., *La Grecia eterna*, p. 14.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

En la edición facsímil de *Fez, la andaluza* se explica que “el orientalismo de Gómez Carrillo como el de otros modernistas, abre una reflexión sobre el mundo oriental que inflexiona su propia identidad”;³⁰ se reitera además: “introduce, como el resto de viajeros modernistas, un punto de vista contrario al colonialismo europeo, al darle la palabra a los otros.”³¹ Refiriéndose específicamente al norte de África, “Gómez Carrillo está en contra de la permanente intromisión de España y Francia en los asuntos marroquíes.”³²

En el prólogo a *Treinta años de vida* publicada en la colección Biblioteca de la Memoria de la editorial sevillana Renacimiento, José Luis García Martín pinta de esta manera a Gómez Carrillo: “Inteligente, precoz, sin demasiados escrúpulos, gallardo y calavera como un nuevo don Juan, quiso ser el heraldo de la nueva literatura, el rey del modernismo. En el alto concepto que tenía de sí mismo, nadie era capaz de hacerle sombra. ¿Nadie? Sí, un nicaragüense al que había conocido en su adolescencia y que le había incitado y ayudado a embarcarse para París: Rubén Darío.”³³ Ubica de esta manera al memorialista en la constelación literaria hispanoamericana.

El autor guatemalteco también ha sido publicado en México, donde Ermilo Abreu Gómez señala un asunto fundamental en su recepción luego que se fijara más la atención en su personalidad que en sus libros: “tanto bullicio perjudicó, entre cierto sector de lectores, el prestigio que merece su obra literaria.”³⁴ Al realizar su exégesis nos dice:

Para apreciar el significado cabal de Gómez Carrillo es preciso situarlo dentro del periodo literario que le tocó vivir. Es indispensable recordar cuál era la realidad y cuál el tono del arte literario de sus días. [...] La prosa de este período se había estratificado en un afán de casticismo. Del conocimiento de estos hechos, por comparación, pueden desprenderse útiles enseñanzas

³⁰ José Antonio González Alcantud, “Fez, a la luz inédita del modernismo hispano”, en E. Gómez Carrillo, *Fez, la andaluza*, p. LV.

³¹ *Ibid.*, p. L.

³² *Ibid.*, p. LIX.

³³ “Leandro y Crispín o las novelas de una vida”, en E.G.C., *Treinta años de mi vida*, p. 9.

³⁴ Ermilo Abreu Gómez, “Prólogo” a E. Gómez Carrillo, *Whitman y otras crónicas*, p. 12.

para aclarar el valor original de la reacción literaria que se operó. Gómez Carrillo formó parte de esta activa reacción. Su prosa corre parejas con el verso renovador, en que Darío fue maestro.³⁵

Continúa: “En la crónica está su maestría. Dio al género una nueva estructura, un nuevo dibujo, una nueva gracia. Fue un arte casi suyo. En su pluma adquirió proporciones arquitectónicas”.³⁶ Sobre su estilo opina: “Tiene respiración musical. [...] Dibuja la distribución de las oraciones. La índole de sus ideas coincide con la onda melódica de sus períodos. Equilibra, con oído riquísimo, los acentos de las palabras; juega con la contraposición de sus tonos”.³⁷ Ya Darío advertía ese arte de la lengua de su colega: “La música de sus palabras, para ser precisa, es lejana y de un ritmo reconocido por lo excelente y sobresaliente.”³⁸ Para Nellie Bauzá, “su meta literaria era el culto a la belleza y a la tendencia hacia el perfeccionamiento constante”.³⁹ Es valorado entonces como “uno de los más brillantes prosistas del modernismo hispanoamericano”,⁴⁰ aunque se advierte: “Como se sabe, nada envejece más que lo novedoso y la reseña específica de ese París encantador y ligero ha sufrido la corrosión de los años. Tal vez por esta causa Gómez Carrillo haya salido de la circulación literaria y sus textos parisinos resulten hoy, a la larga, documentos de época”.⁴¹

La vida de Enrique Gómez Carrillo ha sido objeto de estudio para algunos biógrafos. En el libro de Edelberto Torres de 1956 se privilegia desde el subtítulo la parte de los viajes: *El cronista errante*. Destacan en la introducción realizada por Carlos Wyld Ospina algunas aseveraciones como el hecho de estar ante un biografiado polémico: un escritor inmoral,

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.*, p. 15.

³⁷ *Idem.*

³⁸ R. Darío, “Prólogo” a *op. cit.*, p. 10.

³⁹ N. Bauzá Echeverría, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰ Óscar Rodríguez Ortiz, “Presentación” a E. Gómez Carrillo, *La vida parisiense*, p. 6.

⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

afrancesado y europeizante, pero sobre todo alguien a quien se puede calificar de sensualísimo.⁴² El trabajo de Torres se apega al orden cronológico, inicia con el linaje de Gómez Carrillo (proveniente de una estirpe oligarca) sigue con el trazo de su vocación literaria (sintetiza los argumentos de algunas obras y recoge opiniones sobre ellas); en fin, reúne las peripecias del modernista guatemalteco expresadas en varias de sus crónicas y, por supuesto, en sus memorias. Se extraña la consulta de un mayor número de fuentes más allá de los escritos del propio autor. El *Enrique Gómez Carrillo* de Alfonso Enrique Barrientos aparecido en 1973 es un estudio con mayor profundidad en cuanto a la aproximación analítica, pues divide su obra en facetas como la de periodista, cuentista y crítico, o en aspectos como la bohemia, las mujeres y los viajes. De este modo, Barrientos examina desde diferentes ángulos la vida y obra del guatemalteco. El prefacio de Rafael Heliodoro Valle, aunque corto, celebra los aciertos del trabajo biográfico al “recrear al héroe de espuma”.⁴³ Continúa: “Gómez Carrillo no tiene ahora secretos: era profundamente humano, un dionisiaco que nunca pudo apagar su sed de conocimiento y de querer y que tuvo a las letras una devoción ilímite que le permitió extraer de los recuerdos y las emociones la flor insigne de la canción desesperada”.⁴⁴ El propio Barrientos se hace las siguientes preguntas: “¿Cómo era Gómez Carrillo...? ¿Por qué tuvo tantos enemigos...? ¿Cómo fueron sus mujeres...? ¿Por qué le han olvidado los lectores...? ¿Qué se salva de su obra...? ¿Cuál fue su aporte a la renovación de estilo? He aquí seis cuestiones que han dado origen a varios libros”.⁴⁵ En ese

⁴² Vid. Carlos Wyld Ospina, “Márgenes”, en Edelberto Torres, *Enrique Gómez Carrillo. El cronista errante*, pp. 13-23.

⁴³ Rafael Heliodoro Valle, “Prefacio” a Alfonso Enrique Barrientos, *Enrique Gómez Carrillo*, p. 8.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 7. Sobre estas biografías vid Horacio Molano, “La vida de E.G.G. por sí mismo y sus biógrafos”, en *Memorias del IV Coloquio Internacional de Historia y Literatura*, 21 pp.

⁴⁵ A. E. Barrientos, “Introducción”, *op. cit.*, p. 11. Al presentar al autor remarca esa multiplicidad de su ser: “La obra de E.G.C. no ha sido valladar suficiente para que los pobladores del mundo literario se conformen con ella, su bizarría mosqueteril, sus aventuras, sus viajes, sus amores; pero sobre todo la facilidad sorprendente de su triunfo; su origen hispanoamericano y su residencia en París, en donde logró que muchos franceses le admiraran; todo aquello continúa atrayendo a los deseosos de develar su misterio”, *Idem.*

sentido, Edelberto Torres insiste: “habrá de crear una conciencia pública de máxima admiración al máximo escritor guatemalteco. Será un acto de justicia para el innovador de la prosa española, un estímulo para las nuevas generaciones de trabajadores de las letras y un motivo de satisfacción pura y profunda para el guatemalteco de todos los tiempos.”⁴⁶

Al parecer la notoriedad, alcanzada por hacer públicas sus aventuras, es una constante que marcan los estudiosos de su obra: “Los escándalos en su vida fueron numerosos y promovidos por él mismo, como una manera de estar en candelero, de marketing, de publicidad, de erotismo. Todo ello forma parte de su máscara, de su leyenda y de su reputación forjada en las fronteras de la sexualidad y su trasgresión”;⁴⁷ “un autor que a lo largo de su existencia se comportó política y socialmente con las ambigüedades propias de un dandy”.⁴⁸ “Hombre sin escrúpulos ni preocupaciones morales, era, por lo que toca a la política internacional, un escéptico, y nunca mostró interés por los destinos de América”;⁴⁹ “[...] vivía sensualmente en alas del éxito, y duramente, tal una cantante”;⁵⁰ “llevó una vida llena de contradicciones y sorpresas. Tuvo hasta sus ribetes de hereje y de volteriano. Su donjuanismo ocupa un tramo de su vida”;⁵¹ “su obra gira alrededor de un ego hipertrofiado que gustosamente exhibe y confiesa todos sus deliciosos pecados”.⁵² Gómez Carrillo “no renuncia nunca a sorprender a los lectores con notas pintorescas o escandalizarlo con apuntes escabrosos.”⁵³ Es interesante ver cómo estos elementos señalados por la crítica se conjugan cuando el autor da cuenta de su propia existencia.

⁴⁶ E. Torres, “Introducción”, en *op. cit.*, p. 11. Antes asegura: “Todos los periódicos anualmente evocan su memoria el 29 de Noviembre.” *Idem.*

⁴⁷ Ricardo de la Fuente Ballesteros, “Introducción” a E. Gómez Carrillo, *Esquisses...*, p. 15.

⁴⁸ J. A. González Alcantud, *op. cit.*, p. LIX.

⁴⁹ M. Henríquez Ureña, *op. cit.*, p. 392.

⁵⁰ L. Cardoza y Aragón, *op. cit.*, p. 170.

⁵¹ E. Abreu Gómez, *op. cit.*, p. 11.

⁵² J. M. Oviedo, *op. cit.*, p. 350.

⁵³ J. Moreiro, *op. cit.*, p. 588.

3.2. ESTRUCTURA DE *TREINTA AÑOS DE MI VIDA*

Al inicio de su autobiografía, Enrique Gómez Carrillo escribe una dedicatoria al doctor Fernando Álvarez, fechada en Madrid el 25 de diciembre de 1918, en la que manifiesta: “Porque fue usted quien con voz de sirena, me dijo, después de publicar las memorias de Rubén Darío: / —Ahora le toca a usted su turno... / Y como había en su tentadora invitación algo que halagaba íntimos anhelos míos, inclíneme ante su mandato y pocos años después entregué a la imprenta esta primera ‘gerbe’ de rosas pueriles, que si tienen muchas espinas, también tienen algún perfume y algún color”.⁵⁴ De tal manera es el editor de la autobiografía de Rubén Darío quien solicita a Gómez Carrillo contar su propia vida. Emprende el proyecto con avidez. Su autobiografía está dividida en tres volúmenes: *El despertar del alma* (1918),⁵⁵ *En plena bohemia* (1919) y *La miseria de Madrid* (1921). El primer volumen fue escrito cuando el autor tenía 44 años de edad. En él relata su precocidad como niño inadaptado al estilo de la vida guatemalteca de finales del siglo XIX. Tres acontecimientos articulan el libro: el escape de un internado, su enamoramiento de una mujer adulta y el descubrimiento de su vocación. El autor se concentra en ellos y se explaya en las peculiaridades de su carácter. El segundo tomo, *En plena bohemia* (1919),⁵⁶ gira en torno a París: su romance con una francesa llamada Alice, su encuentro con personalidades literarias como Paul Verlaine u Oscar Wilde, su amistad con Moréas, su círculo literario y la publicación de su primer libro. La emoción de encontrarse en la capital de la cultura de su momento y la elección de no seguir una carrera convencional como el resto de los jóvenes compatriotas —quienes en su

⁵⁴ Enrique Gómez Carrillo, *Treinta años de mi vida*, Guatemala, Editorial Universitaria, 2012, p. 7 [dicha edición basada en la de 1974 de la Editorial José de Pineda Ibarra del Ministerio de Educación].

⁵⁵ Existe una edición dirigida a un público juvenil del primer volumen de la autobiografía de Enrique Gómez Carrillo auspiciada por la Fundación que lleva su nombre: *El despertar del alma*, Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes/Asociación Enrique Gómez Carrillo, 2004.

⁵⁶ Nellie Bauzá anuncia “Cuando leemos la autobiografía de Gómez Carrillo *Treinta años de mi vida* descubrimos que sentía gran fascinación por los autores que acrecentaron en él su interés por conocer la bohemia parisina.” *Op. cit.*, p. 61.

mayoría estudiaban Medicina— hacen de este libro un fortalecimiento del rumbo excepcional que va tomando la existencia del escritor. En la última parte de la trilogía autobiográfica de Gómez Carrillo publicada en 1921, *La miseria de Madrid*, se vislumbra una vez más el desprejuiciado camino vital del modernista guatemalteco, quien consolida su unión libre con Alice, contrasta la vida literaria española con la francesa y se abre a todo tipo de experiencias simbólicamente representado con el acto de besar a otro hombre al final de la obra.⁵⁷

¿Por qué cerrar con ese hecho turbador? Sin duda se trata del reforzamiento de sí mismo como un transgresor. Contraviene el comportamiento moral de su época al tener la convicción de querer probar todo ese mundo de delicias que van más allá de las convenciones y que se le abre en el espacio europeo.⁵⁸ Desterrarse de Guatemala llevó al artista a adjudicarse circunstancias de experiencia más retadoras que marcarían su trayectoria personal. Más adelante se indicarán las marcas textuales impresas en la propia obra con las cuales el autor muestra su ánimo transgresivo.

Algunos estudiosos de la obra de Gómez Carrillo se han detenido en su autobiografía señalando que “los tres volúmenes que las constituyen [...] totalizan varios centenares de páginas desigualmente aprovechadas en cuanto a la extensión e interés de las noticias

⁵⁷ Para Cristián H. Ricci: “Este postrer capítulo es definitivamente la parte más novelesca del texto autobiográfico y podría ser analizado como un relato independiente; es un derroche de facundia, de pederastia sentimental, de deseo loco, original, cruel, sublime y suntuoso.” En “La miseria de Madrid del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: esperpento, dandismo y bohemia”, *Chasqui*, p. 73. Antes señala: “Gómez Carrillo se recrea a sí mismo como personaje literario, se construye, se ornamenta y se posiciona por encima de otros personajes y situaciones vividas en su etapa de forjamiento como escritor”. *Ibid.*, p. 64.

⁵⁸ A este respecto, Ronald Flores en su prólogo advierte que “el texto puede leerse en las coordenadas establecidas por la relación irónica que se desarrolla entre el Nuevo y el Viejo Mundo y la noción de mimesis obsesiva que padecen los esfuerzos estéticos de los artistas provenientes de una configuración simbólica con relación a la otra.” “El despertar del alma: una elegante confesión”, en *El despertar del alma*, p. 7. Agrega: “Se trata de una ruta de alumbramiento: desde el interior de la casa materna hasta el puerto que lo expulsa a la vida (como materia literaria).” *Ibid.*, p. 8. En la cuarta de forros en una nota de Julio Serrano se lee: “Esta crónica autobiográfica describe con intensidad las aventuras colegiales, los primeros romances y revuelos en la prensa del ingenioso y precoz escritor, contarnos su vida es la forma de contagiarnos su fiebre.”

ofrecidas, así personales como literarias”.⁵⁹ “Ciertamente pasajes escabrosos ponen la inevitable nota de erotismo en unos recuerdos de escaso atractivo, interrumpidos demasiado pronto”.⁶⁰ Sobre el ingrediente fictivo se ha llegado a apuntar: “Son textos que ofrecen muchas vivencias verídicas, trazan todo un cuadro teatralizado del artista”⁶¹ y todavía más:

fue un gran artífice de la construcción de una leyenda digna de ser llevada al cine: la suya. Escándalos, duelos, pasiones, polémicas; nada dejó de sorber y exhibir provocativamente. *Treinta años de mi vida*, novela autobiográfica, evidencia no sólo las etapas significativas de un período de su existencia, sino sobre todo la capacidad imaginativa de Gómez Carrillo para crear un mito que le ha sobrevivido hasta nuestros días.⁶²

Dicha idea de relato de vida exagerado se ha venido reiterando desde la década de los cuarenta.⁶³ Edelberto Torres, uno de sus biógrafos, advierte: “No son pocas las rectificaciones que hemos debido hacer al cronista cuando cuenta sus primeros años de vida y sus primeras aventuras en *Treinta años de mi vida* y en otras referencias autobiográficas en crónicas y entrevistas.”⁶⁴ Rodríguez Ortiz formula una pregunta a la que tras el análisis encontraré respuesta: “su trabajo memorialista, interrumpido por las complicaciones de cuatro matrimonios, dibuja a ¿un personaje o a una personalidad?”⁶⁵ Desde mi punto de vista, no se trata de una novela autobiográfica porque en la trilogía autobiográfica Enrique Gómez Carrillo hace un verdadero retrato de sí mismo conforme a las normas estéticas del modernismo. Más adelante se desarrollarán los argumentos de pertenencia de esta obra al género autobiográfico.

⁵⁹ J. M. Martínez Cachero, *op. cit.*, pp. 15-16.

⁶⁰ J. Moreiro, *op. cit.*, p. 590.

⁶¹ R. De la Fuente, *op. cit.*, pp. 7-8.

⁶² L. Méndez de Penedo, “Prólogo”, *op. cit.*, p. II.

⁶³ David Vela considera *Treinta años de mi vida* como una “autobiografía novelada”, *op. cit.*, p. 347.

⁶⁴ E. Torres, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁵ O. Rodríguez Ortiz, *op. cit.*, p. 8.

Cabe advertir que el periodo comprendido en su trilogía autobiográfica abarca en los hechos tan sólo veinte años. Sin embargo, se puede inferir que se trata de la actitud manifestada en sus páginas la que se prolongará al menos por diez años más del último acto de su escritura autorreferencial.

3.3. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO GÉNERO LITERARIO

De todas las variantes de las escrituras del yo es la autobiografía la que “introduce un aspecto nuevo: la reflexión en torno al desarrollo de la propia personalidad, muy en sintonía con la importancia que la modernidad le comenzaba a atribuir al sujeto y su individualidad.”⁶⁶ La estrategia literaria de Gómez Carrillo al contar su propia vida trasluce una concepción de hombre que trasciende muchos de los pruritos de la época. El hecho de dar voz a los otros implica una artificialidad consciente de que al recordar no importa lo real sino lo simbólico.⁶⁷ En la autobiografía “los recuerdos están sometidos a la tentativa del individuo de interpretarse a sí mismo”.⁶⁸ De suerte que la recuperación de sí mismo está claramente vinculada con la autopercepción de quien escribe, “hay que subrayar el dominio indiscutible de ese yo reflexivo en la escritura autobiográfica, responsable de imprimir carácter a nuestras acciones pasadas, dotándolas de significación.”⁶⁹ Por eso, el modernista guatemalteco selecciona anécdotas y abunda en ellas para desarrollar el yo que tiene en mente. Se trata del modelo interior que apuntaba Starobinski.

Hay desde el principio una declaración explícita del llamado pacto autobiográfico:

⁶⁶ Lorena Amaro, *Vida y escritura*, p. 51.

⁶⁷ Hay una persistente idea de la poca fidelidad de lo que cuenta Gómez Carrillo con lo que “realmente ocurrió”, David Vela en su libro *Literatura guatemalteca* de 1944 apunta sobre *Treinta años de mi vida*: “sin duda exagera el autobiografiado” y la califica de “autobiografía novelada”, p. 347. Me parece que precisamente en esas exageraciones se encuentra el trazo del carácter del modernista guatemalteco.

⁶⁸ Anna Caballé, *Narcisos de tinta*, p. 44.

⁶⁹ *Ibid.*, p.30.

Muchos censurarán, de seguro, el orgullo que supone la confesión pública a una edad en que el penitente se halla aún más joven y aún con más deseos de seguir gozando y sufriendo que de prepararse para bien morir. El mundo, en efecto, no perdona el pecado de la prolija egolatría sino en gracia a la ancianidad del pecador. Pero si mi culpa es grande, que sobre usted caiga... (7).⁷⁰

Estas palabras dedicadas a Fernando Álvarez, editor de la autobiografía de Rubén Darío, quien como se señaló solicita a Gómez Carrillo contar su propia vida. Por supuesto, no fue necesario reiterarle la petición al guatemalteco, ya que escribir sobre sí mismo era una oportunidad única para contribuir a su propia leyenda. Se ha visto cómo exalta su figura de rebelde y de hombre adelantado a su época. En el segundo volumen hay una dedicatoria a Vaccaro —fecha en París el 15 de agosto de 1919—, en la cual el autor toma una actitud modesta; precisa que cualquier vida es digna de ser contada e insta a su amigo a hacerlo: “¡Ah, si usted quisiera escribir sus memorias...! Usted, con su ejemplo, sí que daría a sus lectores una magnífica lección, jugosa cual un fruto del árbol de la sabiduría, fresca, cual una rosa del rosal del instinto” (129). Paradójicamente *En plena bohemia* no es un libro de vida ejemplar en términos tradicionales. Por otra parte, *La miseria de Madrid* está dedicada a Raquel Meller, su segunda esposa:

Cuando comencé estas memorias seis años ha, mi vida sentimental parecíame terminada para siempre. Mi cuerpo estaba joven. Pero mi alma tenía cien años y sólo en el recuerdo melancólico de las horas pasadas hallaba solaz y sosiego. [...]
Tú me abriste tus brazos fervorosos. Y entonces el pasado, y la memoria, y el recuerdo, murieron en mí. ¿Qué me importaban, a partir de tu advenimiento, los años que había vivido antes...? No eran siquiera míos... (259).

⁷⁰ Cito de *Treinta años de mi vida*, Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 2012 e indico el número de páginas entre paréntesis. En dicha edición las tres obras ocupan las páginas siguientes: *El despertar del alma*, pp. 5-125; *En plena bohemia*, pp. 127-256; *La miseria de Madrid*, pp. 257-372.

Con esta nota, fechada el 1° de enero de 1921 en Buenos Aires, deja en claro que con este volumen da por terminada su empresa autobiográfica y decide dedicarse a vivir el presente con su nuevo amor. La recuperación del pasado se realizaba en un momento de soledad con intención de curar el alma a través de los caros recuerdos de su infancia y juventud. Él es un hombre distinto a partir de su encuentro con Raquel.

No obstante, la desmesura encontrada por algunos lectores de su tiempo, hay un énfasis en la sinceridad de su ejercicio autobiográfico en el texto mismo de la trilogía, por ejemplo, el del siguiente pasaje: “En el fondo, para ser franco, confieso a usted que creo que mi vida es de las que merecen ser contadas. Pero no sé si he logrado expresar bien lo que tan hondamente he sentido. Lo único de que estoy seguro es de haber sido sincero en mis intenciones y en mi labor” (7). Plantea uno de los problemas centrales de cualquier autobiógrafo, la transmisión “auténtica” de la experiencia. Quizá por ello se aprecia un trazo vehemente en la manera en que narra aquellos episodios tomados como exagerados o escabrosos por algunos lectores, como el siguiente, donde acentúa la pasión de un adolescente por una mujer madura:⁷¹

Con un ademán brusco que quise arrancarme a sus brazos para huir. Mas ella, tan frágil en apariencia, clavó sus uñas en mi nuca y me detuvo. Las heridas que me hacía en la carne calmaban mis nervios produciéndome una sensación dolorosa y agradable. Se miró las manos, y al verlas manchadas de sangre, de mi sangre, desmayose, murmurando frases incoherentes, en las cuales yo percibía las palabras amor, muerte, celos... Arrodillado ante el diván, traté de socorrerla (76).

En este instante recuperado por Gómez Carrillo carece de importancia buscar las marcas de la herida en el cuello del protagonista, pues lo relevante es que consigue transmitir la

⁷¹ “Muchas de las cosas que parecen mentira en las memorias de Carrillo son verdad, pero también mucho de lo que parece verdad resulta bien elaborada ficción literaria. En esa ambigüedad radica buena parte del encanto de estas páginas.” J. L. García Martín, *op. cit.*, p. 14.

intensidad de aquel momento. Lo mismo puede decirse de cómo cambia su actitud de rechazo hacia una de compasión y la descripción no solamente de sus sensaciones sino de las acciones de quien interactúa con él. Asimismo, el pasaje es una muestra de la educación sentimental de la época: Enrique experimenta de primera mano los postulados del romanticismo. Refiere cómo los demás tomaban posición sobre su historia: “Porque en aquel pueblo pequeño, donde todo se sabe y todo se agranda al pasar de boca en boca, la historia de mi idilio metamorfoseábase poco a poco en una novela romántica y patética” (80). El autor hace frente de las consecuencias de su relato autobiográfico y debe tomarse en cuenta que “la expresión de lo íntimo es un reto enormemente problemático para los hombres del XIX”.⁷² En este ejemplo, con la burla ilustra cómo al recordar trasciende el autor los postulados románticos y se inscribe en una nueva propuesta estética: la del modernismo.

En otro momento de la trilogía, cuando decide vivir con Alice pese a que ella fue novia de su amigo, empieza a crecer el rumor de unas supuestas joyas que Garay le regaló a su prometida y que Enrique anda apremiado por vender. Aquella falsedad empieza a crecer y la gente la comienza a tomar por verdad, hasta que se encuentra con el doctor Hurtado y aclara lo que pasó. Piensa el protagonista: “Ante tales palabras, dudé si había de reírme o enfadarme... Y, al fin, me reí...” (212). Esta anécdota sirve de ejemplo de la débil línea entre lo cierto y lo falso.

Además del anterior bosquejo de amante novelesco, hay al final del primer volumen otro ejemplo de construcción de la imagen de sí mismo y del establecimiento de un lazo de sinceridad con sus lectores. Se trata del episodio en que comienza su faceta de periodista y adquiere con su tío José un hálito de afanosa entrega a las letras: “Nosotros, para darnos tono, nos arruinábamos comprando libros austeros y hacíamos creer que nos pasábamos la noche

⁷² A. Caballé, *op. cit.*, p. 158.

leyendo y el día escribiendo, cuando, en realidad, empleábamos más horas en beber copas de aguardiente en la trastienda de un bar mal afanado, que en hacer nuestros artículos” (103). Desenfado con el cual va desmitificando el mundo literario. En otro pasaje acepta no haber leído *El Quijote*, después no entender la grandeza de aquel clásico y cómo la primera vez que estuvo frente a él se quedó dormido. Enfatiza el hecho preguntándose: “¿Es una herejía...? Otras muchas diré en estas confesiones, que, de no ser sinceras, serían un cuento sin interés” (87). Remarca entonces ese elemento de autenticidad de la palabra que provoca el interés en el género y, en su caso particular, su ubicación como trasgresor. Estar en falta y hacerlo público es uno de sus mayores deleites. Cuando con Moréas visita una librería y encuentran en la colección de clásicos de Garnier un volumen de Racine y Gómez Carrillo decide comprarlo le dice el primero:

—Hace usted bien en releerlo.

—En leerlo... No lo he leído nunca...

—No es posible.

Me miraba con algo de lástima y con algo de ironía, como a un niño salvaje. Pero había en sus ojos una gran simpatía que me halagaba y me sorprendía a la vez (192).

Ese mismo efecto es el que desea provocar a sus lectores con esta confesión que descubre la ignorancia que muchos aparentarían no poseer. Sin duda, está presente un tono burlón sobre aquellos que tienen una postura opuesta a él y simulan que nada es nuevo para ellos y ya todo lo conocen. Afianza su desusada posición en el mundo de las letras que algunos toman como superficial. Para mí es muestra de su traslocación de valores, ya que reta la práctica social de los jóvenes intelectuales deseosos de insertarse en los círculos literarios.

Además de la abierta declaración de sinceridad se aprecian dos aspectos importantes al escribir sobre sí mismo: la autoconciencia y el desdoblamiento. En la primera se intentan reconstruir los pensamientos en el momento de vivir determinada situación, lo que implica

reflexionar sobre los hechos pasados; en el segundo se hace evidente la división entre el yo actual que narra y el yo de antes que vivió lo relatado, de modo que se hace evidente en el texto dicha circunstancia de escritura mediante la cual el yo del presente entra en relación con su yo del pasado. Un ejemplo de la primera es el relato del momento en que debe abandonar París al final de *En plena bohemia*:

En mi fiebre había yo perdido por completo la noción del tiempo, y el viaje, aunque inminente, no me parecía tan inmediato. Pocas horas antes, respondiendo a Moréas, que me preguntaba cuándo nos marchábamos, le había contestado: “El sábado”, sin saber que eso quería decir: “Mañana...”. Y de pronto, esa palabra penetraba en mi alma con su imperiosa y cruel urgencia, haciéndome sentir que el plazo se había, al fin, cumplido: el plazo del destierro, el plazo ineludible... “Mañana...” ¿Cuántas veces repetí estas sílabas en voz baja? “Mañana... Mañana...” (252).

Una manera de sentir es descrita con esta toma de conciencia del tiempo. Se trata de ser enfático en la trascendencia de dicho momento en su vida y el dramatismo con el cual lo experimentó. Ya en España, al recibir su primera crítica de un personaje de la talla de Leopoldo Alas “Clarín”, se confronta con sus circunstancias madrileñas:

Algo pasó entonces en el interior de mi ser sensible que me dejó para siempre un recuerdo penoso. ¿Era ridículo, realmente ser elogiado por el crítico más ilustre de la época...? ¿Eran innecesarios los elogios? De cualquier modo ¿por qué amargarme así el júbilo ingenuo de mi primer éxito literario? “En París —pensé—, en el café d’Harcourt, los bohemios no tienen esas caras hostiles cuando un compañero refiere uno de sus triunfos”. ¡París...! Una nube de tristeza me oscureció el espíritu (276).

Una constante nostalgia parisina retratada a la luz de la ingrata sensación de las vivencias posteriores. Aquí la puntuación en la escritura es significativa, pues al abrir comillas devuelve al Enrique de la época sus más claros pensamientos para expresar el sentir incómodo. Anteriormente, ante el dilema de concretar su relación con Alice se escucha:

Pero en los momentos de vaga melancolía, cuando, muy solo, sintiéndome algo abandonado, evocaba imágenes tiernas, la figurita rubia presentábase, encantadora, ante mi vista, y me dirigía suaves y justos reproches. “¡Tonto —murmuraba—, cien veces tonto! Por respetar los grotescos deberes sagrados de la amistad, has rechazado un amor que habría iluminado tu existencia de joven soñador con claridades áureas...” (172).

Se aprecia un ágil juego de tiempos con el que se nos presentan las posibilidades de una existencia que se explica a partir precisamente de la dificultosa toma de decisiones. ¿Qué habría sido de su vida de no llevar una relación con Alice? Por eso el propio Gómez Carrillo se interroga: “¿Dónde encontrarás nunca más una mujer que sea al mismo tiempo hermanita alegre, un compañero de aficiones y una querida ideal.’ Yo trataba de defenderme contra tales voces con el orgullo de mi independencia, con el egoísmo de mi trabajo y también con el miedo de las dificultades materiales...” (172). Cuestionamiento mediante el cual precisa conscientemente lo que significó aquella mujer para él y por la cual bien valió la pena reducir el beneficio de la beca al compartirla.

Este recurso de escribir entrecomillas la voz interna del protagonista está presente desde el comienzo de la trilogía, cuando Enrique decide escapar del internado:

“¿Para qué oponerte a lo inevitable —decíame una voz misteriosa y amarga—, para qué atormentarse en peleas estériles contra lo que está escrito en el libro de tu sino, para qué ir contra la corriente que ha de llevarte, quieras o no, hacia donde debes ir...?” Y a medida que las iluminaciones del ocaso se apagaban, los ruidos de la calle crecían como para aumentar mis tentaciones de libertad (26).

De esa clara toma de conciencia se desliza la imagen del pasado con su yo del presente:

Figurábame que entre aquellos muros me faltaba aire. Tenía urgencia, una urgencia física, de respirar fuera del colegio, de correr, de ir en busca de aventuras, de ver rostros felices, de reír, de vivir, en suma. ¡La vida...! Ha sido siempre mi pasión desenfadada. Por vivir, por no tener lazos que aten a un solo sitio, he renunciado mil veces a situaciones envidiables (26).

He aquí esos desdoblamientos en que se explica el yo actual por medio de las resoluciones pretéritas. No somos más que el producto de un pasado y en las autobiografías éste se despliega para entender la condición presente. Por eso la importancia de seleccionar los momentos clave de su vida: “A través de los años transcurridos, me veo aquel día de mi huida del colegio, al anochecer, perdido por las calles de Guatemala y sin acertar adónde dirigirme” (27). Marcas temporales necesarias para rememorar los acontecimientos decisivos. Trabajo de la palabra que reconstituye a la par el momento pasado y su valoración en el presente:

Lo que no había sido, en el fondo, sino un paseo campestre, una fuga de estudiantes, aparecíame como una odisea de la cual muy pocos eran capaces. [...] Pero, lo repito, mi ignorancia hacíame creer un niño prodigioso, un ser aparte, animado por energía superiores a mi edad, y dotado de una inteligencia extraordinaria (42).

De esta declaración habrá que centrar la atención en dos aspectos. El primero, la intención clara de Gómez Carrillo de respetar las creencias y sensaciones del momento en el pasado por lo cual establece el tono peculiar con el que luego hará el recuento de dicho pasaje; segundo, tomar ese episodio como pieza del rompecabezas que se construye con la propia vida y referirse a lo sustancioso de esa parte con respecto del todo. Continúa el recuerdo de aquella etapa:

Pensando ahora en todo aquello, lo que me extraña es que, en medio de mi orgullo, la perspectiva de ser dependiente de comercio, lejos de indignarme o de ofenderme, fuérame muy grata. Y también me extraña que la gran pasión que luego he tenido por la lectura no hubiera aún despertado en mi alma (43).

Ejecuta una valoración directa del pasado respecto con quien se es en el momento de la escritura. En este sentido es que Gómez Carrillo muestra su vida cómo ha sido y no pretende alterar los hechos para buscar ser coherente con lo que se es. Por el contrario, hay

revelaciones que muestran un patrón de comportamiento que sigue. Por ejemplo su propensión al donjuanismo:

La verdad, hermano, es que eres un ser débil, un ser flotante, una mezcla de orgullo y de timidez, uno de esos hombres que querrían que sus deberes estuvieran siempre de acuerdo con sus deseos, y que no saben ser ni de Dios ni del demonio. Tu misma idea de independencia, ¿qué es sino un egoísmo envuelto en un bello ropaje de libre albedrío? Ten cuidado, si no quieres sufrir haciendo sufrir, por falta de carácter... (83-84).

Se explica a sí mismo cuando termina la relación con Edda. Se da cuenta que esa misma conducta establece una manera de relacionarse con el sexo opuesto:

Recuerdo esas palabras, porque luego, en el transcurso de mi existencia, he tenido que repetírmelas más de una vez. Tal cual fui en mi primer amor, he sido siempre. [...] ¡Evocando la imagen de Edda, es un cortejo el que aparece ante mi vista! Cuántas mujeres me han amado y han padecido por mi amor, y no por mi falta de amor, sino por falta de cordura en mi amor...! (84).

Es el trazo de su figura tal casanova. No es necesario pormenorizar sus varias conquistas. Con tan sólo referirse al idilio con Edda, ha dado pauta de su patrón de comportamiento con las mujeres. Apoyado en este tipo de asuntos narrados es que el ejercicio literario de Gómez Carrillo representa una práctica inscrita en la autobiografía, pues no intenta reelaborar sus vivencias tal como fueron, sino ejemplificar con un episodio su personalidad, en este caso su rutina de seductor.

También involucra el modo en que los demás lo vieron. En esa interacción de miradas radica la construcción exterior del propio autobiógrafo. Hay la construcción de un nosotros, por ejemplo, sobre el origen de la amistad con muchos de sus más cercanos compañeros refiere así las aproximaciones: “[Moréas] púsose a reír con su risa clara y sonora; esa risa que conservó hasta la muerte, esa risa que, en veinticinco años de intimidad, me salvó más de una vez de la negra melancolía” (204). Sobre Cazals e Ibels señala: “Los dos bohemios,

que aún son amigos míos muy íntimos, tenían ya entonces la única virtud que existe contra los peligros de la borrachera, que es la buena educación. Por eso pudimos reír, gritar, saltar, tutearnos y abrazarnos, sin ofendernos” (187). Son recuerdos que reverberan en la mente:

Alice me miró con una de esas miradas de piedad maternal que hasta las mujeres más jóvenes suelen tener para contemplar a los hombres a quienes aman, y después de mover la cabeza tristemente, me dijo:

—*Mon pauvre gosse, résigne toi à paraître mauvais...*

Mil veces, más tarde, estas palabras han acudido a mi memoria en los momentos en que las circunstancias me han hecho pasar por lo que no soy (208).

Como he mencionado se trata de contar la primera vez de algún suceso que después se hará hábito. En ese sentido y a pesar de interrumpir a una corta edad la narración de su propia vida es que Gómez Carrillo persigue una significación introspectiva más amplia. Describe la vivencia de un momento en específico a la vez que su posterior repercusión en la historia personal. De tal modo, el carácter de la rememoración del autor en su trilogía vale para su vida entera.

Ahora bien, sobre el pacto de sinceridad manifestado abiertamente por el protagonista, no se establece únicamente por su aseveración directa, sino también por su apertura de reconocer situaciones que salen de la norma y narrarlas. La autenticidad de este relato de vida es precisamente la extravagancia de sus aventuras. Se advierte, pues, la vehemencia del trazo de sí mismo a través de sus palabras. De tal suerte, se construye la épica de un yo presentado como espíritu libre.

3.4. DEFINICIÓN DEL YO

La importancia de narrar la infancia se encuentra en los hechos definitorios que ocurren en ella y que repercutirán para el resto de la vida. En el caso de Gómez Carrillo su rebeldía y audacia son características esenciales de esa naturaleza. Tras confesar su apatía por la enseñanza tradicional, cuenta su fuga de un colegio en donde lo internaron una vez que sus padres habían agotado todas las instituciones educativas de la ciudad. En ese capítulo intitulado “A pie por los caminos” el propio Gómez Carrillo se cuestiona: “¿Qué maldición me acompaña? —pensaba— ¿Qué dios me persigue...? ¿Por qué no soy como los demás, como mis primos que saben tanto, como mis amigos que vegetan en sus casas?” (28). Describe un espíritu inconforme al cual no le vienen bien las expectativas usuales para un niño de su condición. El recurso de trasladar al papel sus pensamientos de la época rememorada será utilizado a lo largo de toda la trilogía. Eso sirve como configuración expresa del yo del pasado del autor. La introspección del presente lleva a reconstituir las ideas del pasado. Su estrategia de recrear el momento recordado pone énfasis en la incertidumbre de una etapa en que por lo general la toma de decisiones la tienen los padres. No obstante, el pequeño Enrique vivió esta situación límite que lo llevó a recorrer varios kilómetros hacia la frontera con El Salvador.

El destino lo reunió con otro niño que busca dar solución a su desesperada circunstancia al estar bajo la tutela de un padre viudo dedicado a satisfacer sus deseos personales. Es a través de los ojos de este amigo que Gómez Carrillo se refiere a las diferencias de cuna con su compañero de travesía: “Yo soy Rinconete... Yo no tengo nada que perder... Mi padre es zapatero que les roba lo que puede a sus parroquianos... Yo puedo hacer trampas... yo puedo robar... Pero tú no... Tú eres hijo de don Agustín... tú tienes que ser honrado para que tu viejo no se muera de vergüenza...” (30). Esas diferencias hacen ver que el pequeño Enrique tenía

una situación envidiable con respecto a otros niños de su edad. No obstante, son precisamente las expectativas de ser hijo de familia honorable con las que no puede lidiar.

Al hacer el retrato de su padre lo describe como un hombre de libros, cuyos intereses privilegian la consecución de metas intelectuales dejando de lado el beneficio económico. Apunta el autor: “Un Carrillo de Albornoz, según él, no podía ser sino capitán en Flandes, canónigo en Toledo o académico en Madrid. ¡Lo que aquel ingenuo orgullo nos costó de pobreza, de disputas y de humillaciones...!” (16). Esta presión de llevar un apellido ilustre incita al niño Gómez Carrillo a la fuga. Puntualiza aquella etapa del siguiente modo:

Y seguimos andando, seguimos andando, seguros de hallar en otra aldea una acogida cordial. Nuestra edad, nuestro traje, nuestro buen humor, conquistaban las simpatías de todo el mundo. Cuando llamábamos a la puerta de alguna casa de labor pidiendo nos dejaran dormir en cualquier rincón, nos ofrecían siempre un catre, una buena cama, muchas sonrisas (31).

Se trata, pues, de un verdadero viaje iniciático en el cual el propio Gómez Carrillo va descubriendo la grandeza de aquello que lo rodea. Aprende a hacer frente a las posibles catástrofes como la lluvia torrencial y la crecida de los ríos. Es capaz de resolver su día a día. También se le presenta la oportunidad ideal para valorar la belleza de los espectáculos naturales:

Yo seguía contemplando, entusiasmado, los fuegos del ocaso, que palidecían poco a poco. Una sensación antes nunca experimentada agitaba mi espíritu. Lo que más tarde sería uno de mis mayores placeres, aparecía, de pronto, ante mis ojos y me turbaba, cual un fenómeno sobrenatural, tendiendo las cuerdas de mi sistema nervioso. Veía, con asombro, los juegos de luz y de sombras, descubría las manchas de los árboles destacándose sombrías en el fondo del horizonte, me interesaba por los reflejos cambiantes de la tierra (35).

Un atardecer en esta región resulta el preludio perfecto para lo que Gómez Carrillo imaginaba como su porvenir. Asimismo, con esta descripción de su tierra da fe de su aprecio por Guatemala. Sobre todo si se vislumbra su próxima residencia en Europa que fue la

consecuencia de aquella escapada. Esta aventura significa la comunión con su patria. Agrega más adelante: “la religión de la naturaleza había penetrado en mi conciencia” (39). En un país como el suyo ese proceso era inevitable. No obstante, la atracción por la capital mundial del momento fue mayor y el joven Enrique cumplió su sueño parisino.

Aquella fuga pone a la vista el ser propenso a su esencia de trotamundos. Su capacidad por sorprenderse la declara abiertamente: “En cualquier aldea de Francia o de España, en cualquier ciudad del Universo, por insignificante que sea en apariencia, hallo siempre, para calmar la sed inextinguible de novedades que me devora, un alma, una vida, un carácter” (98). Esa proclividad por conocer tierras distintas a las suyas se ha presentado en el niño Enrique desde que toma conciencia de la amplitud del planeta:

Mientras el dómine pronunciaba su pavorosa catilinaria, yo, en vez de temblar, contemplaba un inmenso atlas histórico que tapizaba los cuatro muros de su despacho. Confusamente reconocía las barbas de los faraones, las cabelleras hirsutas de los profetas, las blancas túnicas de los apóstoles... Mi alma, predestinada a las largas romerías orientales, gozaba ante las vistas del desierto, ante los alminares de las ciudades musulmanas, ante las palmeras que reflejaban sus penachos en ríos color rosa (22).

Se trata de una curiosidad infantil satisfecha de adulto. Con este tipo de ejemplos, Gómez Carrillo integra una imagen coherente de lo que era en el presente con lo que había sido de niño. Por eso es que el ejercicio autobiográfico se cumple cabalmente, sobre todo en el primer tomo, *El despertar del alma*, pues el autor traza una línea clara entre el sujeto actual —un escritor consolidado— y el adolescente descubriéndose como individuo. Se trata de sumar las experiencias para explicar su yo del presente. Luego de aquella travesía hacia la frontera con El Salvador su padre lo dejó probar la vida de comerciante y trabajar como dependiente en una tienda; Enrique escogió vender artículos para damas uniendo dos de sus objetivos del momento: hacer dinero y conocer mujeres. Rememora:

[...] nunca durante los pocos meses que duró mi carrera, me fue desagradable la manera prolija de comprar que tenían, treinta años ha, las bellas guatemaltecas... ¿Que ofrecían veinte pesos por lo que estaba marcado ciento...? Gracias a esas lecciones de regateo he aprendido yo a no dejarme robar mucho en los zocos de Damasco, del Cairo, de Estambul... Y además tengo la idea de que, sin aquel aprendizaje, no hubiera podido escribir más tarde un libro que quiero mucho, a pesar de su frivolidad y que es más popular en París que en Madrid y en Buenos Aires: mi *Sicología de la Moda* (44).

Un hecho del pasado se concatena con uno del presente. De este modo va tejiendo los significados de sus vivencias para construir un yo articulado. Hacer visibles las conexiones de su propia existencia es parte del ejercicio de escritura en la trilogía. Se practica el autoconocimiento para establecer las correlaciones entre dos hechos que al parecer podrían ser aislados. Al realizar estas precisiones, Gómez Carrillo se ubica en el terreno introspectivo propio de la autobiografía.

En dicha exploración del yo, el radicar en Europa juega un papel primordial, pues le hace tomar conciencia de su americanidad sobre todo por lo que implica la percepción de exotismo por parte de los metropolitanos. La estancia en París resultó una ubicación idónea para asumirse como cosmopolita; sí, pero también para identificar aquello que los otros veían en el autor:

Por primera vez en mi vida, sentía la insignificancia cómica de los países de América que tienen nombres raros. Mi Guatemala luminosa, cuyo símbolo es un ave que no soporta el cautiverio, convirtiéndose, en labios de una parisiense de buen humor, en un rabelaisiano titulado “ráscame ahí” [Gratemoilá!] y situado en un continente fantástico. Había en mi alma una herida que me hacía sufrir, y que es la misma de que han sufrido casi todos los hispanoamericanos en Europa (140).

Esta anécdota ilustra el eurocentrismo de la época y explica el ímpetu de desplazamiento geográfico de Gómez Carrillo, quien asimila el golpe para reflexionar sobre su identidad, pero en su momento niega su patria y se presenta ante la muchacha como un griego de Atenas.

Esa exploración de los márgenes con respecto de la metrópoli lo hará consciente de su proceso de integración a la tradición cultural grecolatina, pero a la vez la certidumbre de constatar que los límites de la civilización rebasan al antiguo continente. De ahí la fascinación por las culturas orientales.

El encuentro con diversas personas desata impulsos propios de su juventud. Hallarse en circunstancias no planeadas lo enfrentan con su manera liberal de concebir las cosas que en ocasiones puede ser atrevida. De tal suerte una noche comparte mesa con un ex presidente salvadoreño, el doctor Rafael Zaldívar, Gómez Carrillo recrea la conversación de aquella velada:

—Doctor —le dijo un señor gordo y condecorado—, ¿cree usted que sus enemigos impedirían en su país un movimiento a favor de usted...?

—No creo tener muchos enemigos —contestó beatamente el sátrapa destronado.

Entonces yo, obedeciendo al impulso de mi rabia [haberse sentido en ridículo tras leer a los comensales un apunte poético], exclamé:

—¡Claro...! ¡Usted se figura haberlos fusilado a todos...!

Pálidos, mis compañeros de mesa bajaron la vista murmurando frases hostiles y aduladoras. Sólo el ofendido, con espíritu que yo no le hubiera supuesto jamás, echóse a reír y me dijo:

—Tiene usted razón, joven... Yo creía haber aplastado a la hidra... pero la hidra tiene mil cabezas y no hay medio de cortarlas todas, por terrible que sea el brazo del verdugo... Así, viendo el modo de gobernar en Europa, yo he llegado a preguntarme si vale la pena el ejercer la tiranía como nosotros lo hacemos en América... Es arduo el oficio...

Hubo una sonrisa tímida en los que escuchaban estas palabras. Notábase que, aun caído, el déspota de la leyenda siniestra les inspiraba un miedo supersticioso y un respeto infinito (154).

Revela esta escena en la cual encara a un hombre de poder. Es notable el sarcasmo al emplear los epítetos “gordo y condecorado”, “beatamente”, “sátrapa destronado” para calificar a tales sujetos. El cinismo de Zaldívar contrasta con el recelo de los demás convidados que esperaban una respuesta diferente. Con humor negro, Gómez Carrillo describe el ejercicio

político en Latinoamérica. Además toma posición con respecto a la forma de gobernar en la región.

El anterior no es el único episodio en que traza sus vínculos con el poder. Al final del primer volumen de la trilogía recuerda cómo Darío le encomienda una entrevista con el general Barillas, entonces presidente de Guatemala. Al término de ésta, el joven Enrique le pregunta si desea leer el texto antes de ser publicado, se escucha su voz: “¿Para qué? —contestome campechanamente— yo no entiendo de cosas de periódicos, yo no soy más que un militar, un ‘militarote bruto’, como dicen los curas...” (114). Ese particular sentido del humor del máximo jefe confunde al novato. Al siguiente día, al buscar publicada su colaboración, cuál no sería su sorpresa al no haber encontrado su nombre en ella. Había sido la mano de Rubén Darío, que se explica: “Lo de usted era muy bonito... Lo que yo he arreglado es un simple editorial político, hecho a medida de los deseos ministeriales” (114). Por algo el nicaragüense le aventajaba por seis años de edad al periodista en ciernes.

Sobre su relación con Barillas, Gómez Carrillo parece rectificar la versión de Darío según la cual fue gracias a una petición suya que el joven Enrique consiguió una beca para estudiar en Europa. De acuerdo con la versión del guatemalteco, es el propio presidente el que tras conocerlo decide darle la oportunidad de viajar a Europa. Asimismo, aclara que la decisión de establecerse en París fue enteramente propia, sin seguir consejo de Rubén, y que éste no le regaló ningún gabán para evitar perecer por el frío europeo, sino que dicha prenda fue en pago por sus colaboraciones en el periódico dirigido por Darío. En fin, se trata de precisiones que desean establecer independencia de la cabeza visible del movimiento modernista.

En las páginas de la trilogía se nota cómo va tomando forma la carrera literaria de Gómez Carrillo y hay una abierta manifestación de sus convicciones. Por ejemplo, cuando se instala en Madrid y encuentra gente de letras en la pensión, nota una marcada actitud chauvinista,

motivo por el cual decide externar sus ideas: “Yo, al principio, con gran sencillez, traté de contestarles y de hacerles confesar que si lo español era respetable, también lo extranjero lo era. Pero los tres mosqueteros del nacionalismo reíanse de mí con risas desdeñosas y acababan siempre por darme consejos de patriotismo espiritual” (271). La atmósfera española no era compatible con su concepción artística, por eso apunta: “Tratándolos, se agravaba, día por día, mi nostalgia del Barrio Latino, en el cual los bohemios, sin las pequeñas vanidades y las bajas envidias de los literatos madrileños, cultivaban un noble ideal de arte, de belleza, de originalidad” (271). Al no encontrar afinidad con aquel ambiente literario toma la decisión de retornar a la capital francesa para fincar su residencia.

Otro aspecto por el cual necesita un cambio de aires es su posición con respecto a la moralidad de su época. No es de extrañarse el calificativo de “indecente” para denotar su estilo de vida. El escándalo lo acompañó toda su vida, baste recordar sus notorios inicios en el trabajo periodístico, al hacer una revisión de la obra novelística de José Millá se armó toda una polémica porque Gómez Carrillo no le concedía al prosista guatemalteco el valor de los demás. Reacción que le hace decir a su padre: “me temo que tus juicios disgusten a mucha gente. [...] ¡Hay tanta mezquindad en lo que se llama el mundo de las letras!” (96). El consejo paterno es andarse con tiento.

Desde el mismo título del primer tomo de su autobiografía, *El despertar del alma*, se aprecia un ejercicio pleno del autor por tomar conciencia sobre sí mismo. Traza las líneas de su yo como el de un trasgresor a las normas de la vida convencional. La preparación para enfrentarse al mundo empieza su marcha.

3.5. EXPLORACIÓN DE LOS ESTADOS DE ÁNIMO

La determinación de Gómez Carrillo por establecer claramente su yo del pasado hace de su descripción de emociones una labor literaria extremadamente minuciosa. Busca la exactitud del sentir en determinada situación. Iniciaré el recuento de esas recreaciones con su caracterización del impulso adolescente. El trazo de su energía vital se sintetiza en palabras como: “Pero yo no estaba cansado de nada. Yo estaba sediento de apurar todas las copas, hambriento de probar todos los manjares” (133). En la noche de la fuga del internado nos comparte: “Lo menos necesario para mí, en el estado en que me hallaba, era una cama. No sentía ni sueño ni cansancio; sentía al contrario, una necesidad febril de andar, de respirar, de perderme, de huir de mi tristeza, de embriagarme con algo” (28). La expectativa de tener todo por delante nutre sus ganas de encarar al mundo. A la mañana siguiente la sensación continúa: “encontrome alegre, exaltado, radiante de promesas para el futuro” (29). Son las ansias de la aventura extrema de buscarse una vida promisoriosa en otro país.

Esos ires y venires dan a la narración de sus emociones momentos de alta concentración vital. Gómez Carrillo plasma su espíritu aventurero. De tal modo, una vez de vuelta en Guatemala, tras su escapada a El Salvador, externa: “Yo sentía el alma henchida de orgullo pueril y fiero, figurándome que mi aventura rodeaba mi frente de una aureola luminosa” (43). Más adelante al tener Europa a la vista y tras la lectura de libros franceses, se declara: “ávido de impresiones fuertes y devorado por curiosidades sensuales” (132). Se trata de una disposición a probar los placeres descritos en la literatura de la época. Ya en París lo que había estado en su mente comienza a concretarse: “experimenté una sensación desconocida de placer y de angustia: algo que me hacía comprender confusamente que aquella noche era para mí la primera iniciación en los misterios de la bohemia” (143). Tras aquellos meses de

1891 de estancia parisina debe trasladarse a Madrid, donde extraña aquel ambiente tan entrañable:

Y con el alma melancólica que convenía a mi situación de *exilé*, instáleme en una amplia estancia, cuyos balcones dominaban el tumulto de la gran plaza madrileña. Mi estado de ánimo, muy sinceramente amargo, no me permitía darme cuenta de la alegría populachera, sencilla, clara, chillona, que se elevaba de aquella multitud a aquella hora tibia y lunar. La única imagen que desde mi ventana descubría en el espacio era la de mi hotelito en París, con su taller de modistas enfrente y sus viejos techos negros a lo lejos... Un profundo suspiro escapose de mi boca crispada (261).

Se aprecian los vaivenes de una existencia que tuvo momentos culminantes de encuentro pleno con espacios como el parisino, y otros de completo desánimo al considerarlos ajenos al vigor interno. De alguna forma se trata de encontrar el lugar idóneo para desarrollar un determinado plan de vida; sentir la afinidad con cierto territorio. Al término de su residencia madrileña exclama: “¡París...! Día y noche suspirábamos pensando en él. Día y noche hablábamos de nuestro regreso hacia sus lares, cual los israelitas de la vuelta a la tierra prometida... Día y noche veíamos la imagen adorable de las torres y de los domos que se reflejan en el Sena... ¡París...! ¡París...!” (369). La reiteración es un recurso frecuente en la escritura de Gómez Carrillo. Asimismo, esa inclinación por la capital francesa demuestra una afinidad de proyecto de vida con lo que ofrece la vida urbana parisina de la *Belle Époque*.

El empleo de los calificativos va encontrando el tono justo para revelar el estado anímico, esos mismos altibajos se encuentran en situaciones diversas. Los matices son importantes por los que se busca la palabra adecuada para determinada circunstancia emocional; se lee entonces: “me encontré preocupado, distraído, inquieto” (62). “Yo me sentía inquieto, indignado, entristecido.” (140); “lentos de emoción, lentos de inquietud, lentos de aprensiones” (201); “me sentí tan solo, tan triste, tan abandonado” (207) o “viéndome desconcertado, avergonzado, corrido” (294). Configura sus momentos de desasosiego a

través de la gradación de calificativos. En el polo opuesto rememora este momento cuando comparte mesa con Alice, Renjifo y Ramoncillo: “¿Y yo...? Sinceramente, creo que yo era el único feliz y sencillo, muy sencillo y muy feliz, en aquellos momentos, sintiéndome libre de toda mala idea, y; sobre todo, sintiéndome indiferente...” (354). Muestra la vivencia del presente fuera de cualquier prejuicio o cumplimiento de reglas absurdas.

Presenta momentos de dicha delineados en un trazo: “Al levantarme del suelo, algo magullado, murmuré: ‘libre, libre’. Y en mi ansia perpetua de independencia, fui feliz un instante” (27). Este breve lapso de alegría se expresa tras cruzar el muro del internado escolar durante su escape. Más adelante se ensancha esa emoción junto a su compañero de viaje: “muy orgullosos, en el fondo de sentirnos libres, de creernos fuertes, de suponernos capaces de vivir por nuestro propio esfuerzo, caminábamos fieros y contentos, sin ver nada de lo que habíamos dejado a nuestras espaldas” (34). Construye una imagen de la grandeza de dos chicos enfrentando su destino en plena selva guatemalteca; alude al ímpetu de saberse con las fuerzas para iniciar la marcha hacia un porvenir favorable.

El contraste se observa en aquellos instantes de angustia descritos al encontrarse en la calle en Madrid al no recibir los recursos de Guatemala y haber sido desalojados de la pensión: “Yo experimentaba sensaciones extrañas y complicadas de aniquilamiento, de desesperanza y de voluptuosidad. Pensar en que mi vida tuviese arreglo, parecíame absurdo. Resignado a todas las miserias, sólo veía, en un fondo oscuro, como puerta de refugio, la de la muerte” (285). Declara sus pensamientos suicidas en la hora desesperada de no ver remedio a la pobreza extrema. Por eso no sorprende encontrarse más adelante con la circunstancia opuesta: “Animado, vigorizado, casi puedo decir alucinado por la inaudita lluvia de oro que acababa de llevar la alegría a mi casa de la calle de las Veneras, comencé a vivir la vida con ojos optimistas” (311). Fluctuaciones propias de una vida sin el desahogo de un ingreso fijo.

Gómez Carrillo evidencia las condiciones propias de un escritor en ciernes. Además exhibe la problemática remuneración de la actividad literaria, un asunto que rondó la cabeza de la mayor parte de los modernistas.

Otro factor inherente a hacerse de un nombre en la prensa es el de la notoriedad pública, ejemplificada al final del primer volumen cuando Enrique Gómez Carrillo gana la atención de la intelectualidad guatemalteca al haber lanzado sus opiniones críticas sobre algunos escritores consagrados. La situación toma una altura desproporcionada que hace reconocer lo siguiente al propio autor:

Confieso que la vanidad se nos subió de tal modo a la cabeza, que llegamos a mostrarnos insoportables. Opinábamos en alta voz sobre lo humano y lo divino; discutíamos con quien quería contradecirnos, y cuando encontrábamos en la calle a alguno de los que nos parecían partidarios de nuestros enemigos, los mirábamos con el más soberano desprecio (102).

Su tío y él sienten el poder de tener un medio con el cual levantar la voz. Son sus primeras experiencias con la fama. Se nota claramente el distanciamiento entre el yo del presente y el yo del pasado al afirmar “llegamos a mostrarnos insoportables”, visualiza ese envanecimiento que da tener tribuna desde la prensa. Existe un peligro de expresar abiertamente las opiniones en un medio como la Guatemala de fines del siglo XIX, pues se infiere en el ambiente la preocupación paterna de que todo eso desembocara en un pleito a tiros. Por eso sus padres descansaron al saber que Enrique dirigiría su camino hacia Europa. Esta condición le despierta un ánimo atormentado por “una punzante nostalgia” (120) al tener la premonición de una prolongada lejanía de su tierra natal. Tiene presentes dos emociones contradictorias: por un lado, el anhelo de encontrarse con el destino prometedor de París y, por el otro, el abandono del seno familiar. A ese sentimiento ambivalente Gómez Carrillo acierta a nombrar como una “perpetua contradicción interior” (38).

El ejercicio de introspección del autor transmite la voluntad expresa del autor por manifestar sus sentimientos íntimos, lo que permite perfilar su trilogía como una empresa literaria inscrita abiertamente en la práctica autobiográfica. Su capacidad introspectiva deja ver una toma de conciencia plenamente individual destacando las características de su personalidad.

3.6. CURSO DE VIDA

Treinta años de mi vida se configura desde el principio como una autobiografía donde el protagonista se presenta en una edad significativa en la que ya se dejan ver rasgos de la personalidad bien definida. En el primer volumen de su autobiografía, *El despertar del alma*, precisamente relata las peripecias de Gómez Carrillo de los doce a los diecisiete. Una etapa, como bien indica el título, en la cual el autor va perfilando sus señas particulares. Sin embargo, en el inicio del libro se lee en un corte aparentemente más tradicional el comienzo del ciclo para cualquier humano: “Yo, señor, nací en la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, en el mes de febrero y en el año de gracia de 1873. Cuando alguien me pregunta mi edad, le contesto, haciendo mal la cuenta, lo que es en mí una antiquísima costumbre, no sólo al tratarse de mis lustros sino también al calcular mis dineros” (9). He dicho aparente porque es notorio el tono de desenfado con el que inicia desde esas primeras líneas el recuento de sus días.⁷³

Se dedica un capítulo entero, “Mi padre y mi madre”, a detallar las herencias familiares en el plano de interacción social. La mayor influencia en un niño son los adultos con los que

⁷³ Todo apunta hacia la parodización de la literatura picaresca confirmada más adelante mediante la mención de la novela cervantina, *Rinconete y Cortadillo*, con la cual equipara sus aventuras de infancia. La intertextualidad con obras como *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* da cuenta de la intención del autor de imprimir un valor literario a su autobiografía inscribiéndola en la tradición hispánica.

crece, sobre todo sus progenitores, y es mediante la descripción de sus características que el propio Enrique irá autoconfigurándose.

La mamá responsabilizaba a don Agustín Gómez Carrillo de no haber disciplinado estrictamente al hijo, según el propio autor: “a los trece años yo tenía ya una historia lamentable, un renombre peligroso y un porvenir comprometido...” (16). De manera que doña Josefina Tible de Gómez Carrillo ejerció su ascendiente sobre el vástago en su apasionamiento por lo francés —ella era de origen belga—, su buen gusto y el refinamiento de las maneras. De su papá obtuvo el ejemplo de privilegiar el cultivo de las letras sobre el beneficio netamente económico. Si bien en un principio el adolescente se rebela ante la labor poco remunerativa del jefe de familia, con el tiempo entenderá el provecho de la consagración de “toda su larga existencia a la gramática, a la filosofía, a la historia, a la jurisprudencia” (16). Un hombre así sabe poner a las cosas su justo valor, por lo que, tras el intento del hijo de hacerse comerciante, le aconseja: “Lo único indispensable es amar el estudio, sin pensar en lo que ha de producir, y el trabajo por el placer de realizarlo... ¡Si tú quisieras...! No te pido más que una cosa: que leas lo que te guste... Y que no tengas prisa, que esperes...” (61). Acuerda pasarle una mesada. El protagonista rememora que al término de aquel coloquio: “Abrazando a mi padre, lleno de gratitud por salvarme de una esclavitud que me pesaba cual un castigo divino” (61). La mano paterna volverá a hacerse presente cuando Enrique encuentre su camino en la prensa, pues, tras hablar con Manuel Coronel Matus, éste le propone unirse como redactor en *El Día* (96).

El propio Enrique Gómez Carrillo reconoce que después de sus papás la mayor influencia en esos años de formación fue su tío José Tible Machado, quien acababa de regresar de un viaje por Europa y cuya diferencia de edad no era tanta. De manera que se estableció una firme relación de amistad con la cual el sobrino salió beneficiado por el caudal de lecturas

propuestas por aquel. Además del rol de buen mentor, Gómez Carrillo adora a su tío por el amor fraternal que llega en el momento justo de su primera desilusión amorosa. Hace el siguiente retrato de él:

[...] un verdadero hermano, inteligente, fuerte, alegre, capaz de aconsejarme, de guiarme, de prestarme alientos para sobreponerme a mis desmayos. [...] Todo me sedujo en él. Sin carrera y sin paciencia para consagrarse al estudio universitario, tenía una confianza absoluta en la vida. Y como era bravo, atrevido, amigo de intrigas amorosas, conocedor del mundo, agradable en su trato, generoso, afectuoso y ambicioso, desde el primer día en que lo vi le quise de corazón (80-81).

No tiene igual la fuerte impresión que le provocó su tío materno, pues en el resto de la trilogía no se refiere a nadie más en semejantes términos. Le sirve José Tible Machado de pauta, después de aquella crisis en el terreno sentimental y de incertidumbre profesional. El tío José se convierte en un modelo de vida y en un verdadero camarada. Se prefigura de algún modo su posterior manera de ser. Los elogios son, además de descripción de su pariente, cualidades que él desea hacer suyas.

Ahora bien, *El despertar del alma* coincide en varios aspectos con el subgénero de la novela de aprendizaje. Las peripecias del pequeño Enrique dan forma a un relato mediante el cual un niño va adquiriendo las aptitudes para prepararse para la vida adulta. Gómez Carrillo centra su narración en su rebeldía y en el surgimiento de una vocación poco convencional como la de escritor. Proyecta su disposición hacia el futuro: “Bebía la vida, en efecto, a grandes sorbos glotones; bebía la luz, la alegría de crecer y de gozar; bebía en la copa ardiente del trópico, y me embriagaba del perfume de las flores, del color del cielo, de las sonrisas de las niñas, de las caricias de mi madre” (10). Se advierte una avidez por colmar los sentidos: gusto, olfato, vista y tacto serán satisfechos. El modernista guatemalteco expresa toda esa fuerza vital propia de la edad.

La pubertad es etapa crucial del desarrollo humano y en el caso de Gómez Carrillo no fue diferente: desde los doce adquiere fama de *enfant terrible*. La leyenda sobre sí mismo comienza a ser revelada; la naturaleza contradictoria es pronunciada: “La mezcla de timidez y de osadía, de travesura loca y de sensibilidad casi enfermiza que había en mi temperamento” (15). Experimenta en su interior un choque de fuerzas que lo hacen alumno indócil, razón por la cual llega a un internado: “Automáticamente pasé de una sala a otra, de una clase a otra clase, de un patio a otro patio... En todas partes encontraba las mismas caras, las mismas sonrisas hostiles, las mismas curiosidades irónicas. De manera confusa dábame cuenta de mi fama, que era una mala fama” (22). Todo aquello se va difuminando hasta el punto en que:

tratando de evocar aquel hormiguero humano no distingo, fuera de la caricaturesca silueta del director, sino un largo desfile de fantasmas, altos y flacos unos, envueltos en levitas descoloridas; otros pequeños; otros más pequeños aún. Y todos medrosos, todos obsesionados por la férula del dómine supremo, todos dispuestos a temblar sin rubor en cuanto oían la voz agria que los hacía mover cual muñecos (22-23).

De esta manera se prefigura de manera magnífica la riesgosa faena de la fuga. Hay en su espíritu un afán de resistencia al orden estricto: él no será doblegado ante las normas de las convenciones sociales. Su fuerza interna no aceptará restricciones de aquella índole. Por ello tiene que dar cauce al conflicto interior:

En mi alma salvaje y tierna, los sentimientos encontrados daban una batalla desgarradora. Yo era el centro del mundo a mis propios ojos, y todo giraba en torno mío. Si el sol se escondía era para proteger mi fuga... Si la escalerilla del jardinero estaba ahí era porque una mano del misterio la había querido colocar al alcance de mis manos. Si la calle cantaba era para celebrar mi independencia [...] No pude más, me subí a la tapia, esperé un momento en que no pasaba nadie y me dejé caer. Ni un solo segundo tuve miedo de romperme las piernas. La Providencia, que no sabía ayudarme a ser formalito y estudioso, tenía que protegerme en todas mis empresas aventuradas (26-27).

La construcción narrativa es sólidamente dispuesta para llevar al lector al momento del escape. Atento a los indicadores externos consigue dar rienda suelta a su pugna personal. Este acto se convierte en símbolo de resolución interna. Es una hazaña que pocos cometen, de ahí la relevancia en su historia individual. Era sublevarse a un destino: “Porque yo me figuraba que todo el porvenir me estaba cerrado y que mi vida sería la más triste, la más pobre, la más pobre de las vidas. ¿Para qué podía yo servir, en efecto? ¿Qué sabía hacer? ¿En qué iba a trabajar? Vagamente, veíame convertido en amanuense de algún ministerio, envejeciendo entre papeles, o empleado como dependiente de tienda...” (27). Todo el dramatismo de una vida gris se le venía encima como un escenario de pesadilla. De ahí que enfrentarse a esa noche sin tener dónde dormir significó en toda su existencia la más larga y más cruel, pues estaba ante el peligro de llevar una vida pusilánime.

Huir de un futuro que vislumbra monótono y aburrido había sido el propósito de su resistencia a llevar una instrucción formal. 1887 fue el año de aquellas tribulaciones: con 14 años tomó un rumbo poco común para los muchachos de su categoría. Muy conciliador, después de aquel evento, Don Agustín da su venia para que el hijo comience a trabajar en un almacén de la calle Real.⁷⁴ No encontró en “La Sorpresa” su carrera, pero atendiendo a la clientela femenina conoció a Edda Christensen,⁷⁵ una extranjera cuarentona que no opuso resistencia al galanteo del garboso empleado.

De tal modo que Enrique inicia su idilio con una mujer madura. Una vez más su vida toma un camino extraordinario. Hay un afán de ruptura de los códigos morales aunque restringido al marco de la época. La ingenuidad del adolescente guatemalteco se hace

⁷⁴ Señala Octavio Paz: “La modernidad no es la industria sino el lujo”, *Cuadrivio*, p. 20.

⁷⁵ Señala Edelberto Torres en la introducción de su biografía: “Edda Christensen, por ejemplo, no existió, y en Guatemala no había representante diplomático de ningún país escandinavo en 1888, cuando él tenía 15 años de edad, época del idilio apasionado que refiere en el primer volumen de la obra citada. Pero el idilio, es auténtico, al menos en el hecho central, y la protagonista era esposa de un diplomático de un país latino, cuyo nombre aún no es dable revelar.” *Op. cit.*, p. 11.

evidente al tratar de obtener el consentimiento materno para seguir adelante con aquella relación. Su papá así se lo hace ver: “Pero, ¿por qué demonios le has hablado de eso a Josefina...? Las mujeres toman muy en serio lo que, en general, no es sino un pasatiempo. Me acuerdo que, a tu edad, viniendo de España en un barco... Ya te lo contaré otro día...” (65). Sin duda, es una escena de franqueza envidiable con respecto al tema de sexualidad adolescente. Gómez Carrillo sabe que está ante un tabú, por eso líneas más adelante aclara: “Los que consideren un poco amoral este diálogo entre adolescente y su padre, no se dan bien cuenta ni de mi carácter precoz ni de la ingenuidad del autor de mis días. Fuera de ciertos principios de ética ante los cuales era inflexible, aquel soñador erudito tenía una concepción de la existencia digna de un Montaigne o de un Gracián” (65). Se hace presente la conciencia de la narración pública la cual inevitablemente será objeto de un juicio moral. La mención a Montaigne y a Gracián refiere a un ámbito propio de la literatura: la de poner en examen el mundo circundante. Al leer se produce un ejercicio de confrontación entre el modo de ver las cosas del lector y la cosmovisión del autor. De ahí que el acto de contar la vida personal en estos términos entrañe una provocación.

Enrique Gómez Carrillo escribe sobre su vida erótica en los siguientes términos: “Hasta aquel día, en efecto, mis amores no habían tenido nada de carnal. A los quince años, con apetitos precoces, con curiosidades fogosas, viviendo entre compañeros que me hablaban vanidosamente de sus conquistas domésticas, habíame conservado virgen” (59). No existe pudor en refrendar situaciones íntimas. Gómez Carrillo se sabe en el límite, por eso es de admirar su postura abierta que quebranta normas conservadoras. Sin duda, este cariz de su autobiografía se vincula con la manera de entender la experiencia humana⁷⁶ que rebasa las

⁷⁶ “Gómez Carrillo quiere crear un desafío social en su transformación del deseo privado (el goce, el placer reprimido) en discurso público sin proponer la incorporación de tal deseo erótico (en forma diluida) en la zona de lo ‘aceptable.’”, Claudia Schaefer, “¿La liberación de la prosa?”, en *Texto Crítico*, núm. 38, p. 69. Más

reglas religiosas dictadas desde la Iglesia. El modernista guatemalteco intenta ir más allá de la idea pecaminosa del sexo en el catolicismo y bosqueja de este modo el deseo:

Mientras Edda elevaba así su alma complicada y teatral al cielo lejano de la India, yo me sentía vulgar y tiránicamente atraído por sus labios palpitantes, por su cuello ebúrneo, por sus ojos húmedos de lágrimas. Nuestros cuerpos tocábanse y el aliento de su boca envolvía mi rostro en un soplo de fuego perfumado. [...] Su cuerpo, envuelto en un *pegnoir* translúcido que moldeaba los dos globos rosados de sus senos, no había tenido nunca para mí tan sensuales tentaciones (70).

La voluptuosidad del suceso introduce a un mundo sensorial más allá del propio, por eso es importante el hecho de haber tenido esta experiencia con una mujer extranjera.⁷⁷ De tal suerte, la referencia a la India no tiene nada de inocente. Se trata de empalmar distintas concepciones de la sexualidad en distintas religiones, al inicio de la escena apunta: “Me arrodillé a sus plantas. Ella se arrodilló a mi lado... y después de contemplar el Buda de oro que parecía bendecirnos” (69), comienza así —luego de encomendarse a Gautama— el capítulo deliberadamente intitulado “La iniciación” que concluye de este modo: “Yo había perdido casi por completo la noción magnífica de la realidad y apenas me daba cuenta, en mis transportes y en mis desmayos, de que en aquella hora sublime la naturaleza revelábame el más divino de sus misterios...” (71). La madurez de Gómez Carrillo cuando escribe sobre su primera experiencia sexual confiere un tratamiento que lleva a una mayor expresividad simbólica de esa escena íntima de su vida.

La cuestión de superar los postulados de la doctrina católica en un ámbito tan relevante como la sexualidad es expresada directamente en el texto:

adelante la misma autora advierte “el énfasis de Gómez Carrillo en el aspecto erótico/hedonista del discurso y su posible poder para provocar a la sociedad burguesa desde el margen de lo ‘inmoral’.” *Ibid.*, p. 70.

⁷⁷ Para Schaefer: “Puesto que Edda no es de su país ni de su cultura, como extranjera (un objeto de curiosidad y de misterio) ella representa la seducción del primer paso fuera de las restricciones y prejuicios de lo conocido hacia la ampliación de la experiencia sensual.” *Ibid.*, p. 73.

En la estancia, apenas iluminada por las lámparas del altar de Buda, reinaba una penumbra tibia. En un ángulo erguíanse dos rosas epitalámicas y fieras, dándonos consejos de vida, de amor, de lujuria. Las figuras de los cuadros volvían hacia nosotros sus caras risueñas, como convidándonos a pecar. El mismo Gautama, convertido en cómplice, invitábanos con sus bendiciones desdeñosas a no conceder importancia a los prejuicios de la moral cristiana (70).

Utiliza vocablos propios del credo católico: “lujuria”, “pecar”, “moral cristiana”, para anunciar un cambio de mentalidad en el adolescente que se inicia en la práctica amatoria. Se afirma de nuevo el cuidado en el detalle de la recreación artística de este episodio cuya plasticidad se hace manifiesta. ¿Importa la fidelidad en la narración de aquel momento en la vida de Gómez Carrillo? No lo creo, lo sustancial es la puesta en escena de un credo vital fuera de los prejuicios dictados por la Iglesia. La originalidad de perder de esta manera la virginidad radica en ese espacio descrito, pues lo usual hubiera sido experimentarla en una recámara en la que en lo alto de la cabecera de la cama estuviera un crucifijo.

La actitud provocadora del modernista guatemalteco no queda ahí, en el segundo volumen de su autobiografía relata su participación en un triángulo amoroso. Como en el caso anterior, por su parte no hay malicia de por medio:

Mi paisano contestó vagamente, y yo comprendí que ya comenzaba a arrepentirse de haberme presentado a su amiga. Por desgracia, ni él ni yo tuvimos la visión de lo que había de pasar entre nosotros y que debía costarnos a los tres tantos días de amargura. En mi ingenuidad, ni siquiera me di cuenta de que aquella francesita vivaracha, risueña y fresca como una rosa, me miraba con simpatía. Para mí ella no era sino la novia de mi paisano, y yo creía no ser para ella sino el compañero de su futuro esposo. Más tarde confesome que desde aquella misma noche su instinto habíala hecho adivinar que algo tenía que pasar entre nosotros (138).

Esta escena forma parte del capítulo “Alice aparece” con el cual presenta a su compañera de aquellos días y que será su fiel seguidora durante el relato de sus peripecias tanto en *En plena bohemia* como en *La miseria de Madrid*. Se trata del vivo recuerdo de su concubina. El aspecto impropio de aquella circunstancia se hace explícita mediante la voz de un amigo de

sus padres a quien Enrique acude cuando se ve necesitado de dinero: “Para que vivas con una querida no te puedo dar nada... ¿No ves la responsabilidad que yo contraería con tus padres...? No adivinas las maldiciones justas que tu madre echaría...? Si quieres, te daré lo que necesitas para vivir o para marcharte a tu tierra. Mas, antes, tienes que abandonar a esa mujer que te explota y te pervierte...” (286). En esta ocasión no busca la aprobación materna y decide quedarse en “El refugio de la Calle de Veneras” cobijado por el “buen latinista bohemio don Jesús Miura y Renjifo” (286).

Sobre las circunstancias con las que se topa, nuevamente será una mujer quien tome las decisiones por él. No tuvo el cálculo de saberse envuelto en un triángulo hasta no verse reflejado en la mirada de los demás:

—Es curioso —me dijo—: ni tú me has dicho que me quieres, ni yo te he dicho que te quiero, y todos lo saben...

—Todos —preguntele—, ¿quiénes son esos todos...?

—En primer lugar, José... Además, sus amigos, tus amigos: Ortega, Toledo... los del café Vachette...

—No es posible.

—Tan posible, que esta noche han sido ellos los que han provocado mi determinación de marcharme para siempre (167).

Sagaz estrategia narrativa de concederle la voz a Alice para hacernos la revelación de haber caído en la falta de haber enamorado a la novia del amigo; con este recurso descarga un poco de sí mismo la responsabilidad de cometer una conducta indigna para algunos. En cambio, acentúa cómo funciona el proceso mediante el cual son los códigos sociales los que muestran determinado comportamiento como impropio. El deseo personal se encuentra enfrascado en el dilema moral impuesto por los otros:

—¿Y crees tú que se figuran en dónde estás?

—Naturalmente... Yo no miento. Cuando José me dijo que escogiera entre tú y él, le contesté delante de sus compañeros, que te escogía a ti...

—¿Y él qué dijo?

—Él, nada... Se echó a reír... Creo que me llamó loca... Estábamos en la esquina del Bulevar, despidiéndonos de los doctores de su tierra... Yo tomé un coche que pasaba, y en voz alta le di las señas de tu hotel... Al alejarme los oí que reían... (167).

Se impone la coherencia de Alice misma a la imposición de los valores de los demás. Este diálogo entre los dos personajes invita a reflexionar en cómo los humanos somos presas de la coexistencia colectiva que se aprecia claramente al romper con las normas sociales tradicionales. Alice rompe con el rol de subordinación femenina impuesto por una moral conservadora entregándose al cumplimiento de su deseo individual. La naturalidad de su conducta imprime fuerza al personaje y en el relato de Gómez Carrillo se aprecia su visión de las mujeres. Ella misma expresa sus razones de viva voz al saberse tratada como objeto por parte del doctor José Garay, pues su compromiso con él nada tiene que ver con el amor, se trata más bien de “tener una mujer bonita..., por vanidad, pues, por llevarse a su tierra algo de París, que le acompañe...” (167). Se observa el fenómeno conocido como la esposa-trofeo, situación a la que Alice se opone al escoger a Enrique como su pareja sin compromiso alguno. Lo insólito de los hechos se evidencia también en la seducción de una linda mujer europea por un audaz bohemio latinoamericano.

Una visión crítica sobre la condición femenina de la cual Gómez Carrillo hace partícipes a los lectores. La unión libre con Alice es de común acuerdo sin engaño por parte de él, ya que no hay propuesta de matrimonio de por medio. Simplemente es la confirmación del amor en el presente: “Así, en París, Alice y yo éramos felices: vivíamos tranquilos, sin pensar en nada que no fuese arte, belleza, amor, entusiasmo, fantasía, ideal [...] nos echábamos a la calle, cogidos de la mano como dos niños, para buscar, ingenuos cazadores de imágenes, las sensaciones sutiles de la vida que pasa. ¡De qué modo tan grato, tan intenso y tan exquisito,

gozábamos” (196). Entregados al placer de ser jóvenes y haberse encontrado el uno con el otro no había lugar para reprocharse nada. Finalmente: “en amor como en lo demás, lo menos difícil y lo más práctico es confiarle a la Providencia el cuidado de llevarnos adonde debemos ir fatalmente” (182).

A este cuadro se sumaba el tercero: “Nos acompañaba al teatro, nos llevaba a cenar a su restaurante, nos presentaba a todo mundo con aire paternal, nos daba consejos casi profesionales, interviniendo en nuestra existencia íntima de un modo algo tiránico. Y más de una vez, viéndonos enfadados por tontería, nos había obligado a reconciliarnos” (198). La tragedia se concretó más tarde, cuando en un arranque de celos, José Garay se tiró del piso en que vivían Enrique y Alice: “Nada nos preocupaba... Nada nos sugería melancólicos presagios... Nada nos hacía prever una emoción trágica, cuando de pronto, Garay desapareció de nuestro balconcillo, sin hacer el menor ruido. Y pasó un minuto. Y de abajo, de la acera húmeda, subió un lamento entre voces de sorpresa” (199). Más tarde, al confiarle el asunto a su amigo, el poeta Jean Moréas, éste lacónicamente les dice: “No deben preocuparse por lo que ese idiota ha hecho... Al fin y al cabo, cada uno tiene derecho a tirarse por la ventana, si eso le gusta... A mí no me gustaría hacer lo mismo por ninguna mujer del mundo. Pero si ese muchacho piensa de otro modo, allá él... No hay nada más inútil y más tonto que tenerle lástima” (205-206).

El resultado de aquella caída fue únicamente una pierna rota y el consecuente odio del doctor Garay hacia Gómez Carrillo que, al parecer, tuvo como consecuencia la pérdida de la beca del gobierno guatemalteco al novel escritor y su inminente marcha hacia Madrid como forma de evitar de percibir aquella dádiva estatal. De cualquier modo la pesadumbre se hizo sentir:

Un gran silencio nos envolvía haciéndonos meditar, por primera vez, en la gravedad de la existencia. Mi alma de niño sentíase madura, sentíase cansada, sentíase centenaria. Mirando hacia atrás, mi vida parecía hundirse en un larguísimo pasado de dolores, de fatigas, de desilusiones, de miserias, de incertidumbres... Veía mi tierra perdida en una lejanía infinita... Veía el rostro de mi madre envejecido... Veía mis recuerdos de colegio como en un paisaje de ensueño irreal... Veía mi idilio con Edda, cual si fuera una historia de otras edades... (207).

Son instantes recordados en toda la dimensión de lo que significa crecer, cambiar. Darse cuenta de que las acciones tienen repercusión; se trata del fin de la inocencia. Este párrafo da cuenta de los altibajos de la vida: tras la dicha de hallar en Alice la realización amorosa, ahora se encontraba con el malestar de tomar conciencia de sus implicaciones en la vida de los otros.

Cuando la pareja se traslada a Madrid, se enfrenta a un nuevo territorio en el cual las demostraciones de afecto no son permitidas como en París. Se trata de la España de finales de siglo XIX en donde el prurito ante cualquier signo de erotismo enciende la condena:

[...] éramos en ciertas tertulias famosos por nuestro infantil impudor de amantes. Aquello de acariciarnos las manos delante de la gente y aquello de sonreírnos con ternura a cada instante, era inusitado en la villa del oso y del madroño.

—Son unos cursis —aseguraban unos.

—Son unos cínicos—gruñían otros.

Nosotros no nos dábamos siquiera cuenta de nuestro ridículo, hasta que una noche, en Fornos, estalló el escándalo [...] (271-272).

Una controversia cultural aún vigente. ¿Cuál es la frontera entre lo público y lo privado? ¿La demostración de la intimidad debe ser tomada como una infracción social? La selección de Gómez Carrillo de sus anécdotas personales revela toda una voluntad de cuestionar el orden moral imperante en las sociedades hispánicas de su tiempo. ¿Era la Francia finisecular un espacio de libertad total para el individuo? Al contrastar con la capital española pareciera

responder el autor guatemalteco que sí. Por eso al pintar la escena me parece que consigue ilustrar bien las convenciones sociales de su época:

Sentados en nuestro rinconcillo habitual, muy solitos, Alice y yo leíamos una carta de París, en la cual una de sus amigas le mandaba para mí un beso. Con su espontaneidad parisiense, mi querida me cogió la cara y me besó, diciéndome:

—*De la part de Flore...*

Aquella caricia franca y fresca, en aquel antro de fariseísmo, produjo un formidable murmullo de protesta... “¡Habrased visto desvergüenza”, decían unos. Y otros: “Vaya con los palomos.” O bien: “¡Si creerán que necesitamos que nos pongan gorros!” (272).⁷⁸

He aquí un ejemplo entre lo que pasa en la privacidad de una mesa y lo que se aprecia desde fuera de ella. Un comportamiento cotidiano de una pareja arroja —para quienes ven con mirada ajena— una conducta reprochable. El punto de vista es aquí crucial para la conformación de un suceso tal vez anodino para algunos. De cualquier forma se trata de la narración de un hecho de intolerancia. Los términos empleados para describirlo una vez más sorprende, pues no dirige hacia sí la conclusión del mismo sino a la injerencia de alguien más:

De pronto, un hombre joven, a quien habíamos saludado pocos días antes en un grupo de amigos, acercase a nuestra mesa, y sentándose frente a nosotros, nos dijo, sonriendo afectuosamente:

—¡Buena la habéis armado...! Estáis en un lugar de eunucos, donde no se puede amar sino a escondidas... Esta noche todos estos necios no podrán dormir tranquilos...

Era Joaquín Dicenta, ya entonces conocido y temido por su mal carácter y por su mala lengua. Su intervención protectora y la mirada de reto con que contempló a los que nos rodeaban, fueron suficientes para que los gritos hostiles se aplacaran (272).

El relato privilegia así la comunión entre pares. Se destaca la actitud mediadora tomada por Dicenta en una situación que hubiera podido llegar a mayores. Me parece que esta anécdota

⁷⁸ Al parecer tuvo tal repercusión esta escena que uno de los presentes, Luis Bonafoux, escribe un artículo según el propio Gómez Carrillo “agrandándolo y deformándolo”.

va más allá del puro escándalo y detrás de su presunta trivialidad puede llegar a adquirir una dimensión de parábola. El mismo título del libro *La miseria de Madrid* adquiere un cariz distinto con este pasaje incluido en el aparentemente inocuo capítulo llamado “La vida madrileña”, en que reúne las vivencias de su entrada en conocimiento de la cotidianidad del mundo letrado de la ciudad castellana. El acto de Dicenta es tomado entonces como una demostración de complicidad ante el desafío a las normas establecidas hasta ese momento en la sociedad española decimonónica. Este episodio me parece una buena muestra del tono que le imprime el guatemalteco a su autobiografía con la cual se presenta como un hombre de avanzada.

Nada complaciente resulta entonces el planteamiento autobiográfico del modernista guatemalteco ante las tradicionales convenciones morales. A todo lo examinado anteriormente hay que agregar el final de la trilogía con el beso a un hombre. No cabe duda de que Gómez Carrillo desea cimbrar a las buenas conciencias con el relato de su vida. ¿Exhibicionismo? No me lo parece, más bien es el recuento de un hombre que se abre a las experiencias como éstas se presentan; sin falsos prejuicios se enfrenta a las circunstancias.

Cuando introduce el tema de lo andrógino y de la homosexualidad lo hace con naturalidad.⁷⁹ Son dos asuntos desencadenados de su amistad con el latinista Renjifo a quien conoce “En plena miseria”, título del capítulo que sirve de introducción a quien “después de desempeñar una cátedra en el Seminario de Madrid, había sido expulsado ‘del seno de las Universidades’, como él decía, por la ternura excesiva que a sus más bonitos discípulos les manifestaba. Esto de la ternura no lo decía él, sino los literatos de Fornos, cuyas malas

⁷⁹ Es relevante la observación de Sylvia Molloy quien señala que en el modernismo este rasgo forma parte de una formulación del sujeto, pues “el concepto de *pose* remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo *no masculino*, o por un masculino *problematizado*”, *Poses de fin de siglo*, p. 47. Observación válida sobre todo para el final de *Treinta años de mi vida* que concluye en un beso entre dos hombres.

lenguas tenían para cada prójimo alguna gota de veneno” (281). De nuevo pone énfasis en el juicio moral proveniente de las palabras ajenas con el empleo del eufemismo “ternura”, que en términos actuales sería tomado como caso de pedofilia, por lo que el abordaje de temas polémicos continúa. No obstante, a pesar de dicha reputación indica que tanto Marcelino Menéndez y Pelayo como Juan Valera apreciaban a Renjifo por su erudición. Pues bien, del trato con ese “paria” se deriva el enlace temático anunciado:

[...] contestome [Alice] dándome un beso muy tierno, muy largo y muy impúdico, dentro de la manera de ser de Madrid. Pero nuestro latinista no sólo no tomó a mal aquella súbita caricia, sino que nos llevó al ángulo más claro del cuarto, y enseñándonos un retrato desteñido que representaba a una manola muy goyesca, murmuró con voz amorosa:

—Mi único amor... Mi Ramón... (288).

Además, para que no resulte inadvertida la confesión, recalca el propio autor:

—¿Ramona? —pregúntele.

—No —me dijo—, no... Yo no puedo cometer la cobardía de ocultar mis pasiones... No... No es Ramona, sino un Ramoncito. [...] ¿Les ofende a ustedes que les confiese mi pecado...? Pues perdónenme y no hablamos más de cosas tan nefandas...

—No nos ofende —contéstele.

Y para animarlo, agregué:

—Nos encanta que tenga bastante confianza en nosotros para hacernos sus confidencias... (288).

El trazo sencillo de la escena corresponde a la naturalidad con la cual asume la homosexualidad del amigo. Sin reparo alguno se aceptan como son. Es el diálogo, otra vez, la mejor manera de mostrar las inclinaciones a las que conduce la vida. Retoma la palabra Gómez Carrillo:

—Además, en un latinista de la decadencia, nada de extraño tiene...

—No... ni en uno que no sea latinista... Eso es tan natural como lo otro... Todo está en la Naturaleza. A mí me dicen: “La actriz tal tiene amores con la bailarina cual”. Y me parece que hace bien. ¿Qué tenemos nosotros que ir a meternos a decir lo que está bien y lo que no está

bien? Algo más que nosotros sabía Alcibíades, y no por eso dejaba de amar a Sócrates con todo el ardor de su cuerpo joven... Pero... Pero... me parece que en estos momentos un chocolatito valdría más que muchos discursos (288).

Toda una declaración de principios en boca una vez más no del propio Enrique sino de sus conocidos. De cualquier forma representa una manera indirecta de dar salida a sus creencias y escabullirse de un linchamiento frontal. Además, le resta solemnidad al debate con tintes de una familiaridad de quien se toma una taza de chocolate. La referencia a la Grecia antigua ha sido uno de los argumentos básicos con los que los activistas por los derechos homosexuales reivindican dicha atracción erótica entre individuos del mismo sexo.

Más adelante no es de extrañarse la planeación conjunta del rapto de Ramoncillo, con la cual buscarán liberar al joven de sus circunstancias opresoras. Y como si fuera una continuación de aquel diálogo, se escucha de nuevo en las confesiones de Rejinfo: “El ejemplo griego y el ejemplo romano me sirven para convencerme de que nada es tan natural como eso que los burgueses llaman vicio contra natura...” (333). La reacción de Gómez Carrillo ante la idea de raptar al amado de su amigo es la que sigue:

Yo no sabía si reír o indignarme. Aquel hombre parecíame loco, no sólo por su pasión extraña, sino también, y sobre todo, por su manera de convertir un capricho sensual en un drama sentimental. Mis diecinueve años no me permitían aún ver lo que hay a veces de sublime en el fondo de las almas que más envilecidas parecen al vulgo moralista (334).

Sus palabras se convierten en franca manifestación de contravenir los prejuicios del común de la gente. Finalmente se mostrará solidario a lo que tenía en mente Renjifo. Asimismo se abre paso a la posterior seducción: “Entonces, por una diabólica alucinación, la imagen del efebo vestido de mujer [...] apareció ante mi vista [...] aquel equívoco rostro tan femenino y tan infantil, tan melancólico y tan travieso, no quiso, durante largos instantes, apartarse de

mí, a pesar de mis esfuerzos por alejarlo” (335). El embrujo había comenzado como instigación demoniaca.

Una vez cometido el rapto, Ramón se refugia en la misma casa de huéspedes y a la vista de Gómez Carrillo sufre Rejinfo una radical transformación:

Parecía, no diré rejuvenecido, puesto que apenas tenía treinta años, pero sí refrescado, engalanado, embellecido. Yo, que la verdad sea dicha, hasta entonces no había nunca parado mientes en su rostro, descubrí de pronto que sus ojos eran muy claros, muy cándidos, muy tiernos; que su bigote rubio daba sombra a una boca muy expresiva amueblada por dientes blanquísimos; que su cabellera hirsuta era rizada cual la de los bustos de Alcibíades (353).

Gómez Carrillo pinta la transformación de las emociones, captura el brillo de su amigo al estar iluminado por la persona amada. Esa evidencia de la irradiación —efecto del amor— provoca aún más que el autor fije su atención en la fuente de aquel cambio, la figura de Ramón:

Por otra parte debo decir que la feminidad de aquel chico no tenía, si puede decirse así, nada de afeminado. Llamaba yo femenino, en efecto, a lo que en él se veía de singularmente voluptuoso y tierno, a su belleza tan suave, tan tersa, a su gracia de madona de Leonardo, algo sinuosa, pero de una morbidez implacable. [...] Pero en lo relativo a sus gestos y a sus gustos, ni el más austero castellano habituado a llamar al pan, pan, habría tenido derecho a tildarlos de amariconados... (362-363).

Esta aclaración —de la que se infiere la masculinidad del chico— refleja la plena conciencia del autor de relatar un encuentro entre dos hombres. Con aquel “beso maldito” se consuma el acto final de la trilogía. Aunque al último vuelve a la idea del andrógino el hecho relevante es cometer la transgresión. La intención deliberada de abordar lo considerado inmoral se hace explícita en la obra. Entra en juego la idea de *épater le bourgeois* tan valorada en el momento. El aturdimiento no encuentra explicación: “Estaba borracho... No había bebido ni más ni menos que las noches anteriores... Pero, sin duda, una borrachera delirante, vacilante,

exaltada, torpe, privábame del uso de la razón y hasta el equilibrio... ¿Era acaso el filtro de aquel beso maldito...?” (317). No le importó nada, ni su relación con Alice ni la amistad con Renjifo, dio paso al impulso de su boca al cruce con los labios de Ramón. Es el estímulo de vivir que enfrenta con los enigmas de la existencia: “Hay algo en esas cosas, que no engaña... ¿Qué? Un algo misterioso, sutil y profundo, que se siente y no se explica: un algo divino e infernal que forma la esencia de los besos...” (372). Frase final de la trilogía con la cual Gómez Carrillo cierra esta experiencia inefable.

El tema de la economía de su juventud llena varias páginas de los dos últimos volúmenes. Es una preocupación desde que decide convertirse en un bohemio. La zozobra material no importa ante las ilusiones del artista. El ser manirroto es un rasgo de su personalidad abordado desde *El despertar del alma*; describe su actitud al ganar sus primeros salarios como dependiente del “Bazar de la Sorpresa”:

En vano mi familia dábame consejos de economía y protestaba contra la profusión de mis obsequios. Derrochador por instinto, érame imposible dejar de comprar por comprar, por gastar, por satisfacer una necesidad física. Ahora mismo, ya tan lejos de mi adolescencia, me ocurre a menudo detenerme ante las vidrieras del bulevar y enamorarme de los más absurdos bibelots, de los objetos más inútiles, de las cosas más infantiles. Entonces, cual un niño, lo compro todo y todo lo regalo (48).

El dadivoso adolescente llegó a quedar debiendo al dueño de la tienda. Se revela en Gómez Carrillo el irrefrenable ánimo consumista que ya estaba presente en aquellos tiempos. Sin duda, no es hasta que radica en Europa cuando comienza hacerse cargo de la distribución de sus recursos. Si bien en un principio tiene la certidumbre del ingreso de la beca, más tarde sufrirá las consecuencias de perderla. De esa primera etapa comenta: “conságrame a vivir la vida de los bohemios parisienses, entre los cuales, la verdad sea dicha, yo aparecía como un millonario, casi como un personaje de cuento de hadas... ¡Lo que se podía hacer, veintiséis

años ha, con quinientos francos mensuales...!” (210). El tema de la carestía de los tiempos en que escribe vuelve a presentarse más adelante al relatar cómo empeñó un botón de oro en las inmediaciones de la Plaza Mayor de Madrid cuando estaban a punto de ser desalojados de la casa de huéspedes. Con ese capital se da un festín:

En aquella época, en efecto, la vida era tan barata, que casi parece ahora un cuento de hadas. En una taberna que Palomero nos había indicado poco antes, nos dimos un banquete bien rociado de valdepeñas. La existencia, durante una hora, parecieron muy agradable, pues además de las satisfacciones materiales de la buena mesa, tuvimos el placer de proteger a un amigo más pobre que nosotros (281).

Aquel hombre era Renjifo con quien después compartirían las penurias, pues se van a vivir a la misma pensión:

En realidad nuestra negra posada, más que un alojamiento moderno, hacía pensar en uno de aquellos siniestros antros en que los noveladores picarescos hacen vivir a sus bachilleros famélicos, a sus escuderos sin amo, a sus licenciados esqueléticos, a sus pajes rapaces. Sin exageración cuando el ama nos ponía la olla en la mesa, teníamos que hacer largos sondeos con la cuchara para sacar alguna hoja de col, algunos garbanzos, alguna patata. [...] Pero gracias al pan, que era abundante, y gracias sobre todo a nuestro buen humor, que era inagotable, aquel régimen digno del dómine de Cabra, parecíanos llevadero (289).

Crea la atmósfera adecuada para representar *La miseria de Madrid*. Un ambiente totalmente desalentador para los planes de vida del autor. La nostalgia por París se hace mayor. Abundan, pues, en las páginas de la autobiografía de Gómez Carrillo las referencias a contar los duros: antes de su partida de territorio galo está la discusión con Alice sobre la posibilidad de ayuda de un brasileño, el señor Quadras (245, 247-248); el robo del que son objeto al acomodarse en Madrid (261-263); las dificultades para pagar a la señora Marcelina dueña de la casa de huéspedes (272, 278); la historia de los empeños de las joyas de Alice (279); el encuentro con el librero Paco Beltrán (298-301); el dinero necesario para el rapto de Ramón

(334-335, 337); el reparto exacto del subsidio del gobierno guatemalteco para repatriar al joven descarriado (351); el ahorro de Alice para la compra de los boletos a París (361). De todos esos pasajes destacan las siguientes palabras de Renjifo refiriéndose a la subsistencia:

¡Qué importa la pobreza, después de todo! Es una simple cuestión de costumbre. En cuanto uno se habitúa a la miseria, ya parece que el dinero le pesa en los bolsillos y trata de tirarlo... ¿Para qué sirve el dinero...? ¿Para qué sirve la riqueza, mejor dicho? Fuera de la cama y la comida, y la bebida y el traje, lo demás que se necesita para vivir no se compra. ¿Se compra, acaso la luz del sol...? ¿Se compra la poesía de la Naturaleza...? ¿Se compra el amor verdadero?... (296).

Quizá sea una pura exaltación romántica. Perorata en contra de los valores burgueses, ciertamente. La argumentación ilustra la mentalidad del personaje, quien estima esos aspectos de la vida inmateriales. También es muestra del espíritu de la época. No obstante, lo más portentoso en el registro de la voz del latinista es el cambio de opinión cuando se da cuenta de lo necesario del dinero para hacer cumplir los deseos, pues para concretar el rapto de Ramón necesitan recursos. En aquel trance da rienda suelta a la tensión y se desahoga con Enrique:

—¡Época horrible!

—¿En cuál te habría gustado vivir? —le pregunté.

—La verdad es que, con mucho dinero o con fuerza para adquirirlo, para conquistarlo, cualquiera me sería igual... Yo sé vivir imaginariamente en los siglos que mejor convienen a mis gustos pasajeros. Yo he sido pirata berberisco y dandy londinense, joven del séquito de Sócrates y anciano de la Tebaida, guerrero persa de las huestes de Darío y mercader cartaginés... Pero para todo se necesita siempre un puñado de oro, ese maldito puñado de oro, que inspira los crímenes... (323).

Expresa las contradicciones frecuentes en la existencia de cualquiera, pues los cambios en las circunstancias de la vida hacen que la gente mude de opinión. Lo interesante aquí es también apreciar cómo la literatura y la vida se entrecruzan para imaginar distintos destinos. La lectura sirve para proyectarse fantasiosamente hacia el pasado. Además, permite

reflexionar sobre las disparidades en la condición de las personas, lo que incita al delito. También es referencia clara a la importancia del dinero en el mundo burgués, una crítica implícita a la poca valoración del trabajo intelectual, la cual conlleva malos pagos. Antes que luchar por una remuneración justa, se tiene el poder de imaginarse otra vida con la cual superar las estrecheces del presente.

Sutilezas de la transmisión de la sabiduría de vivir en la cual no basta la propia experiencia y siempre será útil escuchar lo que tiene que decir el resto de la gente. Sobre todo escuchar y comprender a las amistades, faceta que explota Gómez Carrillo para presentarse como un buen amigo.

3.7. FILOSOFÍA DE VIDA

Se ha visto como Gómez Carrillo fija su postura de hombre liberal y solidario. Asimismo a través de una estrategia discursiva adyacente expone opiniones contrarias a la ideología imperante —dictada por la Iglesia católica y la oligarquía dominante desde la Colonia— por medio de las voces de amigos y conocidos. A pesar de ser pocos los momentos de disquisición sobre los principios que rigen su existencia, he aquí algunos ejemplos.

Al iniciar el primer volumen el autor emite este mensaje con el cual busca estrechar su relación con sus posibles lectores:

Y a los que, más locos y más cuerdos, llevan en el alma el germen de la independencia espiritual, tengo derecho a murmurarles al oído, tratando de que sus padres no me escuchen:

—Ved cuán vano resulta, en este mundo inexplicable, lo que vuestros profesores llaman previsión, constancia y prudencia.

Todo, en mis andanzas ha sido imprevisto e inesperado. Nada ha sido obra del cálculo. Lo que pensé hacer, casi nunca lo hice, y en cambio he hecho mucho que ni siquiera imaginé. Dejándome conducir por el azar, he ido a donde me ha llevado, sin protestas contra sus caprichos (8).

Dirigido a un imaginario público juvenil aún en formación, estas palabras resuenan como las de un espíritu fraterno, cuyo deseo es el de iluminar la trayectoria que se trace quien comience a dar los primeros pasos hacia su futuro. Para las eventualidades del destino no hay lógica suficiente para descifrar su llegada. Sigue de esta forma:

Los que me conocen y dan importancia a la fortuna y a los honores oficiales, aseguran que así he derrochado un caudal de porvenires brillantes y ricos... Tal vez estén en lo cierto. Pero ¿debo lamentarlo? ¿Valdría siquiera la pena de cambiar lo que he poseído y lo que poseo, por lo que, con disciplina y gravedad, hubiera podido tener...? Tan no lo pienso, que si fuera necesario volver a nacer, sólo le pediría al destino que me concediera la gracia de revivir mi vida (8).

Nada mejor para refrendar las decisiones y acciones tomadas en el transcurso de su existencia. Un arte de la vida en la que no hay arrepentimientos. Reflejos espontáneos constituyen la mejor herramienta para conducirse por el camino que ha orientado la propia suerte. Al hacer su balance, Gómez Carrillo se siente dichoso de haber experimentado todo aquello que lo conforma en el presente: “He amado, he soñado, he creído, he esperado, he sido libre, me he embriagado en todas las copas de la pasión, he orado en todos los santuarios del mundo, y si he padecido, también he gozado. Por eso, cuando medito en mi suerte le doy gracias al cielo, que me la deparó tal cual es” (8). Una verdadera lástima que el recuento de su vida abarque únicamente las primeras décadas de su existencia, pues aunque se cuenta con las crónicas de sus viajes, había más material en su trayectoria posterior que hubiera dado para un volumen añadido.

Ahora bien, el propio Gómez Carrillo se considera un ser excepcional: “Hoy como ayer, a pesar de mis penas, de mis meditaciones, de mi experiencia y de mis canas, no logro dar una importancia muy grande a las cosas que preocupan a los hombres” (23). Con esta actitud consigue despreocuparse de conseguir las metas marcadas por el orden social. Dirige sus fuerzas a la consecución de logros netamente personales. Una demostración de que no fija

sus objetivos como el resto de las personas es su determinación de abandonar los estudios: “Pensar en otro colegio más suave, más humano, sin férula, sin lobo marino, sin atmósfera de miedo, resultaba ilusorio” (26). El absurdo de las normas pedagógicas de su época chocaba con su modo de ser. Afortunadamente su padre supo cómo guiarlo en aquel momento en que al parecer no había una alternativa para educarse en libertad.

Ante la tormenta aprende a sacar el temple: “yo experimentaba una sensación de fatalismo que me ha salvado siempre del miedo en los casos graves. Lejos de tener ganas de llorar, sonreía, resignado, y hasta me divertía pensando en nuestra facha” (37). Se sabe reír de sí mismo y afrontar la situación. Este pensamiento lo puso en práctica cuando se escapa del internado y en el camino a la frontera se precipita un torrencial, que es tomado como un castigo divino por haber quebrantado las reglas. Con sus acciones, el protagonista enseña su filosofía.

De los consejos de su papá resume las faltas en las que habría de evitar caer: “Engañar en un negocio, traicionar a un amigo, hacer daño a alguien, negar un favor, calumniar, cometer una ingratitud, he ahí, más o menos, los pecados que su filosofía no podía perdonar” (65). Ese código de conducta queda ahí como una síntesis de un modelo a seguir. Don Agustín se proclamaba absoluto defensor del amor, al grado de abogar por aquellas muchachas que daban *un mal paso*: “Mucho más culpable la encontraría —exclamaba— si en vez de escaparse con el novio que le gusta, se hubiera dejado casar con un hombre a quien no quisiera... Los únicos pecados, en ese punto, son los que se cometen por interés o por cálculo” (65-66). No cabe duda de que se traslucía un carácter progresista en defensa del derecho a decidir de las mujeres.

Paradójicamente su madre estaba en desacuerdo y tachaba al esposo de inmoral. Para ella: “—El escándalo —dijo— agrava el pecado, porque lo saca de la sombra y lo convierte

en ejemplo pernicioso. Yo no soy de las que practican la hipocresía; pero creo que, lejos de ser un crimen, es una virtud necesaria, algo así como el pudor de los que reconocen un error y tratan, por lo menos de ocultarlo” (73). Sin duda, es una posición conservadora cercana a los dictados de la Iglesia: “Un ser que lucha contra sus malas pasiones, que las reprime hasta donde puede, que se defiende contra sí mismo, tiene derecho cuando cae, a que se le excuse. Un ser que se precipita en brazos de las tentaciones, no obedeciendo sino a un apetito animal, no merece más que desprecio...” (73-74). Este discurso lo pronuncia cuando el hijo se debate ante los encantos de Edda. Quedan consignadas las distintas posturas de sus padres respecto a su idilio con aquella mujer madura.

Por cierto, escucha de la propia Edda una reflexión sobre la importancia de aprovechar el momento: “cada vez que te atrasas una hora siento que es una hora robada al tiempo, y para mí el tiempo no es, como para ti, un tesoro que puede reprocharse sin empobrecer... Para mí cada minuto vale un año, cada día me platea un cabello...” (69). Además de las distintas percepciones del tiempo por la diferencia de edades, hay en sus palabras el planteamiento de la idea clásica de *carpe diem*. Ofrece una lección de vida respecto al valor de las horas en cuanto más se envejece. También recupera las enseñanzas de Alice:

[...] los bohemios existen hoy, como existieron ayer, como existirán mañana. Porque la bohemia no es ni una fórmula de vida, ni una disciplina literaria, ni un alarde momentáneo de desorden. La bohemia es, sencillamente, la juventud pobre que se consagra a las artes y que lleva su miseria con orgullo. [...] Todo aquel que, a los veinte años, se siente atraído por la poesía, por la pintura, por la música, y renuncia, con el único fin de cultivar su arte preferido, a las dulzuras, de la vida familiar, y se lanza a la conquista quimérica de la gloria, y se expone temerariamente a la miseria, es un bohemio. En cualquier pueblo hay bohemios (147-148).

Es la voz de la juventud que se pronuncia por un rumbo alternativo y que rechaza insertarse en el *status quo*. Remata su compañera: “En París son tantos, que forman un verdadero reino, con costumbres especiales, con un aire singular, con un prestigio colectivo que los llena de

orgullo...” (148). No hay duda de por qué Enrique termina uniéndose con ella para hacer realidad aquel anhelo parisiense vislumbrado en Guatemala. Más adelante, será el propio Gómez Carrillo quien haga un recuento de aquellos días en París:

Yo también, desde que había salido de mi tierra y de mi casa, no buscaba sino emociones. Las ideas de porvenir serio, de estudio metódico y de trabajo práctico que al despedirme de mi madre habíanse adueñado de mi cerebro, desvanecíanse, al contacto de la existencia, como vanos fantasmas. Con una intuición singular en un adolescente, yo adivinaba que en mi vida lo que la gente llama “serio” no sería nunca grandemente trascendental (195).

Elige con claridad la vida de bohemio. Confluyen en ese momento la compañía de Alice y sus lecturas del ambiente parisino de la *Belle Époque*, por lo que las sugerencias de las letras se materializan en la cotidianidad. En un inicio, su proyecto vital tuvo sustento en la beca estatal, cuando está comenzó a mermarse no se preocupó en buscar empleo, sino en seguir con la contemplación. Aunque la situación lo obligó más tarde a desplazarse a Madrid, mientras tanto vive su presente:

Con un sentido de la economía que luego he perdido, dividí los quinientos duros de mi viaje en cinco partes iguales para vivir cinco meses. Y me dije:
—Cuando este dinero se acabe, pensaremos en lo que haya que hacer... Entretanto, aprovechemos el tiempo para aprender y para amar (210).

Es la propia vida la que impone sus bases y es el ser humano quien elige su ruta. Gómez Carrillo encontró su manutención, por cinco meses materializa su deseo de ocio. Existen las condiciones para realizar un sueño. Son breves sus palabras pero llenas de resonancia en sus acciones.

En la autobiografía de Enrique Gómez Carrillo se encuentran diseminados algunos mensajes que buscan influir en la vida de los otros como la palabra de un hermano mayor que busca hacer el camino de su escucha más llevadero.

3.8. SER ESCRITOR: MANIFESTACIONES DE UNA VOCACIÓN

Desde las primeras páginas de *Treinta años de mi vida* se hace patente la necesidad de relatar la propia vida como una vía de conocimiento de la formación de Enrique Gómez Carrillo como escritor. De tal modo, reconstruye aquellos momentos considerados como más relevantes en su paso por la escritura y los relaciona con alguna referencia literaria: “[...] debo de decir que fue Rosa quien me inspiró mis primeras páginas literarias. Para consolarme de no verla, escribíale cartas sentimentales y patéticas que no la enviaba nunca, y en las cuales hacía, como el burgués de Molière, prosa lírica sin saberlo” (14). Se encontraba en Santiago de los Caballeros y había cortejado a la pequeña Rosa cuyos padres decidieron enviarla a un internado para cortar aquella prematura relación. Si bien aquella correspondencia no llegó nunca a su destinataria, sí tuvieron un lector:

Uno de esos billetes fogosos cayó un día en manos de mi padre, quien lo leyó sonriendo indulgentemente. Después de su lectura, lo oí murmurar en tono afectuoso y burlón:

—¡Qué precocidad la de los niños de esta época...! En mi tiempo no íbamos tan de prisa...

Si entonces hubiera yo conocido la *Vita Nuova*, lejos de avergonzarme, como me avergoncé, de comenzar tan temprano a hablar de los transportes de mi alma, hubiérame sentido humillado al comparar mis doce años bien cumplidos, con las “nueve veces que diera vuelta total la esfera celeste” desde la noche en que Dante vino al mundo hasta la mañana en que se encontró con su Beatriz (14).

Estas equiparaciones con Dante o con personajes de Molière van marcando los parámetros con los que se mide el propio Gómez Carrillo, quien a sus 44 años considera dejar un notable legado en el mundo de las letras. Las referencias sirven para conocer sus lecturas y sus modelos literarios. Esta cita de Dante Alighieri cierra el primer capítulo de la trilogía con el cual sale a la luz su condición de poeta enamorado de su musa: “Verdad es que, en el curso de la existencia, mi Beatriz ha cambiado a menudo de nombre, de rostro y de alma. Pero, en

el fondo, si no he podido ser constante al amar a una mujer, lo he sido al amar el amor sobre todas las cosas y al ‘prestarle completa obediencia...’” (15). Manifiesta cómo la evocación amorosa se coloca en primer plano en su proyecto vital.

La emoción de verse publicado por primera vez en el periódico *El Día* marca el momento decisivo de convertirse en escritor:

La dicha no me cabía en el pecho. El camino soñado y no esperado, abríase de pronto ante mis pasos, sin abrojos humillantes. Ya no era un porvenir de hortera ni de amanuense lo que brillaba ante mis ojos. Era una carrera alentadora, halagadora, capaz, no sólo de asegurarme la vida material, sino de conferirme un prestigio más grande que el de los abogados y los médicos. ¡Mi firma aparecería a menudo en letras de molde, mis opiniones serías discutidas, mi fama de chico travieso trocaríase en un renombre honroso...! (96).

Ser una celebridad es lo primero en lo que piensa al ver en el diario su nombre como autor. No cabe duda que es significativa esta idea de fama que rodea el hecho de escribir, o más bien de publicar. Hace aún más lúdico el descubrimiento de su vocación al precisar este momento crucial para la vida de cualquiera. En diálogo con su madre repara:

—Sí —contéstele—, hace dos años hubiera preferido otra carrera. Viendo lo que papá trabaja para ganar lo que gana y comparándolo con lo que trabajan y ganan nuestros amigos ricos, me lo figuré el más infeliz de los hombres. El dinero era entonces, para mí, la única clave de ventura. Ahora siento tan fuertemente mi vocación literaria, que si don Ángel González me regalara su tienda, no la aceptaría.

—¿Y cuándo nació en ti esa vocación...?

—Esta mañana... (97).

Toda la exaltación de al fin encontrar profesión provoca esta declaración de principios con la que abre su carrera literaria. Ese acontecimiento fue fortuito, pues él no escribió la crítica a José Millá con la intención de publicarla, sino como un encargo privado para Manuel Coronel Matus, cabeza de *El Día*. Asimismo el tono de ligereza al relatar la fortuna de saberse

escritor contrapone la gravedad y solemnidad con que otros se refieren al ejercicio de las letras.

La dificultad de vivir de la publicación de sus escritos es un tema tratado ya en el apartado “Curso de vida”, pero destaca aquí la relación entre la remuneración económica y la conformación de sí mismo como autor: “Personalmente, humildemente, había yo ido a depositar en las principales librerías de Madrid algunos ejemplares de mi librito” (298). Más tarde de ahí surgen los afortunados ingresos: “Mis *Esquisses* vendíanse al público a dos pesetas. Yo calculé modestamente que a 25 céntimos el ejemplar, ya me resultarían bien pagados los 800” (300). Realizar las cuentas de lo que le deja de ganancia su obra es de nuevo algo aparentemente impropio, ya que supuestamente un creador jamás piensa en números. Gómez Carrillo piensa en eso, pues busca los medios para subsistir de aquello que considera su talento. También narra un pasaje que intitula “El primer triunfo” (273-276) cuando “Clarín” escribe una reseña positiva de *Esquisses*.

Los entrecruzamientos entre literatura y vida son continuos en su obra autobiográfica. Cuando conoce a Edda la califica como: “aquella dama ibseniana que, yendo a comprar medias, se llevó mi corazón...” (48). Asociación directa a la posibilidad de romper con el lazo conyugal como heroína de teatro. Ante la gravedad de la situación de relacionarse con la novia de su amigo revela: “vimos entrar al Dr. Garay, que, en su lividez, en su gravedad, en su estiramiento, parecía un personaje de Hoffmann...” (169). Toda el aura espectral y misteriosa de los personajes del romanticismo alemán es convocado para singularizar la presencia del tercero en discordia. Todo su repertorio literario cobra fuerza al encontrarse en las calles parisinas: “Y, naturalmente, en mi inocencia de recién llegado, veía en todas las muchachas que llevaban faldas de seda y *manteaux* adornados de pieles, heroínas de Henri

Becque o de Guy de Maupassant” (173). Dramaturgo el primero y célebre cuentista el último, cuyos personajes desea toparse en las avenidas.

Al escaparse del colegio su amigo se refiere a sus lecciones de lectura: “Además, como iba diciéndote, en *Rinconete y Cortadillo* he aprendido la manera de robar sin riesgo...” (30). Alusión muy conveniente al momento, pues la picaresca es vista como una manera de enfrentarse al mundo. Posteriormente escribe “logró convertir nuestra intriga en una novela stendhaliana” (de profundidad psicológica, como la narrativa del autor francés) al contar la anécdota de los escarceos con una joven tabernera que tuvieron su tío José y él, quienes sostienen el siguiente diálogo:

—Al fin y al cabo no se trata de casarnos... una muchacha así...

—Sería curioso casarnos con la misma... ¿Quieres que hablemos de ese proyecto a nuestra familia...?

—Seriamente... ¿Qué decidimos...?

—¿Te acuerdas del cuento del Arcipreste de Hita...?

—No es lo mismo...

—Nada es lo mismo... (107).

La experiencia que dan las lecturas se reflejan en el plano de la vida. En este caso el *Libro de buen amor* que lleva de nuevo a la idea de un arte de amar. En el capítulo “Una página trágica” (195) comienza con el planteamiento de un hermano fictivo, personaje de un cuento de los hermanos Grimm, quien desea saber qué es el estremecimiento. Ese estrecho paso entre las letras y el vivir se presenta también en los proyectos:

Y con entusiasmo juvenil que todo lo convertía en asunto literario, pensaba en escribir una especie de novela sabia, cuyo personaje principal fuese el poeta Villon y cuya acción se desarrollase entre la rue du Fouarre y la rue de San Julián el Pobre; una novela que, a través del tiempo, correspondiese, como sentimientos, a la *Vida de Bohemia*, de Murger... (249).

Gómez Carrillo se retrata como un joven deseoso por crear una obra que iguale a su libro de cabecera. Leer *Scènes de la vie bohème* (1847-1849) popularizó entre los jóvenes de su momento el estilo del Barrio Latino dictando normas de comportamiento de quienes deseaban ser artistas. De ahí el anhelo a su llegada a Europa de descubrir “el verdadero París, el París de los Rodolfos, de los Marcelos, de las Femies y de los Francines” (138). Aquel deseo se materializa al entrar una tarde a un restaurant:

[...] creía que penetraba en un capítulo de Murger y que me hallaba en el viejo café Procope, paraíso de filósofos hirsutos, o en el cabaret Momus, donde Colline ofrecía el café a Schaunard. Sin haber tomado una gota de vino, sentíame embriagado, alucinado, fuera de tiempo, fuera de la vida, en una especie de paraíso loco poblado de fantasmas encantadores (146).

El autor declara su éxtasis al encontrarse en un ambiente novelesco habitado por los tan cercanos héroes de la bohemia. Al visitar el Barrio Latino “En las alamedas pobladas de altas reinas de mármol figurábase ver vistosos cortejos de damas de la corte de Luis XV, acompañadas de personajes de la comedia italiana. Era absurda mi visión. Dando el brazo a una marquesa de peluca blanca, descubría a Arlequín, y junto a una princesa que arrastraba un manto de armiño, veía a Pierrot con su máscara lívida” (149). Parecen intensas alucinaciones provocadas por estar rodeado de aquellos jardines que han permanecido como espacios de reunión durante siglos. Una expresión de su tiempo es la contemplación de los anuncios publicitarios: “Figurábase que los carteles de Cheret se animaban, y que las muchachas anunciadoras de champagne y de bombones bajaban de sus altos marcos para animar el bulevar de las Escuelas y endulzar la vida de los soñadores de grandes ideales” (154-155). Así endulzaba su existencia nuestro Gómez Carrillo en París. Desde su habitación “veía un taller de costureras que parecía una pajarera. Diez o doce muchachas vestidas como Mimí Pinson, con sus cofias blancas y sus delantales prendidos en el pecho, cosían cantando

y charlando. Yo las contemplaba en silencio, forjándome novelas sentimentales sobre cada una de las más bonitas” (155). Todo en París desataba la ilusión de Gómez Carrillo.

Aquella fantástica experiencia parisina se contrapone con lo narrado en el tercer volumen de la trilogía, *La miseria de Madrid*:

Había en su casa, como en todas las “pensiones” españolas, algunos señores prematuramente envejecidos y totalmente agriados, para los cuales lo que se salía de la pauta madrileña era insoportable y hasta peligroso. El mundo, para ellos, componíase de Canovas, Sagasta, Castelar, Zorrilla, Frascuelo, Lagartijo, Pérez Galdós y Mariano de Cavia. Cada uno de estos héroes nacionales recibía cotidianas alabanzas en la mesa redonda (270).

Después de haber vivido en el ambiente parisino, donde desarrolló su espíritu cosmopolita, Gómez Carrillo encuentra las tertulias de Madrid llenas de estulticia y resquemor por lo francés. La rivalidad con el país vecino impedía la aceptación de sus novedades literarias. Un ambiente desfavorecedor para el desarrollo de ideas nuevas.

Sin duda, la obra autobiográfica de Gómez Carrillo es prolífica en referencias literarias. También lo es en menciones de escritores que llegó a conocer en persona.⁸⁰ Muchas de las descripciones de aquellos encuentros se concentran en los capítulos “Gloriosos amigos” (212-219) y “La tertulia de los grandes literatos” (337-348), en los cuales Enrique Gómez Carrillo se da gusto en puntualizar su trato. Es la entrada del guatemalteco a la llamada República de las Letras.

Para concluir este apartado, me detendré en las impresiones sobre el modernismo vertidas en la trilogía. No hay duda, pues el propio Gómez Carrillo lo admite, su educación estética

⁸⁰ A los más cercanos les dedica capítulos enteros: Rubén Darío (109-117), Paul Verlaine (156-164, 172-178), Jean Moréas (187-194, 21-207), Oscar Wilde (226-229, 229-234; 234-243), Leopoldo Alas “Clarín” (272-276, 311-315), Gaspar Núñez de Arce (276-277), José Echegaray (315-317), Emilio Castelar (317-320) y Juan Valera (325-328); a otros les dedica algún comentario como a Pierre Loti (98), Stuart Merrill (211), Hugues Rebelle (211), Teodoro de Banville (212-213), Leconte de Lisle (214-215), Catulle Méndez (217), Francois Coppée (217), Ernest Renan (218), Maurice Barrès (218), Augusto de Armas (249), De la Roca de Vergaló (250), Marcelino Menéndez Pelayo (282, 322, 349) Benito Pérez Galdós (338), José María Rivero (338), Vicente Blasco Ibáñez (344), Ramón de Campoamor (345), Armando Palacio Valdés (346).

comienza en la casa de Edda: “Dentro de una amplia vitrina, amontonábanse joyas, porcelanas, lacas y cristales de todos los países del mundo. A cada paso los pies tropezaban contra algún cojín oriental. Los muros desaparecían detrás de una verdadera galería de estampas, de acuarelas, de óleos, de fayensas, de mosaicos” (56). Toda la exquisitez de los objetos reunidos por el paso diplomático del esposo iba creando una atmósfera asombrosa; remite a una ecléctica decoración instalada en el trópico centroamericano.⁸¹

En sus primeras lecturas bajo la tutela del tío José Tible Machado se educaba un particular gusto: “Sin saberlo, sin decírmelo, obedeciendo a un instinto oscuro, yo buscaba ya en los libros el matiz, la armonía, las sensaciones, la gracia intensa, el perfume voluptuoso del amor, el refinamiento del gusto, lo que no es español, en suma, y que casi es opuesto al ideal español” (89). Más allá de razonar su gusto por lo francés, hace aquí una síntesis de la poética modernista. Se trata de la necesidad de explorar distintas tradiciones que ofrecen placeres alejados de las costumbres hispánicas: la suntuosidad oriental; la valoración de la magnificencia americana; el alma cosmopolita capaz de descifrar las claves de la cultura occidental expresadas ya desde la mitología grecolatina, y el formar parte de los avances de una ciudad moderna como lo era París en ese momento.

Un rasgo distintivo de su propia obra es la espontaneidad: “Si él hubiera insistido y me hubiera pedido una síntesis de mi obra, no habría logrado complacerle, porque, en general mis cuadros son el espejo inmediato de lo que experimento al contacto de la realidad y muy a menudo pasan de mi retina al papel sin dejarme un recuerdo neto” (98). La fuerza de su palabra es capturar la esencia fugaz de lo vivido.

⁸¹ José Luis García Martín comenta sobre esta escena: “¿Es verosímil que, en la Guatemala de 1888, la mujer de un diplomático nórdico anticipara el ambiente fin de siglo de París? Más verosímil resulta lo contrario: que Gómez Carrillo, al evocar su iniciación sexual, la rodeara de todo el refinamiento decadente que había conocido después y que convirtiera a la oscura protagonista de aquella anécdota —que, si existió, no se llamaba Edda Christensen— en la heroína de una fábula perversa en la que no faltan las insinuaciones incestuosas.” *Op. cit.*, p. 15.

Sobre el patriarca de la tribu de jóvenes poetas modernistas dice: “Ligero, vivo, curioso, enamorado de la vida, lejos de encerrarse en torres de marfil, acercábase al pueblo para ver palpitar sus pasiones. Trabajando en cualquier parte, a cualquier hora, ocupábase lo mismo de la crónica de tribunales, o de las revistas de moda, que de los chisme de sociales o de las intrigas políticas” (111). Es el retrato de Rubén Darío en aquel 1890. Sobre el encuentro con la capital francesa un año más tarde detalla:

En aquella época, relativamente lejana, las calles de París eran más pintorescas que ahora. [...] En los muros florecía un arte del que apenas quedan vestigios y que entonces estaba en su apogeo: un arte alegre, alado, artificial, sugestivo. Chéret era el más delicioso representante de aquel arte, y con sus carteles anunciando champagnes, conciertos, joyerías, encajes, modistas, flores y perfumes, resultaba algo así como el Watteau de un París algo fantástico que ha existido siempre y que siempre existirá; pero que antes de la guerra tenía un prestigio de decadencia elegante y de vicio refinado que no recobrará probablemente nunca en medio de una Francia engrandecida por la Victoria (151-152).

Una remembranza que captura con fidelidad la esencia de la llamada *Belle Époque*. Ese tiempo tan caro a los modernistas se resume con esta descripción de su llegada a París en un momento único para regocijo de los sentidos. Toda la pujanza de un mundo moderno con el cual se descubre el concepto de confort. Para completar aquel cuadro sólo falta la presencia femenina: “En aquella época, en efecto, las mujeres se vestían y se peinaban como la primavera. [...] ;Y los trajes, Dios mío, aquellas largas túnicas floreadas, que ceñían el pecho y luego caían, flotantes, hasta los pies...” (197). Gómez Carrillo es cronista de la transición entre dos épocas. Se trata de vivencias de primera mano en que Alice ejemplifica íntegramente la grácil belleza del momento: “Aquí tengo una fotografía de ella, algo desteñida, que parece, en su esbeltez de lirio toscano y en su ingenua expresión virginal, la

caricatura de una madona prerrafaelista” (197-198). Retrato de lo considerado bello en ese 1891.⁸²

Finalmente, como de refilón expresa Gómez Carrillo el reconocimiento en España del carácter renovador de las letras americanas influidas por aquel gusto modernista en palabras de Renjifo, quien increpa a Juan Valera de este modo: “Usted lee una obra, una obra maestra a veces, como *Azul*, de Rubén Darío... Y como es un *tomito* de un *americanito*, usted se cree con derecho a decirle que sus prosas o sus versos son dignos de ser comparados con los de algún autor de segundo orden de Europa...” (326). ¿Será una forma tangencial de dar su opinión sobre la relación literaria entre España e Hispanoamérica? ¿Por qué buscar el reconocimiento en la península de lo que se hace en el continente? Al despedirse de Valera, éste le enfatiza: “Yo le demostraré que aquí no hay desdén ninguno por América, sino al contrario: amor vago, muy vago en ciertas clases, y mucha e inexplicable ignorancia en casi todas. Pero siempre amor...” (328). La preferencia del guatemalteco de fincar residencia en Francia lo dirá todo.

3.9. EL ESTILO

En el primer apartado fueron reiterativas las opiniones críticas sobre un estilo “diáfano”, “rítmico”, “cautivante”, “colorido”, “elegante”, “melódico”, de la manera de escribir de Enrique Gómez Carrillo. En ese sentido se comprende que Roberto Yahni acote: “Si el modernismo significó un cambio, lo fue —ante todo— a través del lenguaje. [...] Los modernistas fueron más allá; entendieron que cambiar la literatura era cambiar la lengua, como posición, como actitud y con una nueva sensibilidad”.⁸³ E insiste: “Los resultados

⁸² Sobre la *femme fragile* vid. Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, pp. 91-121.

⁸³ Roberto Yahni, “Prólogo” a *Prosa modernista hispanoamericana. Antología*, p. 10.

fueron evidentes: devolvieron al verso y a la prosa castellana la naturalidad y flexibilidad eclipsada por la retórica y la elocución oratoria.”⁸⁴ La trilogía, *Treinta años de mi vida*, transpira toda esa voluntad de renovación literaria. El manejo del humor muestra la actitud desenfadada del autobiógrafo. La intertextualidad ubica al guatemalteco como un narrador culto que hace un guiño a la tradición picaresca de las letras hispánicas.

Algunas de sus estrategias de exposición del yo han sido citadas anteriormente como el recurso del diálogo cuando se trata de recrear una escena, lo que da agilidad a la obra y refuerza la caracterización de las personas con las que trató el autor. Esa construcción de personajes mediante la recreación de sus voces ofrece una complejidad de sí mismo mediante las perspectivas ajenas. Contribuyen a bosquejar un Enrique Gómez Carrillo multifacético que ofrece, entre otros, los roles de hijo, de compañero escolar, de novio, de amigo, de amante, por mencionar algunos de esos múltiples papeles que cumple el protagonista a través de su interacción social. Los diálogos suman dramatismo a la narrativa autobiográfica.

Otro aspecto, señalado con anterioridad, es la franqueza con la que cuenta episodios íntimos de su vida. Si bien ya se ha advertido la prolijidad con que Gómez Carrillo describe ciertos ambientes, cabría aún detenerse en algunos momentos de su autobiografía para percatarse de la plasticidad de las descripciones y el énfasis de recrear lo sensorial en algunas atmósferas. La deleitable experiencia de la naturaleza está presente en el jardín de la casa de Edda Christensen: “Era una noche de primavera tropical, a la vez muy negra y muy clara. El cielo, de terciopelo oscuro, parecía estrecho para el cortejo de sus blancas constelaciones. El aire, embalsamado por esencias sutiles y voluptuosas, hacía palpitar suavemente los corazones y las ramas” (53). Se recrea la vista, el oído, el tacto, cuando toca el turno del olfato, el lector se ve envuelto en el aroma de los perfumes sugeridos. Este detalle de la

⁸⁴ *Ibid.*, p. 11.

percepción de los sentidos es propio del modernismo. El placer estético se ha despertado y de la mano de una mujer: “fue la de Edda, que con sus mimos, con sus refinamientos, con sus palabras con sus locuras, abriome una ventana sobre el infinito. Volviendo hoy la vista hacia atrás, noto que el niño que penetró con un paquete, una noche providencial, en el *boudoir* del Buda de oro, salió algunos meses después hecho un hombre y un artista” (97). Todo el poder iniciático del amor y del arte se hace patente en esa historia.

De la mano de una extranjera, el protagonista halla el terreno hedonista. “En la literatura finisecular se va constituyendo la alteridad como un concepto ideológico fundamental desde el que contemplar el propio mundo en que se habita: en esa coyuntura se inscriben las creaciones modernistas, deudoras en gran medida del descubrimiento de nuevos mundos exóticos y fascinantes.”⁸⁵ En su trayectoria como cronista siempre recordará las primeras experiencias como fuente de emoción. Al reconstruir aquellos momentos sopesa una de sus características personales más querida: “Gracias a una especie de doncellez del cerebro que ninguna cátedra me arrebató en la adolescencia, he logrado conservar siempre una frescura de sensaciones que me permite contemplar cada nuevo espectáculo cual un milagro inesperado” (98). Conservación de un espíritu puro dispuesto a emocionarse.

Al final del primer libro de la trilogía recapitulará las lecciones botánicas de Edda y se extasiará del paisaje de Escuintla que imprimirá a su partida una huella indeleble: “Refrescado por aquella exuberancia de vida, por aquel derroche de colores, por aquella plétora de luz, mi alma recuperó su serenidad gozosa, su entusiasmo optimista” (123). Una vez más la vehemencia del momento se apoya en el recurso de la reiteración.

Muestra del retrato modernista es este cuadro con el que rememora su ciudad natal: “[...] siempre conservaba la gracia andaluza de sus rejas y de sus surtidores, la languidez

⁸⁵ Francisco Ernesto Puertas Moya, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, p. 110.

voluptuosa de sus jardines, la alegría de sus ventanas floridas, la elegancia severa de sus tapias blancas, la animación de sus tardes de rosa y oro. Yo, por lo menos, así la sueño siempre” (13), aquí se ve como elude el uso del adjetivo al sustantivar las cualidades de su Santiago de los Caballeros. En ese lugar: “[...] tenía toda mi infancia; tenía mis primeros recuerdos; tenía lo más puro, lo más fresco de mi alma... Treinta años van a cumplirse desde el día que abandoné la casita florida en que nació. ¡Treinta años...!” he aquí cómo se aclara el título de la trilogía. Son treinta años transcurridos a partir de su recuerdo. En aquel momento hace el homenaje del sitio que ha sufrido un terremoto destructor. No obstante, gracias a su memoria las ruinas se materializan en todo aquello:

Y todavía ahora, en los momentos de vaga melancolía, oigo el murmullo de la fuente que cantaba en mi patio blanco su eterna canción de cristal... Todavía veo las flores tropicales abiertas bajo las copas siempre verdes de los limoneros, las inmensas flores sin nombre que mi pobre madre regaba con sus pálidas manos de marquesa desterrada.... Todavía oigo el concierto de turpiales que en las mañanas de la perpetua primavera americana despertábanme dándome consejos de amor (12).

Es notorio el paralelismo sintáctico enfatizado con el adverbio temporal lo que imprime cierta elocuencia al hacer presente aquel espacio entrañable. Un placer de los sentidos recuperado. Más adelante, califica de este modo su mocedad en el momento de la huida del internado: “Y ebrios de luz, de juventud, de esperanzas quiméricas, de ansia de libertad, mezclando las ilusiones de fortuna con las misiones amorosas, seguros de nosotros mismos, de nuestra fuerza, de nuestro valor, emprendimos el camino como dos cruzados que van en busca de la Tierra Santa” (29). Con la metáfora y la analogía consigue dar fuerza a aquel momento decisivo. Se preparaban para el mayor espectáculo de todos:

[...] yo tuve, por primera vez, la idea de levantar la vista y contemplar el cielo. ¡Ah, la divina, la inesperada revelación...! Era la hora del crepúsculo, del rápido y divino crepúsculo tropical. En el espacio reinaba una calma pesada, angustiosa, sin el menor murmullo, sin el más ligero

palpitar de hojas. Una inmensa cortina gris, opaca, baja, amenazadora, extendíase sobre nuestras cabezas. Había algo de bellamente siniestro en el aire (34).

Es ese instante en que caerá la noche con su impactante oscuridad, pero precisamente antes de la negrura: “Allá, en el poniente, rompiendo la monotonía del horizonte, abríase un abismo de fuego, rayado de negro. Nunca olvidaré aquel espectáculo, muy raro para mí. Era un incendio de toda la naturaleza, o mejor aún, una iluminación diabólica, algo tan terrible y tan intenso que parecía artificial. Entre las llamaradas que subían, retorciéndose, aparecía un abismo oscuro” (34-35). Era el preludio de la tormenta: “[...] las nubes dejaron caer una enorme gota de agua que el suelo se tragó en el acto... Luego cayó otra... luego otra... y otra y otras, todas espaciadas e invisibles, haciéndose sentir sólo por el ruido mate que producían en el polvo sediento. Del suelo subía un olor extraño” (35). Tierra mojada, musicalidad del ritmo de la lluvia.

Al cambiar de escenario, será en el Barrio Latino de París, en los jardines de Luxemburgo donde experimentará de nuevo el hechizo de otra mujer, Alice. Describiendo ese espacio se aprecian algunos de los mejores dones de la prosa modernista del guatemalteco: “El sol de otoño iluminaba las copas de los árboles, haciendo lucir las hojas secas con *un brillo bermejo de bronce bruñado*. En las inmensas platabandas ya no quedaban sino *crisantemos pálidos, de corolas desmadejadas*. El estanque, cual un espejo de cuento de hadas, reflejaba *hieráticas estatuas de mármol blanco y torres vagas de piedra gris*” (149).⁸⁶ Marco insuperable para el inicio de tan dilecto amor en el cual los colores resaltan para darle esa determinada pátina. “Ya se trate del cultismo o del preciosismo, del arcaísmo o del neologismo, todas las palabras han sido sometidas a una preselección que las haga dignas de las ideas más altas: la *aristocracia vocabularia* es la prueba de la elevación del espíritu y ambas responden a las

⁸⁶ Las cursivas son mías.

leyes estrictas del sistema poético dentro del cual operan.”⁸⁷ Esos tonos acompañarán las decisiones de Enrique en París, cuando decide abandonar la cómoda vida de los estudiantes guatemaltecos para seguir la propia recuerda que “era un lunes admirable, al caer de la tarde. El otoño había teñido de rubio las copas de los árboles. El sol, marchando hacia su ocaso, llenaba de reflejos purpurinos el espacio, y encendía llamas temblorosas en los cristales de las ventanas” (150). Es esa imbricación entre el ambiente exterior y la situación interna; queda completa así aquella imagen del joven tomando control de su destino: “Una fiebre deliciosa obligábame a andar, a andar sin rumbo, a andar como un alma perdida, oyendo siempre la palabra mágica: ¡París!” (151). En esa comunión con la ciudad solamente desea recorrer sus calles sin detenerse a contemplarlas.

El momento de exaltación cuando llega Alice de improviso una noche y enciende con su sola presencia la pasión latente es recordada con todos sus sentidos: “De un café cercano subía un murmullo de música que hasta aquella noche no me había llamado la atención, y que de pronto parecióme acompañar las voces paradisíacas que cantaban en mi alma un epitalamio inesperado... Todo era ritmo, todo era armonía en mi ser” (166). No hay sitio para los remordimientos: “Sin pensar en el amigo a quien traicionaba, pensé que era la Providencia la que así conducía hacia mí a la más exquisita de las parisienses, a la más artista de las mujeres, para ayudarme a estudiar los secretos de la belleza” (166). Esta manera de narrar el momento sublime de su primera noche con Alice no encuentra mejor apoyo que en un elemento acústico. La añorada vista de su habitación en París es la siguiente: “En la calle, las lámparas del alumbrado público acababan de encenderse, y sus llamas, reflejándose en el suelo húmedo, formaban, de trecho en trecho, minúsculos lagos de oro” (199). Esta es la reconstrucción visual, pero más intensa es la sonora:

⁸⁷ Ángel Rama, “El poeta frente a la modernidad”, p. 102.

Del taller de enfrente escapábase un coro de voces frescas, entonando una cancioncilla sentimental, de esas que lloran y ríen a un tiempo mismo y en las cuales cada obrerita enamorada halla la expresión de sus penas, de sus deseos y de sus esperanzas. ¡Cómo recuerdo el estribillo de aquella copla, que llegaba triste, ardiente, claro, hasta nosotros! “*¡Je suis mordu au coeur!*” Nosotros también, mi Alice y yo, estábamos mordidos en el corazón, dulcemente mordidos... (199).

Es la memoria auditiva que se vuelve a hacer presente. Recuerdos que vienen a la narración desde todos los sentidos. Antes de partir de París, pasa una última noche de juerga: “[...] apuré mi tercera copa de veneno, sin descubrir a ninguno de mis amigos literatos... Mi cabeza sentía los efectos deliciosos de la borrachera clarividente y suave. El barullo del café parecíame musical; las lámparas brillaban a mis ojos con luces irisadas; las mujeres me sonreían con afecto... Yo sentía una necesidad física de hablar con alguien, de confiar mis dolores y mis esperanzas” (256). Su capacidad de evocación descubre un manejo del lenguaje que corresponde a la configuración de un yo dinámico. Gómez Carrillo resuelve artísticamente su relato autobiográfico acorde con una imagen libre, franca y desenfadada de sí mismo.

3.10. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Treinta años de mi vida obedece a un proyecto literario del autor en el cual desea expresar la trayectoria vital. En ese aspecto la obra de Enrique Gómez Carrillo se apega a los presupuestos de la autobiografía al narrar las peripecias más importantes de su existencia individual. Se ha visto cómo en *El despertar del alma* escoge los momentos significativos de su yo de niño y de adolescente para referirse a los rasgos de su personalidad que desea manifestar. En cuanto a *En plena bohemia* destaca su estancia parisina y cómo tiene la posibilidad de cumplir aquel modelo anhelado en sus lecturas. Por último, en *La miseria en*

Madrid expone las calamidades a las que un novel escritor se puede enfrentar y las circunstancias en que se va insertando en el circuito de las letras.

Los episodios seleccionados por Gómez Carrillo dibujan su personalidad como alguien tenaz y arrojado que busca la intensidad de las experiencias ya sea en el plano sentimental como en el plano profesional. Esa ambición de tratar con las personalidades de su momento lo lleva a tratar de fincar su residencia en París. Las ansias de colocarse en una posición privilegiada para conseguir sus metas personales hacen del relato de su adolescencia y juventud un ejemplo de la situación en la que se colocaron los modernistas con respecto a su sociedad.

El comportamiento ético del protagonista se traza de acuerdo con su credo individual que en muchos aspectos significa un reto al código moral de su tiempo. De ahí que el guatemalteco se presente en toda su naturaleza excepcional. Sin duda, estos tres volúmenes contribuyen a su leyenda personal pero eso no quiere decir que en lugar de escribir una autobiografía realice una novela. En muchos momentos de las obras he marcado aquellos elementos propios de la escritura autobiográfica.

4. UN CASO DE MEMORIAS MODERNISTAS: *Las mil y una aventuras* de José Santos Chocano

4.1. IMAGEN DEL AUTOR: RETRATO DE LOS CRÍTICOS

Del extenso repertorio de obras del modernismo hispanoamericano, seguramente la de José Santos Chocano (1875-1934) es la que ha tenido una valoración radicalmente distinta de la época en que fuera publicada a tiempos más recientes. Por ejemplo, para Ramón López Velarde, “en la métrica, noblemente armoniosa, del vate peruano, suenan con la sobriedad de un arte perfecto los gritos heroicos de los caciques, los velados acentos de la galantería virreinal y la voz robusta de los conquistadores que edifican ciudades en medio de enfurecidas huestes indígenas.”¹ Añade: “En los versos sonoros de José Santos Chocano está copiada y engrandecida la América, con la nota característica de su belleza propia.”² Del lado opuesto, aunque Mario Vargas Llosa reconoce que “abrió un camino a la poesía en América. Antes que él, los poetas americanos ignoraron rigurosamente el medio en que vivían.” Dice que “Chocano intentó crearla [una poesía propia del Nuevo Continente], pero se quedó en el puro descriptivismo, en la decoración, no llegó a calar hondo en el territorio de volcanes,

¹ *Crítica literaria (1912-1921)*, pp. 15-16. Estos juicios fueron publicados originalmente en *Página literaria de los lunes* del diario *La Nación*, el 15 de julio de 1912. En otro artículo aparecido en “Vidrios de colores” del mismo periódico el 3 de agosto de 1912 retoma el tema de la visita de Chocano a México y afirma: “Su poesía, cuyo exterior participa de la pompa de los parnasianos y de los afectos de la escuela novísima, compendia los momentos memorables de la raza. Los libros *Alma América* y *Fiat lux* lograrán vida perenne.” *Ibid.*, p. 18.

² *Ibid.*, p. 16.

torrentes, selvas sofocantes y ciudades ruinosas del que quiso ser vocero.”³ Al establecer su juicio, el nobel peruano indica:

Chocano era un poeta eminentemente formal; disponía de una técnica y de un amplio vocabulario, pero tenía muy poco que comunicar. Por eso decidió elaborar su poesía con materiales recogidos sólo del mundo exterior, sin acudir a su intimidad. De ahí el carácter estrictamente sensorial de sus poemas. De ahí, también, su rápido ocaso: poesía sostenida en anécdotas o descripciones, en los que jamás asoman los sentimientos y la emoción del autor, entusiasmaron por la novedad de sus motivos. Cuando estos se convirtieron en lugar común en la poesía americana, fueron olvidados.⁴

De tal modo, existen opiniones tan contrarias como las siguientes: “Verdaderamente este es el cantor social, político, elegíaco, heroico y naturalista de la América. Comprende toda su América; por eso la canta toda...”⁵ Más aún: “Esta fusión del lirismo y de la épica, ¿no es la más alta conquista de la humanidad culta y sensitiva?”⁶ Un coetáneo suyo, Manuel Ugarte, lo ubica así: “Nuestra generación no representó a la América de una república, ni a la América de un sistema político; aspiró a gesticular en representación de una síntesis; porque las facetas que parecen inconciliables, concuerdan siempre dentro de la suprema unidad del conjunto.”⁷ Al final de su vida señala “Hacía su grandeza con lo que encontraba, con harapos o con desperdicios. Lo esencial era mantener la autogestión en que vivía y seguir trasmutando en ensueño las realidades.”⁸ En el polo opuesto se expresa: “Y otro tanto sucede con su obra, pues si probamos con el martillo de la crítica esos versos que parecen de mármol, no serán

³ Mario Vargas Llosa, “Chocano y la aventura”, *Estudios Americanos*, p. 149.

⁴ *Ibid.* p. 150. Vargas Llosa advierte la conciencia de Chocano sobre la función social de la literatura: “Para ello hizo algo heroico: se entregó plenamente a su vocación. No consideró nunca la literatura como un *hobby* para los ratos libres, sino una actividad excluyente, que requería la máxima responsabilidad y en la cual la participación del lector eran tan importantes como la del poeta.” *Idem.*

⁵ Andrés González Blanco, *Escritores representativos de América*, p. 267. Agrega “En verdad, este poeta también magnánimo, de ánimo grandes y esforzado, como los viejos vates, habla siempre con grande voz”, p. 238.

⁶ *Ibid.*, p. 268.

⁷ Manuel Ugarte, *Escritores Iberoamericanos de 1900*, p. 100.

⁸ *Ibid.*, p. 105.

pocos los que, desmoronados, caigan, declarando su deleznable fábrica de yeso.”⁹ James Higgins asevera: “Es poco sorprendente que haya decaído la elevada reputación de que gozó Chocano cuando estuvo en la cúspide de su carrera. En el fondo su grandiosa visión de América es superficial, ya que se centra en lo dramático y lo exótico. Además, aunque es hábil versificador que explota con éxito el ritmo y la onomatopeya, tiende a declamar en voz alta y a abusar de efectos visuales y acústicos y su poesía, directa e inmediata, deja poco espacio a la imaginación del lector.”¹⁰

Sin embargo, un crítico de la época de Chocano, Julio Cejador comenta: “Su voz, realmente metálica, de instrumento de cobre, es vibrante y lírica, henchida de graves pensamientos y de sentimientos sinceros”¹¹, continúa “la leyenda, la historia, la vida humana de la América española en sus manifestaciones de fuerza y heroísmo, tienen probablemente el mejor intérprete actual de su poesía en S. Ch.”¹² Revela la visión peninsular de lo que se considera como americano.

Sebastián Salazar Bondy resume la significación del modernista en las letras peruanas en los siguientes términos: “Vistió de armiño y pluma a promiscuos antepasados, incas tristes de soñadora frente¹³ y conquistadores de fuertes y ágiles caballos andaluces y los sentó en un parnaso a medias tropical y *art nouveau* para meter un ruido infernal y sin objeto. Ya ha sido barrido el polvo que cubre tanta utilería operática sin que se haya encontrado en ella algo que

⁹ Rafael Cansinos Assens, *Obra crítica*, p. 580.

¹⁰ James Higgins, *Historia de la literatura peruana*, p. 119.

¹¹ Julio Cejador, *Historia de la lengua y literatura castellana*, p. 285.

¹² *Ibid.*, p. 287. Según el filólogo español “Lima fue el último baluarte en América de la tradición española, de la vida colonial, de las ideas caballerescas de antaño, y ningún poeta de América ha sabido cantar como él, a la par de las civilizaciones indígenas, la conquista, la colonia, la madre patria España, de donde pasaron allá caballeros y virreyes, héroes y guerreros. Es, en suma, Santos Chocano, el poeta épico de la naturaleza y de la historia de la América española; el poeta, por consiguiente, más americano.” *Ibid.*, p. 286.

¹³ A pesar de las referencias a la raíz indígena de América, Chocano no trasciende el indianismo romántico ya que: “Se trata de establecer una imagen continental ahistórica, cuyos actores fundamentales aún no han aparecido. La poesía de Chocano se basó fundamentalmente en este aspecto superficial del ‘americanismo’ literario, donde el paisaje y sus particularismos botánicos y animales conformaban la esencia de lo nacional: En medio de este paisaje, el indio es parte esencial de ese decorado.” Rodrigo Quijano, “Modernistas sin modernidad”, en *Socialismo y participación*, p. 58.

verdaderamente valga la pena.”¹⁴ Otro compatriota, Emilio Adolfo Westphalen advierte lo ocurrido en su poesía: “Chocano, empero, no tuvo la menor sospecha de que se trataba de una mutación de la sensibilidad profunda y se quedó en lo exterior, en lo superficial, en lo efectista.”¹⁵

Esta particularidad en la recepción de la poesía del modernista ha sido examinada por algunos críticos que explican el fenómeno:

El poeta José Santos Chocano, el más famoso de cuantos Perú dio a la literatura, a quien se consideraba rival de Rubén Darío, había caído en desgracia pública desde 1922, en que hizo una defensa inteligente, pero antipática, de lo que él llamaba dictaduras organizadoras. Esa antipatía acabo siendo abisal cuando, en el fragor de un debate estéril pero apasionado, se enredó en polémica con un grupo de jóvenes escritores entre los cuales estuve,¹⁶ y concluyó matando a balazos a Edwin Elmore Letts, un joven ensayista universitario y puritano, que le salió al paso en nombre de la libertad y la democracia.¹⁷

Tenía Chocano 53 años de edad cuando cayó en semejante desgracia. Westphalen se refiere a una hostilidad hacia su obra, explicada por “la egolatría, cuando no la megalomanía, mermaron sino suprimieron en él, el sentido de autocrítica y, a proclamas demagógicas de falso tribuno y profesiones de una fe cambiante como las circunstancias pintorescas de su vida, se añadieron llorosas confidencias sentimentales e inaguantables tiradas de autobombo

¹⁴ Sebastián Salazar Bondy, *Lima la horrible*, p. 128. Comenta sobre las propuestas poéticas de la época: “Evasiva era la otra modalidad: la de los tópicos del épico optimismo y la de la fábula de la riqueza latente de las minas y palacios. Es decir, la de José Santos Chocano (1875-1934), aventurero cosmopolita y gran rimador. Este echó mano de todo lo que pudo, la crónica y la fama, la leyenda y la selva virgen, las ruinas y las intimidades femeninas.” *Idem*.

¹⁵ “Nota sobre esta selección”, en *Revista Peruana de Cultura*, pp. 19-20. Explica Westphalen que “Chocano surgió en una época de crisis y trastueque de valores, mejor dicho, en una época en la que la experiencia poética fue reinstalada en donde por derecho propio le correspondía: despojados de artificios retóricos y funciones ancilares, la poesía y arte fueron admitidos no sólo como expresión estética sino como actos de conocimiento (no racional, desde luego), como actos de creación, de conformación y formación del hombre por el hombre mismo.” *Ibid.*, p. 19. Algo que sin duda entendió a la perfección Rubén Darío y que como consecuencia “Chocano se sitúa fuera de las corrientes vivas de la poesía actual.” *Idem*.

¹⁶ Además de Luis Alberto Sánchez, figuraban en aquella polémica de octubre de 1925 José Carlos Mariátegui, Luis Berninzone, Eugenio Garro, Jorge Guillermo Esocbar, Carlos Manuel Cox, entre otros.

¹⁷ Luis Alberto Sánchez, “Recordando a Chocano”, p. 15.

y exculpación.”¹⁸ La vida de este modernista envuelve la recepción de la obra, por ello es importante conocer su trayectoria existencial.¹⁹

Nació en Lima el 14 de mayo de 1875, hijo del militar José Félix Chocano (descendiente de Francisco Ma. de Zela, líder emancipador de Tacná) y María Aurora Gastañodi (originaria del asiento minero de Otuzco). Al poeta le gustaba decir que en él se habían reunido el Sur y el Norte del Perú. Tenía 4 años al estallar la Guerra del Pacífico; el ambiente bélico influyó su niñez. Vivió en la ruinoso San Pedro de los Chorrillos que marcó la atmósfera poética de *En la aldea* (1895). Estudió en el Colegio alemán y después en el Colegio de Lima donde fue compañero de Clemente Palma, hijo del autor de *Tradiciones peruanas*. Aunque en 1891 se inscribió a la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos no concluiría sus estudios. Con tan solo 15 años dirige fugazmente la reconocida revista literaria *El Perú Ilustrado* en sustitución de Clorinda Matto de Turner. Debido a sus colaboraciones en *La Tunda* — escritas en verso y bajo el pseudónimo de “Juvenal”—, en contra del general Cáceres, fue preso durante 1894 en el Castillo del Real Felipe en El Callao.

Al tomar Nicolás Piérola el poder, Chocano salió de la cárcel. Fue nombrado administrador de la Imprenta del Estado la cual reorganizó y consiguió editar *La Neblina* (1896-1897), revista en cuyas páginas criticó *Los Raros* de Rubén Darío. En estas mismas prensas aparecieron publicados en tinta roja *Iras santas* y en tinta azul *En la Aldea*, títulos que inauguraron las venas cívica y paisajística de su obra. A los 21 años contrajo matrimonio con Consuelo Bermúdez.²⁰ Empezó otro proyecto editorial, *La Gran Revista* (1897) con miras a crear una publicación que compitiera con las famosas revistas modernistas de

¹⁸ E. A. Westphalen, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹ Vid. La biografía de Luis Alberto Sánchez, *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*. Lima, Editorial Universo, 1975.

²⁰ De ese primer matrimonio nacieron tres hijos: Eduardo Adolfo (1897), José Alberto (1901) y José Santos (1903).

Hispanoamérica. De su experiencia de viaje a Chanchamayo publicó *Selva Virgen* (1898). En esos años inició su correspondencia con Darío y Díaz Mirón, entre otros poetas modernistas.

Ganó en 1899 el premio convocado por el Ateneo de Lima con *La Epopeya del Morro* (composición de más de 1600 versos), ese mismo año publicó *El Derrumbe*. En 1901 inició su labor diplomática con una gira por Centroamérica con el propósito de conseguir el voto de aquellos países para el arbitraje obligatorio en el conflicto de fronteras que se plantearía en el Segundo Congreso Panamericano a celebrarse en México. Al pasar en Guatemala entró en contacto con el presidente Manuel Estrada Cabrera, quien mantuvo el máximo poder en dicha nación de 1898 hasta 1920. Ahí se vuelve mediador entre dicha nación y El Salvador evitando una guerra. De tal modo, en Lima lo recompensaron con el nombramiento de Encargado de Negocios en Centroamérica.

Cuando en 1903 fue designado José Pardo y Barreda como Ministro de Relaciones Exteriores en el gobierno de Manuel Candamo, envían a Chocano a Bogotá para restablecer los lazos diplomáticos con Colombia tras ser Perú uno de los primeros países en reconocer a Panamá como república independiente. En la llamada *Atenas de América* es bien acogido entre otros por Guillermo Valencia y Baldomero Sanín Cano. Negoció con el gobierno colombiano un acuerdo limítrofe de la región amazónica, aunque en la firma del acuerdo tuvo desavenencia con Pardo.²¹ A la postre el mandatario de Nicaragua, José Santos Zelaya, le encomendó una misión en Buenos Aires. Chocano aceptó con agrado, hizo una parada en Lima donde el canciller había sido electo presidente. Con la finalidad de verlo lejos, éste lo nombró secretario de la comisión limítrofe entre Perú y Ecuador, por lo que fue menester viajar a Madrid. En el trayecto hizo escalas en Chile, Argentina, Uruguay y Brasil.

²¹ En 1933 publicó su versión de los hechos en el libro *El escándalo de Leticia*.

En la capital española²² coincidió con Rubén Darío y Amado Nervo. Estrechó lazos con Marcelino Menéndez y Pelayo, Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente y los Machado. Obtuvo su consagración con la impresión en Madrid y en París de *Alma América* (1906), libro recibido elogiosamente. Dos años más tarde apareció *Fiat Lux*, una selección de su primera producción poética. Desafortunadamente se vio envuelto en una estafa al Banco de España, motivo por el cual fue cesado en su cargo diplomático. Huyó hacia Cuba sin poder comprobar su inocencia ni fijarse su culpabilidad.

Desembarcó en La Habana y encontró abiertas las columnas de *El Fígaro* para sus publicaciones. Incluso le rindieron homenaje en El Ateneo. Visitó Santo Domingo. Finalmente partió a Estados Unidos para protegerse de una posible extradición. En 1912 una estancia en Guatemala conoció a su segunda esposa, Margot Batres Jáuregui. Durante dicho año “pareció persuadido de que México se significaba como el escenario idóneo donde materializar sueños de fama, poder y dinero.”²³ Al principio trabajó a las órdenes de Madero, después de que fue expulsado por Victoriano Huerta regresó con la finalidad de colaborar con Carranza y Villa. Realizó labores remuneradas de propaganda.

Se encontraba en Guatemala cuando la caída de Estrada Cabrera. En el alzamiento la turba saqueó su casa y fue aprehendido por su cercanía con el dictador. Condenado a muerte se realizó una campaña de liberación promovida por Margot y apoyada además de muchos intelectuales por el papa, el rey de España, los presidentes de Perú y Colombia y los Congresos de diez países. Puesto en libertad, se trasladó a San José de Costa Rica, donde

²² Al llegar a su destino Luis Alberto Sánchez lo describe: “Contra él conspiran sus bigotes engomados; su cuello duro, almidonado, apuntando las mejillas, abierto bajo la nuez; su corbata de enorme nudo; su aire fanfarrón; su mirada sobradora; su tieso pelo renegrido, peinado hacia atrás, corto sobre las sienes; su pecho combo, su paso marcial.” En “Prólogo” a J. S. Ch., *Obras completas*, p. 22.

²³ Pablo Yankelevich, “Vendedor de palabras. José Santos Chocano y la Revolución Mexicana”, en *Desacatos*, p. 132. Concluye este trabajo que: “La ambición chocanesca creyó encontrar en la Revolución, un territorio donde materializar tanto sus delirios por alcanzar un liderazgo continental, como sus deseos de riqueza. Lo cierto es que su pluma fue útil para Carranza, para Villa y años después para Calles y los callistas.” *Ibid.*, p. 160.

encontró de nuevo el amor en la adolescente Margarita Aguilar Machado, quien se convertiría en su tercera y última esposa.

Decidió retornar a su país natal en 1921, llegó el 10 de diciembre a Lima, donde tuvo un magnífico recibimiento. Explotó el interés de la gente para realizar un gran número de recitales tanto en Perú como en el exterior. Trató de conseguir una renta vitalicia que le fue negada por el congreso peruano pues había calificado de farsa democrática al sistema de gobierno de su nación. Los municipios lo desagraviaron con un acto de coronación a la antigua usanza. Continuó con la difusión de sus ideas sobre la necesidad en América de las dictaduras organizadoras, cuando visitó Venezuela recibió canonjías de Juan Vicente Gómez. Se convirtió en una figura incómoda para Leguía, y esto se agudizó aún más después de que Chocano asesinó al joven Edwin Elmore. Se abrió un juicio del cual salió impune en enero de 1928, tras promulgarse una ley de amnistía.

De cualquier manera su vida en Lima se volvió insoportable y decidió fijar su residencia en Santiago de Chile, donde las circunstancias eran favorables al haber sido restablecidos los lazos amistosos entre las dos naciones —después de sesenta años de enfrentamiento por los límites fronterizos. Su ambición lo llevó a la búsqueda de tesoros perdidos, lo cual desencadenó su muerte. Apareció en 1934 su libro *Primicias de Oro de las Indias* con el cual consiguió de nuevo fama. El 13 de diciembre de ese fatídico año, murió apuñalado: “Su asesino [Martín Bruce Bobadilla] fue un enajenado de 49 años, ex vendedor de insecticidas, quien aseguraba que el poeta le había estafado en la búsqueda de un supuesto tesoro escondido de los jesuitas.”²⁴ Aún desató polémica su sepelio, pues su viuda se opuso al traslado de los restos del poeta a Lima.

²⁴ Juan Carlos Vicente, “Hace 50 años asesinaron a José Santos Chocano”, en el diario *Expreso*, p. 10.

No es extraño que en la valoración de su obra pese la personalidad del autor. “Y es porque Chocano se ha revelado siempre como un temperamento sanguíneo, si en literatura cabe hacer las mismas divisiones que en fisiología. (Pero acaso el yo fisiológico, ¿no repercute en el yo intelectual? ¿Y éste no es el germen del yo literario?)”²⁵ Manuel Ugarte advierte:

Cometió épicos errores. Dio margen a la hostilidad que estaba al acecho, esperando el resbalón. Tuvo aberraciones y olvidos. Nadie puede negar sus caídas. Pero se ajustó a sus versos: ‘Nada importa vencer o ser vencido, / lo que importa es ser grande en la batalla.’ Comía, bebía, amaba, como su naturaleza pletórica se lo aconsejaba, en la plenitud de su salud de fauno y de artista. No era posible decretarle tampoco las limitaciones de un empleado de almacén. Era dadivoso e imprevisor, como todo intelectual auténtico.²⁶

Hacia valer sus privilegios de poeta: “Malo y bueno, irresponsable a ratos, cayéndose y levantándose, Chocano vivió en su Olimpo.”²⁷

En el examen de este protagonista de las letras peruanas sobresalen los comentarios sobre su carácter: “Lo que se destaca de él, era su obra y su recia personalidad de poeta.”²⁸ Se ubica en “cúspide del modernismo peruano. Modernista estruendoso y notorio, su poesía resulta oracular y épico [*sic*] en la literatura Hispanoamericana.”²⁹ Calificado como “poeta guerrero o guerrero cantor.”³⁰ Algunas de sus características lo convierten en un ser anacrónico:

A pesar de sus contradictorios anhelos modernizadores, Chocano no estaba preparado aún para una nueva sociedad, para un nuevo impulso en el que la movilidad y la reproducción de nuevas fuerzas sociales surgieran en la vida peruana. Su personalidad, el “agresivo dandysmo” que le

²⁵ A. González Blanco, *op. cit.*, pp. 256-257.

²⁶ *Ibid.*, p. 97. Continúa el escritor argentino: “Ninguno de los componentes del grupo que estoy evocando, tuvo libreta en la caja de ahorros; ninguno se privó de cenar una noche en el mejor restaurante de la ciudad, aunque tuviese que renunciar a todo al día siguiente; ninguno se abstuvo de recoger al vuelo la sonrisa prometadora de la mujer que pasaba por la calle. Si esto levantó escándalo, será porque subsiste la idea de que el intelectual es un ciudadano de segunda clase, que debe entrar a la vida por la puerta de servicio y ajustarse al Reglamento, mientras todos los esplendores que el mundo ofrece al paso del hombre, se convierten en vanidad para uso exclusivo de los que no saben saborearlos.” *Ibid.*, pp. 97-98.

²⁷ *Ibid.*, p. 98.

²⁸ César Toro Montalvo, *Historia de la literatura peruana*, p. 63.

²⁹ *Ibid.*, p. 60.

³⁰ J. Cejador, *op. cit.*, p. 285.

adjudica Rama, su marcado arribismo en el mundo oficial, parecen desde aquí las marcas de un hombre atrapado en la bisagra de una época de enormes cambios en el mundo y en particular en el continente. Preso entre los anhelos por lo nuevo en un contexto en que todo parece aún pertenecer a lo viejo, Chocano es en lo esencial —como bien lo definió Sánchez— “un peruano del siglo XIX”.³¹

Perú se inserta en la modernidad en un contexto marcado por la derrota de la Guerra del Pacífico, causa por la cual se elabora una mitificación del pasado, el llamado cuento de la “Arcadia Colonial” por Salazar Bondy.³² Se envuelve la nación andina en su pretérito esplendor que rehúye confrontar al país con sus circunstancias del presente.³³

En términos literarios, ocurre un desfase de Chocano como poeta, pues sus creaciones responden a parámetros que comienzan a ser vistos como anticuados. Sus poemas “están concebidos para ser *escuchados* en voz alta, lo cual demanda un léxico y una imaginería que sean comprensibles en una sola audición [...] y lo emparenta con recursos próximos a la elocuencia, a la oratoria.”³⁴ Ahí radica su pronto demérito artístico ya que “las deficiencias de Chocano provienen de los peligros latentes en su poética (aclaremos que toda poética colinda con algún peligro apoético). Lo oratorio aspira a despertar admiración en el lector y, por lo mismo, puede caer en ‘la halagadora voluptuosidad de la forma’”.³⁵ Ocurre un desfase de gusto literario. Se trata de un cambio de perspectiva muy distinto: de la poesía declamatoria y del ambiente de los recitales se traslada el gusto al ámbito privado de la lectura en silencio que permite volver a los versos cuantas veces sea necesario. La recepción del

³¹ R. Quijano, *op. cit.*, pp. 67-68.

³² Se ha difundido “la patraña de que *cualquier tiempo pasado fue mejor*” [...] Las Grandes Familias “han hecho circular, gracias al escaso o nulo saber que sus instituciones pedagógicas han procurado a las mayorías, la metáfora idílica de la colonia y su influjo psicológico y moral.” *Op. cit.*, pp. 20-21.

³³ “Chocano creció en la época de crisis económica, social y política originada por la guerra con Chile. El Perú atravesaba una época de austeridad y sacrificio cuando Chocano crece y él se refugia en sueños de esplendor que corresponden al virreinato, él todavía va más lejos y se identifica con los conquistadores y no con los vencidos.” Lucía Fox-Lockert, *Perú: escritura y subversión*, p. 97.

³⁴ Ricardo González Vigil, “Un caso polémico: Chocano”, en *Retablo de autores peruanos*, p. 225.

³⁵ R. González Vigil, “Sánchez y la poética de Chocano”, en *op. cit.*, p. 229.

poema es enteramente discrepante. De tal manera se señalan dos vertientes opuestas: una reflexiva y otra celebratoria. Chocano queda anclado a esta última en la cual “el oficio de letrado coincide con el ejercicio de prohombre, o de ‘poeta prócer’, para el cual un ‘sitio dirigente en la historia política y local del país’ estaba asegurado”.³⁶ En consecuencia, la manera de concebirse a sí mismo en las memorias adquiere tintes heroicos.³⁷ Al escribir su vida se configura como prócer, equipara la existencia personal con la historia de su nación.

Nuevamente se topa con un problema de recepción, ya que “el individuo épico estético se condena a ser una creación desafortunada, pues entra en contradicción con el carácter colectivo no individualizante de lo épico, al mismo tiempo que al restarle la dimensión ética al acto épico le da un cierto carácter de irrisión.”³⁸ Se produjo una transformación social que desplaza al escritor fuera del centro de la esfera del poder político. Chocano sigue sujeto a una visión del siglo XIX cuando la edificación de la patria estuvo en manos de los intelectuales.

Quienes lo conocieron afirman: “Chocano era un romántico. Al clasificarlo así, no me refiero a la escuela literaria, aunque mucho podría decirse sobre este punto, sino a la fórmula espontánea, lírica y desmelenada de su vida.”³⁹ Esa energía vital rebasaba las ocupaciones meramente literarias y se enfocaban a la política y a la diplomacia. Él quiere ser un artista de la corte, pero en ese momento en Perú surge la corriente vanguardista en la poesía encabezada por César Vallejo y la tendencia regionalista e indigenista en la narrativa liderada por José María Arguedas. El temperamento de Chocano no ayudó a que se planteara un cambio en su

³⁶ R. Quijano, *op. cit.*, p. 49.

³⁷ Vid. Cecilia Esparza, “I. Estrategias de creación del ‘poeta nacional’ en *Memorias. Las mil y una aventuras de José Santos Chocano*”, en *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2006, pp. 23-42

³⁸ Katia Araujo, “Configuración de sujeto y lazo social. *Las mil y una aventuras de Chocano*”, en Santiago López Maguiña *et al.*, *Estudios culturales. Discurso, poderes, pulsiones*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2001, p. 283.

³⁹ M. Ugarte, *op. cit.*, p. 93.

forma de pensar. Ancladas en el pasado, sus memorias completan una obra que tuvo sus parámetros en la centuria que lo vio nacer.

4.2. LAS MEMORIAS COMO GÉNERO LITERARIO

Es ostensible el acto de revelación pública en “el volumen aparecido en 1940 (póstumo), lanzado por la Editorial Nascimento de Santiago, Chile, bajo el rubro de *Memorias. Las mil y una aventuras* (350 páginas, incluyendo 15 de ‘Introducción’, a las que deben añadir una de índice y su vuelta blanca), presenta en forma de libro los relatos autobiográficos que Chocano estuvo publicando entre 1930 y 1931, en diversos diarios y revistas del Continente”.⁴⁰ Se hace evidente, entonces, la voluntad de presentar aquello vinculado con su faceta de hombre público, deja para sí la intimidad de su vida.⁴¹ Rasgo propio de las memorias como género en el cual “los hombres que han dicho o pensado algo notable [...] han de poder retratarse y narrar su vida”, comenta Leopoldo Alas “Clarín”, quien arguye: “A nadie se le ha ocurrido censurar a los grandes pintores que han hecho el propio retrato.”⁴² Este razonamiento ilustra la recepción primera de los libros autobiográficos, cuando se les reprochaba a los autores su ego al tomarse a sí mismos como tema, por lo que se defiende la autorreferencia al tratarse de grandes figuras.

La escritura del poeta peruano proyecta aquellos rasgos externos de su ser y trata de alguna manera de explorar aquello que hay de ejemplaridad en él: “Puedo asegurar que, dada la compenetración con que me ha tocado vivir los momentos culminantes en la vida de gran

⁴⁰ Luis Alberto Sánchez, “Advertencia del compilador”, en José Santos Chocano, *Obras completas*, p. 1397.

⁴¹ Mario Vargas Llosa opina que Chocano “decidió elaborar su poesía con materiales recogidos sólo del mundo exterior, sin acudir a su propia intimidad.” En *op. cit.*, p. 148. Es una tendencia habitual de su obra que se extiende a su escritura memorialística.

⁴² Leopoldo Alas “Clarín”, “Alfonso Daudet. *Treinta años de París. Mezclilla* (1889)”, en Alphonse Daudet, *Memorias (1857-1888)*, p. 339.

número de nuestros países, mi verdadera biografía es una suerte de historia anecdótica de la América tropical en lo que va del siglo” (9).⁴³ Dicha comparación marca el propósito de sus textos en los cuales el yo se iguala a la categoría de identidad regional. “El yo que allí se muestra se atribuye una representatividad pública que le confieren la guerra o la lucha por determinados ideales, lo cual tiende a convertir al sujeto autobiográfico en héroe nacional, casi igualándolo al concepto de nación. Será entonces esta construcción imaginaria, la nación, la que actuará como instancia superior que autoriza y legitima la narración de sí.”⁴⁴ La idea de notabilidad como se verá se reitera a lo largo de *Las mil y una aventuras*. El siglo XIX fue un tiempo de fundación de las patrias nacionales hispanoamericanas; el modernismo, por otra parte, se constituyó como una propuesta artística continental. Por lo que al asociar su vida con el destino de “la América tropical”, Chocano liga la propia fortuna con las vicisitudes de su tierra espiritual, dejando entrever una modalidad peruana del modernismo.

Además la propuesta memorialística del autor peruano se enlaza con la expresión autobiográfica decimonónica: “La historia personal del sujeto que narra su vida es a su vez la historia de la patria, la historia de una colectividad. Es por ello que, al recrear la cronología de la propia vida, este narrado inevitablemente debe declarar la coincidencia entre su propia edad y la de la nación a la que pertenece.”⁴⁵ Si bien ya no es parte de la generación de escritores que se consideran primogénitos de las repúblicas hispanoamericanas emancipadas de España —como Fray Servando o Domingo Faustino Sarmiento—, sí lo es del grupo de modernistas que acordaron una trascendencia continental. “Es probable que también Darío se sintiera anclado en la suya [absoluta confianza en sí mismo], seguro de su arte y consciente

⁴³ Cito de *Memorias. Las mil y una aventuras*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1940, e indico el número de páginas entre paréntesis.

⁴⁴ Mária Russotto, “Vidas malditas, vidas ingenuas, vidas artísticas. El viaje formativo del texto autobiográfico”, p. 252.

⁴⁵ César Díaz Cid, *Elogio a la memoria*, p. 253.

de su grandeza. [...] legitimado ante la historia con una obra contundente. Así lo entendieron tanto él como sus contemporáneos, pues muy pronto, siendo apenas un adolescente, le fueron concedidas fama y admiración.”⁴⁶ En el caso de Chocano, la celebridad fue un poco más tardía, pero la tuvo en su momento. No obstante, lo que importa es su estado anímico al redactar sus memorias, cuando él creía haber conservado su prestigio como autor. Su perfil americanista sobresale desde que acomete la idea de escribir algunos pasajes de su propia vida.

Hace evidente el pacto con su lector al saberse en terrenos de la expresión autobiográfica: “La sinceridad de mi obra corresponde a la intensidad de mi vida, que las fuerzas ocultas han traído y llevado por todos los países de mi raza” (9). También persuade sobre el interés de sus páginas memorialísticas: “Mis recuerdos barajan nombres de gran relieve en todos los órdenes de las actividades humanas. / He conocido a muchos significados personajes y aun he tratado con gran intimidad a algunos de ellos, en nuestra América, en España y en los Estados Unidos” (11). A continuación enlista a todas aquellas personalidades que circularán por sus páginas desde Alfonso XIII hasta la Tórtola Valencia. Enfatiza: “La variedad de tales nombres es lo bastante atractiva para que yo me detenga a considerar el polifacetismo que han de tener mis narraciones, múltiples y cambiantes como la vida misma” (13). Hay que evidenciar que el elemento de fascinación lo da el renombre de la gente que ha conocido y no el retrato de sí mismo. De ahí la importancia de señalar la concepción del yo de Chocano en el siglo XIX, pues “la autobiografía convencional, como género histórico, presuponía una personalidad pública en expansión, un yo que se construye y que legitima su figura pública con el peso de lo ‘mucho que tiene que decirle’ a la posteridad.”⁴⁷

Se ratifica esta condición propia de las memorias al finalizar de este modo el prefacio:

⁴⁶ M. Russotto, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 256.

Toda mi labor de arte ha tenido que ser improvisada, debiendo estimarse mis poemas a manera de rápidas apostillas que he dejado anotadas al margen de mi vida.

Así, antes de empezar estas Memorias, por las que voy a hacer correr, como por un canal, más de medio siglo de la historia de los pueblos tropicales de América, quiero reducir a una fórmula pitagórica el doble propósito que me ha asistido como poeta y como hombre:

—Vida poética. Poesía vital (14-15).

José Santos Chocano enuncia las prioridades de su existencia para alcanzar la plenitud: vivir con armonía y escribir con dinamismo. Es decir, la máxima modernista de hacer de la vida una obra de arte. A pesar de su promesa de dar evidencia de “medio siglo” de trayectoria, sus escritos autobiográficos se detienen en el preludio a la aparición de la considerada su obra cumbre, *Alma América* (1906). Es desafortunado que hayan quedado inconclusas sus memorias puesto que los pasajes restantes eran de una complejidad mayor.

Justo a la mitad del libro, en el comienzo del capítulo XIV hace un balance de sus memorias: “Entre los veinte y veinticinco años de edad, he corrido aventuras y se han desarrollado acontecimientos de que ya he hecho pormenorizada referencia; pero impónese el examen reposado de lo que, puesta de revés mi vida por la labor de la memoria, forma la trama de la segunda mitad de mi adolescencia, determinando la génesis psicológica de mi edad viril” (179). Es significativo entonces que se dedique al relato de su primera juventud y que no rebase aquellos hechos más controversiales ocurridos al regresar de España.

Una prueba de su afán protagónico en el acontecer latinoamericano es el título del capítulo XIX: “De cómo evité una guerra en Centroamérica y organicé un Gobierno en el Perú”. Se trata de su gestión como diplomático y como consejero político en su tierra natal. También da relevancia a su función mediadora en el conflicto limítrofe entre Colombia y Perú en la zona del Amazonas. Es innegable el carácter de memorias de los relatos de Chocano, pues se concentran en sus ocupaciones con mayor incidencia en la sociedad de su tiempo. Resalta su protagonismo histórico en menoscabo de su vida privada.

Su escritura memorialística se interrumpe justo en el pasado más cercano, aunque no resiste la tentación de rescatar algunos apuntes que rompen el flujo del ejercicio de rememoración.⁴⁸ En los últimos capítulos XXV (“Entre dos impresiones y dos crónicas”), XXVI (“Impresiones y crónicas de cuando estuve en España”), XXVII (“Cinco cabezas y una corona”), XXVIII (“Cinematógrafo literario de Madrid”) y XXIX (“Una aventura de arte y otra de amor”) recupera algunos apuntes en cuadernos o reedita algunas crónicas según él con la intención de reflejar más fidedignamente sus acciones en aquel momento. Las verdaderas razones de dejar inconclusas estas páginas autobiográficas nunca se sabrán, lo único que salta a la luz es que se aproximaba a los hechos más cuestionables de su existencia.

4.3. DEFINICIÓN DEL YO

Sobresale en *Memorias. Las mil y una aventuras* la seguridad con la cual José Santos Chocano sabe que su nombre se consignará en la historia literaria peruana y latinoamericana. Desde muy joven entabló nexos con los escritores más consagrados de su tiempo como es el caso de Salvador Díaz Mirón o el mismo Rubén Darío. La idea de posteridad cubre todas sus páginas autobiográficas publicadas originalmente en la prensa hispanoamericana.⁴⁹

⁴⁸ “Los últimos capítulos de las memorias pertenecen al género de la crónica de viaje. Chocano se enfrenta con el problema del cierre de la autobiografía; la manera en que lo resuelve puede entenderse como una disolución del sujeto, que es reemplazado por las impresiones del viajero que ha incorporado de tal manera la geografía y la historia nacionales, que estas no se distinguen de su propia vida.” Cecilia Esparza, *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica*, p. 40. Desde mi punto de vista, se agotó por alguna razón la inspiración memorialística, quizá por entrar en los asuntos clave de su vida, lo que demuestra que Chocano no tenía la intención de crear un verdadero proyecto de autobiografía, sino simplemente aprovechar para sus colaboraciones periodísticas su figura pública.

⁴⁹ Sus colaboraciones autobiográficas aparecieron simultáneamente en diversos diarios hispanoamericanos como *La Nación* de Santiago de Chile, *La Prensa* de Buenos Aires, *El Universal* de México o *La Noche* de Lima. “Las memorias de Chocano dejan ver el entorno comercial que caracterizó a la elaboración de los manuscritos. Se observa el apremio en sus evocaciones, la urgencia de una redacción sujeta principalmente al agotador sistema de capítulos muchos de ellos alimentados con escritos anteriores del autor, destinados por entrega a diarios diversos. Tarea con la cual se debía satisfacer no sólo a distintos editores sino que también a lectores de diverso pelaje.” César Díaz Cid, “La turba de los cisnes: El sujeto modernista en la representación autobiográfica”, <http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02_diaz.htm> [consultado el 29 de diciembre de 2014].

Desde el principio quedan expuestas las coordenadas con las cuales ubicar su presencia en el mundo de las letras. Chocano cree estar a la par de clásicos como Víctor Hugo o Johann W. Goethe, los admira porque sus vidas están a la altura de sus obras. Entonces habrá que establecer cuáles aspectos de la obra están presentes en su persona. El americanismo es el primordial, además de la fusión de las raíces indígena y española:

impusieronse como temas preferentes de mi poesía los de la vida de nuestra América, en su naturaleza y en su historia, y los de mi propia vida. Si estoy seguro también de que en mi vida he sido siempre lo más característicamente hispanoamericano, con todas las cualidades de la raza y sus correspondientes defectos, o mejor todavía, inevitables excesos (8).⁵⁰

Los excesos o defectos a los que se refiere están relacionados con la figura viril del conquistador: un hombre superior al que se le puede calificar de soberbio y de arrogante, demasiado orgulloso de su empresa colonizadora de “hacer las Américas”.⁵¹ Se trata de seguir un paso propio que marca su trayectoria: “La misma impetuosidad de mis pocos años —más que la fuerza sólo embrionaria de mi personalidad— me abrió todas las puertas” (117). Confianza del poeta que sabe orientar los propósitos de su obra, entre ellos el de la poesía cívica en alabanza de episodios históricos relevantes. Ese carácter celebratorio más que americanista podría calificarse de criollo, pues su visión de los indígenas tiene una impronta indianista.

Aunque en su discurso Chocano afirme ser más que un español trasplantado en tierra americana, se nota el anquilosamiento del elemento indígena en la construcción de sí mismo: “determinan el carácter de fortaleza y melancolía, que se puede observar, desde mis primeras

⁵⁰ Cito de *Memorias. Las mil y una aventuras*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1940.

⁵¹ Mario Vargas Llosa explica: “El hispanismo consistió en una defensa apasionada y militante de la Conquista, la Colonia y los aportes españoles —el catolicismo y la lengua, principalmente— a la historia y la cultura peruanas, en los que los novecentistas veían una garantía de civilización y de modernidad para el futuro del Perú.” *La utopía arcaica*, p. 57.

producciones, al través de mi obra.” (145) Dichos sentimientos refieren las cualidades preconcebidas del hombre andino:

Mis ojos han ido arrancando las imágenes desde el fondo de mi alucinación de viajero.

El corazón se me ha sumido en la profundidad del misterio, sobre el que van apareciendo y desapareciendo las imágenes en el juego de aguas de la fantasía despierta; y me siento, como nunca, lleno de una fortaleza segura de sí misma y de una melancolía silenciosa.

Fortaleza y melancolía son las dos notas psíquicas del Ande.

Así es el alma indígena (127-128).

Se trata de una herencia templada por las características regionales. La naturaleza misma impone un carácter a la gente del lugar. Los rasgos del peruano, fortaleza y melancolía, están presentes en las monumentales herencias imperiales precolombinas. No es otra cosa que el determinismo geográfico que para la fecha de escritura de las memorias debería estar superado, pues baste recordar una revista como *Amauta* (1926-1930) que ya proponía una concepción distinta de peruanidad. Vargas Llosa, al hacer un balance de las versiones de indigenismo en su tierra natal, afirma:

El modernismo con su fascinación por lo exótico y el color local, su propensión nacionalista y su amor por los motivos pintorescos y los usos y costumbres populares, abrió los ojos de poetas y narradores de esta tendencia sobre el mundo indígena de los Andes, el que, desde los años veinte, irrumpe de manera incontenible en la narrativa y la poesía. La visión de los modernistas —muchos de los cuales jamás estuvieron en la sierra ni tuvieron ocasión de ver a un indígena de carne y hueso— presentan del indio es más fantasiosa que fundada en la experiencia, a menudo caricatural, a veces risible por lo estereotipada (como los incas de “soñadora frente y ojos siempre dormidos” de los poemas de José Santos Chocano).⁵²

La visión idílica del indio dista de mucho ser el indigenismo que reivindique adecuadamente a la cultura quechua. En su lenguaje figurado, mantiene en perspectiva la singularidad propia de su país con respecto al contrapeso de saberse parte de una región mayor:

⁵² *Ibid.*, pp. 59-60.

El primer viaje dentro de mi país me desposó con la selva; el primer viaje fuera de mi país me fraternizó con el mar. Entre el mar y la selva se repartieron mi vida y engendraron mi arte. No en vano, en la vida tropical que por todos los poros de mi arte parece transpirar, lo que no es frondosidad es ola, por lo mismo que la selva llega hasta la orilla del mar (190).

Se expresa la dualidad de impulsos manifiestos en su obra. De ahí, la temprana evidencia de una obra que rebasa el ámbito local con una plena convicción de su alcance continental. Se trata de ese rasgo tan característico del modernismo de saberse expresión americana. Quizá de ahí la fama temprana de Chocano al reconocerse poeta americano que no americanista, más cercano a los preceptos criollistas.

Ese tono grandilocuente adquiere también un sentido trágico de la vida y un tono gravemente trascendental de su obra, “mi arte”. Entonces al rastrear su genealogía y heráldica no extraña que descubra la máxima con la cual ha regido su existencia: “Por debajo del escudo serpea la leyenda que bajo la influencia de mi ancestro hube de adoptar para mi arte: ‘O encuentro camino o me lo abro’” (35). Frase que de nueva cuenta remite a la actitud de los conquistadores españoles.

Acentúa entonces aquella mencionada impetuosidad y su ruta en solitario de la cual también se jactaba: “El individualismo que arraigó en mí desde la niñez, me ha apartado siempre de los cenáculos literarios y de los partidos políticos” (70). Se muestra en toda su capacidad de hacer frente a la adversidad de modo que enfatiza sus logros como netamente personales. Además de la significación del escudo familiar, Chocano dedica el segundo capítulo al “Horóscopo y genealogía”, explora su destino tanto en términos del ámbito numerológico de su fecha de nacimiento como de su carta astral. Un ámbito secreto que desea revelar para definir su yo oculto.

Al referirse a su educación, de nuevo encuentra una dualidad en su formación en el Instituto de Lima dirigido por el filólogo Leopoldo Contzen: “El latino había dotado a mi

espíritu de brillantez, el germano lo acostumbró a la profundidad. Alemanes despertaron en mi espíritu las luces decisivas del aprendizaje y del razonamiento.” (53) El mismo peruano sintetiza su experiencia escolar de los 9 a los 11 años en estos términos: “Mi pensamiento latino desarrolló los músculos haciendo sus primeros ejercicios en la filosofía de un gimnasio alemán” (53). Su educación es europeizante.

Distintas fuerzas se debaten también en el interior del joven Chocano, al relatar su encarcelamiento lo hace entremezclando pasajes de amor y muerte. La mención de autores clásicos es la mejor forma de dibujar la escena trágica: “El instante era propicio para que al margen se perfilasen las figuras de Dante y Virgilio, a ver pasar al poeta de dieciocho años que, entre un pelotón de soldados, iba camino del infierno” (90). La prisión le espera por ejercer la crítica política con el pseudónimo de Juvenal en el diario *La Tunda* en 1894.⁵³ Dicha etapa de la historia peruana fue conocida como el Segundo Militarismo.

En el nivel simbólico utiliza la analogía con personajes de *Las mil y una noches* para explicar su proyecto de vida: “Más de una vez, el Aladino que hay en mi fantasía hizo emprender el viaje al Simbad que hay en mi corazón.” (123) Este impulso fue una constante de su trayectoria, recuerda Chocano aquel primer viaje:

El poeta en mí salió de la prisión y se marchó a la Selva.

Simbad apagó el candil que humeaba colgado en el muro de la mazmorra, y encendió la lámpara de Aladino, que proyectó sobre los Andes, la región de los bosques que se inicia en el Amazonas (123-124).

Conocer Perú “tierra adentro” ubica al autor en la dimensión de un país marcado por las diferencias entre tres zonas la Costa, los Andes y el Amazonas; suma a su expresión literaria

⁵³ La práctica de libertad de expresión había sido limitada desde 1890 cuando se clausuró el periódico *El País*, cuyo dueño, Nicolás de Piérola, había contendido en las elecciones presidenciales de 1890, importantes por ser las primeras después de la derrota militar de Perú en la Guerra del Pacífico; en ellas salió victorioso Remigio Morales Bermúdez apoyado por Andrés Avelino Cáceres —quien gobernó de 1876 a 1890 y de 1894 a 1895.

dichas regiones. Los desplazamientos geográficos dan aliento a su espíritu poético. Sentirse plenamente hispanoamericano es el resultado de sus viajes por Centroamérica y el Caribe. La maravilla del alcance supranacional de la lengua española es una lección aprendida espontáneamente, además de saberse en una época en la cual la prensa facilita la difusión de la creación literaria, como se verá en un apartado posterior. Aquí importa detenerse en aquel vaivén selva-mar, un símil para calificar sus intereses nacionales y continentales. Es Chocano ejemplo de ese reconocerse único en lo diverso.

Otra visita entrañable para José Santos Chocano fue conocer España: el Museo del Prado y sus intelectuales. A pesar del espíritu libre de los modernistas, pareciera que algunos de ellos necesitaron al comienzo el reconocimiento de sus pares peninsulares. Con *Alma América* (1906) consigue un prólogo de Miguel de Unamuno, que en ediciones posteriores suprime, pero tanto las palabras preliminares de éste como las de Marcelino Menéndez y Pelayo expresadas en carta⁵⁴ evidencian la relevancia de una opinión favorable en la carrera literaria de un novel escritor. No obstante, en las memorias privilegia el impacto que produjo en él la apreciación de las obras pictóricas expuestas en el Prado:

Entonces, ante aquellos cuadros tan elocuentes como espejos que tuvieran conciencia, sentí que cuatro siglos se desplomaron sobre mi alma.

[...] y confieso que pensé ante ese arte, pensando en mi naturaleza, ser mitad de América y otra de España (304, 305).

Explica cómo se siente parte de una misma tradición cultural ante la visión de las pinturas de Goya y Velázquez; convergen su presente con las imágenes pretéritas. Descubre los lazos en común, algunos virtuosos y otros atávicos. Transfiere en aquellos pasajes ilustrados su

⁵⁴ Escribe: “Ha creado Ud. con su libro un nuevo lazo de unión entre España y América.” (322) Para Kathya Araujo la inclusión de este tipo de citas contribuye a la retórica de un Yo hiperbólico en la configuración del sujeto autobiográfico de Chocano. Vid. *Dignos de su arte. Sujeto y lazo social en el Perú de las primeras décadas del siglo XX*, Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert/Universidad de Chile, 2009, pp. 91-124.

identidad. La impresión del reino español será indeleble con el paso de los años: “La primer gran impresión que recibiera en España había sido pictórica; mi última, arquitectónica. Muchos siglos tendrán que pasar para que se borren esos lienzos y se desmoronen esas catedrales” (307). Piensa en eso durante su trayecto en tren por las llanuras de Castilla entre las cuales se erigen las construcciones de “las edades caballerescas”. Sus viajes enfatizan la cuestión criolla del Perú. Construye la idea de una muy cercana comunidad de países con una lengua compartida y aspectos culturales semejantes.

Un rasgo más para el estudio de la personalidad de Chocano es sin duda su naturaleza polémica. El propio autor explica cómo se distorsiona su conducta individualista:

Contra la creencia divulgada entre quienes no me conocen, por apasionados detractores que yo quiero suponer que me conocen mal, mi espíritu, refractario a todo cenáculo y a toda bandería, no conoció jamás el “incondicionalismo”, ni en el arte ni en la vida. Así como ahora voy a demostrar que, aunque les admiraba y quería, sin ofuscarme por el ya entonces glorioso brillo de sus nombres, supe decirles con honrada franqueza lo que yo creí verdad a Salvador Díaz Mirón y a Rubén Darío, demostraré también los reparos hechos por mí —hasta romper con ellos, sin jactancia ni escándalo— a amigos tan poderosos como Carranza y Villa, en plena revolución, o como José Pardo y Leguía, en el mismo ejercicio del Gobierno (118-119).

El deseo de aclarar distanciamientos con personas tan admiradas, encuentra aquí su expresión puntual. Se trata de manifestar su moralidad tan puesta en tela de juicio por hechos que deja fuera el memorialista en sus recuerdos. Sin embargo, el poeta fija la posición mantenida con quienes ha nombrado:

El tiempo se ha encargado después de darme la razón en todos los reparos hechos por mí a compañeros de arte o amigos poderosos, convenciendo a éstos, así, no tanto de mi acierto, cuando de mi sinceridad. Sabido es que la sinceridad es enemiga del “incondicionalismo”, en lo personal y en lo ideológico (119).

Resulta necesario subrayar esos dos ámbitos por los cuales desplaza su presencia Chocano: el artístico y el político. Él ha tratado de influir en su sociedad por lo cual sabe que concentrarse únicamente en lo literario no le es suficiente para concretar sus ideales. Persuadir sobre el impacto del acceso a la cultura y a la educación es una de sus labores autoimpuestas. Tiene un espíritu inquebrantable y su voz se levanta contra aquello que considera injusto. Consecuencia de ello es que comparta: “Parece ser que ya tenía el renombre de ‘peligroso’, con que me he sentido, frecuentemente, regalado por los políticos profesionales de mi país” (187). Se sabe ligado a la controversia:

Con frecuencia he sido víctima de ataques injustos y virulentos, que se me han hecho a distancia. No menos frecuentemente se me han atribuido actitudes que no he tenido o palabras que no he pronunciado ni escrito o telegramas que no he dirigido, para deducir tales ataques contra mi persona, envuelta, así, en un ambiente de las más caprichosas leyendas (273).

Según Chocano, son equívocos que nacen del prejuicio. La fama de Chocano le precede y se va construyendo una idea de su persona alejada de la real. Fenómeno ocurrido tal vez con cualquier personaje público, aunque su carácter reacio a ser manipulado es lo que despierta un mayor encono a su alrededor. Asimismo se aprecia la intención revisionista desde la perspectiva histórica de aquel episodio. Chocano insiste sobre esa construcción de “caprichosas leyendas” al regresar a su país en 1905 y verse obligado a hacer parada en Valparaíso tras ser nombrado parte de la Comisión de límites fronterizos entre Perú y su vecino del Sur. En ese momento advierte el manejo de sus datos biográficos realizado por publicaciones chilenas: “periodistas ganosos de merecer la buena voluntad de Chile, se encargaron de difundir sistemáticamente y maliciosamente, como ha ocurrido con tantas

leyendas falsas de que se ha rodeado mi nombre”⁵⁵ (293). Se refiere a una campaña sucia adversa a su imagen, derivada de intereses creados en su contra.

Desde la introducción había alertado a sus lectores: “He sido acusado —como en mis narraciones se leerá— por atentado dinamitero, por encubridor de estafas, por autor de homicidio, por defraudador de caudales públicos, por rebelión a mano armada, por cuantos delitos se registran en cualquier Código Penal” (14). El autor defiende su calidad moral. Toca de modo tangencial así el innegable cargo de asesinato de Edwin Elmore registrado fehacientemente en los tribunales peruanos. La posición de defensa de su nombre es natural en un volumen de índole memorialística. Referirse así a sus circunstancias desata controversia, porque los hechos se cuentan desde su perspectiva. Para un análisis de lo ocurrido históricamente se necesita una confrontación de fuentes. Aquí lo importante es el trazo que sobre sí mismo hace Chocano.

4.4. EXPLORACIÓN DE LOS ESTADOS DE ÁNIMO

En *Memorias. Las mil y una aventuras* son escasas las descripciones de las emociones, en lugar de eso se narran las circunstancias que envuelven a Chocano para reaccionar de una manera determinada. Se puede decir que pesa más la razón que el sentimiento en la pormenorización de los acontecimientos de su vida. De cualquier manera se encuentran algunos episodios en que detalla su estado de ánimo ante hechos como el amor o la prisión.

En un inicio, al esclarecer su árbol genealógico, expresa por qué inciden los rasgos de sus ancestros en la construcción de su identidad; declara: “Para un poeta, el atractivo que puede

⁵⁵ Apunta que algunos diarios encabezaron la noticia de su llegada en los siguientes términos “Buen poeta y mal propagandista” o “Huésped imposible”, esta hostilidad generada por la prensa enoja a Chocano quien desearía el reconocimiento expresado por ejemplo por un sindicato de obreros que repartió un volante en que se leía “se halla entre nosotros el gran poeta socialista José Santos Chocano, cobardemente calumniado y ofendido por la recua estúpida del periodismo asalariado” (295).

tener su genealogía está en cuanta nota de belleza le ofrezca ella con motivo capaz de intensificar su emoción o enriquecer su fantasía” (32). De alguna manera, se encuentra la gloria y grandeza pasada que se sugiere heredada en el tesón de alcanzar la propia. La destacada existencia de los antepasados contribuye a percibir la propia como figura pública.

En otro momento, en el cual se refiere a su naturaleza de poeta y la sensibilidad derivada de ella, relata que al ser capturado en 1894 confía en uno de los guardias para que envíe un telegrama dando aviso de su detención a sus padres. Su compañero de celda le advierte que peca de ingenuo, pero él expresa así su cuadro emocional: “No sé yo si las antenas espirituales —de que los poetas nacemos dotados— empezaron a funcionar, recogiendo mensajes de lo desconocido; pero la cólera en mí se había cambiado por una como elevada serenidad, que en vez de ser de depresión resignada, era de sublimación desdeñosa” (88). Su calidad de artista le hace percibir de una manera elevada la situación mundana que padece. Su confianza fue acertada, pues aquel vigilante cumple su palabra y quizá salva su vida, pues gracias al contacto e intercesión familiar logran imposibilitar su fusilamiento.

Como poeta también reconstruye el momento de un recital en Madrid en cuyo público se encontraba Amado Nervo. Se trata de un instante crucial pues es su presentación ante el medio español, relata Chocano: “Empecé mi recitación pronunciando sin mayor esfuerzo de manera castiza, dentro de un silencio en que adivinaba la atenta curiosidad del público” (341). Es ese aplomo que siempre tuvo el poeta peruano ante auditorios llenos, estos escuchas nuevos reaccionaban de modo inhabitual:

En las obligadas pausas de estrofa a estrofa y aun entre verso y verso, podía observar yo cómo las damas disimulaban tras de su abanico la risa que les producía mi recitación, entretanto que los hombres más graves se sonreían compasivamente y los mozalbetes se apretaban con el puño cerrado el pañuelo a la boca, dándose, de vez en cuando, codazos significativos... (342).

La sombra de quedar en ridículo se hace presente, pues el recitador advierte que el público reacciona de manera imprevista. No obstante la prestancia de Chocano lo hace enfrentar la situación y confiar en su obra: “Ello me adentró en mí mismo en forma tal, que, convencido de la belleza de mi obra, continué mi recitación haciendo caso omiso del público, como si, para mi propio regocijo artístico, recitara a solas” (342). Tal estrategia funcionó, logró transmitir entonces la belleza de sus palabras: “El público se sintió mecer por la musicalidad de las estrofas y cegar por el relámpago incesante de las imágenes, hasta hacérseme mío, completamente mío” (343). Cierra aquella escena el autor con la siguiente exaltación:

Pude, así, seguir recitando mi poema con la misma seguridad con que lo hiciera entre las burlas del primer momento.

El público me escuchó con un silencio religioso; y al concluir mi poema,⁵⁶ escuché un aplauso resonante y prolongado hasta tomar los caracteres vivos de una verdadera ovación. No recuerdo haber merecido en ninguna otra oportunidad, ovación más emocionante (343).

Se trata del clímax de su carrera como declamador, pues se siente consagrado por una audiencia extranjera. Cruda prueba con la cual queda demostrado cómo atento a un gusto particular José Santos Chocano componía sus piezas poéticas. Asimismo su vanidad se hace manifiesta aunque para aminorarla consigne el nombre de Emilio Rodríguez Mendoza, “insigne polígrafo chileno, que puede dar fe de lo por mí narrado” (343). Tiene pues un testigo que acredite su propia afirmación.⁵⁷

Algo similar ocurre con su fama de casanova, tras conquistar a una joven guatemalteca acierta solamente a decir: “En las calles desiertas mis pasos de aventura resuenan en las viejas losas de las aceras coloniales, prolongando su eco en la evocación de las leyendas

⁵⁶ “La Elegía del Órgano”.

⁵⁷ Según Araujo: “Desde esta perspectiva, se podría decir que en la construcción del Yo y de la realidad vivida, el sujeto no se encuentra en posición de sostenerse a sí mismo. El sujeto autobiográfico debe sostener la veracidad de su relato en otros.” *Op. cit.*, p. 94. Estoy de acuerdo con este señalamiento en algunos pasajes en los cuales Chocano involucra a un posible testigo, pero en el relato de su infancia y adolescencia son etapas que el propio narrador sostiene como genuinos, al ser parte de su memoria previa a su ser público.

donjuanescas” (227). A pesar de que en el ámbito sentimental es a su vida amorosa a la que le dedica más espacio en sus memorias, no detalla sus relaciones matrimoniales.⁵⁸ Recapitula los lances de su corazón en varias ocasiones: “Mi primer amor, un fracaso; mi segundo amor, un imposible; mi tercer amor, un absurdo” (53). Se trata de una maniobra para atrapar la atención del lector que va descubriendo en cada entrega alguna de sus historias. Un adelanto de lo que habrá que relatar a medida que se prosiga en su línea de vida y vaya constituyéndose como hombre cabal.

Comienza entonces: “El recuerdo de mi primer fracaso pasional habíase borrado; pero mi espíritu quedó bajo su huella estremecido, en el sobrecogimiento de una enfermiza timidez.” (57) Su relación con las mujeres es contada de un modo abstracto, no menciona nunca el nombre de ninguna de sus esposas ni relata su primera boda a los 21 años con Consuelo Bermúdez ni su segundo matrimonio con Margarita Batres en Centroamérica. El tratamiento de los personajes femeninos que impulsan la pasión está dentro del terreno de las heroínas literarias: “Si Rosa estaba bien en los jardines de Versalles y Elvira en las páginas de Lamartine, María era para brillar en los salones de la emperatriz Eugenia” (60). Resalta entonces la característica de lo disparatado de tal atracción por tratarse de una persona mayor que él, con esta salvedad: “Hay que convenir en que un amor absurdo es bello” (61).

Insiste sobre el tema amoroso: “Mis tres amores habían sido sucesivamente un fracaso, un imposible y un absurdo. Mi cuarto fue un sueño” (77). Se trata de la fugaz presencia femenina en sus tiempos universitarios: “al marcharse, había pagado el vivo interés de mis miradas con una sonrisa indefinible de Gioconda” (77). De ahí que también la califique de “fantasma”.

⁵⁸ Tuvo tres esposas en una época en que el divorcio estaba estigmatizado. Logró separarse de su primer cónyuge mediante un tribunal guatemalteco. Eso ilustra su carácter tenaz.

En su capacidad de observar al sexo contrario reconoce el dejo romántico de sus influencias: “¿Será Violante, Anatolia, Maximilia?... Parecióme, influido yo como estaba por el tema dannunziano, una de las tres Vírgenes de las Rocas, que se me aparecía, milagrosamente, dándole vida al arte” (172). Materializa las presencias literarias en Sabina Peterson en la que avizora todas estas cualidades: “El hieratismo, el halo, la espiritualidad seráfica, todo en aquella mujer fina de carnes dignas de ser traslúcidas, vestida con recato de muselinas claras y vaporosas” (172); va construyendo entonces esa visión de amor que se impregna de elementos exteriores: “puesta de pie en la puerta florida de su residencia campestre, me hizo recoger al paso, bajo la luz acariciadora del crepúsculo sedante, una impresión como de retablo, que me fue penetrando con suavidad hasta el fondo del corazón lleno de una voluptuosidad estética, confundible con el primer flechazo de amor” (172). Un estremecimiento consignado con todos los recursos del estilo modernista, los sentidos puestos al servicio de la pluma.⁵⁹

El lado opuesto de estas consideraciones amorosas son las noticias de su aprisionamiento en su temprana juventud. Dedicar todo el séptimo capítulo a ello y nombra su encarcelamiento como “Una noche de seis meses”. Previo a su aprehensión rememora los apuros ante su inminente arresto: “Resignado me fui a un hotel: comí un poco, bebí otro poco y esperé hasta desesperar” (82). Minutos que se alargan, pues aún tiene esperanza de escapar a la proscripción: “Una taza de café que apuré de un sorbo me puso excesivamente nervioso: sentí un bochorno, un ímpetu, no de valor sino de temeridad, y me lancé a escape hacia la estación” (82). Instantes de valor para enfrentar lo que en su mente sabe será inevitable dado el anuncio de la prohibición de embarcar o desembarcar en El Callao.

⁵⁹ Resume Chocano sus relatos amorosos al inicio de ese capítulo XIII: “Si establecido está que el primer amor mío fue un fracaso, el segundo un imposible, el tercero un absurdo y el cuarto un sueño, en esta vez —cortando un compromiso matrimonial— se me atravesó, como quinto amor, un amor de ultratumba” (168).

Sabe que ha caído en la trampa de un fletero delator; sin embargo, sigue con sus planes de fuga: “La media luna en ese instante abrió los ojos; pero nosotros no vimos nada. Golpe de sospecha me llenó el corazón de inquietud” (84). Justamente corresponde a ese presentimiento el desenlace fatal de hallarse preso. Describe entonces cómo cae en cuenta de su pérdida de libertad: “Tuve la sensación de encontrarme en el fondo de un pozo, sobre cuya boca alguien dejaba caer pesadamente la losa sepulcral de la incomunicación” (86). La angustia de no poder informar a sus padres de su situación para recibir ayuda. Se decide su traslado a Bellavista; camino por la costa evoca: “El ruido del Mar Bravo se fue apoderando de nuestros ánimos... Una tras otra ola venía a reventar furiosamente en el fondo de mi corazón estremecido de su sublimidad... La voz ronca y colérica del mar en tal noche sonaba como pudiera sonar, en un eco cavernoso, la suma de todas las voces de los personajes de Esquilo” (91). La exacerbación del momento prosigue: “Jamás olvidaré las dos impresiones que a la vez en este instante recibí: la seguridad entonces de mi fusilamiento ya inminente; y la belleza del espectáculo maravilloso con que la naturaleza se había servido para servir de teatro a mi tragedia” (91). En vísperas de una hipotética muerte, Chocano pinta el paisaje en toda su magnificencia. Es la vida que no se detiene ante las tragedias personales. Medio año encarcelado hace que pierda la luz:

Empezó para mí una noche de seis meses, cuyo frío polar penetró hasta el fondo del espíritu. Tal vez para que la trágica fantasía resultase de la mayor realidad, el caso es que una noche entré a la prisión y salí en otra, que hubo de parecerme la misma, como si mi vida de seis meses no hubiese sido, perforando las sombras, más que un sueño agitado (94).

Describe la oscuridad de los días transcurridos en el encierro en una de las mazmorras heredadas del pasado colonial. Las autoridades habían sentenciado que: “No se le soltará hasta que haya cambiado de piel como una sierpe”. Tras verse fuera de las rejas, el poeta ironiza “la serpiente aludida no cambió de piel, sino que echó plumas, como la del símbolo

azteca” (103). Su espíritu no fue doblegado y su pluma fue opuesta en numerosas ocasiones a la espada. El cuestionamiento del poder de la oligarquía continuaría buscando espacio en la prensa.

Otro código de honor que rigió la vida de Chocano fue batirse en duelo. No aceptaba injurias que lastimaran su fama personal. Cuenta un episodio en San José de Costa Rica donde había recibido la afrenta de alguien que denomina únicamente como Z, éste había realizado algunas publicaciones manchando la imagen del poeta peruano posteriores al primer viaje por Centroamérica, es decir, no realizó su ofensa de frente. Siguiendo las reglas caballerescas se efectuó el desafío, pero Z se acobardó y se desdijo por escrito, entonces narra Chocano su noble gesto:

Comprendí que ese hombre estaba perdido, si la retractación que había firmado llegaba a publicarse; me sentí invadido por una oleada de piedad muy superior a la satisfacción de mi orgullo ofendido; y al recibir el pliego en que Z. se me aparecía colgado de su propia firma como una piltrafa sangrienta, clavé los ojos en él, y le dije: —Es ahora cuándo va Ud. a conocerme por completo (277-278).

Este episodio de magnanimidad recoge certeramente cómo desea ser considerado el autor. Poseedor de una grandeza de espíritu que se conduce de los demás. Con firmeza hace pagar la ofensa, pero se detiene en una actitud más humana de compasión. Chocano se narra en una grandiosidad que raya en el desvarío de no estar en la época que le corresponde. Mantiene códigos de honor antiguos. Tal vez esta discordancia temporal ha provocado que sus memorias no hayan vuelto a editarse y, por lo mismo, carezca de lectores en la actualidad. Hay un silencio con respecto a sus emociones que puede explicarse por lo poco “viril” de manifestar los sentimientos.

4.5. CURSO DE VIDA

Chocano enlaza su desarrollo personal con los acontecimientos de la historia patria. Desde su propio nacimiento sitúa las circunstancias nacionales que lo rodean: “Ya vendrán las dos notas trágicas, entre las que, casi equidistantemente, surjo yo a la vida: el motín del 72 y la guerra del 79” (20). Un halo de tragedia envuelve el inicio de su existencia. Explica de este modo rasgos de su personalidad como su espíritu combativo, el arrojo y la exaltación.

Anteriormente, ha bosquejado la figura de sus progenitores y evidentemente encuentra en ellos el elemento simbólico: “Nació mi padre en Tacna y mi madre en Trujillo. El sur y el norte del Perú se dieron una cita en Lima para mi nacimiento” (17). Sintetiza él ambos puntos cardinales, su destino de escritor nacional surge entonces como algo natural. Ofrece aquellos datos que conforman su rama genealógica: “Mi padre se llamaba José Félix Chocano de Zela, y era nieto del prócer don Francisco Antonio de Zela, que dió en Tacna el primer grito de independencia del Perú. Mi madre se llama María Aurora Gastañodi de la Vega, y es hija de un minero español, don Pedro Gastañodi, que vivió en la opulencia y murió pobre” (17-18). A pesar de sus raíces ibéricas, Chocano, al presentarse como el poeta peruano por excelencia, afirma: “Claro está que hay que suponer que la sangre indígena ha de venir a mí, por ambos rumbos, en proporción no menor que la española” (18). Esta aseveración pone de manifiesto que la esencia de los peruanos —como el resto de los latinoamericanos— reside en el mestizaje. Confirmar tanto sus orígenes españoles como indígenas se convierte en una declaración de principios, como se ha visto en la definición de su yo en que dignifica su herencia indígena, aunque sea de forma romántica en el afán de exaltar la nobleza del pasado precolombino.

Durante su viaje a Madrid, dos parientes lejanos lo visitan en el Hotel Santa Cruz y es tal su impresión que elabora la siguiente pregunta:

¿Cómo explicar el que, andando los siglos y al través de dilatados mares y de lejanas tierras, la sangre de mis antepasados, después de mezclarse y confundirse, por una parte en España y por otra parte en América, con otras muchas sangres, hubiese florecido —y ello en dos ramas tan distintas y separadas— en dos tipos de varón semejantes hasta el punto de que pudieran ser tomados por los de dos hermanos gemelos? (32).

Se trata de la buena cepa americana que hace germinar en el mismo Chocano un retoño de varonía encontrada por igual en aquellos caballeros españoles que se presentaban como familiares lejanos. Una descripción física de su progenitor se realiza cuando éste lo visita en prisión: “Mi padre se me apareció, erguido en su ancianidad, con los cabellos de algodón y las mejillas de manzana, no como siempre lleno de majestad tranquila, sino disimuladamente emocionado” (103). Con apenas 18 años el vástago daba señales de un futuro alejado por las convenciones impuestas. De ahí esta idea expresada en la introducción de sus memorias: “Vida que no se distingue de las de los demás, no es vida de poeta, pudiéndose estar seguro de que no es poeta quien la vive” (8).

Ese sentido de ejemplaridad se expresa en el relato mismo de su nacimiento, se ha apuntado que le precede el motín de 1872: “Súbito, el ambiente de euforia se entenebrece con hálitos de tempestad. Hay signos proféticos que turban el festín babilónico. La Bestia del Apocalipsis vomita tinieblas y llamaradas” (21-22). Es en esa atmósfera en la cual advierte: “Mi nacimiento se prepara” (22). Se lee al final de ese primer capítulo, “El romance precursor”, su venida al mundo:

Tres años después nazco a la vida. Cuando nazco a la razón, en 1879, piafan caballos, ruedan cañones, suenan clarines, y mis oídos infantiles son cruelmente perforados por el traqueteo de la fusilería. Es la Guerra del Pacífico.

Byron hubiera idealizado en claros versos de oro el romance precursor de mi vida; pero mi nacimiento se ofrece, entre dos tragedias, como un motivo para las sombrías alucinaciones de Dante (22).

Significativo eje narrativo, pues sitúa al lector en el estallido propio del convulso siglo XIX hispanoamericano. Los intereses imperialistas trastocan la vida de las comunidades locales. Esa zona en disputa —entre la frontera peruano-chilena— es rica en minas salitreras. La altura de ese episodio nacional lo califica a la altura de las plumas de Byron y Dante, muestra de una grandeza ansiada por Chocano. El conflicto bélico se prolongó de 1879 a 1883 y esas notas amargas acompañaron al niño José Santos:

En el crepúsculo de la conciencia, en el que hay en todos los espíritus mocentes y limpios un derroche de color alegre y de sana frescura, cuando recién he cumplido los cuatro años de edad, la humareda de los combates sólo me deja ver perspectivas de cólera y dolor, en que la vida se me aparece a la manera de un fantasma envuelto en luto que viene a sí saltando sobre charcos de sangre: tengo miedo a la vida... (41).

Ese temor cala profundamente; la angustia y el dolor de la muerte se ilustra mejor con las siguientes referencias plásticas: “Penetra hasta lo más hondo de mi espíritu infantil y lo ensombrece y sobrecoge el ‘horror trágico’ que en un visitante de cuatro años despertaría una pinacoteca en que sólo alternasen pinturas de Durero, aguas fuertes de Goya y dibujos de Rops” (41). La violenta cara de la humanidad es palpada por el pequeño Chocano.

Pone tal énfasis en la influencia del conflicto armado en su vida que inicia el tercer capítulo contundentemente: “El hombre que no fue niño. Dijérase una frase elegante de literatura efectista, y es sólo la expresión desnuda de una tremenda realidad. Mi niñez fue la Guerra del Pacífico” (36).⁶⁰ Sin duda, para algunos lectores esta equiparación constituye una hipérbole. El autor refiere que su inocencia fue robada por escenas de combate, recuerda por ejemplo la batalla de Miraflores:

De pronto los carros del tranvía, destinados entonces al reparto entre las carnicerías de la ciudad de las reses descuartizadas en el matadero, ofrecieron a los ojos de mi curiosidad sorprendida

⁶⁰ En un fragmento posterior insiste en este punto con una construcción de párrafos paralelos que inician con “Yo no reí de niño. [...]”; “Yo no corrí de niño. [...]”; “Yo no jugué de niño. [...]” (64)

los hacinamientos de los heridos que llegaban del campo para ser repartidos entre los hospitales de sangre. No hay dibujo de Rops, no hay aguafuerte de Goya, no hay pintura de Durero capaz de producir en el espíritu de un niño. Golpe tras golpe, la emoción más violenta hizo vibrar mis nervios infantiles como las cuerdas de una lira de cristal (44).

La mención de nuevo de la obra de estos pintores tiene el propósito de concretar sus recuerdos con algo tangible para sus lectores. El horror presenciado le resulta sólo descriptible en palabras que remite a la fuerza de las imágenes. También es parte de la construcción retórica de su infancia. Ligar sus visiones con las de Rops, Goya y Durero es una estrategia para construir un relato estetizante de su niñez. Encumbra de esta manera sus impresiones infantiles con la sobriedad de instantes máximos de discordia. Intelectualiza el sentido de la Guerra del Pacífico en su experiencia vital.

La consecuencia de estas impresiones de guerra es su descreimiento en valores como la solidaridad, el compañerismo y la unidad. Quizá sea una manera de justificar su individualismo y afán solitario. Al presenciar la saña humana se provoca la ruptura del vínculo de confianza con los demás, por lo cual encuentra refugio en la lectura: “Los únicos entretenimientos de mi niñez fueron los cuentos de mi madre y los relatos militares de mi padre. Mis únicos juguetes fueron los libros: leí, estudié, supe mucho más de lo que debí saber para mis años. Carecí, en cambio, del candor infantil” (48). Está entregado formalmente a tareas del conocimiento. Su ser autodidacta se afianza más tarde: “Mi espíritu, que en la niñez se había tenido que mantener replegado en sí mismo, al buscar camino propio no podía avenirse ni con la enseñanza incapaz ni con el aprendizaje colectivo. A solas en mi casa, estaba bien seguro de que el estudio recogido y silencioso me haría ser maestro de mí mismo” (69). De tal forma encuentra explicación para su deserción universitaria.

Más elocuente aún es el cierre de esta primera edad: “Mi niñez se descompone en guerra fratricida, estudio inútil y amor doliente” (62). Marca elementos que imposibilitan la armonía

de su interacción social. Una etapa conduce a la otra: “Así es como, de los catorce a los dieciocho años, mi adolescencia salta por los viejos muros de la Universidad y se lanza al campo abierto de la revolución, en un franco ejercicio de individualismo combatiente” (65). Descree sobre los beneficios de una formación universitaria, por lo que deja atrás la fraternización con los compañeros para ganar su autonomía. Se trata para él de la consecuencia lógica de hechos: “Como mi niñez se habituó a respirar pólvora, mi adolescencia hubo de resultar batalladora; y al través de mi arte y de mi vida, corre, frecuentemente, un sentido heroico” (65). Expresa abiertamente la glorificación de su existencia.

Al elaborar los significados de sus años mozos, encuentra otro elemento igual de atrayente para la segunda etapa de su infancia: “Si antes de los nueve años mi niñez fue una guerra, después fue un oleaje, en que la influencia del mar despertó en la imaginación el afán de la lejanía, el sentido del viaje, la decisión por la aventura” (50). La leyenda de Simbad ronda por entonces en su cabeza. De ahí brota la vocación poética: “Así, entre la una y la otra mitad de mi adolescencia, definitivamente, surgió mi poesía” (157). Apunta:

Mi adolescencia se desdobra en dos partes: la primera discurre en medio de las actividades de la Revolución, que elevó a don Nicolás de Piérola a la presidencia de la República del Perú; la segunda parte, al margen de la Guerra Hispanoamericana, que culminó con la independencia de Cuba. Al pasar de la primera a la segunda parte de mi adolescencia, de la prisión a la selva, es cuando se desenvuelve y empieza a caracterizarse el poeta que hay en mí (63).

Explica así el surgimiento de su necesidad de expresión literaria. El tono marcial de la poesía de José Santos Chocano tiene su origen en ese primer momento de vida: “Mi niñez, de esta suerte, está llena de la trompetería de la guerra y luego del estrépito del mar. Los primeros ritmos de mi vida son dictados por metales que chocan y por cristales que se rompen: batallas

y oleajes convulsionaron mi niñez” (50). Esa agitación continua produjo el matiz de sus composiciones poéticas.

Claramente expone cómo va originándose el escritor, el quinto capítulo empieza así: “Si de los siete a los dieciséis años de edad surgió el poeta en mí, fue de los dieciocho a los veinte que quedó formado y aún iniciado en la posesión de su personalidad característica, definitivamente perfilada al concluir la adolescencia” (63). Asimismo, se va formando su conciencia americana: “a los veinte años de edad, mi espíritu se había ya continentalizado lo bastante para que mi lira respondiese, al modo de un diapasón, a las vibraciones de cualquiera de los pueblos de nuestra América” (182). En su madurez encuentra el balance de los elementos antes señalados:

La impresión del mar que llenó toda mi niñez y la impresión de la selva que caracterizó mi juventud, hiciéronse una sola en mi edad viril, completando a la vez el fondo psíquico de mi arte, tanto como el de mi vida.

Esta conjunción de impresiones realizase, precisamente, en la línea ecuatorial que, de este modo, por lo que a mi arte y a mi vida se refiere, divide por mitad también mi espíritu (192).

Estas palabras aluden a su parada ecuatoriana, en la boca del Guayas, en su ruta hacia Centroamérica. Durante otro viaje, en esta ocasión hacia Europa, es que refiere la máxima edad alcanzada en sus memorias: “En la mitad del mar que separa la América de Europa, cumpla los treinta años; y tengo la sensación de poner una señal como en la mitad del libro de mi vida” (303). Es decir, que se reserva para sí el relato del resto de sus años, quizá los más difíciles de contar y hasta de recordar para él mismo.

4.6. EL SENTIDO DE LO HISTÓRICO

El papel de la historia es un elemento que particulariza las *Memorias* de Chocano con respecto a las otras escrituras del yo de miembros de su generación. Existe un rotundo desplazamiento de lo personal a lo nacional: “Cuando nazco, está en pleno predominio la oligarquía plutocrática. Cuatrocientas familias se reparten, irresponsablemente, toda la vida nacional. Trátase de una dictadura colecticia, en que, bajo el expediente de un legalismo elástico la elegancia de las formas disimula el peculado sistemático. Don Manuel Pardo representa la aristocracia, el dinero, la tradición: es el conservador” (38). Afortunadamente se abre otra opción de gobierno: “Frente a él surge don Nicolás de Piérola, que arrastra consigo a cuantos no se precian de nobles, ni son ricos, ni se sienten tradicionalistas: es el renovador” (38). Se inclina Chocano por este último, a grado tal que es encarcelado por seis meses. Además:

El apellido del gran caudillo romántico adjetivó siempre al mío, desde los primeros momentos en que apareció el de aquél en la escena política, agitándose a manera de tea revolucionaria soplada por el ventarrón de las más novelescas aventuras: cuantos llevaron mi apellido siguieron a Piérola como partidarios vehementes, con un desinterés de que me siento líricamente orgulloso, bajo la fe que de ello pueden dar los propios hijos, aun por dicha vivos, del fundador y jefe en el Perú del Partido Demócrata (109).

Para Chocano, Piérola⁶¹ fue pieza clave en el desarrollo de su país al conseguir un gobierno equilibrado. A pesar de su admiración, no se muestra de acuerdo con el nombrado sucesor, Eduardo López de la Romaña y se inclina por Guillermo E. Billinghurst, quien “desnudaba él su espíritu en cuanto decía, sin reservar sus opiniones ni disimular sus apasionamientos” (184), algo totalmente atípico para el comportamiento de un político. En buena medida esta

⁶¹ Insiste Chocano: “No recibí ni solicité yo de él favor alguno; pero le tuve siempre la admiración de que era merecedor su obra pública, así como el cariño que era justo que despertase la belleza constante de su gesto en mi espíritu de poeta” (109).

inclinación produjo su exilio voluntario: “Entre Romaña y Billinghamurst se agita la política peruana, en forma tan confusa que no es posible establecer responsabilidades en el desorden que es la vida del Perú, durante los diecisiete años consecutivos en que concluyó por estar fuera de él” (186). Dicho periodo fue de 1905 a 1922.

En el capítulo undécimo titulado “Cómo y por qué surgió mi poesía” recrea la atmósfera que envuelve a los peruanos en un estado de circunspección ante la derrota en la Guerra del Pacífico y la ocupación de Lima por el ejército chileno. En términos de Chocano: “La tragedia sacude la conciencia nacional del Perú, haciéndola volver sobre sí misma en un examen íntimo que acaba por volverse una confesión general” (145). De ahí el paralelismo entre el ánimo nacional y su circunstancia personal.

Sobresale Chocano por su labor periodística. Además de su escritura misma como colaborador, emprendió proyectos de gran alcance como la fundación del periódico *El Siglo XX* en 1896. Tenía muy clara la significación de tal proyecto: “Había, pues, que inyectar vida nueva a la prensa nacional. Se imponía la necesidad de romper con el tradicionalismo retardatario, que oponía, en fondo y forma, gran resistencia a toda innovación, por insignificante que ésta fuera. La empresa no dejaba de ser quijotesca; y confieso que, naturalmente, habló a mi fantasía y sedujo a mi audacia” (163). Se inauguraban nuevos tiempos y el deber de los intelectuales consistía en crear medios adecuados a su expresión. Chocano mismo es quien valora su trabajo: “Así como he hecho constar que fui yo quien primero usó fotgrabados en el periodismo ilustrado del Perú, hago constar que fui yo quien en el Perú hizo, con *El Siglo XX*, el primer ensayo de periodismo moderno” (164). Tal afirmación se apoya en que en su diario aparecieron notas de índole social y obrera, además de cambiar el formato y la distribución de la información. Se implantó el uso de artículos con titulares a dos y tres columnas, además del empleo de cables de agencias noticiosas separados

con encabezamientos propios. En sí mismo, cada ejemplar impreso contenía un plan de lectura que invitaba a recibir las novedades del momento.

Más compleja es la exposición de sus logros en la diplomacia. Empezó con la encomienda del gobierno de López Romaña de conseguir los votos de las naciones centroamericanas para favorecer el arbitraje obligatorio en las disputas fronterizas entre los países americanos. Para Chocano significó que el presidente lo quería lejos de territorio peruano, pero hizo desde el primer momento gala de profesionalismo al defender la posición nacional: “Mi actuación tenía un doble aspecto a todas luces respetable: al interés patriótico uníase el interés doctrinario. Cuidé de hacer la propaganda de la doctrina, sin denunciar el interés de mi país, para no restarle autoridad a mi actuación” (216-217). Defendía entonces un ideal más que la demanda territorial específica. Aseguró los votos a favor de la causa peruana en tres de las cinco repúblicas de Centroamérica.

Evitó la guerra entre El Salvador y Guatemala al fungir como representante de Estrada Cabrera en la mediación, en la cual el presidente Zelaya de Nicaragua estaba detrás de la crisis. Después de tal éxito declara Chocano: “Regresé a mi país con licencia llevando conmigo tres cartas de agradecimiento por mi intervención personal en el arreglo de la paz entre Guatemala y El Salvador: eran ellas de los Presidentes de ambas Repúblicas y del Presidente Electo de Honduras, don Manuel Bonilla” (238). Como recompensa en Perú se le nombró Encargado de Negocios en las cinco naciones centroamericanas, pero lo retuvieron en Lima para hacerle un delicado encargo que lo llevaría a Bogotá. Después de declararse independiente Panamá, Perú fue el primer país latinoamericano en reconocerla como nación soberana. De modo que:

En tales circunstancias, la Cancillería peruana tenía que buscar la forma de impresionar a la Cancillería colombiana y aun ganar la voluntad de ella para un arreglo en los límites amazónicos, al mismo tiempo que se trataba de hacer arreglo con el Ecuador. Lo más delicado

de tal propósito era el que no podía bastar con las explicaciones a la Cancillería para desimpresionarla, pues había también que desimpresionar al pueblo colombiano, y a éste no era discreto darle las explicaciones que a su Cancillería (244).

Sugiere que por tales razones fue elegido para conseguir los resultados esperados tanto a nivel gubernamental como popular. A pesar de que él deseaba alguna misión en Europa, se alineó a los planes del Canciller Pardo y dejó atrás la promesa que lo haría el Ministro Plenipotenciario más joven de Perú a sus 28 años. Afirma entonces: “Mi preocupación era servir a mi país en provecho para él y para Colombia, ya que la amistad de ambas Repúblicas era de la más alta conveniencia. La dificultad y el peligro me atraían. El poeta en mí se sentía seguro de que el gesto era bello” (245). Consiguió su propósito no sin contrariedades, pues el acuerdo que debió ser firmado en Bogotá se realizó en Lima por así convenir a los intereses de José Pardo, quien ocuparía la presidencia (1904-1908).

De tal suerte, surge un mediador entre ambos, pues el entonces candidato infunde la falsa noticia de un trastorno mental por parte de Chocano, se rememoran entonces las palabras de Javier Prado y Ugarteche: “—No sería prudente— me dijo con un acento de tranquilidad comunicativa— el que Ud. arrojara a la arena política la apreciación de un tratado internacional. Sería ello incurrir en el mismo error del que acusa a Pardo, puesto que le atribuye fines políticos a la firma que él quiso poner en Lima al tratado obtenido por Ud. en Bogotá” (289). Resuena el consejo de su amigo y decide alejarse de Perú ante la “repugnancia indecible por la disputa política personalista” (289-290). Inicia entonces su etapa de autoexilio: “Así, después de siete días de supuesta locura, empecé los diecisiete años de ausencia de mi país natal” (291). Surge una manera natural de distanciarse, lo nombran parte de la Comisión Negociadora de los límites entre Perú y Chile que se arbitraría en Madrid.

La conciencia de intervenir directamente en momentos cruciales de su tiempo se manifiesta desde la introducción cuando declara: “En muchos de los acontecimientos

enunciados, no he sido sólo testigo de excepción, sino que actor con riesgo de mi vida. He identificado, así, mi vida con la de cada pueblo a cuyo amparo he vivido.” (9) Hay un compromiso abierto a contribuir a las causas de la dirección de naciones cuyos gobernantes le dieron responsabilidades políticas. No se detiene ante el prejuicio con el cual ha sido juzgado:

Se dice, frecuentemente, que he acompañado yo, con mi palabra y con mi acción, a más de un “tirano” de América: cierto es; pero siempre con peligro de mi vida, y según como se verá. He estado, desde luego, en favor o en contra de cualquier “tiranía”, según ella ha estado, por su parte, en contra o en favor de la plutocracia dominante o del intervencionismo extranjero (10).

Expresión pura del pensamiento político de Chocano,⁶² quien creía que la concentración del poder en torno a la figura de un líder podía ser beneficioso para el progreso, al ordenar las circunstancias impuestas antes únicamente desde la verticalidad de los intereses particulares de oligarcas locales. De ahí la importancia de fijar su posición:

No se ha podido decir, por eso, que simpatiqué jamás con ninguna de las oligarquías de América. Cuestión de temperamento: la oligarquía no es más que el anonimato irresponsable de una tiranía colectiva; y a mí me repugna, en el arte y en la vida, todo lo que carece de responsabilidad personal y se manifiesta en forma confusa o aglutinante (11).

Su deber ante la historia fue estar del lado contrario a las oligarquías para intentar liberarse del yugo que representan para el mantenimiento de un permanente *status quo* que beneficia los privilegios existentes de dicha clase en el poder. Aquí hace pública su declaración de principios. Sí cree en el “hombre fuerte” que desde la colonia ha hecho las Américas, pero simpatiza con un nuevo orden que dignifica las condiciones de trabajo de los “oprimidos”.

⁶² Véase “Apuntes sobre las dictaduras organizadoras y la gran farsa democrática” en *Obras Completas*, México, Aguilar, 1954, pp. 1049-1069, fechados originalmente el 21 de marzo de 1922. Es sin lugar a dudas en el terreno ideológico donde resulta más polémico y aun rechazado el autor peruano.

4.7. FILOSOFÍA DE VIDA

A pesar del mayor peso de la historia en las memorias de Chocano también hay en algunos momentos espacio para la reflexión sobre algunas ideas que conforman una manera propia de hacer frente a la vida. Se trata de subrayar ese carácter excepcional que el propio autor pone en primer plano. Por ejemplo, la manera como coordinó sus labores periodísticas: “El primer dinero que gané con mi trabajo fue, pues, en una sociedad cooperativa de carácter obrero, que yo mismo organicé para la mejor administración de un bien del Estado a la vez que de un servicio público. El cooperativismo tuvo desde entonces en mí un convencido partidario” (113). Procura, entonces, organizar el trabajo en la Imprenta del Estado en el año de 1895 por medio de una sociedad cooperativa que involucró al regente, a dos tipógrafos y al jefe de máquinas en un consejo consultivo, el cual estableció el reparto de un 80% de las ganancias entre todos los trabajadores de la imprenta y únicamente la quinta parte para su director. Sin duda, fue muestra de que el ideal socialista podía practicarse en la capital peruana. Dicha puesta en práctica de una sociedad cooperativa la llama “cosa de poetas”.

De igual modo califica a la obra en Panamá que serviría como conexión interoceánica. “No hay que olvidar, en este punto, que los ingenieros tienen la obligación de hacer realidad el sueño de los poetas” (191). Más adelante dentro del contexto de la separación del istmo de Colombia, declara: “Otra sería la suerte de los pueblos, si en vez de acoger los embustes de los políticos, apreciaran la verdad de sus intelectuales...” (252). Critica, asimismo, el imperialismo estadounidense detrás de esa maniobra política: “Es el instante en que Panamá va a ser otra vez la llave del mundo. Con ella abrió las puertas a la Edad Moderna la mano generosa de España. Esta vez la llave aparece cogida por la astuta tenaza de otra mano” (209). La sombra del neocolonialismo se hace presente y Chocano la advierte varias veces en sus memorias al referirse a la trayectoria realizada por los barcos “Iowa” y “Oregon”.

Por ello no asombra el carácter combativo de la siguiente frase: “Dicho lo tengo en verso: Nada importa vencer ni ser vencido: lo que importa es ser grande en la batalla” (43). De ahí quizá la arrogancia que algunos veían en la actitud del poeta peruano. De sus divagaciones durante su encierro en la Fortaleza del Real Felipe de El Callao rescato la siguiente:

—¿En que está usted pensando así, poeta? [inquiére el Coronel José Domingo Parra].

Le respondí con algo que he tenido después que repetir muchas veces:

—Pienso que cada uno da lo que tiene uno adentro. El sol nos da luz; hay quienes nos dan fango... (101).

De tal modo expresa la lucha de los contrarios con los cuales habrá de enfrentarse el ser humano en su devenir en el mundo. En el segundo capítulo da cabida a ciertas inquietudes existenciales: “Entre las dos grandes interrogaciones sin respuestas: ¿de dónde venimos? y ¿a dónde vamos? no está de más que el hombre —y más aún si es poeta— pasee los ojos por los cielos antes de bajarlos en la vida hacia las cosas de la tierra” (24). De lo celestial a lo terrenal están los sueños, los anhelos que dibujan un mundo diferente. Tal vez para esto habrá que ser el primero en dar marcha, José Santos Chocano lo sabe y es por eso que al repasar su heráldica concluye: “El lema de mi escudo, para hacer efectiva su arrogancia, ha ensombrecido mi vida como con la inquietud de un pronóstico. Nunca encontré abierto el camino: siempre tuve que abrírmelo en la vida, con mucho trabajo y con no poco dolor...” (35).

4.8. SER ESCRITOR: MANIFESTACIONES DE UNA VOCACIÓN

Un asunto de gran trascendencia en las *Memorias* de José Santos Chocano es establecer cuáles fueron las circunstancias que lo llevaron a la creación literaria. Manifiesta su precocidad al relatar sus primeros pasos:

A los siete años, sentí despertar al deseo extraño de escribir en verso. El escritor tacneño Cirilo Carbajal, hermano de un poeta y muy bien conocido y reputado entre sus coterráneos de tal época, hízome una ligera corrección en mi primer ensayo infantil. Lo que él no supo, sino sólo mi madre, que ha de conservar aún tales papeles míos, es la osadía con que, de los siete a los ocho años de edad, emprendí, en las más diversas formas métricas, nada menos que la continuación del *Diablo Mundo* (149).

Una conciencia clara de que la nueva literatura se nutre de clásicos y que no basta con escribir sino hay que ser leído, escuchado y hasta aplaudido. Su más entusiasta animadora fue su madre, por quien conoció a José Espronceda al ser su lectura de cabecera. De ahí toma ese aire byroniano que “ha agitado” su vida. Su inicio en las letras pone el acento en la lírica romántica al tomar como modelo a una de las más reconocidas creaciones poéticas del siglo XIX español. La más importante de sus influencias de aquellos días y del resto de sus años consagrados a la labor literaria fue “*Las mil y una noches*, mi opinión entusiasta ha aumentado con los años, hasta estimar que tal colección de leyendas maravillosas como una suerte de Biblia profana o de epopeya oriental, rica en episodios de las mejores páginas homéricas y dantescas” (149).

Establece un parámetro de su lugar en las letras peruanas, insiste en la marca de la Guerra del Pacífico como detonante de su vocación literaria: “La guerra del 79 había formado el ambiente de que surgió una prosa bíblica y luego una poesía viril, un profeta y luego un poeta, don Manuel González Prada y luego yo” (150). Se exhibe como una voz nacida de las circunstancias del momento, pero también de un lugar específico: “una ciudad sin nieves, sin rayos, sin truenos, sin estaciones bien marcadas, sin grandes calores ni grandes fríos, ha de engendrar una literatura de elegancia estirada y ceremoniosa” (134). De ahí que aluda a los nuevos bríos de las letras peruanas debidos a su contribución poética. Dicho pensamiento sobre su propia obra está vinculado con las peculiaridades del modernismo en Perú, el cual enfrentó las condiciones de postguerra y el conservadurismo propio de Lima.

Lector conspicuo, hace todo un manifiesto de la relación entre vida y obra en la introducción de sus *Memorias*. Menciona autores como Wilde, Kipling, Tagore, Whitman, Musset y Schiller; Zorrilla, Espronceda, Lope y Cervantes en el ámbito hispánico. Señala entonces como: “Virgilio, Horacio, Ovidio, están totalmente en sus poemas y viven en perfecta armonía con su arte. [...] En la vida de Petrarca hay, precisamente, la misma poesía que en su obra” (6). Continúa:

¡Cómo viven su arte épico, con toda intensidad, Milton y Camoens, o, para dar también nombres nuestros, Ercilla y Verdaguer, tan personajes dignos —a la manera del inglés y del lusitano— de figurar en sus mismos poemas! [...]

Shelley y Schiller, Víctor Hugo y Walt Whitman, Leopardi y Heine, viven todos de su poesía. Vívenla aún los dioses menores, desde Musset y Vigny hasta Zorrilla y Espronceda.

¡Cuánta poesía se agita en las vidas de Baudelaire y Rimbaud!

¡Qué serena armonía entre las vidas y las obras de Leconte y Heredia! (7).

Proporciona una nómina vasta desde Homero hasta Wilde. Es el canon al cual no duda Chocano pertenecer. Resalta el hecho de considerar a los creadores en lengua española a la par de quienes escriben en alemán, inglés o francés. Con naturalidad establece vasos comunicantes entre estos artistas de la palabra.

Sus convicciones literarias se afirman desde esas primeras páginas de sus *Memorias*: “Desde mi edad de piedra lírica, tengo pensado que en el arte caben todas las escuelas de arte como en un rayo de sol todos los colores. [...] Ya explicaré por qué carezco de espíritu gregario y por qué soy adverso a todo sectarismo” (10). Aquí hace un guiño al modernismo, pues se muestra ecléctico, abierto a distintas tendencias, aunque no sea capaz de sumarse a un movimiento que lo sujete.

Al realizar empresas colectivas como la dirección de *El Perú Ilustrado*, él mismo Chocano acepta que en los números a su cargo “pueden apreciarse las primeras manifestaciones de lo que hubo de llamarse ‘modernismo’” (117). Hace la debida aclaración

“aunque mis revistas sirven de órganos del ‘modernismo’, conservo en todo momento mi independencia de criterio personal, que coloco por encima aún de la admiración y del cariño a mis altos compañeros...” (118). A final de cuentas reconoce la altura literaria a la cual llegan los miembros de su generación.

De cualquier forma está consciente de la plataforma continental que significan las publicaciones periódicas de su tiempo. Él mismo dice “antes de dirigir *El Perú Ilustrado* había ya colaborado en las mejores revistas de América” (117). Enumera los títulos que le sirvieron de modelo: *Revista Azul* (México), *Revista Ilustrada* (Nueva York), *Revista Gris* (Bogotá), *La Habana Elegante*, *El Fígaro* (La Habana), *El Cojo Ilustrado*, *Cosmópolis* (ambas de Caracas), *La Montaña* (Buenos Aires), *La Lira Chilena*, *Pluma y Lápiz* (Santiago), *Revista Moderna* (México). Éstas sirven de guía para impulsar el proyecto encabezado por Chocano en las prensas peruanas.

No obstante, su disentimiento sigue en pie: “el llamado ‘modernismo’ en Nuestra América —o, por lo menos, así lo entendí yo, según queda demostrado— no fue una cofradía de elogios mutuos” (121). Dice esto al deslindarse del gusto expresado por Darío en *Los raros*. Para Chocano la insistencia en la confluencia entre la literatura francesa y la hispanoamericana no era tal. Su vena hispánica es mayor que en otros autores de su época. Es relevante en sus memorias el encuentro con algunos modernistas. Consigna un interés manifiesto por autores afines a su obra ya sea en su tratamiento personal como en los casos de Salvador Díaz Mirón, Julio Herrera y Reissig y Amado Nervo, o en la justa admiración de su obra como en los de José Martí, José Asunción Silva o Enrique Gómez Carrillo.

Las redes de intelectuales siempre fueron importantes para Chocano. Así lo demuestra en su llegada a Madrid donde establece relaciones con Marcelino Menéndez y Pelayo, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno y Emilia Pardo Bazán; el trato con Darío merece capítulo

aparte: “Cuando Rubén era dueño de sí mismo y no era presa del demonio del alcohol, mostrábase como un hombre grave, pero muy agradable, con innegable don de gentes, aunque parco de palabras y no muy ágil en sus actitudes” (330). Estas palabras corresponden a un texto que se publicó en la prensa con anticipación a 1931, llevaba por título “Rubén y el demonio del alcohol”, pero es considerado en la serie de artículos memorialísticos aparecidos en volumen en 1940.

Deja manifiestas las implicaciones de sus dos primeras publicaciones *Iras santas* (1895) y *En la Aldea* (1895), ya que se establece una bifurcación en su obra: una senda es la poesía cívica, la otra es panteísta. Confirma: “Estos dos libros iniciales fueron como los dos rieles que quedaron tendidos, para que luego discurrieran sobre ellos todo mi arte y toda mi vida, que, en realidad son lo mismo” (153). Traza los caminos por los que férreamente sostuvo su producción literaria. Se plantea la pregunta retórica: “¿Qué es, en efecto, éste o aquel episodio de mi vida, sino una página renovada de *Iras santas*? ¿Qué fue *Alma América* y qué va a ser gran parte de *Oro de Indias*, sino proyecciones continentales de *En la Aldea*?” (135), con la cual consolida su argumentación. Hace la siguiente valoración: “*Iras santas* tiene sus naturales precedentes en todos los libros de poesía civil que expresan estados de espíritu semejantes a aquel en que viví mi libro; *En la Aldea* no tiene precedentes en castellano, ni en ningún otro idioma, que yo sepa” (135). En sus memorias muestra con contundencia lo que para él es la originalidad de su creación poética y por qué posee un sitio en la historia literaria peruana. Los críticos actuales no apoyan tales aseveraciones.

Así, son reveladoras sus confidencias en cuanto a su subsistencia. En la introducción de *Las mil y una aventuras* se lee: “Lo único que me aflige es no haberme construido la situación económica necesaria para mi tranquilidad, que me permitiera dedicarme exclusivamente a mi obra de arte” (13). A pesar de la valía que él mismo se confiere, declara ese yerro vital

que lo obligó a desempeñarse en tantas otras actividades que enturbiaron su faceta como poeta. Obtener una fuente económica ha sido una preocupación constante de los artistas y lo fue también para los modernistas como hemos visto.

4.9. EL ESTILO

Nada más individual que el estilo. El propio Chocano reconoce como el mayor logro de un poeta conseguir determinada fuerza expresiva. De tal modo, algunos pasajes destacan por el tono declamatorio en el empleo de las palabras por parte del autor. Por ejemplo, cuando recuerda la hazaña de su bisabuelo al proclamar la independencia peruana en Tacna: “Siento, así, que desde la aurora de la independencia viene hasta mí un gran soplo trágico, esparciendo sobre mi vida a la vez el calor de los trópicos con que tantas veces se me ha quemado el corazón” (18). En esa recuperación sentimental del ánimo de sus ancestros el uso del lenguaje es exagerado. Por tanto críticos actuales indican: “A nivel genérico, las memorias de Chocano están caracterizadas por el imaginario estético de la época que se resume en la presencia de un preciosismo ya gastado y poco efectivo”.⁶³ Revisaremos algunos ejemplos para comprobar si el gusto literario del poeta peruano resulta anacrónico.

Al referirse a las circunstancias que rodean a su nacimiento, acierta a decir: “Conspiraciones, revoluciones, aparecen como bordadas por el hilo de un folletín romanesco, en el fondo de gravedad sombría que se deja ver a los ojos por entre las abiertas cortinas de la cuna en que se mece mi lactancia” (38). Recrea con artificialidad una imagen con la cual ilustra las condiciones de sus primeros meses de vida. La siguiente alude al acto de

⁶³ C. Díaz Cid, “La turbia memoria de los cisnes”, en < http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02_diaz.htm > [consultado el 29 de diciembre de 2014]. Agrega el crítico chileno: “En este sentido, Chocano es fiel a su poética, caracterizada por un sujeto grandilocuente, de frase rimbombante y en consonancia con un individualismo superlativo que encuentra en el relato autobiográfico el espacio ideal para su ejercicio pero que al parecer no entusiasmó a los escritores posteriores a imitarlo.”

rememorar: “Náufragos en mis recuerdos, a flote sobre ese mar difuso de la memoria dilatada hasta perderse en los primeros años, van y vienen como mecidos por un mismo oleaje, algunos grandes nombres. Arturo Prat y Miguel Grau” (41). El ambiente líquido remite a pensar que la memoria es algo inestable, cambiante, que fluye con sus propias leyes. Con solemnidad emergen así los dos nombres de los comandantes con mayor significación de la Guerra del Pacífico el primero chileno, el segundo peruano.

Existen algunas asociaciones que con el tiempo se han vuelto lugar común, pero que en su momento tuvieron mayor impacto: “Negros y chinos alrededor de las pailas de miel o por entre los tupidos cañaverales de mis recuerdos, se unen con la armonía del reluciente ébano y el maravilloso marfil” (52). Destaca estos elementos culturales característicos de la diversidad racial en Perú.⁶⁴

En otras ocasiones describe la atmósfera circundante, como ésta en la cual existe el riesgo de ser capturado por las fuerzas gubernamentales: “Las olas se reían de nuestras inocencias, palmoteando a cada palabra, y la media luna se zambullía en las nubes para no ver nuestra perdición” (84), recurso con el cual intensifica el suspenso de la escena. Una vez encarcelado en el antiguo Castillo del Real Felipe describe lo que lo rodea: “El agua se fluía de los intersticios de las piedras en los muros, tejía con sus hilos, otras veces, la ilusión de un acuario, o, mejor aún, de un rincón submarino, en que mis ojos podían sospechar a lo lejos el tumulto de la vieja ciudad del Callao sepultada una noche en las aguas” (101). Su capacidad de reformular ambientes se pone de manifiesto. Observa así la vida en prisión:

Una monotonía desesperante hacía conocer el efecto de una danza sin fin por el desierto. Sólo venía a interrumpir la fatigosa sucesión de los instantes —que eran como los granos de un reloj

⁶⁴ Comenta las aportaciones de estas razas en su vida: “Negras fueron mis nodrizas, chinos mis ayos. La raza negra me dio su sangre ardiente y atormentadora sensualidad; la raza china afinó mi fantasía y la pobló de visiones apocalípticas y complicadas” (51).

de arena en que el desierto se volcase— tal cual noticia de la revolución, venida por los aires a caer como un guijarro giratorio en las aguas estancadas de mi espíritu.

A cada noticia que llegaba daba mi espíritu, así, un salto. La indignación me sacudía. Un grito de rebelión se anudaba en mi garganta. Dijérase que la monotonía del desierto era interrumpida por el rugido del león... (102-103).

Reelaboración de su experiencia en prisión, atento a cualquier información de la victoria de Piérola. Atisbar con esperanza el fin de la reclusión. Un lapso corto en el que fue trasladado al hospital militar es reelaborado en términos similares al anterior fragmento: “Duró muy poco el oasis, que se escapó como un espejismo dentro de mis manos, cuando empezaba yo a paladear la dulzura de los primeros dátiles” (105). Su compañero, el coronel Parra, se había fugado, por lo que dieron término a su estadía hospitalaria. Aún más, al final de ese séptimo capítulo retorna a la metáfora de oscuridad del encierro: “El tragaluz del túnel desapareció y siguió el curso de mi sueño sobresaltado, perforando las tinieblas de mi noche de seis meses” (106). Al concluir su detención describe: “Como después de un largo viaje en barco, se sigue en tierra sintiendo bajo los pies al caminar la ilusión del balanceo, después de libre hube de seguir sintiéndome oprimido por los recuerdos de la prisión que, así, me obsesionaron algún tiempo con una suerte de neurasténica añoranza” (107). Analogía propia de viajero que no olvida ese medio año sin luz.

La experiencia en prisión lo convierte en abstemio. Chocano se demuestra ajeno a la bohemia y enfatiza: “Hago constar que, tal vez por cierto aristocratismo de mi espíritu, nunca tuve la menor inclinación hacia la vida bohemia. Hago constar, asimismo, que en mis labores de arte jamás acostumbré excitante alguno, sin exceptuar ni el café ni el tabaco” (14). Limpio, pues, de cualquier adicción. Se caracteriza, entonces, por su sobriedad.

Además utiliza referencias literarias como éstas con las que sintetiza su intento por hacer un negocio cafetalero en el valle de Chanchamayo: “La primera salida de mi ciudad natal no

tuvo carácter quijotesco, sino, por el contrario, cierto sanchopancismo balzaciano, en que por primera vez viví la poesía que hay en los cálculos de la fabulosa lechera de Lafontaine” (124). Este exceso en su adjetivación da cuenta de su estilo recargado y rimbombante. Más adelante, narra el logro para la humanidad que significó la construcción de un canal interoceánico:

Prodigio de la naturaleza, el Istmo de Panamá, se adelgaza en la labor de pulimiento que parecen emprender, armoniosamente los oleajes.

Nudo dijérase en que el mundo ata por los extremos, alrededor de su máxima redondez, la túnica de las aguas.

En ese nudo se atan las dos fábulas que cubren hacia un lado el incendio de la Atlántida y hacia otro el naufragio de la Lemuria (205).

Es un acto civilizatorio digno de celebración, pues representa la unión de dos mundos dispares. Para la ocasión parece oportuna su grandilocuencia. La metáfora del nudo da sentido a la acción cotidiana del canal. Otro de sus destinos lo describe así, después de su viaje en barco por el río Magdalena, se encamina a caballo a la capital colombiana:

La naturaleza que con sus encantos me había hecho olvidar en el viaje fluvial toda incomodidad, me hizo en el terrestre, en igual forma, olvidar todo peligro. Más de una vez, en la orilla de un abismo, sin considerar la atracción de él, detuve mi cabalgadura, para contemplar el espectáculo que se me brindaba como una decoración teatral de un drama mitológico, en que el sol de los trópicos era el protagonista.

Cuando llegué a Bogotá, tuve la impresión de haber entrado hasta el fondo de la cueva miliunanochesca, olvidándome de la palabra que pudiera servirme para franquear la salida (255).

El goce de mirar paisajes americanos como éste sólo encuentra parangón con su libro de cabecera, *Las mil y una noches*. Estar frente a la belleza se traduce en leyenda. En cambio, cuando visita la capital argentina se reencuentra con un antiguo romance y desata en él un ánimo distinto: “Fue con esta impresión de crepúsculo espiritual, en que un amor lejano arreboló un instante feliz de mi vida, porque en él me sentí puro, cómo me alejé de Buenos

Aires una noche por el río, sobre cuyas ondas veía yo caminar conmigo el reflejo de todas las estrellas...” (301). Es la comunión romántica entre la emoción interna y el paisaje exterior. Finaliza este recorrido por grandes ciudades sudamericanas: “La bahía de Río de Janeiro es como un anillo cortesano en que tiembla engastada la esmeralda del mar; y el sol, que la decora en mis recuerdos, finge un diamante del Brasil” (303). Se encamina hacia Europa y es el último punto de referencia que se llevará de su querida tierra americana.

El empleo de la prosa poética fue una de las características de la narrativa modernista. Se advierte en los ejemplos aquí expuestos una estética común a un gusto literario de dicha época. Sin embargo, la distancia temporal con el apogeo de la estética modernista hace que para el lector actual se escuche pomposa esta prosa de Chocano. Quizá para 1930 este estilo resultaba ya anacrónico;⁶⁵ la fastuosidad expresada según el autor, se vuelve ampulosa para los lectores.

ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

José Santos Chocano ante todo se presenta como un hombre de letras en sus *Memorias*. Da preponderancia en su relato a su conformación como poeta y en términos literarios da acuse de amores y de trabajos. De estos últimos considera primordiales sus pasos por el periodismo y la diplomacia. Su característica seguridad hace que resuelva conflictos internacionales y se convierta en figura de primer plano en acontecimientos del Estado peruano. De ahí que sostenga un paralelismo entre historia nacional y desarrollo personal.

⁶⁵ Araujo se refiere a un fracaso de las *Memorias* de Chocano “pues va a contrapelo de lo que aparecen como propuestas de sujeto más acordes a la modernización”, *op. cit.*, p. 119. Me parece que se debe considerar el horizonte de época del autor, pero no aquel en que su publica el libro (1940) ni siquiera las fechas de aparición de estos relatos en los periódicos (1930-1931), si no el de su obra poética de principios de siglo XX. Las *Memorias* de José Santos Chocano son una coda de su obra literaria por lo cual hay que leerlos desde una perspectiva de la época modernista y no demandar en ellas una concreción de la crisis de los hombres de vanguardia.

Es significativo que interrumpa el relato de sus *Memorias* justamente en el preludio de la publicación de *Alma América* (1906), obra con la que se consagra como poeta de fama continental. Fue al regreso de su viaje por España que se vio envuelto en rumores de un presunto desfalco bancario, el cual nunca fue comprobado, pero acabó con la carrera diplomática en su país. Asimismo, no alcanza a narrar la trifulca con Edwin Elmore cuyo desenlace lo convierte en un homicida. Únicamente se refiere a las maledicencias de carácter penal que tuvo que encarar como figura pública.

Chocano es escritor representativo de su tiempo no sólo por su particular estilo de expresión, sino por atisbarse en él la necesaria profesionalización del literato. En un resabio decimonónico es un autor que, a la par de su obra creativa, debió emprender cargos políticos y periodísticos. Se sabe polémico por su particular posición ideológica, la cual defiende desde sus páginas memorialísticas. De tal modo encuentra en sus escritos una vía para expresar su postura.

Más que nada en sus memorias se advierte el elemento de trascendencia al subrayar aquellas actividades que le dieron protagonismo en la historia de Perú y de Iberoamérica. Asimismo, debe hacerse hincapié sobre el carácter comercial de estas páginas memorialísticas, pues Chocano percibió ingresos fijos por sus colaboraciones en diversos periódicos. No se trata entonces de un impulso propio de un proyecto autobiográfico lo que motiva su escritura. Más bien explota su ámbito público de personalidad reconocida. Por lo mismo, cuenta su inserción en las redes de intelectuales de la época y narra sus vínculos políticos que se refieren a su participación activa en acontecimientos clave de la historia.

El meollo de estas memorias se encuentra en todo lo que Chocano concibe como su yo exterior, preserva para sí datos íntimos como los son sus relaciones con esposas e hijos. Estas colaboraciones periódicas reelaboran la figura pública de uno de los más polémicos autores

peruanos y quizá el del modernista más reconocido tras la muerte de Darío. Hay que considerar que en su expresión literaria además de considerarse un poeta nacional siempre sostuvo el reconocimiento en vida de poeta de América. Sus relatos memorialísticos son consecuencia lógica de una expresión literaria e ilustran un modo de ser en las letras hispanoamericanas.

CONCLUSIONES

Leer los escritos del yo de los modernistas ha permitido conocer desde una perspectiva personal las condiciones de los escritores que vivieron la transición entre los siglos XIX y XX. Se aprecia la importancia de la movilidad geográfica que mediante el viaje consiguió superar fronteras físicas y mentales para concretar un movimiento literario caracterizado por el sincretismo. Dicha confrontación cultural tras sus estancias en el extranjero, sobre todo en Europa y Estados Unidos, originó una cohesión de identificación hispanoamericana. Ésta es una de las causas por la cual el modernismo tiene alcances señalados como continentales. También contribuyeron a esa percepción las labores diplomáticas desempeñadas por sus miembros. No resultaba raro que Rubén Darío aceptara ser cónsul colombiano en Buenos Aires, José María Vargas Vila fuera nombrado ministro plenipotenciario de Ecuador en Roma o Chocano representara los intereses de Guatemala en negociaciones internacionales. Esas tareas posibilitaron a la vez una forma de concretar sus traslados a otras ciudades.

El cosmopolitismo se constata en estas escrituras del yo que registran el hambre de mundo que tenían los tres autores, sea al fincar su residencia fuera de sus lugares de nacimiento o con el relato de sus giras continentales. Además del reconocimiento de la influencia de sus lecturas de autores franceses, ingleses o norteamericanos. El escritor modernista se ve a sí mismo como un artista a la par de cualquiera en el planeta. La internacionalización de sus obras es un fenómeno de recepción dentro de la literatura hispanoamericana. Asimismo el afán por la belleza se expresa en su comportamiento

consignado en los títulos estudiados. La precisión de la palabra, su plasticidad y el regodeo en la descripción de vivencias clave forman parte de un sentido estético compartido.

Al analizar tres variantes en la configuración literaria del yo modernista, se distingue el empeño de dar constancia de las cavilaciones de Vargas Vila en el diario; la intención de recreación simbólica de la anécdota en la autobiografía de Gómez Carrillo y el reconocimiento del papel social e histórico de Chocano en sus memorias. Uno de los motivos sustanciales al seleccionar a estos escritores —Vargas Vila, Gómez Carrillo y Chocano— fue el hecho de que detrás de la voluntad de tomarse ellos solos como asunto de sus obras, se evidencia un afán de trascendencia con el cual se procura afianzar su figura como autores. Cada uno de ellos se constituyó como persona pública al proyectar intencionalmente rasgos de su personalidad. Las escrituras del yo les sirvieron para crear una imagen de sí mismos coherente con sus propuestas estéticas.

Los tres géneros son una manera de dar unidad al yo: se materializa el ser cotidiano en el diario, se describe la personalidad en la autobiografía y se relata el protagonismo histórico en las memorias. Aquí se advierte cómo en la autobiografía se explaya el yo mientras que en las memorias se contiene, pues se hace presente una necesidad de narrar las circunstancias sociopolíticas de un momento histórico. De tal suerte, la autobiografía crea un efecto liberador al seguir el impulso de dar coherencia al ser del presente.

Diarios, memorias y autobiografías son una afirmación de la identidad para los modernistas quienes hacen uso de la palabra para revelarse. Los planos interior y exterior son utilizados para bosquejarse como individuos insertos en una sociedad en crisis. La importancia del arte y del goce estético se opone a las necesidades apremiantes de sustento como escritores. Sobresale el proyecto vital de dedicarse a las letras. De ahí la problemática

relación con el poder, ilustrada claramente con el caso de Chocano y su controversial posición política.

En estas variaciones del yo modernista se advierten diferentes propósitos tras la elección de determinado género, pues desean resaltar algo en particular de su persona cuando encuentran su justa vía de expresión. Es palpable, entonces, la intención de cada autor al preferir un género sobre otro. Así se descubre: el ensimismamiento de Vargas Vila en sus reflexiones vitales que recorren las páginas de su diario; la exaltación de un Gómez Carrillo rebelde que necesita elaborar la narración de su pubertad y primera juventud en tres extensos tomos, y la jerarquía histórica de Chocano configurada en sus piezas memorialísticas. Sin duda, también se trasluce la plenitud individual que conlleva escribir sobre sí mismos.

La definición de Vargas Vila es la de una persona que le concede mayor importancia a los pensamientos que a las acciones, pues él mismo reconoce que la peculiaridad de su escritura diarística es la ausencia de anécdotas ocurridas en el mundo exterior. Desea desplegar en las páginas de su Tagebuch los pensamientos de su vida interior. La reflexión misma queda como un elemento de primer plano. Se remonta a sus años de maestro de escuela (1880-1883) para puntualizar su constitución como un ser heterodoxo, libre y revolucionario.

Enrique Gómez Carrillo emprende su proyecto autobiográfico a los 44 años, advierte a sus lectores no alcanzar la edad requerida para este género, pero puede más su afán por relatar las aventuras con las cuales sabe se convertirá en leyenda. Selecciona las anécdotas que revelan en mayor medida sus rasgos de desenfado, subversión y quebrantamiento de normas morales. Hay una pormenorización de sus acciones que crea atmósferas de época mediante escenas entretenidas, profundidad en los personajes al darles voz propia y contundencia al detalle de sí mismo.

Por su parte, José Santos Chocano llega a afirmar que su biografía ilustra el acontecer histórico de Latinoamérica; equipara el desentrañamiento de su vida al conocimiento de los episodios nacionales de los países donde habitó. Hay en su relato la convicción de que su nombre forma parte de lo más selecto de las letras peruanas y latinoamericanas desde las tempranas obras escritas entre los quince y los dieciocho años. Su vanidad queda de manifiesto. Es un yo que trata de inmortalizarse a través del recuento de situaciones de cariz político y diplomático. El estilo no ayuda a que los lectores actuales se interesen por este tipo de relato.

Encontraron en su pasado el cronista guatemalteco (*Treinta años de mi vida*) y el poeta peruano (*Memorias. Las mil y una aventuras*) una materia de consumo para su público lector. Asimismo, el novelista colombiano entrevió la pertinencia del diario como un instrumento para explayarse en algunas ideas sugeridas en sus novelas. Identifican a los receptores de sus obras autobiográficas, pero la madurez de los géneros en Hispanoamérica es tardía, consideremos el periodo largo entre una reedición o reimpresión de estas obras o su aparición póstuma. Una vez más los modernistas se adelantan a su época, al dejar este legado con miras a confirmar el tono de su voz individual. Los tres modernistas saben de la existencia de lectores cautivos de sus obras que, a pesar de ser minoritario, conforman un público atento. Éste es el destinatario directo de las construcciones literarias de su yo.

De tal manera, la configuración del individuo en los volúmenes estudiados postula una idea del escritor modernista. En los tres casos ronda la figura del dandy. Resulta un tanto extravagante, pues ellos continúan con esos códigos personales todavía avanzado el siglo XX, en las décadas de los veinte en Vargas Vila y de los treinta en Chocano, en el caso de Gómez Carrillo relata la fase previa y describe una plena atmósfera de bohemia. Se encuentra entonces en sus expresiones del ser la concreción del escritor como un aristócrata de la

palabra que tiene seguidores, los cuales desean saber sobre las vidas en conflicto de sus autores favoritos. Se instaura un culto por ciertas figuras literarias, modelo para hacer frente a la crisis espiritual del periodo entre siglos.

Definitivamente la prensa fue un factor primordial sobre todo en el caso de Gómez Carrillo quien publicó numerosas crónicas en diferentes diarios hispanoamericanos. Para Chocano es fundamental el público asistente a sus recitales, mientras que Vargas Vila fue un *best seller* como novelista. Los tres mantienen la expectación de aquellos lectores que se deleitaban con el gusto modernista, en el cual se conjugan tanto la seducción de la novedad como el encanto por lo refinado, un modo vigente en muchas de las provincias latinoamericanas aún en los años treinta.

La relación humana con el tiempo es claramente manifiesta en las escrituras del yo, en ellas se expresan la incertidumbre del presente en los diarios; la reconstrucción de las vivencias personales del pasado en las autobiografías, y los momentos históricos experimentados por el protagonista en las memorias. Los escritores de fines del siglo XIX presenciaron cómo estos géneros ganaron lectores y fueron los modernistas los primeros en vislumbrar un futuro en ellos como grupo en el ámbito hispanoamericano. Lo genuino de la persona está en su expresión y en la autenticidad de su construcción narrativa, no en la constatación de si los hechos narrados ocurrieron en la realidad. Es en la forma de narrarse: reflexiva, sensorial o presuntuosa, como los autores construyen un yo que permite a sus lectores conocerlos mejor.

De ahí que *Treinta años de mi vida* tienda a la novelización de la vida¹ de Gómez Carrillo, mientras *Las mil y una aventuras* de Chocano se acerca al testimonio de los hechos.

¹ La meticulosidad en el detalle de los hechos se logra muchas veces mejor con ayuda de la ficción. Se revive el momento pasado a través de la escritura lo que afirma los hechos o confirma la versión de los mismos. No se trata entonces de reconstruir retazos exactos del pretérito sino de recrear los recuerdos en el presente.

En el primer caso, si existe distorsión, ésta es intencionada. Dos anhelos dispares, ya que la narración de Gómez Carrillo transmite el gozo de la existencia en tanto que el relato de Chocano se empeña en presentar los entretelones de la política y la diplomacia. El poeta peruano guarda sus secretos para sí mismo, mientras el guatemalteco comparte sus pensamientos y emociones del momento. Lo que sí se hace evidente en ambos géneros es la autoconciencia y el desdoblamiento entre el yo que escribe en el presente y el yo recordado del pasado.

Hasta los silencios son elocuentes desde la perspectiva de la autodefinición, pues es significativo no consignar los deseos sexuales en el caso del diario Vargas Vila, callar los favores de los dictadores en la autobiografía de Gómez Carrillo o no contar la vida conyugal ni familiar por parte de Chocano. El guatemalteco detiene su recuento de vida al entrar a la madurez, eso quizá le da más dinamismo a sus volúmenes autobiográficos, pues en su rastro no pesan los hechos históricos por comprobar. Por su parte para Chocano los grandes acontecimientos siempre serán un factor primordial en sus memorias, en consecuencia no tiene movilidad y su figura tiende a convertirse en estatua. La autobiografía exterioriza la intimidad, las memorias prescinden de ella.

También existe una conciencia de ser el hombre que se es gracias a la suma del niño, del adolescente, del joven, del adulto que se fue. Hay una recuperación del curso de vida que lleva a cualquier humano saberse una persona en desarrollo. Desde el reconocimiento de una falta de infancia de Chocano hasta la idealización del niño precoz de Gómez Carrillo. En el diario de Vargas Vila partimos de su vida como un joven adulto hasta su vejez. Esa línea que se traza cronológicamente nos da las claves para encontrar a la persona del presente de la escritura. Los tres saben del poder simbólico de la palabra para reconstruir al de entonces en el ahora. Hay una conciencia de pertenencia a una comunidad, pues las escrituras del yo

además de destacar las características individuales trazan los rasgos sociales. Perspectiva psicológica y horizonte social se entrecruzan en las obras. Con el recurso de la primera persona se logra transmitir la vivencia personal, los usos y costumbres de una comunidad y la complejidad de la sociedad. Los modernistas gracias a su observación metódica se reconocen como hijos de una época.

El empleo de criterios comunes que guiaran la interpretación —como la definición del yo, la exploración de los estados de ánimo, el relato del curso de vida, el planteamiento de una filosofía de vida o los pormenores de su vocación como escritores— hizo posible establecer elementos básicos para la aproximación analítica de las escrituras del yo. Este reconocimiento de aspectos elementales comunes permitió encontrar un método para referirse al proceso de autoconfiguración de los escritores modernistas y será una vía para exponer las partes constitutivas de cualquier obra autobiográfica.

En los tres géneros advertimos esa construcción de identidad que es el reconocimiento de la singularidad en lo social. Por ello es importante manifestar un credo personal, aquellos preceptos inherentes a una personalidad dada. De ahí que Vargas Vila sea propenso a dar máximas de vida que conduzcan a la realización personal de los lectores; Gómez Carrillo predique con el ejemplo de ser un joven osado y Chocano glorifique su ejercicio del poder político. Son tres maneras de constituirse a sí mismos: la divagación existencial de un intelectual colombiano; la actitud retadora propia de la vitalidad de un joven guatemalteco que busca su destino fuera de su tierra, y el protagonismo de un peruano que por la vía política y diplomática busca incidir en su sociedad. Tres modos de integrar un yo modernista que se considera excepcional.

A pesar de la diversidad de tonos, cada uno enfrenta su práctica escritural como un ejercicio sincero de concebir su ser en la palabra. Con estas variaciones de expresión del yo

consiguen realizar un balance de quiénes son. Todas ellas, manifestaciones genuinas de un modo de encarar las circunstancias, caracterizan a la vez la profesionalización de los escritores hispanoamericanos en una época en la cual obtener ingresos de la pluma se hizo posible gracias a la prensa de alcances continentales. Sin duda, subsistir mediante la publicación de su obra fue uno de sus empeños como colectividad artística.

La autenticidad de ese yo proyectado al transmitir sus pensamientos presentes y sus vivencias pasadas mediante la escritura es prueba tanto de su autoconsciencia como de su capacidad introspectiva. También se reconoce que los humanos somos tiempo capturado en estas manifestaciones personales, ya sea por medio del registro cotidiano (diario) o del relato de los hechos vividos en el pasado (autobiografía y memorias). En la composición artística de sí mismo se resaltan los rasgos particulares de la identidad que se desea irradiar. Emerge la naturaleza de estos géneros con toda su fuerza expresiva al dar significación a un yo determinado. La elaboración estética en estas variaciones permite hallar una verdad personal propia al tomar la palabra para referirse a sí mismo. Se nota el afán de marginarse o autoexcluirse de Vargas Vila, la actitud retadora de Gómez Carrillo y la resolución de convertirse en líder de Chocano.

El estudio teórico, sobre todo de la autobiografía, ha llevado a debatir las especificidades de la labor literaria necesarias para relatar la propia experiencia. En diarios, memorias y autobiografías se está en relación inmediata con lo ocurrido en la vida del escritor. Estas obras tienen la coacción de la experiencia directa de los creadores. Más allá de esta notoria naturaleza autorreferencial de las escrituras del yo, se insiste en la manera particular de leerlas, pues contrariamente al género novelístico que crea un mundo paralelo gracias a la inventiva del autor, existe en ellas un plano de entendimiento entre escritor y lector. De ahí la pertinencia del pacto autobiográfico planteado por Lejeune. El factor imaginativo se

presenta en el simple hecho de recordar, pues al transmitir los recuerdos hay elementos simbólicos que se asocian al evento desde el momento mismo en que sucedió. Es decir, se le imprime determinada significación a un acontecimiento para retenerlo en la mente. Tal es la razón por la cual algunos autobiógrafos empiecen a cuestionar la transparencia con la que se traslada lo vivido a lo escrito. En 1967 André Malraux intituló como *Antimemorias* a su volumen autobiográfico, fijó así una postura de cuestionamiento del propio género.

Como se ha explicado las escrituras del yo están vinculadas a un proceso estético que reafirman la identidad de sus autores. En los tres casos estudiados, cada quien determinó el carácter con el cual se daría voz a sí mismo, ya sea con la bitácora de pensamientos del diarista, con la construcción narrativa del autor como personaje del autobiógrafo o con el testimonio de grandes acontecimientos del memorialista. El estilo dimensiona a ese yo que toma la palabra para hablar de sí, por lo que se ha podido constatar cómo la obra es siempre expresión de un momento específico en su tradición literaria y de una etapa en la vida del autor. Mediante el estudio comparativo se perfiló el carácter del escritor modernista, quien se ufanaba de ser hombre de mundo y se enorgullecía de la naturaleza cosmopolita de sus obras. Asimismo, se constató la problemática relación entre el artista y su sociedad; las circunstancias políticas orillaron a los modernistas a negociar con gobiernos autócratas. De tal modo, se descubren las expectativas de vida y los valores interiorizados en estas variaciones del yo modernista.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

CORPUS

Chocano, José Santos, *Memorias: Las mil y una aventuras*. Santiago de Chile, Nacimiento, 1940.

Gómez Carrillo, Enrique, *Treinta años de mi vida* [*El despertar del alma*, pp. 5-125; *En plena bohemia*, pp. 127-256; *La miseria de Madrid*, pp. 257-372]. Guatemala, Universidad de San Marcos de Guatemala, 2012.

Vargas Vila, José María, *Diario (de 1899 a 1932) y la increíble historia de unas memorias codiciadas*. Ed. y pról. Raúl Salazar Pazos. Barcelona, Áltera, 2000.

_____, *Diario secreto*. Selec., introd. y notas Consuelo Triviño Anzola, pról. Rafael Conte. Bogotá, Arango Editores/ El Áncora Editores, 1989.

INTRODUCCIÓN Y CAPÍTULO 1

Acosta, Carmen Elisa y Carolina Alzate [comps.], *Relatos autobiográficos y otras formas del yo*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores/Universidad de los Andes, 2010.

Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Anderson Imbert, Enrique, “Rubén Darío, Poeta. Estudio preliminar”, en Rubén Darío, *Poesías completas*. México, FCE, 1984, pp. VII-LI.

Arfuch, Leonor, *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites*. Buenos Aires, FCE, 2013.

Baudelaire, Charles, *Cuadernos de notas y consejos a los jóvenes escritores*. Selec. e introd. Jordi Julià. Córdoba (España), Almuzara, 2008.

Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1980.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI, 2011.

- Beyhaut, Gustavo y Hélène, *América Latina. III. De la independencia a la segunda guerra mundial*. México, Siglo XXI, 1985.
- Bianco, José, *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, México, FCE, 1988.
- Blanchot, Maurice, *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila, 1969 [“Rousseau”, pp. 51-58; “VIII—El diario íntimo y el relato”, pp. 207-212].
- Blasco, Gala *et al.*, “La literatura de la época modernista en su contexto”, en Felipe B. Pedraza [coord.], *Manual de literatura hispanoamericana*. Vol. III Modernismo. Pamplona, Cénlit Editores, 1998, pp. 9-99.
- Braunstein, Néstor, *Memoria y espanto*. Siglo XXI, México, 2008.
- Bruss, Elizabeth, “Actos literarios”, en *Suplementos Anthropos*, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), octubre, 1991, pp. 62-79.
- Caballé, Anna, “La ilusión biográfica”, en Manuela Ledesma Pedraz [ed.], *Escritura autobiográfica y géneros literarios* (II Seminario de literatura autobiográfica). Jaén, Universidad de Jaén, 1999, pp. 21-33.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid, Tecnos, 2003.
- Camarero, Jesús, *Autobiografía. Escritura y existencia*. Barcelona, Anthropos, 2011.
- Catelli, Nora, *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen, 1991.
- Clark de Lara, Belem, “Introducción”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras. XI. Narrativa, I Por dónde se sube al cielo*. México, UNAM, 1994, pp. LIII-CLVII.
- _____ y Ana Laura Zavala Díaz, en “El modernismo mexicano a través de sus polémicas”, en *La construcción del modernismo*. México, UNAM, 2002, pp. IX-XLV.
- Darío, Rubén, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo. Historia de mis libros*. Madrid, Tenerife, Artemisa Ediciones, 2007.
- Davis, J.C. e Isabel Burdiel [eds.], *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*. Valencia, Publicacions de la Univeritat de València, 2005.
- Díaz Ruiz, Ignacio (coord.), “Prólogo” a *El modernismo hispanoamericano: testimonios de una generación*, México, CIALC-UNAM, 2007, pp. 13-61.

- Didier, Beatrice, “El diario ¿forma abierta?”, trad. Laura Freixas, en *Revista de Occidente*, núms. 182-183, julio-agosto de 1996, pp. 39-46.
- Fernández Prieto, Celia, “De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía”, en *Quimera*, núm. 204, febrero, 2004, pp. 18-21.
- Franco, Jean, *La cultura moderna en América Latina*. Trad. Sergio Pitol. México, Joaquín Mortiz, 1971.
- Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1996.
- _____, *Verdad y método I. Fundamentos de hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1993.
- Girard, Alain, “El diario como género literario”, trad. Laura Freixas, en *Revista de Occidente*, núms. 182-183, julio-agosto de 1996, pp. 31-38.
- Glade, William, “América Latina y la economía internacional”, en Leslie Bethell [ed.], *Historia de América Latina*. Barcelona, Cambridge University Press/Crítica, 1991, vol. 7. Pp. 1-49.
- Goethe, Johann W., “Prólogo” a *De mi vida. Poesía y Verdad*, en *Obras completas*, tomo III. Recop., trad., pról. y notas Rafael Cansinos Asséns. México, Aguilar, 1991, pp. 434-435.
- Goic, Cedomil, “Generación de Darío”, en *Los mitos degradados*. Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992, pp. 275-290.
- Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990.
- _____, “Introducción”, en Rubén Darío, *Páginas escogidas*. México, Red Editorial Iberoamericana, 1987, pp. 11-32.
- Gusdorf, George, “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *Suplementos Anthropos*, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), octubre, 1991, pp. 9-18.
- _____, *La découverte de soi, París*. Presses Univeritaires de France, 1948.
- Gutiérrez, José Ismael, *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*. Madrid, Editorial Pliegos, 2007.

- Gutiérrez Girardot, Rafael, “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”, en Luis Íñigo Madrigal [coord.], *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 2008, pp. 495-506.
- _____, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá, FCE, 2004.
- Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*. Trad. A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Barcelona, Labor, 1988, vol. I.
- Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980.
- Jiménez, José Olivio, “El ensayo y la crónica del modernismo”, en Luis Íñigo Madrigal [coord.], *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 2008, pp. 537-548.
- _____ y Carlos Javier Morales [eds.], “Introducción general: El modernismo hispanoamericano en su prosa”, en *La prosa modernista hispanoamericana: introducción crítica y antología*. Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 7-44.
- Ledesma Pedraz, Manuela [ed.], *Escritura autobiográfica y géneros literarios. II Seminario de Literatura autobiográfica*. Jaén, Universidad de Jaén, 1999.
- Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul/ Endymion, 1994.
- _____, “El pacto autobiográfico”, en *Suplementos Anthropos*, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), octubre, 1991, pp. 47-61.
- Litvak, Lily, [ed.], *El modernismo*. Madrid, Taurus, 1975.
- _____, *España, 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona, Anthropos, 1990.
- Loureiro, Ángel G., “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *Suplementos Anthropos*, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), octubre, 1991, pp. 2-8.
- _____, “Direcciones en la teoría de la autobiografía”, en José Romera *et al.*, *Escritura autobiográfica*. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid, Visor, 1993, pp. 33-46.
- Ludwig, Emil, *Autobiografía de un biógrafo (Memorias)*. Madrid, Aguilar, 1953.

- Maíz, Claudio, “Para una poética del género autobiográfico. El problema de la intencionalidad”, en *Revista de Filología Hispánica*, Vol. 16, núm. 3, Universidad de Navarra, 2000, pp. 585-606.
- Maiz, Magdalena, *Identidad, nación y gesto autobiográfico*. Monterrey, UANL-Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- Maurois, André, *Aspectos de la biografía*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1935.
- May, Georges, *La autobiografía*. México, FCE, 1982.
- Meyer-Minnemann, Klaus, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México, FCE, 1997.
- Miroux, Jean-Philippe, *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- Molano Nucamendi, Horacio, “Reflexiones en torno a la escritura autobiográfica: la delimitación entre memorias y diarios”, en Juan Carlos González Vidal, *Literatura, arte y discurso crítico en el siglo XXI*. Morelia, UMSNH, 2013, vol. 2, pp. 73-82.
- _____ “Rubén Darío y la conformación de la revolución modernista”, en Ramón Alvarado *et al.*, *El problema de los géneros al filo del nuevo siglo. IV Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana*. México, UAM, 2006, pp. 393-399.
- Molino, Jean, “Interpretar la autobiografía”, en *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, pp. 107-137.
- Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en hispanoamérica*. México, FCE/Colmex, 1996.
- Neumann, Bernd, *La identidad personal: autonomía y sumisión*. Buenos Aires, Sur, 1973.
- Ochando Aymerich, Carmen, *La memoria en el espejo*. Barcelona, Anthropos, 1998.
- Olney, James, “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, en *Suplementos Anthropos*, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), octubre, 1991, pp. 33-47.
- Onís, Federico de, “Sobre el concepto del modernismo”, en Homero Castillo [ed.], *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid, Gredos, 1968, pp. 35-42.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2 “Del Romanticismo al Modernismo”. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

- Pacheco, José Emilio, "Introducción" a *Antología del modernismo (1882-1921)*. México, UNAM/ERA, 1999, pp. XI-LIV.
- Pastor, Marialba [coord.], *Filosofía de la vida*. Introd. Ma. Rosa Palazón. México, UNAM, 2008.
- Pauls, Alan, "Prólogo", *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires, Ateneo, 1990, pp. 1-13.
- Paz, Octavio, "El caracol y la sirena", en *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz, 1965, pp. 9-65.
- _____, *Los hijos del limo*, en *Obras completas*, vol. I "La casa de la presencia. Poesía e historia". México, Círculo de Lectores/FCE, 2003.
- Perus, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina*. México, Siglo XXI, 1978.
- Picard, Hans Rudolf, "El diario como género entre lo íntimo y lo público", en *Anuario de la sociedad española de literatura general y comparada*, vol. IV, 1981, pp. 115-122.
- Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía. Teorías y estilos*. Barcelona, Crítica, 2006.
- _____, *Poética de la ficción*. Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- Prado Biezma, Javier del, Juan Bravo Castillo y Ma. Dolores Picazo, *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca (España), Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Prieto, Adolfo, *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1966.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Pról. de José Romera Castillo, Logroño, Universidad de la Rioja, 2004.
- Rama, Ángel, "El poeta frente a la modernidad", en *Literatura y clase social*. México, Folios Ediciones, 1983, pp. 78-143.
- _____, *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona, Alfadil, 1985.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, FCE, 2003.

- Ramos, Raymundo, “Estudio preliminar” a *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*. México, UNAM, 1995, pp. V-LXXI.
- Romera, Castillo *et al.*, *Escritura autobiográfica*. Madrid, Visor, 1993.
- Romero, José Luis, *Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.
- Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de Argentina*. México, FCE, 1994.
- Rosa, Nicolás, *El arte del olvido*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2004.
- Rotker, Susana, *La invención de la crónica*. México, FCE / Fundación para un Nuevo Periodismo Latinoamericano, 2005.
- Ruiz-Vargas, José María, “La memoria autobiográfica y el problema de la fiabilidad de los recuerdos”, en *Quimera*, núm. 204, febrero, 2004, pp. 27-30.
- Sánchez, Luis Alberto, “Advertencia del compilador” en José Santos Chocano, *Obras completas*. México, Aguilar, 1954, pp. 1397.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México, Siglo XXI, 2006.
- Scoobie, James R., “El crecimiento de las ciudades latinoamericanas, 1870-1930”, en Leslie Bethell [ed.], *Historia de América Latina*, vol. 7. Barcelona, Cambridge University Press/Crítica, 1991, pp. 202-230.
- Schulman, Ivan A., *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México, IIF-UNAM/Siglo XXI, 2002.
- _____, “La modernización del modernismo hispanoamericano”, en *Contextos. Literatura y sociedad latinoamericanas del siglo XIX*. Chicago, University of Illinois Press, 1991, pp. 91-105.
- Starobinski, Jean, “El estilo de la autobiografía”, en *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid, Taurus, 1974, pp. 65-77.
- _____, “VII. Los problemas de la autobiografía”, en *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Madrid, Taurus, 1983, pp. 223-247.
- Stoopen, María [coord.], *Sujeto: enunciación y escritura*. México, UNAM, 2011.
- Torres, Edelberto, *La dramática vida de Rubén Darío*. Barcelona, Grijalbo, 1966.

- Valdés, Mario J., “En torno a la filosofía y la teoría literaria de Paul Ricoeur”, en *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. Barcelona, Monte Ávila, 2000, pp. 57-73.
- Vela, Arqueles, *El modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica*. México, Porrúa, 2005.
- Villanueva, Darío, “Para una pragmática de la autobiografía”, en *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, pp. 201-218.
- Villena, Luis Antonio de, *Máscaras y formas de Fin de Siglo, Mundos varios de la Edad simbolista*. Madrid, Valdemar, 2002.
- Weintraub, Karl J., “Autobiografía y conciencia histórica”, en *Suplementos Anthropos*, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), octubre, 1991, pp. 18-33.
- Yahni, Roberto [selec, prol. y notas], “Prólogo” a *Prosa modernista hispanoamericana. Antología*. Madrid, Alianza Editorial, 1974, pp. 7-14.
- Zambrano, María, *La confesión: género literario*. Madrid, Mondadori, 1988.

CAPÍTULO 2 (SOBRE J. M. VARGAS VILA).

- Anónimo, “El diario secreto de Vargas Vila” [Entrevista a Regino Sánchez Landrián], *Juventud Rebelde* (Diario de la Juventud Rebelde Edición Digital), 5 de agosto, 2007 [http://www.juventudrebelde.cu/cuba/2007-08-05/el-diario-secreto-de-vargas-vila/cultura/2012-05-31/cifo-en-bellas-artes-una-mirada-multiple-por-el-arte-contemporaneo/]
- _____, “Nota preliminar” a José María Vargas Vila, *La muerte del cóndor*. Bogotá, Panamericana, 1999, pp. VII-X. [http://www.panamericanaeditorial.com.co]
- Aristizábal, Luis H., “‘Este diario que habrá de sobrevivirme’. J.M. Vargas Vila, *Diario (de 1899 a 1932)*” [reseña], en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 39, núm, 61, Bogotá, 2002, pp. 139-143.
- Bianco, José, *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, México, FCE, 1988.
- Botero, Ebel, “Un hombre en blanco y negro: Vargas Vila”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 8, núm. 5, Bogotá, 1965, pp. 671-674.

- Botero Cabrera, Sandra, “Apuntes sobre el discurso político de José María Vargas Vila”, en *Atando cabos (Colección El Taller del Historiador)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2001, pp. 103-116.
- Chavarro Bohórquez, Diego Andrés, *La evolución ideológica en la novela de José María Vargas Vila (1887-1918)*, Tesis de licenciatura en Estudios Literarios, Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Ciencias Humanas, 2004.
- Deas, Malcom, *Vargas Vila. Sufragio, selección, epitafio*, Bogotá, Banco Popular, 1984.
- _____, “José María Vargas Vila”, en *Del poder y la gramática. Y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1993, pp. 285-301.
- Domínguez Michael, Christopher, “El increíble caso Vargas Vila”, *Letras Libres*, núm. 17, mayo de 2000, pp. 92-93 <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/diario-de-1899-1932-y-la-increible-historia-de-unas-memorias-codiciadas-de-josa-mara->> [fecha de consulto 6 de agosto 2012].
- Escobar Uribe, Arturo, “¿Fue Vargas Vila un resentido?”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 8, núm. 5, Bogotá, 1965, pp. 679-683.
- Giraldo, Alberto, “Prólogo” a J. M. Vargas Vila, *Obras completas*, vol. 1. Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1946 (Colección Joyario), pp. 7-10.
- Gómez Ocampo, Gilberto, “Capítulo II. La literatura insurgente de Juan de Dios Uribe y José María Vargas Vila”, en *Entre María y La vorágine: la literatura colombiana finisecular (1886-1903)*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1988, pp.73-118.
- González, Juan Carlos, “José María Vargas Vila (1860-1933)”, en Santiago Castro Gómez *et al.* [eds.], *Pensamiento colombiano del siglo XX*. Bogotá, Universidad Javeriana, 2007, pp. 313- 329.
- Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980.
- Maíz, Claudio “El diario modernista en Hispanoamérica: Quiroga, Blanco Fombona, Vargas Vila”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 3, Universitat de Barcelona, septiembre de 1998, pp. 49-62.

- Maya, Rafael, “Crónica sobre Vargas Vila”, en Malcom Deas, *Vargas Vila. Sufragio, selección, epitafio*. Bogotá, Banco Popular, 1984, pp. 283-292.
- _____, “Una entrevista con Vargas Vila”, en Malcom Deas, *Vargas Vila. Sufragio, selección, epitafio*. Bogotá, Banco Popular, 1984, pp. 293-299.
- Mestre Navas, José Miguel y Francesc Palmero Cantero [coords.], *Procesos psicológicos básicos: una guía académica para los estudios en psicopedagogía, psicología y pedagogía*. México, McGraw-Hill, 2004.
- Morales, Hollmann, “Entre la imprecisión y el ridículo. J.M. Vargas Vila, *Diario secreto*. Bogotá, Arango Editores - El Áncora Editores” [reseña], en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 27, núm. 22, Bogotá, 1990, pp. 139-140.
- Noreña, Ma. Isabel y Fernando Cortés, *Compendio de biografías colombianas*. Pról. Carlos Sánchez Lozano. Bogotá, Panamericana, 1995 [“José María Vargas Vila: Yo no doblo la rodilla...”, pp. 107-109].
- Oliver Belmás, Antonio, *Este otro Rubén Darío*. Madrid, Aguilar, 1968.
- Osorio, Nelson, “Prólogo”, José María Vargas Vila, *Rubén Darío*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994 (“La Expresión Americana”, 13), pp. 5-12.
- Picon Garfield, Evelyn e Ivan A. Schulman, “Ibis y el motivo de la metamorfosis”, en “*Las entrañas del vacío*”. *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México, Cuadernos Americanos, 1984, pp. 97-109.
- Sánchez, Luis Alberto, “Vargas Vila”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 8, núm. 5, Bogotá, 1965, pp. 690-700.
- Triviño Anzola, Consuelo, *José María Vargas Vila*. Bogotá, Procultura, 1991 (Clásicos Colombianos).
- _____, *La semilla de la ira* [Novela sobre la vida de JMVV]. Bogotá, Planeta, 2008.
- _____, “La memoria cautiva de Vargas Vila”, en *Revista de Extensión Cultural Universidad Nacional de Colombia*, núm. 45, Medellín, junio, 2002, pp. 89-93.
- _____, “La Memoria de Vargas Vila cautiva en Cuba”, *Memoria. Revista de Estudios Biográficos*, núm. 3, Universitat de Barcelona, 2007, pp. 38-49.
- _____, “La vida”, en *José María Vargas Vila*, Bogotá, Colcultura, 1988.

Ugarte, Manuel, “Estampas de Vargas Vila”, *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 8, núm. 5, Bogotá, 1965, pp. 684-689.

Vargas Vila, José María, *Aura o las violetas*. Bogotá, La Oveja Negra, 1981.

_____, *Diario inédito (Tagebuch) El Vargas Vila Esotérico y Desconocido*, 2 tomos. Miami, Editorial Arenas, 1992.

_____, *Huerto agnóstico. Cuadernos de un solitario* (Edición definitiva). Barcelona, Ramón Sopena Editor, 1920.

_____, *Obras completas*, 2 vols. Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1946 (Colección Joyario).

_____, “Prólogo” a “Salomé” en *Obras completas*. Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1946, pp. 207-221.

_____, *Rubén Darío*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.

Vidales, Luis, “Iniciación al estudio crítico de José María Vargas Vila”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 8, núm. 5, Bogotá, 1965, pp. 666-670.

Vila-Matas, Enrique “Un asunto extraño”, *El País*, 18 de mayo, 2000 [http://elpais.com/diario/2000/05/18/catalunya/958612039_850215.html]

Zavala Díaz, Ana Laura, “Introducción”, *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. México, UNAM, 2012, pp. 9-28.

CAPÍTULO 3 (SOBRE ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO)

Abreu Gómez, Ermilo, “Prólogo” a E.G.C., *Whitman y otras crónicas*. México-Washington, Unión Panamericana, 1950, pp. 11-17.

Acevedo, Ramón Luis, *La novela centroamericana (desde el Pol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual)*. Río Piedras, Editorial Universitaria, 1982.

Albizúrez Palma, Francisco, “Introducción” a E.G.C., *Crónicas e impresiones de viaje*. Artemis-Edinter, 1997 (“Ayer y Hoy”, núm. 2), pp. 1-2.

Amaro, Lorena, *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.

- Arciniegas, Germán, “La vida fabulosa de Enrique Gómez Carrillo”, *Diario Novedades*, México, 27 de enero, de 1957.
- Barrientos, Alfonso Enrique, *Enrique Gómez Carrillo*. Prefacio de Rafael Helidoro Valle. Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra, 1973.
- Barrios y Barrios, Catalina, “Presentación” a E.G.C., *Antología*. Guatemala, Artes Edinter, 2004, p. 7.
- Bastos, María Luisa, “La crónica modernista de E.G.C. o la función de la trivialidad”, en *Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1989, pp. 51-73.
- Bauzá Echeverría, Nellie, *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*. Madrid, Pliegos/Universidad de Puerto Rico, 1999.
- Blanco Fombona, Rufino, *Letras y letrados de Hispanoamérica*. París [Garnier], 1918.
- Caballé, Anna, *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid, Megazul, 1995.
- Cáceres, Zoila Aurora, *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*. Pról. Manuel Ugarte. Madrid, Renacimiento, 1929.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Guatemala. Las líneas de su mano*. México, FCE, 1955.
- Carvajal, R., “Gómez Carrillo : el ensayo modernista”, en *Plural*, vol. 10, núm. 113, México, febrero, 1981, p. 65.
- Cejador, Julio, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, tomo 6 [tomo X “Época regional y modernista 1888-1907”], edición facsímil. Madrid, Gredos, 1973 (Biblioteca Románica Hispánica).
- Cerezo, Hugo, “El Modernismo en Guatemala”, en *Ensayos*. Guatemala, José de Pineda Ibarra, 1975, pp. 291-318.
- Darío, Rubén, “Prólogo” a Enrique Gómez Carrillo, *El Japón heroico y galante*. Sevilla, Renacimiento, 2010.
- _____, *Retratos y figuras*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993 (Col. “La Expresión Americana”).

- Delgado Aburto, Leonel, *Excéntricos y periféricos: escritura autobiográfica y modernidad en Centroamérica*. Pittsburgh, IILI/Universidad de Pittsburgh, 2012.
- Echeverría, Amilcar, *Antología de la literatura guatemalteca. (Prosa y verso)*. Guatemala, Editorial Salvia, 1960.
- Flores, Ronald, “El despertar del alma: una elegante confesión”, en E.G.C., *El despertar del alma*. Guatemala, Editorial Cultura/Asociación E.G.C., 2004, pp. 7-8.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la, “Introducción” a E.G.C., *Esquisses (siluetas de escritores y artistas) y “El arte de la prosa”*. San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2009, pp. 7-42.
- García Calderón, Ventura, *Obra literaria selecta [Semblanza de América]*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.
- García Martín, José Luis, “Leandro y Crispín o las novelas de una vida” (Prólogo), en E.G.C. *Treinta años de mi vida*. Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 9-17.
- González Alcantud, José Antonio, “Fez, a la luz inédita del modernismo hispano”, en E.G.C., *Fez, la andaluza*. Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. IX-LXXXVI.
- Grünfeld, Mihai G., “Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente”, en *Revista Iberoamericana*, Universidad de Pittsburg, vol. LV, núms. 146-147, ene-jun, 1989, pp. 33-41.
- Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del Modernismo*. México, FCE, 1954.
- _____, “Enrique Gómez Carrillo”, en *Arte. Revista Literaria y Artística*, Guatemala, 1957.
- Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 1980.
- Kanzepolsky, Adriana, “Fábulas de un viajero”, *Casa de las Américas*, núm. 205, octubre-diciembre, 1996, pp. 53-61.
- Luque, Aurora, “Enrique Gómez Carrillo en el país de los argonautas”, en E.G.C., *La Grecia eterna*. Salamanca, Renacimiento, 2010, pp. 7-15.
- Martínez Cachero, José María, “Prólogo” a E.G.C., *Tres novelas inmorales*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1995 (Biblioteca Literaria Iberoamericana y Filipina), pp. 9-44.

- Méndez de Penedo, Lucrecia, “Prólogo” a E.G.G, *Lo mejor de crónicas*. Guatemala, Piedra Santa Arandi, 1999, pp. I-VIII.
- _____, “Un guatemalteco en Japón” en E.G.C., *El Japón heroico y galante*. Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes/Editorial Cultura, 2009, pp. 7-15.
- Mendoza, Juan Manuel, *Enrique Gómez Carrillo, estudio crítico biográfico: su vida, su obra y su época*. Guatemala, Tipografía Nacional, 1946.
- Molano Nucamendi, Horacio, “La vida de E.G.G. por sí mismo y sus biógrafos”, en *Memorias del IV Coloquio Internacional de Historia y Literatura* (disco compacto), Guanajuato, Universidad de Guanajuato, noviembre de 2012, 21 pp.
- Molloy, Sylvia, *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012.
- Moréas, Jean, “Prólogo” a E.G.C., *La Grecia eterna*. Salamanca, Renacimiento, 2010, pp. 19-28.
- Moreiro, Julián, “Los pensadores de fin de siglo. El periodismo y la crítica”, en Felipe B. Pedraza Jiménez [coord.], *Manual de literatura hispanoamericana*, vol. III. Modernismo. Pamplona, Cénlit Ediciones, 1998, pp. 533-604.
- Núñez Alonso, A., “En el aniversario de la muerte de Gómez Carrillo”, en *El Universal Ilustrado*, 26 de noviembre, 1931.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2 “Del Romanticismo al Modernismo”. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Paz, Octavio, “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz, 1965, pp. 9-65.
- Pérez Ayala, J. M., “Gómez Carrillo y Mata Hari”, en E.G.C., *El misterio de la vida y de la muerte de Mata Hari*. México, Fontamara, 2013, pp. 13-19.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Pról. de José Romera Castillo, Logroño, Universidad de la Rioja, 2004.
- Rama, Ángel, “El poeta frente a la modernidad”, en *Literatura y clase social*. México, Folios Ediciones, 1983, pp. 78-143.

- Ricci, Cristián H., “La miseria de Madrid del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: esperpento, dandismo y bohemia”, en *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, Arizona State University, vol. 34, núm. 2, noviembre de 2005, pp. 62-77.
- Rodríguez Ortiz, Óscar, “Presentación” a E.G.C., *La vida parisiense*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993 (Col. Expresión Americana), pp. 5-9.
- Sánchez, Luis Alberto, “Enrique Gómez Carrillo y el modernismo”, en *El Reproductor Campechano*, Campeche, año VII, ene-dic, 1950, pp. 5-6.
- Schaefer, Claudia, “¿La liberación de la prosa?: erotismo y discurso excéntrico en las crónicas de E.G.C.”, en *Texto Crítico*, vol. XIV, núm. 38, Universidad Veracruzana, ene-jun, 1988, pp. 67-76.
- Serrano, Julio, “Nota en cuarta de forros”, en E.G.C., *El despertar del alma*. Guatemala, Editorial Cultura/Asociación E.G.C., 2004.
- Tejera, Humberto, “La vida novelesca de Gómez Carrillo”, en *Revista de Revistas*, México, 11 de diciembre, 1927.
- Torres, Edelberto, *Enrique Gómez Carrillo. El cronista errante*. Pról. Carlos Wyld Ospina. Guatemala, Librería Escolar, 1956.
- Ugarte, Manuel, *Escritores iberoamericanos de 1900*. México, Editorial Vértice, 1947 (Col. Nuestra América).
- Valle, Rafael Helidoro, “Enrique Gómez Carrillo (30 años después)”, en *Nuestro Diario*, Guatemala, 10 de enero de 1958.
- _____, “Itinerario sentimental de Gómez Carrillo”, en *Revista de Revistas*, México, 11 de diciembre, 1927.
- _____, “Prefacio” a Alfonso Enrique Barrientos, *Enrique Gómez Carrillo*. Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra, 1973, pp. 7-9.
- Vela, David, *Literatura guatemalteca*. Guatemala, Tipografía Nacional, 1944.
- Wyld Ospina, Carlos, “Márgenes”, en Edelberto Torres, *Enrique Gómez Carrillo. El cronista errante*. Guatemala, Librería Escolar, 1956, pp. 13-23.
- Yahni, Roberto, “Prólogo” a *Prosa modernista hispanoamericana. Antología*. Madrid, Alianza Editorial, 1974, pp. 7-14.

CAPÍTULO 4 (SOBRE JOSÉ SANTOS CHOCANO)

Alas, Leopoldo, “Clarín”, “Alfonso Daudet. *Treinta años de París. Mezclilla* (1889)”, a manera de epílogo en Alphonse Daudet, *Memorias (1857-1888)*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007, pp. 338-355.

Araujo, Katia, “Configuración de sujeto y lazo social. Las mil y una aventuras de Chocano”, en Santiago López Maguiña *et al.*, *Estudios culturales. Discurso, poderes, pulsiones*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2001, pp. 273-288.

_____, *Dignos de su arte. Sujeto y lazo social en el Perú de las primeras décadas del siglo XX*. Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert/Universidad de Chile, 2009.

Cansinos Assens, Rafael, *Obra crítica*. Sevilla, Área de Ecología y Cultura, 1998, tomo I.

Cejador, Julio *Historia de la lengua y literatura castellana*. Tomo 6 [Ed. Facsimilar del tomo X, “Época regional y modernista: 1888-1907”, (editado en 1919)]. Madrid, Gredos, 1973.

Chocano, José Santos, “Apuntes sobre las dictaduras organizadoras y la gran farsa democrática” en *Obras Completas*. México, Aguilar, 1954, pp. 1049-1069.

Díaz Cid, César, *Elogio a la memoria. Dos siglos de literatura autobiográfica en Chile*. Santiago, Universidad Católica Silva Henríquez, 2009.

_____, “La turbia memoria de los cisnes: El sujeto modernista en la representación autobiográfica”, *F@ro Revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile, año 1, núm. 2, 2005, pp. 801-816. < http://web.upla.cl/revistafaro/n2/02_diaz.htm > [consultado 29 de diciembre de 2014].

Esparza, Cecilia, *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2006.

Fox-Lockert, Lucía, *Perú: escritura y subversión*. Michigan, La Nueva Crónica, 1995.

González Blanco, Andrés, *Escritores representativos de América*. Madrid, Editorial América, 1917.

González Vigil, Ricardo, *Retablo de autores peruanos*. Lima, Ediciones Arcoiris, 1990.

Higgins, James, *Historia de la literatura peruana*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2006.

- López Velarde, Ramón, *Crítica literaria (1912-1921)*. México, Universidad Autónoma de Zacatecas/Instituto Zacatecano de Cultura, 2000.
- Quijano, Rodrigo, “Modernistas sin modernidad”, en *Socialismo y participación*, núm. 69, marzo, 1995, Lima (CEDEP), marzo, 1995, pp. 45-70.
- Márgara Russotto, “Vidas malditas, vidas ingenuas, vidas artísticas. El viaje formativo del texto autobiográfico”, en Carmen Elisa Acosta y Carolina Alzate [coords.], *Relatos autobiográficos y otras formas del yo*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores / Universidad de los Andes, 2010, pp. 249-267.
- Salazar Bondy, Sebastián, *Lima la horrible*. México, ERA, 1964.
- Sánchez, Luis Alberto “Prólogo”, J. S. Chocano, *Obras completas*. México, Aguilar, 1954.
- _____, “Recordando a Chocano”, en *Expreso*, Lima, 17 de noviembre de 1984, p. 15.
- _____, *Aladino o vida y obra de José Santos Chocano*. Lima, Editorial Universo, 1975.
- Toro Montalvo, César, *Historia de la literatura peruana*, tomo VII “El modernismo”. Lima, A.F.A. Editores, 1995,
- Ugarte, Manuel, *Escritores Iberoamericanos de 1900*. México, Editorial Vértice, 1947.
- Vargas Llosa, Mario, “Chocano y la aventura”, en *Estudios Americanos*, vol. XVII, núms. 90-91, marzo-abril, 1959, pp. 147-152.
- _____, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, FCE, 2004.
- Vicente, Juan Carlos, “Hace 50 años asesinaron a José Santos Chocano”, en *Expreso*, Lima, 13 de diciembre, 1984, p. 10.
- Yankelevich, Pablo, “Vendedor de palabras. José Santos Chocano y la Revolución Mexicana”, en *Desacatos*, núm. 4, 2000, pp. 131-160.
- Weintraub, Karl J., “Autobiografía y conciencia histórica”, en *Suplementos Anthropos*, núm. 29 (“La autobiografía y sus problemas teóricos”), octubre, 1991, pp. 18-33.
- Westphalen, E. A., “Nota sobre esta selección [de la obra de Chocano]”, en *Revista Peruana de Cultura*, núm. 6, octubre, 1965, pp. 19-20.