



EL COLEGIO DE MÉXICO
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

EL SURGIMIENTO DEL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN LAS LETRAS
MEXICANAS. EL CASO DE *IMPRESIONES Y RECUERDOS* (1893)
DE FEDERICO GAMBOA

TESIS

que para obtener el grado de
DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA

presenta

LUZ AMÉRICA VIVEROS ANAYA

ASESOR: DR. RAFAEL OLEA FRANCO

México, D.F., enero de 2014

La investigación realizada en acervos de Buenos Aires para la presente tesis, fue posible gracias al apoyo del proyecto PAPIIT IN402212 “Rescate de obras de escritores mexicanos del siglo XIX”, dirigido por la Dra. Belem Clark de Lara; proyecto de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México.

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Rafael Olea Franco por acompañarme en el proceso de investigación con sus observaciones críticas, su profundo conocimiento teórico y el interés con que me ha guiado en los distintos momentos, entre la definición del problema y la comunicación de resultados. Gran parte de mi afición por Federico Gamboa la debo al coloquio que organizó en esta institución, *Santa, Santa nuestra*, que me reveló la actualidad de un clásico de nuestras letras, al que era imprescindible volver.

A la Dra. Belem Clark de Lara, apasionada conocedora del mundo del diecinueve, por ser mi constante interlocutora sobre autores y obras del antepasado siglo, y por invitarme a participar en su proyecto PAPIIT, gracias al cual pude realizar una estancia de investigación en Buenos Aires que resultó definitiva para la tesis que presento.

A la Dra. Martha Lilia Tenorio, quien en todo momento, como excelente maestra y lectora, me ha brindado la confianza para someter mis investigaciones a su crítica, enriqueciéndome con sus valiosos comentarios.

Al Dr. Vicente Quirarte Castañeda, emocionado viajero de la literatura decimonónica, por su atenta lectura, su mirada crítica y sus generosas sugerencias que dejan abiertas muchas puertas para continuar la investigación.



A mis queridos compañeros del Colmex, por hacer de ese lugar un espacio al que siempre fui con entusiasmo.



A mi adorada madre, por su halo de bondad y felicidad

A René, con amor entrañable

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
I. LOS GÉNEROS AUTOBIOGRÁFICOS	10
El género como problema	
Identidad, autoría y primera persona	
Verosimilitud, referencialidad, ficcionalidad	
La autobiografía como construcción discursiva	
Autobiografía y marcos discursivos	
Un tipo de texto autobiográfico: el relato de viajes	
El relato de viajes hispanoamericano	
II. ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO MÉXICO-ARGENTINA, SIGLO XIX	66
<i>Impresiones y recuerdos</i>	
El espacio autobiográfico en México	
Formación de un marco discursivo y un público lector	
Relatos de viajes y consolidación del espacio autobiográfico	
El tejido de la memoria	
El espacio autobiográfico en Argentina	
Hacer con la pluma los gracejos que se hacen con el rabo	
El relato de viajes en Argentina	
III. ESCRITURA Y RECEPCIÓN DE <i>IMPRESIONES Y RECUERDOS</i>	145
Espacios de experimentación: tertulias literarias	
Primicias: taller creativo y estrategia publicitaria	
Al filo de la autobiografía	
Sale a escena <i>Impresiones y recuerdos</i>	
“Cosas y cosas que no son para dichas”	
IV. GAMBOA FRENTE AL ESPEJO	201
De diario íntimo a escaparate de la intimidad	
<i>Incipit</i>	
Las entrañas de París y de su poética	
Autofiguración de un escritor	
CONSIDERACIONES FINALES	243
APÉNDICE	247
REFERENCIAS	284

INTRODUCCIÓN

La investigación que presento tiene como origen el interés por un libro: *Impresiones y recuerdos* (1893), de Federico Gamboa, el cual permaneció durante buena parte del siglo XX inexplicablemente soslayado por la historia y la crítica literarias; por ello, en un principio intenté estudiar las virtudes de una prosa que me pareció moderna y de gran valor literario. Si muy pronto advertí que tener presente su filiación autobiográfica era fundamental para su comprensión, más tiempo me llevó documentar una verdad evidente: no podía hablarse de una tradición autobiográfica en la cual insertar el libro, y esa falta de textos semejantes a los cuales asimilarlo, podía explicar –en parte– el silencio de la crítica que elaboró las historias literarias durante el siglo pasado.

Su ausencia en el canon de la literatura mexicana era reveladora; tal vez la enormidad de *Santa*, en términos de recepción, borró cualquier otra obra en la bibliografía del autor, como ha señalado José Emilio Pacheco. Se hacía necesario, entonces, estudiar lo que esa omisión delataba: la ambigüedad sobre el estatuto de un grupo de textos autobiográficos, que no suelen –aun hoy– ser considerados como obras literarias, que son apreciados sólo por los datos referenciales que aportan, o que son enfocados en tanto un inquietante valor novelesco. Un ejemplo de esto, es la consideración del *Ulises criollo* de Vasconcelos bajo la equívoca etiqueta de “Novela de la Revolución”.

Por ello, con una mirada sugerida por las lecturas tanto de Philippe Lejeune, Paul de Man y José María Pozuelo Yvancos, como de las investigaciones de Sylvia Molloy, Richard D. Woods y Raymundo Ramos, que me hicieron enfocar la especificidad de lo autobiográfico para valorar su papel en una tradición, he postulado una hipótesis que documento en las siguientes páginas: aunque existen algunos ejemplos aislados de

autobiografías en la literatura mexicana, sólo hacia finales del siglo XIX se observa la emergencia de gran cantidad de textos –autobiografías, memorias y diarios íntimos– que se publicaron con pretensiones de propiciar en el lector, simultáneamente, una lectura referencial y literaria.

La discusión sobre cómo conceptualizar *lo autobiográfico* está en la raíz del problema, pues más allá del deslinde entre géneros cercanos –autobiografías, memorias, diarios íntimos, epistolarios, relatos de viaje–, el debate sobre las dotes ficcionales de estos géneros de fronteras entreveradas entre historia y literatura, sigue abierto. Como el propósito de mi investigación tuvo siempre como centro un texto específico, pude observar la pertinencia de una u otra postura, tanto por la coherencia argumentativa en los teóricos que revisé, como por las características peculiares del objeto estudiado. Ello redundó en que, en unas ocasiones, me haya sido útil enfocar desde el más comprensivo *espacio autobiográfico*, y en otras atender a la *autobiografía* como un género propiamente dicho. Para ello, en el primer capítulo, “Los géneros autobiográficos”, expongo las principales características e implicaciones de las conceptualizaciones sobre espacio y género autobiográficos, ofrezco una revisión de la discusión vigente y de las distintas herramientas teóricas para enfocar un texto según el propósito que se persiga y la época que se estudie.

Impresiones y recuerdos fue revelándose como un texto idóneo para el estudio del género en una tradición como la mexicana, en la que prácticamente no se publicaron autobiografías durante la mayor parte del siglo XIX. Su aparición se explica en términos de una escritura fraguada bajo los aires de otra tradición, pues correspondió a la estancia argentina de Gamboa en un ambiente que me parece determinante para su génesis; su recepción, en cambio, revela dos horizontes –auténticos polos por más razones que su opuesta latitud en el mapa–, que ofrecen un contraste productivo.

El segundo capítulo “Espacio autobiográfico México-Argentina, siglo XIX” aspira a ser no sólo una revisión por obras y escritores en dos tradiciones dispares, sino que pretende mostrar los contextos y las circunstancias que propiciaron el cultivo o no de las escrituras

del yo. También se reflexiona sobre la construcción de los marcos discursivos de lo autobiográfico a lo largo del siglo XIX, tanto en Argentina como en México, con el propósito de argumentar una de las premisas fundamentales de este trabajo: frente a una notoria ausencia de textos autobiográficos a lo largo del siglo decimonono en México, la última década vio el surgimiento –o emergencia, como denomina Raymond Williams a este fenómeno– de un género que tuvo como primer texto relevante *Impresiones y recuerdos*. Enfoco particularmente los textos que tuvieron una especial recepción en sus respectivas latitudes, pues es el bagaje que escritor y lectores compartían para interpretar la propuesta de Gamboa.

A pesar de ser un recorrido por obras y autores, en el que exclusivamente intento señalar los rasgos pertinentes hacia finales del siglo XIX en sendas tradiciones autobiográficas, en el caso mexicano el mayor reto consistió en identificar un conjunto de textos que la crítica no suele enfocar bajo la mirada del género. Memorias, diarios, autobiografías y relatos de viaje, suelen clasificarse como textos históricos o novelísticos; en algunos casos, sólo su lectura bajo las premisas teóricas consultadas me permitió incorporarlos al espacio autobiográfico –o rechazar su pertenencia o matizar los alcances de su influjo en una tradición.

El tercer capítulo “Escritura y recepción de *Impresiones y recuerdos*” tiene un doble propósito. Por una parte, particularizar las circunstancias de escritura de la obra en Buenos Aires, con el fin de mostrar en un caso específico –situado históricamente– algunos de los elementos que entraron en juego para su concepción y ejecución. Enseguida, documenté y confronté la recepción contemporánea de la obra, pues Argentina y México recibieron desde sus distintas tradiciones literarias un texto que se proponía, sin dudas, como autobiográfico.

Para enfocar a detalle el entorno argentino, me fue de invaluable ayuda una estancia de investigación en Buenos Aires. Como esperaba, encontré material inédito sobre Gamboa, discusiones en la prensa sobre los diversos temas que le preocuparon, y estudios críticos del fértil espacio autobiográfico. La comparación con los artículos que le dedicaron en México

permite apreciar con claridad las diferencias en el horizonte de expectativas debidas tanto a una distinta tradición en el género, como al conocimiento más cercano del personaje y de los espacios representados en gran parte del volumen.

Al tratarse de un tipo de texto que tiene como una peculiar función pragmática –la lectura que genera, el pacto referencial que establece con el lector– me pareció imprescindible, primero, dejar establecido el alcance del pacto de lectura, que fue evidenciado en su recepción; por eso quise dejar para el final el análisis de *Impresiones y recuerdos*. En el cuarto y último capítulo, “Gamboa frente al espejo”, propongo una lectura que no considere *Impresiones y recuerdos* como cantera biográfica o explicativa de la obra publicada hasta entonces –los cinco relatos de *Del natural* y la novela *Apariencias*–, actitud que todavía en el siglo XXI he seguido encontrando en la crítica sobre su autobiografía; sino que, atendiendo en forma especial a la consideración del género, propongo tres ángulos de estudio: el *incipit* como establecimiento de una poética prosopopéyica que rija la lectura del libro; el predominio de la autobiografía sobre el otro gran discurso presente en la segunda mitad del volumen: el relato de viajes; la búsqueda de una construcción autofigurativa como escritor-artista.

Finalmente, ofrezco un Apéndice con las cuatro críticas de largo aliento, encontradas en la prensa argentina de 1893, periódicos y revistas no disponibles desde México. Me refiero a los artículos críticos del desconocido L.R.F., publicado en el periódico vespertino *El Argentino*; al de Rafael Obligado publicado en *La Prensa*; al de Antonio Atienza y Medrano en la *Revista Nacional*, y al de Alfredo Ebelot, también en *Revista Nacional*. La recepción mexicana, dos artículos: uno del Duque Job y otro de Manuel Puga y Acal, aunque se encuentra disponible en la Hemeroteca Nacional Digital de México, lo transcribí también para facilitar su consulta.

I. LOS GÉNEROS AUTOBIOGRÁFICOS

El género como problema

Para los fines de este trabajo, resulta imprescindible presentar qué se entenderá por autobiografía y qué particularidades importa precisar para la época y el contexto que me propongo estudiar. Aunque es relativamente reciente el reconocimiento de los tipos de texto que pueden considerarse autobiográficos pues se estima su producción moderna sólo a partir del siglo XVIII, su nominación fue todavía posterior y aún hoy no termina de establecerse un acuerdo en sus límites, pese a la creciente bibliografía e interés sobre la escritura autobiográfica –estudiada también como escrituras del yo o como espacio autobiográfico–, término usado para referirse al conjunto de textos específicos como diarios íntimos, memorias, autobiografías, confesiones, relatos de viajes, epístolas, entrevistas, entre otros. Georges May subraya la distancia cronológica entre el desarrollo del género y su articulación teórica dos siglos después (May, 1982: 9). Debido a la naturaleza híbrida de los textos autobiográficos, la fuerza del debate ha tendido a poner en entredicho su existencia como género literario, según el enfoque y los supuestos desde los que se parta.

Philippe Lejeune ofrece una definición inaugural de la autobiografía. En *Le pacte autobiographique* (París, 1975) delimita la perspectiva histórica y textual desde la cual intentará alcanzar una definición que permita reconocer elementos que identifiquen al género. Lejeune encuentra apropiada su definición únicamente para los escritos a partir de 1770 en la tradición literaria europea, pues antes de esa época o fuera de ese entorno, el autor considera que puede ser muy distinta la concepción de lo autobiográfico. Para construir su edificio teórico, Lejeune parte de la posición del lector.

Lejeune define autobiografía como “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 50). Según aclara, los elementos que dicha definición pone en juego pertenecen a cuatro categorías diferentes, y sólo una autobiografía cumpliría a la vez con todas las condiciones indicadas. Transcribo su esquema:

1. Forma del lenguaje:
 - a. Narración.
 - b. En prosa.
2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.
3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.
4. Posición del narrador:
 - a. Identidad del narrador y del personaje principal.
 - b. Perspectiva retrospectiva de la narración (Lejeune, 1994: 51).

Esta esquematización permite identificar los géneros vecinos (memorias, biografías, novelas autobiográficas, diarios íntimos, autorretratos o ensayos) que, aunque ostentan algunas, no cumplen con todas las condiciones.

Evidentemente, cualquier intento de esquematización se verá rebasado por obras que desafíen dicha idealización, pero Lejeune advierte que el texto debería ser *fundamentalmente* narración en retrospectiva de la vida individual, aunque no excluye el discurso no narrativo, las secciones de autorretrato o del diario de la obra, así como la crónica y la historia social o política, que suelen ocupar algún lugar, y que son zonas naturales de transición con otros géneros de la literatura íntima. Ubicar un texto como autobiográfico, asegura, se trata de una cuestión de proporción y de jerarquía; es decir, de identificar el principio estructural de un texto.

La variedad de formas que adopta el relato autobiográfico se ha topado con distintas soluciones teóricas. En principio, Philippe Lejeune ensayó un esquema que permite identificar las características que distinguen una autobiografía de unas memorias, una biografía, una novela, un diario íntimo o un autorretrato. Hay quienes, como Georges May,

intentan no una clasificación, pero sí un deslinde de características entre la autobiografía y los géneros vecinos; May ofrece elementos para distinguir las semejanzas y diferencias entre la autobiografía y las memorias, la crónica, el diario íntimo, la biografía y la novela. Anna Caballé (1995) estableció cinco tipos de textos autobiográficos –autobiografías, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios–, en tanto José Romera Castillo reconoce sólo tres: autobiografías, memorias y diarios, que son vistos como grupos que cobijan realizaciones escriturales como los epistolarios, la autobiografía dialogada –entrevistas y conversaciones–, los libros de viajes, la confesión, el poema y el ensayo autobiográficos, aunque reconoce muchas más posibles manifestaciones de la escritura sobre sí mismo. Sin embargo Lejeune llama la atención sobre un hecho: basta una clasificación, para que se descubra o incluso se escriba un nuevo texto autobiográfico que rete y ponga de cabeza cualquier intento de acotar los rasgos que distinguen un diario íntimo respecto de una autobiografía o unas memorias.

Más acordes con la idea de Nicolás Rosa, para quien la autobiografía comparte zonas indeterminadas, imposibles de clasificar taxonómicamente, con las memorias, las confesiones, el diario o la biografía (2004: 33), Leonor Arfuch y Nora Catelli prefieren llamar *espacio autobiográfico* al conglomerado de géneros de la memoria; a esta última le parece que “todas aquellas sistematizaciones genéricas que dejaron de practicarse respecto de la poesía y de la novela se hacen ahora respecto de los géneros de la memoria” (Catelli, 2007: 59), por lo que encuentra ocioso “descubrir los orígenes, acotar las características nacionales, buscar los padres y madres fundadoras” (*id.*), y todos aquellos excesos en la formación de un canon nacional; por lo que, según ha visto Pozuelo Yvancos, en lugar de caracterizar el relato autobiográfico, Catelli lo descaracteriza al asociarlo fuertemente al relato ficcional. Esta postura teórica de la crítica argentina –país con larga tradición autobiográfica–, en general centra su mirada en la hibridación, el entrecruzamiento y las diversas estrategias de auto-representación, dejando de lado la apelación a una referencialidad estable como punto de anclaje (Arfuch, 2002: 12); de esa forma, suele

centrarse en el texto y sus estrategias, a riesgo de obviar otro agente fundamental que dota de singularidad a este discurso, subrayado por Lejeune: el pacto de lectura referencial asumido por autor y lector.

Como se puede ver, ni en sus delimitaciones genéricas ni en su estatuto literario el problema de la autobiografía ha alcanzado consensos. Participan del interés por dichos textos estudiosos de la literatura –que ignoraron largamente su pertenencia, después la cuestionaron y finalmente una importante corriente la reclama como propia (May, 1982: 10)– de la historia y de la filosofía, y cada uno de ellos sitúa en su ámbito la discusión que enfrenta cuestiones como la lucha entre ficción y verdad, los problemas de la referencialidad, la cuestión del sujeto, la narratividad como constitución de mundo, etcétera (Pozuelo Yvancos, 2006: 18-19).

La tardanza en la elaboración de una historia del género parece resultado de la inexistencia, por mucho tiempo, de una definición básica que permitiera reconocer una tradición e incluso construir y establecer un canon. Existen dos momentos notables que la mayor parte de estudiosos considera fundacionales y modélicos del género: las *Confesiones* de San Agustín (escritas entre los años 397 y 401) y las de Jean-Jacques Rousseau (escritas de 1765 a 1770 y publicadas en 1782). Si las del obispo de Hipona preceden catorce siglos a las del pensador francés, la crítica no les niega estatuto autobiográfico por ello. Se escribieron en ese lapso textos autobiográficos tan reconocidos como el de Abelardo (siglo XII), el de Jérôme Cardan (1575), el de Benvenuto Cellini (1560) y el de John Bunyan (1666), entre muchos otros que diferentes posturas teóricas reclaman como fundamentales; sin embargo, sólo las *Confesiones* de Rousseau alcanzan consenso como punto para establecer el arranque moderno de la tradición propiamente literaria de la autobiografía, cuya publicación y recepción significó una conciencia colectiva del fenómeno. El éxito de las obras póstumas de Rousseau determinó un significativo impulso a un género que tuvo, sólo entonces, condiciones culturales e ideológicas propicias para su florecimiento.

Michael Sprinker afirma que es fundamental atender al momento en que aparece la autobiografía moderna –si bien él señala a Vico y no a Rousseau como padre del género– pues “tanto la autobiografía como el concepto de autor como sujeto-soberano sobre el discurso son productos del mismo *episteme*” (Sprinker, 1991: 120) y de las mismas condiciones históricas que hicieron surgir los conceptos de sujeto, yo y autor como soberanías independientes. Sin olvidar lo que ha escrito Bajtín acerca de las formas clásicas de la biografía y la autobiografía en la antigüedad grecolatina, Lejeune ha sido muy claro al subrayar la importancia de situar el tiempo histórico de su escritura y lectura. Al respecto, Pozuelo Yvancos afirma que no pueden extrapolarse las conclusiones de Bajtín a todos los momentos históricos, pues el propio autor de *Teoría y estética de la novela* subraya la importancia de situar el marco ideológico-social en que se origina, produce y recibe el discurso, entendido ese marco como prácticas sociales que ponen de manifiesto relaciones de poder o de conocimiento (Pozuelo Yvancos, 2006: 50-51). No podemos olvidar el carácter público de las formas clásicas de autobiografía y biografía antiguas, que “no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta” (51), y que “el cronotopo que las animaba eran el ágora y no la privacidad íntima” (21). A esta importancia del marco discursivo volveremos más adelante.

En su estudio dedicado al género, Georges May afirmó que no había llegado aún “el momento de formular una definición precisa, completa y universalmente aceptada de la autobiografía” (May, 1982: 12), razón por la que en su exposición sobre el tema evitó definirla. A sabiendas del riesgo reduccionista que puede significar, Lejeune apostó por asediar el concepto y cercarlo. Casi tres décadas después del afán definidor de Lejeune, estudiosos contemporáneos como Pozuelo Yvancos siguen reconociendo la imposibilidad de una definición de autobiografía debido a su complejo estatuto genérico “multiforme, convencional e históricamente movedizo” (2006: 21). En cambio, distingue ya dos corrientes críticas sobre la conceptualización de la autobiografía, que enfocan desde ángulos diferentes el problema: a) los que “aun admitiendo que algunas formas

autobiográficas utilizan procedimientos comunes a la novela, se resisten a considerar toda autobiografía como una ficción” (24), y b) los que piensan que “toda narración de un *yo* es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso” (*id.*), al no existir una sola característica formal que permita diferenciar lo ficcional de lo no ficcional. La primera postura se sustenta en las implicaciones pragmáticas; el contrato de lectura identifica al *yo* textual con el *yo* del autor, y es que –argumentan, entre otros, Philippe Lejeune y Elizabeth Bruss– no son leídas, y tal vez tampoco escritas –al menos conscientemente– como ficción; el lector interpreta lo leído como real. En la segunda postura se pone de relevancia el acto de escritura narrativa como ficcionalización, tal como defienden Jacques Derrida, Paul de Man y Roland Barthes, entre otros. Pozuelo Yvancos encuentra en el estatuto ficcional el centro del debate, y fija una postura que sigue dejando la escritura autobiográfica en un limbo entre fronteras, al afirmar que “no puede adscribirse a una ficcionalidad, desde el punto de vista de su comunicación social, pragmática, aunque el *yo* que escribe nunca es el *yo* que existe” (2006: 10).

Callejón sin salida, la autobiografía atiende –en más de un sentido– a dos rostros: el de su textualidad y el de su pragmática. Sobre el primer rostro, observa Pozuelo Yvancos que “muchas de las novelas autobiográficas no se podrían separar, en cuanto a su propia textualidad, de las autobiografías que se proponen como no ficcionales” (17), afirmación que comparto hasta cierto punto, pues aunque estoy de acuerdo con la imposibilidad de discernir entre ambos textos por el solo uso de recursos narrativos, en cuanto a la construcción de personajes y los hechos narrados la autobiografía suele dirigirse a un lector que conoce los referentes extratextuales aludidos –personas, acontecimientos, lugares–; lector al que no extrañaría –como sí le ocurriría frente a un texto que se asuma como novela– la referencia a personas o hechos no explicados y no incluidos en la propia diégesis. Una novela así sería percibida como imperfectamente construida; la autobiografía finca parte de su mundo desde el ámbito del dominio (casi) público. Rafael Olea Franco

identifica como “uno de los rasgos inherentes a la lectura de una autobiografía: la imprescindible necesidad, para su recta interpretación, de datos verificables fuera del texto, los cuales forman parte de las expectativas y del contexto de recepción” (2012: 51), pues el discurso autobiográfico asume que se construye “con base en una serie de datos pretextuales y verificables compartidos por el lector y el autor” (*id*), conocimientos que el autobiógrafo da por sabidos en su lector.

El otro rostro al que me refiero se muestra en tanto haya un lector dispuesto a aceptar el contrato de lectura no ficcional propuesto por el autobiógrafo; lector que actualiza el texto desde coordenadas absolutamente inestables, movibles, históricas. Lejeune subrayó que la autobiografía “es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un *efecto contractual* que varía históricamente” (1994: 87). Sylvia Molloy (1996) prestó atención al subrayado del crítico francés, que alude al modo en que se han leído y recibido los textos autobiográficos en Hispanoamérica, y ha observado en particular las estrategias usadas por los autores para autorrepresentarse. Ahora es conveniente enfocar también eso último que señala Lejeune: la variación histórica. Me refiero en específico a la importancia de los marcos discursivos en los que, históricamente, es escrito y leído determinado texto, pues ello también nos puede dar la clave del cambio de horizonte de autores, lectores y críticos que modifica la forma de escribir o recibir los textos autobiográficos a lo largo de, por lo menos, los últimos dos siglos.

Más allá de una textualidad descaracterizable, Laura Scarano identifica la autobiografía como la consecuencia de dos preocupaciones nucleares: “la construcción de la subjetividad en el discurso y la naturaleza de la referencia como operación constructiva de los textos” (1997: 1). La problemática relación que construye la fisura vida/texto emerge en los debates que suscita: el problema de la identidad y su fijación o construcción, y el problema de la ilusión referencial. Éstos exceden la discusión sobre el género y abonan a la polémica epistemológica acerca de la naturaleza del sujeto y la referencia.

Las intenciones de quienes escriben y la forma en que son leídas, han sido dos de los pilares para la caracterización y definición de las autobiografías. Los escritores echan mano de procedimientos de larga tradición que ya empleaban la biografía y las memorias. Pero la definición de la especificidad autobiográfica se topa también con su constante hibridez. Por una parte, la adecuación del modelo retórico de memorias y biografías puede explicar procedimientos como la adopción de cierto orden de presentación (cronológico, temático, asociacionista, didáctico, etc.), la elección de anécdotas significativas y la narración en primera persona; también explica la pretensión –o utopía– de sinceridad. Las fronteras con otros géneros van desde aquéllos con los cuales más suele confundirse la autobiografía propiamente dicha, como las memorias, hasta, por ejemplo, la novela, con quien tiende a verse una relación orgánica más estrecha. La autobiografía entreteje relaciones con las memorias, la crónica, el diario íntimo, la biografía, el ensayo, el relato de viaje y la novela, entre otros, por lo que presenta discursos heterogéneos y en conflicto, que llegan a manifestarse en reflexiones metadiscursivas que, llevadas al límite, pueden derivar de la ironía autorial a la parodia o el pastiche.

Observa Laura Scarano que la palabra autobiografía tiene tres matices u órdenes constitutivos: *autos* (sujeto, yo), *byos* (vida, historia personal), y *graphé* (escritura), que se reúnen en el “discurso de un yo que se construye retrospectivamente indagando su vida/historia a través de la memoria actualizada/recuperada en escritura. Es el tránsito de la historia pasada (*byos*) al orden de los signos (*graphé*) para configurar un sujeto (*autos*) desde sí mismo” (1997: 5).

Pero los modos de lectura y de escritura del género han sido también transformados por el estudio y la recepción de lo autobiográfico. En este punto me parece pertinente la distinción de las tres raíces de la palabra también como tres enfoques del estudio de la autobiografía, que propone James Olney y desarrolla más ampliamente Ángel G. Loureiro, pues durante el siglo XX la escritura autobiográfica cobró un auge sólo explicable por sus encuentros y desencuentros, retos y galanteos con la recepción y la crítica. La

conformación de un espacio autobiográfico no ha sido un fenómeno independiente de la reflexión crítica, incluso metadiscursiva, como veremos que ocurre ya desde el siglo XIX. Los tres enfoques se caracterizan con la formación etimológica de la palabra: el *autos*, el *bios* y la *grafé*, cada una de las cuales significa tres formas distintas y globales de leer – comprender– los textos autobiográficos. Aunque Loureiro los considera como etapas, prefiero referirme a éstas como enfoques, pues no fueron necesariamente subsecuentes, sino más bien superpuestos o solapados.

El *bios* correspondería al enfoque –practicado por Dilthey desde finales del siglo XIX y muy seguido hasta la década de 1950–, que pone el énfasis en entender la autobiografía como “una forma de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de los modos de interpretación histórica en que vive el autobiografiado” (Loureiro, 1991: 3). Esta forma de lectura tiende a comparar lo narrado con información de fuentes, pues se busca exactitud y sinceridad. El resultado de este tipo de estudio resalta el valor cultural o histórico de las autobiografías y, por tanto, su virtud referencial.

El enfoque considerado como *autos* subraya la autobiografía como una lectura de la experiencia, que pasa por la conciencia, y elabora hechos del pasado en el presente de su escritura: “la memoria ya no sería un mecanismo de mera grabación de recuerdos sino un elemento activo que reelabora los hechos, que da ‘forma’ a una vida que sin ese proceso activo de la memoria carecería de sentido” (*id.*). Sin esperar una recreación objetiva del pasado, este tipo de lectura no se centra en la relación texto-historia sino texto-sujeto: de qué manera un texto representa a un sujeto. Más aún, de qué manera un sujeto se crea a sí mismo, crea un *yo* que no existiría sin ese texto. Georges Gusdorf, James Olney, Phillippe Lejeune, Elizabeth Bruss, Paul Jay, Paul John Eakin, Jean Starobinski y Sidonie Smith, con sus grandes diferencias, podrían adscribirse a este tipo de estudio del género.

El enfoque centrado en la *grafé* acentúa la orientación hacia el texto. Paul de Man considera un error básico conceptualizar la autobiografía como producto mimético de un referente, si bien la posición extrema de esta idea es afirmar que el proyecto autobiográfico

“produce y determina la vida” (Loureiro, 1991: 6). De Man propone una estructura topológica subyacente al texto autobiográfico: la prosopopeya. Ésta, que da rostro y voz a los ausentes y a los muertos, es despojadora y termina desfigurando a narrador y personaje. Para de Man, la autobiografía no es un género, sino una forma de textualidad. Michael Sprinker sostiene que en la autobiografía el sujeto no tiene el control del texto, sino que está constituido por un discurso que nunca domina, producido a su vez por un inconsciente inasible siempre cambiante. Derrida cuestiona el “borde” entre vida y obra: esa línea no es clara ni divisible, atraviesa el cuerpo y el corpus del autor. La firma –centro del *pacto* de Lejeune– no ocurre en el momento de la escritura sino después, cuando alguien escucha, así el destinatario escribe en lugar del autobiografiado.

Ángel G. Loureiro advierte que Sidonie Smith ya había planteado –sin desarrollar, presumiblemente por no poner en peligro su edificio teórico– dos formas de desapropiación del sujeto en que se centró la “etapa de la *grafé*”: el problema del lenguaje y el del sujeto. El lenguaje narrativo, al tiempo que da al autobiógrafo poder para narrar su vida, adquiere vida independiente de la voluntad del sujeto. Por otra parte, el desdoblamiento del yo en narrador y narrado deja ver que el texto autobiográfico es un artefacto retórico y, como artificio de la literatura, “lejos de reproducir o crear una vida, producen su desapropiación” (*id.*).

El acento en la *grafé*, si bien parece caer en el nihilismo o la destrucción de la empresa autobiográfica, lleva al estudioso a un límite sin subterfugios ni desplazamientos, invita a abandonar una lectura tradicional e inocente de un género que no se escapa al acoso a que están siendo sometidos conceptos como historia, sujeto, representación y referencialidad. Sin embargo, la reducción a la *grafé*, propias del estructuralismo, del *close reading* del *new criticism* norteamericano y de la crítica deconstructivista, ha sido criticada por soslayar las particularidades pragmáticas del discurso autobiográfico.

El estudio de la autobiografía, en sus sucesivas miradas, ha puesto el foco en aspectos diferentes que, en su momento, han parecido definitivos para otorgarle o negarle un

estatuto genérico propio. La discusión de asuntos como la identidad, la autoría y el contrato de lectura, la verosimilitud, la referencialidad o la ficcionalidad resultan imprescindibles para llegar al momento de proponer –mejor que una formulación genérica– un modelo posible de análisis que observe la relación entre la textualidad de una obra autobiográfica y los marcos discursivos en los que se escribió y se leyó. Por ello expondré a continuación algunas líneas centrales que se han discutido desde diversas posiciones teóricas.

Identidad, autoría y primera persona

Desde la perspectiva de Lejeune, la literatura íntima tiene como condición *sine qua non* la coincidencia de identidad del autor, narrador y personaje; esta identidad será motivo de controversia entre diferentes posturas teóricas. Lejeune recurre a la firma de un autor que usa un yo que remite al enunciador del discurso, susceptible de ser designado por un nombre. En la mayor parte de las autobiografías, la identidad entre narrador y personaje principal queda asumida e indicada por el uso de la primera persona, aunque puede haber excepciones.¹ Por ello a Lejeune le parece relevante distinguir la persona gramatical respecto de la “identidad de los individuos” a los que reenvía la persona gramatical; la identidad de una autobiografía reúne narrador y personaje principal, y esta díada se une a la de autor por medio de un contrato de lectura. Esa identificación entre yo textual y yo del autor da origen y especificidad al género autobiográfico, y enarbola como fundamental dicha particularidad de naturaleza pragmática.

Pero más allá de la persona gramatical, es en el nombre propio donde Lejeune considera que “persona y discurso se articulan” manifiestamente; por ello, al tratarse la autobiografía

¹ Lejeune recuerda casos de biografías escritas en tercera persona por el propio interesado, como los *Comentarios* de César o algunos textos del general de Gaulle. Ambos ejemplos suponen un inmenso orgullo, si bien esta distancia puede ser utilizada como forma de humildad, como ocurre con las autobiografías religiosas, en las que el autobiógrafo se llama a sí mismo “siervo del Señor”. También hay casos de desdoblamiento o distancia irónica, como *La educación de Henry Adams* (Lejeune, 1994: 53).

de un discurso escrito, la firma designa al enunciador o autor. Acerca de este último término, Lejeune considera como *autor* únicamente a aquel que ha escrito previamente un libro con su nombre propio inscrito en la cubierta, lo cual da la idea de una persona no reductible exclusivamente al texto autobiográfico. La existencia de ese autor es la

única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito [...]. Ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una *persona real* [...] cuya existencia está atestiguada por su estado civil y es verificable (Lejeune, 1994: 60).

El autor no sería así cualquier persona, sino alguien que escriba y publique. Al conceder tanta importancia al pacto de lectura, resulta indispensable, ante los ojos del lector, la producción anterior de otros textos como signo de realidad indispensable para lo que llama Lejeune el “espacio autobiográfico” (1994: 61).

Pero importa también saber qué ocurre entonces con el lector. La identidad autor-narrador-personaje principal, al estar sujeta a un contrato de lectura que ha variado históricamente, no deviene un concepto estático, sino que tiene una estrecha relación con la actitud del lector de una obra en un tiempo y contexto determinados. Tanto para el que escribe como para el que lee, la expectativa sobre la veracidad de lo narrado ajustará sus modos de encontrar validación o justificación en el nivel textual. Si “es la lectura la que genera el espacio donde vive el pacto autobiográfico” (Pozuelo Yvancos, 2006: 30), resulta relevante investigar los límites y los marcos textuales que ese movable espacio tuvo en el momento de la escritura y lectura de una obra determinada.

Ya Lejeune había advertido que la problemática de la autobiografía no estaba basada en la relación entre el texto y lo extratextual –pues sólo probaría el parecido–, que tampoco se basaba en el análisis interno del funcionamiento del texto –que mostraría la semejanza con cualquier narración novelística–, sino en el aspecto global de la *publicación*: el contrato

implícito o explícito propuesto por el autor al lector, que determina el modo de lectura del texto:

Para poder llevar a cabo esta investigación sobre los contratos autor/lector, sobre los códigos implícitos o explícitos de la publicación –sobre esos márgenes del texto impreso que, en realidad, *dirigen* toda la lectura (nombre del autor, título, subtítulo, nombre de la colección, nombre del editor, hasta el juego ambiguo de los prefacios)–, esta investigación debería tomar una dimensión histórica que no le he dado aquí. Las variaciones de esos códigos a lo largo del tiempo (debidas a la vez a los cambios de actitud de los autores y de los lectores, a los problemas técnicos o comerciales del mundo editorial) manifestarían con más claridad que se trata de códigos y no de cosas “naturales” o universales (Lejeune, 1994: 86).

La línea de investigación que señala Lejeune me parece absolutamente pertinente y necesaria al momento de valorar textos en particular. Además de lo que llama márgenes del texto impreso –que podrían estudiarse desde la perspectiva abierta por Gérard Genette como *paratextos*–, hay otro tipo de indicios textuales que permiten reconstruir desde qué marcos un texto autobiográfico fue escrito y leído. Por ejemplo, Lejeune señala que hacia finales del siglo XX, los lectores pusieron en boga adivinar la presencia del autor –de su inconsciente– incluso en producciones que no tienen aire autobiográfico; de ahí la importancia de observar los elementos que han variado históricamente, que tuvieron o dejaron de tener importancia para la lectura referencial y que han modificado los modos de escribir y de leer las autobiografías.

Otra manera de enfocar el problema de la identidad es como una construcción lingüística –textual– del *yo*. Al contrario de la idea de Lejeune –en que el sujeto construye el texto–, para una importante corriente es el *yo* quien resulta construido con el texto. El proceso de la identidad será entonces figurado, retórico. Con ese desplazamiento de enfoque se genera una crisis de autoridad y de identidad (Pozuelo Yvancos, 2006: 31); la autobiografía pierde la calidad de testigo documental, la memoria deja de ser considerada como un mecanismo que graba los hechos del pasado y es entonces un mecanismo activo que reelabora los

hechos; el escritor pierde autoridad y pasa de ser “testigo fiel y fidedigno a ser un ente en busca de una identidad en última instancia inasible” (Loureiro, 1991: 3). James Olney afirma, en esa misma línea, que el *yo* es obra casi tanto del lector como del autor (4). Ese enfoque del *yo* autobiográfico pone el énfasis en “el modo en que el discurso autobiográfico refigura, retoriza, el proceso de la identidad que será entonces figurado o, como dirá De Man, retórico” (Pozuelo Yvancos, 2006: 31).

La posición extrema de esta idea fue aludida pero no desarrollada por Paul John Eakin, consistente en la imposibilidad de distinguir la autobiografía de la ficción, pues afirma que el texto autobiográfico no *refleja* a un autor referencial, sino que el autor se crea a sí mismo, crea un *yo* que no existiría sin ese texto; esa idea nos lleva nuevamente al insalvable escollo que hace imposible distinguir novela de autobiografía. Eakin reivindica el acto autobiográfico “como un modo de ‘autoinvención’ que se practica primero en el vivir y que se formaliza en la escritura” (Loureiro, 1991: 4), comparando, así, el poder cognoscitivo de la autobiografía con el de la adquisición del lenguaje.

De esa manera, la capacidad cognoscitiva de la autobiografía crea un puente entre la referencia y la ficción, y ofrece una forma de distinguir el discurso autobiográfico respecto de cualquier otro. Si el *yo* que resulta construido retóricamente es producto de una reelaboración, ésta la negocia el propio autor entre su imagen pública y su autoconocimiento, entre los jirones verificables de su vida y los privados e incluso íntimos. Con otros argumentos, Jean Starobinski refuerza la noción cognoscitiva, al postular que el estilo –no conceptualizado como ornamento que opone “fondo” a “forma”, sino como “divergencia”– ofrece una serie de índices *reveladores* del individuo que escribe; contrario a quienes sospechan del contenido del relato por la perfección del estilo, “la originalidad del estilo autobiográfico, lejos de resultar sospechosa, nos ofrecerá un sistema de pistas reveladoras, de rasgos sintomáticos” (1974: 68). Los lazos que se establecen entre texto y *yo* manifiestan en el estilo una “imagen auténtica” de la personalidad del que “maneja la pluma” (*id*), sin perder de vista la fidelidad a una realidad presente que, en un sistema de

metáforas orgánicas, haría proceder la expresión de la experiencia sin discontinuidad alguna; y desde ese presente, el pasado se interpreta.

Loureiro apunta que en todos los avatares por los que ha pasado el estudio de la autobiografía, hay siempre una necesidad de encontrar fundamentos objetivos fuera de ella, que avalen su dimensión cognoscitiva (1991: 5). Señala que disciplinas como la historia, la antropología filosófica, el derecho, la lingüística, la psicología y la filosofía, han servido de apoyo al momento de justificar la capacidad cognoscitiva de la autobiografía, y que recientes investigaciones buscan en los orígenes del género los motivos y condiciones de su nacimiento para ver “de qué manera ese origen marca su estructura y su futuro” (*id*); pero las autobiografías han recurrido, en diferentes épocas, al préstamo de discursos colectivos y a la mediación de discursos científicos, filosóficos, psicológicos, históricos, políticos, morales, religiosos, sexuales y literarios que han prevalecido en una época determinada (Loureiro, 2000: 139). Estos discursos que coexisten en los textos autobiográficos, generan una variedad de lecturas e interpretaciones desde distintos campos y refuerzan su carácter híbrido.

No obstante, la conciencia de estar creando un *yo* representado —es decir, un *yo* que se distingue y se transforma al ser escrito— está visible ya en quien puede ser considerado fundador moderno del género: Jean Jacques Rousseau. El paradigma que estableció en sus *Confesiones* ha servido por mucho tiempo para caracterizar el proyecto autobiográfico; ahí dice, como valioso comentario metatextual: “Emprendo una obra de la que no hay ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la Naturaleza y ese hombre seré yo” (Rousseau, 1980: 1).

En tan breve fragmento, son varios los elementos que sobresalen y establecen un marco textual para comprender el rostro moderno del género fundado: la noción de novedoso para un proyecto al que no le reconoce precedentes —tradicción—, si bien tampoco le concede seguidores —en lo cual se equivocó por completo—; la secularización del destinatario, pues no se confiesa ante Dios, sino ante sus semejantes; el compromiso de *verdad* al mostrar un

hombre –tal vez pensando en la distancia del *yo* transfigurado por la escritura–; la relatividad de esa verdad, pues es *toda la verdad de la Naturaleza*, como si con esa frase comulgara con las debilidades y pasiones del *hombre* –tal vez menos como humanidad que como varón–, y exorcizara –o justificara de antemano, con esa misma fórmula– los olvidos y errores propios de la percepción humana.

Loureiro recupera una idea de Lévinas para desacreditar la función cognoscitiva, y es que –afirma– empezamos con el otro, “el yo no empieza en una autofundación soberana sino que el otro siempre nos antecede” (Loureiro, 2010: 24). Esa anterioridad del otro “constituye el terreno que Lévinas denomina ética, la cual, en el sentido en el que él la entiende, es anterior a la ontología y a la epistemología” (25). Esta idea puede ejemplificarse con el mismo Rousseau cuando dice: “quiero mostrar a mis semejantes” (1980: 1); la identidad quedaría construida desde el afuera, y “en la autoconciencia no tenemos autopresencia sino alteridad: como escribe Derrida, el camino más corto del yo al yo pasa a través de la oreja del otro” (Loureiro, 2010: 25).

Proyecto imposible, la autobiografía –postulada por Loureiro como acto ético– fracasará tal vez como empresa cognoscitiva pero puede triunfar como acto performativo dirigido al otro; “aunque la autobiografía nunca puede representar la verdad, siempre presentará el deseo del sujeto de autoconocerse y su promesa de verdad –simplemente promesa, no realidad–” (Loureiro, 2000: 148). La autobiografía no restaura el pasado, pero crea una promesa. Es un acto dialógico, dirigido al otro –pero no el Otro (político) sino el otro (ético)– y, por tanto, intrínsecamente contestable e incompleto. En esa misma línea de pensamiento, Laura Scarano afirma que “no es posible pensar al yo sin el ‘otro’, porque el yo emerge de una situación de comunicación que supone al tú” (1997: 4).

Una distinción más ha hecho la crítica alemana del siglo XX entre los textos escritos voluntariamente y los involuntarios u obligatorios. El término *egodocumento* acuñado con mirada historiográfica por Jacob Presser, para designar fuentes personales como autobiografías, memorias, diarios, cartas personajes en que el autor escribe explícitamente

acerca de sí mismo, sus asuntos y sus sentimientos, fue luego ampliado y adaptado por Winfried Schulze para referirse a escritos que en forma involuntaria u obligatoria habían sido obtenidos de una persona, fuentes que incluyen los protocolos de la Inquisición, libros de cuentas, cobros de impuestos, causa civil o criminal, testamentos o protocolos de interrogatorios (Aristizábal, 2012: 8). Este matiz reafirma la necesidad de tener en cuenta el contexto de escritura, las finalidades del texto y las particularidades retóricas de declaraciones ministeriales, protocolos de interrogatorios y documentación oficial. Aunque Aristizábal afirma que “las declaraciones dentro de un marco judicial, administrativo o económico pueden dar una percepción desvirtuada de las personas” (*id*), ello implicaría que el *egodocumento* escrito voluntariamente o sin presión de alguna obligación nos daría una percepción “no desvirtuada” –no adulterada, falsificada o deformada–, afirmación que tampoco puede sostenerse. Lo que me parece imprescindible tener presente en el debate, es la identificación de la intencionalidad con la que un texto fue pensado para considerar la huella de esa circunstancia en el escrito final.

Incluso se necesita considerar también la llamada “escritura por mandato”, una suerte de autobiografía hagiográfica que tiene sus fórmulas retóricas, una de las cuales es alegar falta de tiempo, la cual, no obstante, es superada por el deseo, imposición, orden, indicación de un confesor o superior (Carrera, 1998: 88 y 95); y no debe perderse de vista la práctica de *apropiación del discurso* llevada a cabo por gente cercana al autobiógrafo que reescribe o redacta el escrito para hacerlo organizado o *legible* (García Aguilar, 2005: 118). El acto de lectura autobiográfico como acto integrador tendría como prioridad entender el significado de cada nivel, de cada fragmento como requisito previo a la atribución de sentido a la totalidad.

Para precisar la distinción entre voluntarios e involuntarios, un grupo de investigadores europeos ha adoptado el término *autodocumentos* para aludir sólo a los primeros (Aristizábal, 2012: 8); sin embargo, si bien advierto las ventajas de distinguir un escrito que voluntariamente busque una autofiguración, de otro que no tenga esa pulsión como

primordial, no me parece que siempre pueda reconocerse textualmente ni recuperarse extratextualmente ese dato, o bien, que su papel es muy discutible, como veremos en el capítulo siguiente con el ejemplo de Fray Servando. En todo caso, me parece más importante distinguir los textos del espacio autobiográfico en que se advierta un programa autofigurativo –que se presente como principio estructural–; sin olvidar que, en el caso de la autobiografía estrictamente dicha, un programa que recrea el pasado satisface las exigencias del presente, lugar desde donde se escribe.

Verosimilitud, referencialidad, ficcionalidad

Según la dimensión pragmática abanderada por Lejeune, la identidad autor-narrador-personaje asumida en lo enunciado –suscrito al momento de firmar el texto– sería la clave diferenciadora entre un texto ficcional y una autobiografía. El no afirmar esa identidad haría que faltara el ingrediente esencial del llamado pacto autobiográfico, por lo que, desde esa perspectiva, dicho texto sería una novela autobiográfica como llama Lejeune a “todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla” (1994: 63). Manuel Alberca ha bordado sobre esos límites, aportando la conceptualización de lo que denomina autoficción, cuando el pacto es ambiguo. Como no hay forma de diferenciar, desde un análisis interno del texto, entre una autobiografía y una novela autobiográfica, el parecido no es suficiente; Lejeune advierte que se requiere la afirmación de la identidad.

Desde esa perspectiva, la referencialidad a que alude el pacto de lectura autobiográfica obligaría no tanto a la verosimilitud como al valor de “verdad”. Tanto es así que si la narración resultara históricamente falsa, se consideraría como *mentira* y no como *ficción*, y aquélla es una categoría autobiográfica impensable para la ficción (Lejeune, 1994: 68); ahora bien, para Lejeune la honestidad estriba en “la verdad tal como se me aparece, en la medida en que la puedo conocer, etc., dejando margen para los inevitables olvidos, errores,

deformaciones involuntarias” (76). Como texto referencial, la autobiografía pretende aportar información sobre una *realidad exterior* al texto capaz de someterse a una prueba de verificación (*id*); paradójicamente, gran parte del texto narra precisamente lo que sólo el autor puede verificar y atestiguar. Sin embargo, Lejeune deja claro que si en algo exterior al texto se define la autobiografía no es tanto “por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se puede leer en el texto crítico” (87).

El problema de caracterizar al texto por la necesidad de una firma –contrato social pactado por autor y lectores en torno a un texto– es que, así, la autobiografía se convierte “en una clase de texto, en cuanto a su funcionamiento pragmático, similar a los jurídicos, científicos e históricos, es decir textos todos ellos *referenciales* o, lo que es lo mismo, susceptibles de ser sometidos a una prueba de *verificación*” (Pozuelo Yvancos, 2006: 28-29).

Se da a la autobiografía, de esa forma, el valor de una construcción histórica, “documento histórico”, relato con atribuciones de verdad, y se la aleja así de la ficción:

El pacto de lectura autobiográfica obliga a que los hechos se presenten y testifiquen por quien dice haberlos vivido como reales. Otra cosa [...] es que lo sean, pero es inherente al pacto autobiográfico ser presentados como tales y apoyados por el testimonio del narrador-autor que lo testifica, y puede remitir a una verificación histórica [...]. Los hechos son susceptibles de ser tomados, y así ha ocurrido con muchas autobiografías, como *argumentos* con valor casi documental en una construcción histórica, en un relato con atribuciones de verdad (Pozuelo Yvancos, 2006: 29)

Si puede parecer exagerado calificar una voluntad de escritura como intención de verdad –ni siquiera de verosimilitud– y considerar casi como “documento histórico” la autobiografía, tampoco podemos ignorar, desde el otro lado de la moneda, la relativización de la “verdad” de la construcción histórica en las consideraciones que hace Hayden White

acerca del texto histórico como artefacto literario, lo cual –asegura él mismo– no le impide ser una fuente de conocimiento (2003: 180-181).

Este “excedente de veracidad y de realidad” que lo autobiográfico arrastra, ha sido interpretado de dos formas distintas, según Nora Catelli: por una parte, los que extienden lo autobiográfico a toda literatura, y lo convierten en su verdad básica, como postularon creadores como Goethe, Valéry y Proust; por otra parte, los que quieren encontrar en lo autobiográfico algún tipo de especificidad: histórica, genérica, existencial, documental o contractual, como ha hecho Lejeune desde la crítica (Catelli, 1991: 19).

La imposible identidad y referencialidad, así como la necesaria ficcionalización, han sido los puntos nodales de argumentación de quienes han visto como engañosa la forma de otorgar especificidad a la autobiografía. Paul de Man afirma que la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad sino una cuestión indecible (1991: 114); el error básico estriba, a su parecer, en considerar la biografía como producto mimético de un referente, pues la vida no *produce* la autobiografía sino, más bien, el proyecto autobiográfico determina esa vida narrada y “lo que el escritor *hace* está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio” (Man, 1991: 113).

Al buscar qué distingue a la autobiografía de otros textos –afirma De Man–, se han obtenido conclusiones de gran valor heurístico para la novela y la tragedia, pero estériles para la autobiografía que, entonces, no sería un género ni un modo sino una figura de entendimiento, una estructura tropológica idéntica a la estructura de todo conocimiento. Propone como estructura tropológica dominante del autoconocimiento la prosopopeya, *prosopon poiein*, tropo que confiere una máscara o un rostro y una voz a los ausentes o a los muertos (Loureiro, 1991: 6), y afirma que “la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura” (Man, 1991: 118).

La ilusión referencial provendría, de esa forma, de la estructura de la figura y de la mimesis que se asume como operante de la autobiografía; y, añadiendo argumentos al estatuto ficcional, De Man se pregunta si acaso, en lugar de que haya clara y simplemente un referente en absoluto, hay “algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial” (113).

La idea del texto conformado por un lenguaje de tropos –lenguaje especular de la autobiografía– produce privación, pues “en la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador” (118). Desde esta idea, lo autobiográfico revela al sujeto tan sólo como retórica, y el narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un yo a aquello que no lo tiene; el yo no es punto de partida sino resultado.

Al ser discurso fronterizo, la autobiografía fue observada por la crítica deconstructivista con un enfoque centrado en –y reducido a– su textualidad. Se le consideró únicamente en tanto lenguaje –por tanto, necesariamente tropológico, desde esa perspectiva– y se puso en entredicho la supuesta veracidad, al disolverse la frontera entre “textos de ficción” y “textos de verdad” (Pozuelo Yvancos, 2006: 48).

Si para Lejeune la especificidad autobiográfica y el fundamento de verdad se justificaban por la identidad del *yo* entre el autor, el narrador y el personaje, la crítica psicoanalítica cuestionó ese principio de identidad, pues el núcleo del pensamiento de Lacan es la idea de que “el sujeto no puede ejercer nunca la soberanía sobre sí mismo sino que únicamente puede surgir en el discurso intersubjetivo con el Otro” (42). Así, resultaba frustrado uno de los pilares de la definición autobiográfica.

El extremo de esta línea crítica se puede encontrar cuando Nora Catelli afirma que los textos que componen el espacio autobiográfico son una impostura:

Entre los Schlegel y Goethe, el claroscuro romántico buscaba imponer el artificio como no-artificio; quería que la máscara del yo estuviese pegada a la piel del actor y que arte y vida fueran una sola cosa. Pero aun soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendeduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza. / Como la analogía, la semejanza es un movimiento o transferencia semántica (Catelli, 1991: 11).

La autobiografía, dice Catelli citando a Paul de Man, constituye el intento de realización de un *tropo* en que coexisten dos espacios y dos semejanzas —entre el *yo* del pasado y el del presente, entre quien dice *yo* y quien escribe *yo*, entre lo muerto y lo vivo—; esa búsqueda de semejanza es una aspiración de raíz romántica que está condenada al fracaso teóricamente, pero se realiza estéticamente al convertirse en literatura (12).

En la argumentación de Catelli, el relato autobiográfico, al entregar un rostro deformado cuya identidad se ignora, utiliza en su construcción un principio de equilibrio y sistematización que pone un orden “sometiéndose a las convenciones de la narración — construcción del personaje, del paisaje y de los sentimientos—” (18) que disfraza sus dos *yo* en un carácter figurativo metido en moldes convencionales.

Frente a una afirmación como la de Catelli, que considera que hay una “construcción del *yo* en conexión con algo previo (un modelo, un polo de identificación, otro *yo* anterior)” (11), Ángel G. Loureiro observa como una opción equivocada el dilema del sujeto como construcción frente al sujeto como sustancia, “puesto que el sujeto puede ser (es) simultáneamente una *construcción* y una singularidad, algo único [...]. Esta doble constitución del sujeto impide que pueda ser visto como una *ficción*, e impide también argumentar que, dado que es una construcción, la *verdadera* identidad del sujeto reside en otra parte” (2000: 147). La forma en que se puede *manifestar* el sujeto autobiográfico es

con discursos comunitarios históricos –datados y perecederos– e impuestos, razón por la que el sujeto cree necesariamente que ofrecen una representación fiel del pasado (*id*).

Más que analizar la verdad como correspondencia con la realidad o como algo escondido que hay que recuperar, Loureiro propone que la crítica debería enfocar esa creencia en la verdad y el deseo de autoconocimiento que acompaña a esa creencia, aunque la incapacidad del discurso para contener o explicar la vida narrada contravenga las ilusiones cognoscitivas del sujeto (*id*).

Acerca del mismo debate, Laura Scarano hace notar que al discutir la prioridad del lenguaje en el orden del ser, para calificar como imposible la autobiografía, se olvida el estatuto lingüístico primordial: que “el yo y el lenguaje están mutuamente implicados en un sistema simbólico interdependiente, que convertiría en fútil la discusión sobre la preeminencia o anterioridad de cualquiera de ambos términos” (1997: 4).

Scarano resume las dos posturas antitéticas más visibles del debate sobre la autobiografía, al preguntarse específicamente sobre los protocolos de lectura de la autobiografía:

¿Es un género de efecto contractual o una ficción que desnuda el fracaso de la ilusión referencial? ¿En qué orden debemos enfocar el problema: en el orden epistemológico de la prioridad entre lenguaje y ser, entre historia y escritura (postura deconstructivista) o en el orden sociológico-cultural, del acto de habla y sus convenciones de lectura institucional (lectura pragmática)? [...]. / Si tensamos el primer extremo, el texto cae irremediabilmente en la “cárcel del lenguaje”. Si tensamos el segundo, cae en la ingenuidad positivista que atrapa al sujeto autobiográfico en los avatares de un materialismo genético y psicologista (1997: 2).

Desde un enfoque distinto, Pozuelo Yvancos afirma que la construcción discursiva – basada en una transferencia semántica, sustitución, analogía o, si se quiere, prosopopeya– no sería incompatible, como hasta ahora se ha considerado, con el hecho de que la autobiografía sea también leída como un discurso con atributos de verdad:

Que el yo autobiográfico sea una construcción discursiva –en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, especialmente su narratividad y el orden seleccionador que la memoria introduce, y de tener que predicarse en el mismo lugar como *otredad*– no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída, y de hecho lo sea tantas veces así, como un discurso con atributos de verdad (2006: 43).

Al no perder de vista el funcionamiento pragmático que pone en relación a un emisor con un receptor, el discurso autobiográfico tiene como elemento que le da distinción y especificidad respecto de otros discursos, su pragmática, su actuación social. Ya Loureiro había señalado el conflicto entre quienes no veían la retórica performativa por atender la retórica epistemológica. Pozuelo desestima la supuesta impostura a la que se refiere Catelli argumentando que “la impostura es un acto performativo y no solamente ilocutivo” (34), y que introducir la calificación de “máscara” o de “impostura” sólo refuerza el marco convencionalmente verdadero en que se lee la autobiografía y confirma el estatuto pragmático de autenticidad, pues en el espacio convencionalmente ficcional no se podría hablar de impostura, mentira o falacia (44). Más allá de que sea o no un espacio de ficción, “la autobiografía *no es leída como ficción*” (30), y Pozuelo Yvancos toma esta premisa como el principal argumento sobre el “estatuto no ficcional” de la autobiografía “pero participe de muchos de los ingredientes que definen las ficciones” (17).

La idea anterior muestra la vigencia del principal planteamiento de Lejeune y que nos coloca, de nuevo, frente al carácter fronterizo del discurso autobiográfico que, sin embargo, permite identificar como principal característica distintiva su pragmática: cómo se emite y recibe ese discurso. Punto en el que conviene recordar que ya Lejeune lo había descrito como un modo de lectura y un tipo de escritura producto de un “efecto contractual que varía históricamente” (1994: 87). De ahí puede concluirse que el estudio de la emisión y recepción de diferentes discursos autobiográficos en un momento histórico determinado permitiría establecer un panorama explicativo sobre ese funcionamiento pragmático. Ese será el propósito de este trabajo en el capítulo II.

La autobiografía como construcción discursiva

La reflexión teórica de la autobiografía ha transitado desde la creencia en una referencialidad absoluta hasta la contemplación del género como un espacio más de simple y pura ficción. Lejeune da cuenta de la existencia de búsquedas y hallazgos de excepciones o de juegos generados para retar su esquema: falsas autobiografías, novelas de autoficción, construcción de un nombre que no testimonia nada, etcétera, e incluso ha observado que en los últimos años “la novela autobiográfica literaria se ha acercado a la autobiografía hasta el punto de hacer más confusa que nunca la frontera entre los dos campos” (1994: 135), lo que ha suscitado numerosas reflexiones teóricas sobre el autor, la ficción y el lenguaje. El ejemplo de *Roland Barthes par Roland Barthes* sería para Lejeune el anti-*Pacto* por excelencia, pues “propone un juego enloquecedor de lucidez sobre los presupuestos del discurso autobiográfico tan vertiginoso que acaba por hacer creer al lector que no hace lo que en realidad hace” (142). Pero el hecho de que Lejeune acepte, en un texto posterior al primer *Pacto*, que decir la verdad sobre sí mismo y constituirse como sujeto realizado es una utopía, no le impide en absoluto existir a la autobiografía (*id*).

Sylvia Molloy, en su ya clásico estudio *Acto de presencia*, prefiere no detenerse en la naturaleza paradójica de la autobiografía, que pretende realizar lo imposible, “narrar la ‘historia’ de una primera persona que sólo existe en el presente de su enunciación” (1996: 11); y, en cambio, señala cómo la autofiguración emplea estrategias textuales y fabulaciones que por mucho tiempo no fueron leídas como autobiográficas pues –dice parafraseando a Lejeune– “la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir” (12). Al menos en Hispanoamérica, las autobiografías no siempre han sido leídas autobiográficamente “se las contextualiza dentro de los discursos hegemónicos de cada época, se las declara historia o ficción, y rara vez se les adjudica un espacio propio” (*id*). Sin embargo, advierte que su construcción narrativa, más que depender de los sucesos en sí mismos –por una remisión ingenua a una supuesta “realidad” de hechos concretos y

verificables–, se apoya en la *articulación* de esos sucesos “almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización” (16).

La elaboración textual del yo, fuertemente ligada a los propósitos que gobiernan el proyecto autobiográfico y a los modos en que el autobiógrafo valida su relato, forma parte de una retórica autobiográfica que lentamente se distanció de la lectura histórica, pues la autobiografía fue considerada una de sus modalidades. Advierte Molloy, refiriéndose a Hispanoamérica, que en el siglo XIX el sujeto autobiográfico fue una entidad compleja por carecer de espacio institucional, por lo que, para “darse textura”, recurrió a “tácticas de autovalidación, que incluían pretensiones a la historicidad, a la utilidad pública, a los vínculos de grupo, al testimonio” (21), tácticas que en el siglo XX adquirieron plena carta de ciudadanía formando parte de una retórica autobiográfica institucionalizada.

Ángel Loureiro, al conceptualizar la autobiografía como un acto a la vez discursivo, retórico y, fundamentalmente, ético, señala que la narración no sólo crea el discurso, sino que crea esa realidad supuestamente preexistente al texto: “el sueño de encontrar o liberar un yo auténtico no es más que un efecto discursivo” (2000: 139). No hay realidad (objetiva) fuera del discurso; las prácticas discursivas construyen la realidad, pues toda autobiografía se produce en un contexto de prácticas e instituciones que conforman las estrategias autobiográficas, pero la creencia de los autobiógrafos en poder encontrar su yo verdadero no debe ser considerada una ficción, pues “la verdad de la autobiografía no reside en la verdad intrínseca de lo que se narra, sino en su capacidad de formar una vida, de *producir* un autoentendimiento” (*id.*), única verdad que podemos esperar de una autobiografía.

Carlos Castilla del Pino, refiriéndose a la *intentio* autobiográfica, afirma que para reflexionar sobre sí mismo no se necesita escribir una autobiografía; en cambio, el acto de escritura exige una ordenación con arreglo a un plan en el que la selección de lo relevante es fundamental. Al autoordenarse, el sujeto reflexiona y expone disciplinadamente su decurso existencial. Por ello, ponerse en orden implica la autodefinition de quién se es y qué identidad se posee, pero esa identidad se hace en transacción con los otros, ante quienes

el autobiógrafo se ofrece como quiere que lo vean, por ello la mayor parte de las autobiografías son reivindicativas.

Observa Castilla del Pino que a diferencia de la biografía, la autobiografía puede hacer mención de acciones internas –móviles, intenciones, interpretaciones– que intentan demostrar quién se es; pese a todo, esa pretensión sólo es ilusoria pues él no cree, en realidad, que se consume ningún pacto de lectura, según se advierte cuando señala que “buena parte de las autobiografías son entretenidas e interesantes, pero pocas veces el lector habrá de conceder el crédito que el autor pretende” (1989: 148). La escritura, por su parte, es un acto tan exigentemente lúcido, que la represión es ineludible. Es, por tanto, autoengaño, autocensura, pues finamente se escribe para la exhibición de sí mismo (*id*).

En efecto, una buena pluma seleccionará los rasgos y el ángulo más *ad hoc* a la imagen deseada; cuál sea ésta es también una elección que termina hablando por sí misma: artista, mujeriego, mártir, diva, intelectual. No hay escritura ingenua, pero garantizar el parecido navega entre miles de decisiones sobre lo que se oculta y lo que se muestra. Ya Nicolás Rosa ha advertido el peso específico de lo que se omite u olvida.

Y si para Castilla del Pino el lector pocas veces concederá el crédito que el autor pretende, podría considerar también que ese lector tan exigentemente lúcido detectará el marco del género y sus convenciones de lectura –regido por un cronotopo de justificación pública ya señalado por Bajtín– al que le es inherente un pacto de credulidad que asume y reclama. Ese funcionamiento pragmático del discurso, en lugar de ser retado suele ser confirmado cuando la recepción pone en entredicho la veracidad o exactitud de lo narrado.

J. Sánchez Zapatero ofrece un ejemplo que permite observar con claridad la importancia del valor de “verdad” en los textos testimoniales:

Enric Marco, presidente de la asociación Amical Mathausen, que aglutinaba a supervivientes de los campos de concentración, reconoció, tras ser acusado de mentir por el historiador Benito Bermejo, que jamás había estado preso en ningún centro de internamiento nazi y que si mintió lo hizo –según él– para que su denuncia

de la barbarie fuera más efectiva y pudiera difundirse más [...]. Una vez conocida la verdad, su voz ha perdido toda su validez, pues todos quienes se sintieron conmovidos por él se sienten hoy estafados precisamente por el incumplimiento del pacto que todo testimonio lleva implícito, pues su discurso no es germen sino una distorsión inmensa entre realidad y texto. Quien leía o escuchaba a Marco lo hacía convencido de que lo que le estaba siendo transmitido era cierto, de que en su voz estaba la verdad, la experiencia, la memoria y el sufrimiento. Sin embargo, si el discurso de Marco sobre los campos de concentración se hubiera presentado desde el principio como una ficción, nadie hubiera reparado en la exactitud de todos los datos en ella presentados. El problema, por tanto, fue que el propio Marco indujo a receptores a interpretar lo que leían como cierto (Sánchez Zapatero, 2010: 16).

El contrato que gobierna tácitamente el funcionamiento social como discurso de autenticidad es el que ha permitido que durante siglos se hayan escrito y publicado autobiografías de políticos, filósofos, literatos, etcétera (Pozuelo Yvancos, 2006: 59); la firma y el nombre del autor afectan el modo como han sido leídas las obras. Incluso los juegos literarios que ponen en duda la autenticidad, intentando quebrantar el discurso de veracidad o desdibujando sus límites, suponen, burla burlando, la confirmación de ese horizonte.

Autobiografía y marcos discursivos

Como quedó evidenciado, no hay hasta este momento un consenso en cuanto a las características y particularidades de la autobiografía como género; ni siquiera lo hay en su estatuto como tal. Alrededor de la autobiografía se levanta una serie de nudos problemáticos que literatura, lingüística, filosofía, historia, antropología y otras disciplinas analizan desde sus trincheras. Dentro del campo lingüístico y literario existen además posturas críticas que niegan o defienden la existencia del género autobiográfico y de una forma particular de éste, la autobiografía.

Para Boris Tomachevski, en la viva realidad literaria se observa una constante reagrupación de procedimientos que se combinan en un número determinado de sistemas

que se emplean en diferentes obras, formando, de esa manera, clases particulares de obras o géneros. La diferenciación procede, en parte, “de una especie de íntima afinidad entre los diversos procedimientos, que se unen fácilmente entre sí (diferenciación natural), de los fines que las distintas obras se proponen, de las circunstancias de su nacimiento, de su destino, de las condiciones de percepción de las obras (diferenciación del hábito literario), de la imitación de las viejas obras y de la tradición literaria que de ellas se deriva (diferenciación histórica)” (1982: 211). Al agruparse de modo específico, los procedimientos de cada género forman las características del género, las cuales son de muy diversa índole, se entrecruzan y no se basan en un principio único. Para cada género podemos observar una agrupación dominante de procedimientos que organizan la composición de una obra, y a ellos se subordinan los demás, necesarios para la creación. El conjunto de los procedimientos dominantes determina la formación de géneros que “viven y se desarrollan” (212) e incluso la causa que originó un género puede desaparecer y sus características fundamentales modificarse, pero las nuevas obras tienden a agruparse dentro de géneros ya existentes.

Para Todorov, los géneros son las codificaciones de propiedades discursivas cuya recurrencia se institucionaliza, y los textos individuales “son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación” (1988: 36). Los géneros del pasado van siendo reemplazados por nuevos géneros, y aunque una obra “desobedezca” a su género, esa transgresión o refuerza la norma o llega, por su éxito, a conformar una nueva; pero los géneros siempre vienen de otros géneros que se transformaron por “inversión, desplazamiento o combinación” (34). La existencia histórica de los géneros está marcada, según Todorov, por el discurso sobre los géneros, aunque no son nada más nociones metadiscursivas ni sólo discursivas; sin embargo, él concibe que “el estudio de los géneros, que tiene como punto de partida los testimonios acerca de la existencia de los géneros, debe tener precisamente como objetivo último el establecimiento de esas propiedades” (36). Las propiedades remiten al aspecto semántico, sintáctico, pragmático o verbal del texto, y

reconoce como *propiedad discursiva* cualquier aspecto del discurso que pueda convertirse en obligatorio, y ejemplifica precisamente con la autobiografía, que se distingue de la novela en que “el autor pretende referir hechos y no construir ficciones” (37).

Los géneros existen como institución, por lo que funcionan como horizontes de expectativa para los lectores y como modelos de escritura para los autores, incluso sin ser conscientes de ese sistema. Según Todorov, cada época tiene su sistema de géneros, y la existencia o no de ciertos géneros en una sociedad es reveladora de su ideología.

Comparto la idea de Gérard Genette acerca de que los géneros literarios no pueden definirse “por medio de términos que excluyan lo histórico” (1988: 231) y también su advertencia de que ninguna instancia genérica está “totalmente determinada por la historia” (*id.*). Por lo cual veo la necesidad de recurrir a una conceptualización de género ajustable al contexto que, sin embargo, encuentre los rasgos caracterizadores diacrónicamente.

Por el texto específico que pretendo analizar en los siguientes apartados, me resulta productivo, entonces, enfocar no el género institucionalizado y una definición actual todavía en debate, sino reflexionar sobre las ideas alrededor del género vigentes hace más de cien años. Para ello seguiré la propuesta de Walter Mignolo, quien afirma que todo acto comunicativo verbal implica un conocimiento compartido tanto de una lengua que hace posible cifrar y descifrar un mensaje, como de ciertos *marcos discursivos* en los que se realiza (1984: 210). Al definir, se detiene el movimiento y se fijan estructuras; en cambio, al describir un marco discursivo se tiene mayor libertad para capturar criterios móviles.

La noción de marco discursivo tiene que ver con el cúmulo de conocimientos relacionados con un concepto, pero no es en su definición, sino un cuerpo de conocimientos asociados a él, que permite organizar e interpretar un objeto, proceso o estructura. Al no ser una estructura fija, sino un instrumento para organizar la información, la re-construcción del marco discursivo de un tipo de texto permite formular interrogantes que, si no concluyen en una definición del género, sí dan cuenta de los sistemas de codificación que permiten interpretar un texto o una serie de textos semejantes.

Al no hablar propiamente de *género*, podemos referirnos al *tipo discursivo* para aludir a cierto número de rasgos o procedimientos distintivos agrupados en una forma general de un discurso. En la reconstrucción del marco discursivo de un texto o grupo de textos específicos, resulta un dato principal la ubicación temporal y espacial de su producción y su lectura, que permita interpretar lo que el texto cifró y por qué lo hizo de esa forma. Si bien podemos afirmar que, en términos generales, el discurso autobiográfico moderno surgió claramente en las mismas condiciones históricas que consolidaron conceptos como sujeto, yo y autor (Sprinker, 1999: 120), también debemos tener en cuenta que Lejeune, junto con su propuesta de definición, subrayó que la autobiografía “es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un *efecto contractual* que varía históricamente” (1994: 87).

Esa variabilidad histórica, reconstruible hasta cierto punto en su marco discursivo, está estrechamente ligada a la comprensión de lo que se cifró en la escritura y cómo se descifró por parte del lector en un momento y lugar específicos. Y si no perdemos de vista que la autobiografía es un texto cuya especificidad, tal vez, se basa primordialmente en la función pragmática de su discurso y, por tanto, en la manera en que ha sido escrito y recibido, la reconstrucción de los marcos discursivos de su codificación y decodificación resulta altamente productiva para su interpretación.

Discusiones centrales como la veracidad o la ficcionalidad del relato autobiográfico tienen nuevos elementos de argumentación tras la búsqueda y exposición textual de los conocimientos, valores y percepciones relacionados con lo autobiográfico del momento en que fue escrita y leída una obra que se califica como autobiográfica. Si, como afirma Pozuelo Yvancos, “es la lectura la que genera el espacio donde vive el pacto autobiográfico” (2006: 30), resulta relevante saber las características que tuvo ese marco discursivo para la producción y lectura de un texto específico. Ya Lejeune había dicho que los códigos que rigen la publicación de un texto, también dirigen la lectura y explican el contrato autor/lector; los cambios de actitud de autores y lectores tienen una dimensión histórica: varían a lo largo del tiempo y pueden modificarse (1994: 86).

Según Walter Mignolo, las condiciones de producción y de recepción de un texto se afectan mutuamente; el escritor crea desde un horizonte de expectativas, en tanto el receptor “interpreta sobre el horizonte de expectativas que el texto orienta por la clase a la cual pertenece” (1981: 360). Las modificaciones de los conocimientos asociados al concepto hacen indispensable distinguir entre contexto de producción y contexto de recepción, sobre todo cuando ambos están separados por un marcado lapso temporal (1984: 213), o, como el caso que me ocupará más adelante, cuando la escritura recoge expectativas de tradiciones literarias diferentes y se recibe también desde contextos distintos, que tienen conceptualizaciones divergentes alrededor del tipo textual.

Como es un fenómeno por entero cultural e histórico, para identificar el marco discursivo de un tipo textual específico debe atenderse a dos operaciones conceptuales mediante las cuales autor y lector clasifican un texto: “los fundamentos biológicos-cognitivos de la actividad clasificatoria en general y de los objetos verbales en particular”, y “los criterios históricos puestos en práctica por una comunidad para clasificar los textos que regulan su actividad comunicativa” (1981: 360.).

Surgen, así, interrogantes que será útil dilucidar: ¿cuál es el cuerpo de conocimientos asociados al concepto de autobiografía al momento de escribirse y publicarse un texto determinado?; ¿qué función desempeña en la producción y recepción ese marco discursivo?

Mignolo (1984) ha estudiado los ensayos de Montaigne como un tipo discursivo que, desde el punto de vista de la producción del discurso –que incluye al autor y su audiencia inmediata–, no pertenecían a la familia literaria. La metodología que propone me parece útil también para estudiar la autobiografía. Hablar de ensayo o de autobiografía supone una idea moderna de género, pues durante la edad clásica, la poética era el género y lo que hoy llamamos género eran especies. Hacia el siglo XVIII se reactualizan las normas literarias, se reorganiza el marco discursivo o cúmulo de conocimientos asociados al concepto de género; y drama, épica y lírica se convierten en los tres grandes géneros literarios. El siglo XX, en

cambio, tendió a considerar como género formas más específicas, como la balada, el cuento, la novela, el soneto (1984: 212)

Mignolo propone partir no del criterio de poeticidad, sino del de literariedad –otorgando a la función poética un sentido más amplio– que permite, desde la actualidad, considerar como literarios los ensayos de Montaigne. Para ello, pide que se centre la atención en las numerosas reflexiones sobre el acto mismo de ensayar que él incluye en su libro, pues al escribir, el autor supone “marcos” conocidos por su audiencia.

Las constantes referencias que Montaigne dedica a la escritura –afirma Mignolo– hacen de su ensayo un tipo discursivo “desenmascarado”, pues su oficialización ocurre cuando el *concepto* se rodea de un cúmulo de conocimientos que configura un marco, y el marco se manifiesta en un discurso que elabora el concepto. Ese discurso argumentativo-conceptual en el que se trazan las concepciones de lo que es o debe ser la poesía/literatura, es conocido como metatexto.

Una vez oficializado un tipo discursivo, el sistema de codificación incluye en el marco “formas” anteriores, semejantes a las del tipo en consolidación; a partir de la conceptualización –antes inexistente en el contexto de producción–, comienza el proceso de “enmarque”. Su oficialización no queda inamovible, pues las sucesivas codificaciones ensanchan el marco que hace reconocible e interpretable el tipo de discurso (213-214).

A decir de Mignolo, la clasificación de textos opera en tres niveles: 1) la identificación de rasgos discursivos; 2) la agrupación de los rasgos en tipos; 3) la formación discursiva a la cual se hacen pertenecer los tipos según un criterio de relevancia de rasgos que debe tener o evitar el tipo en cuestión (217-218). Se debe tener en cuenta que los tipos no tienen rasgos distintivos exclusivos –por ejemplo, el relato es compartido por la épica, la novela, la historiografía, la autobiografía–; que hay ciertos tipos discursivos independientes de una formación –la epístola, por ejemplo, es un tipo discursivo “flotante”; sus valores históricos, literarios, filosóficos, dependen del tema o función social de quien escribe–; y que los rasgos discursivos –ya lo decía Todorov– pueden ser sintácticos, semánticos o pragmáticos.

Tanto los criterios de relevancia de los rasgos como el tipo de éstos (sintácticos, semánticos, pragmáticos) permiten configurar las particularidades de una época y un espacio en la producción y recepción de un discurso. Pozuelo Yvancos advierte que:

Ningún discurso, y mucho menos un género, es un texto donde un yo pueda verse como instancia separada del momento de su producción, de su axiología, de su relación con el tú que lo interpreta y de los contextos socioideológicos que afectan esa relación. No ya y no sólo como instancia textual, sino como realidad discursiva e histórica. Solamente en ese contexto podrá entenderse que la autobiografía se inscriba –se ha inscrito durante siglos– como género no ficcional (2006: 45)

Los rasgos pragmáticos a que alude Mignolo cobran singular importancia en el caso autobiográfico. La noción de “contexto de situación”, afirma, se puede reducir a tres rasgos fundamentales: campo situacional (contexto general y marcos discursivos, incluso tema, en que funciona el texto junto con propósitos del escritor, distinguiendo contexto en que se produce y se recibe); modo (tanto medio físico oral o escrito –en éste no tiene control sobre la audiencia–, como modo retórico narrativo, persuasivo, didáctico, etcétera); y funciones textuales y sociales (situación cotidiana, o asociada a institución que legitima o desde las orillas) (Mignolo, 1984: 218-220).

Los contextos de producción y recepción de distintos discursos autobiográficos han variado en más de dos siglos, desde Rousseau, y son diferentes en distintas latitudes. Por ejemplo, la consolidación de la duda sobre la ficcionalidad de la autobiografía estuvo intrínsecamente ligada con el marco discursivo que rigió su escritura y lectura en un momento histórico determinado. Philippe Lejeune expone que en los últimos años la escritura ha difuminado conscientemente fronteras que siempre han sido tenues, pero también advierte que los usos de las técnicas narrativas asociados a la autobiografía cambian, y que el relato autobiográfico, “en el sentido estricto de la palabra, tiende a asimilar progresivamente las técnicas que están presentes en el campo de la ficción” (1994: 137). Ficción y autobiografía confunden fronteras y crean nuevas expectativas que

modifican el marco discursivo de su lectura y escritura, al transformarse el campo situacional, el modo y las funciones textuales y sociales, lo cual cambia el sistema de codificación.

Un tipo de texto autobiográfico: el relato de viajes

Hasta ahora he oscilado conscientemente entre el tratamiento de *espacio autobiográfico* y *autobiografía* –refiriéndome con este último a la especificidad del subgénero– pues, como ha quedado dicho, los diferentes enfoques nominan uno u otro; esa variación no ha impedido, en realidad, el diálogo comparativo entre posturas, aunque es claro que cada una de éstas tiene sus implicaciones conceptuales. Quienes postulan imposible –o innecesaria– la distinción entre memorias, autobiografía, relato de viajes, diario íntimo, etcétera, por hallarse frecuentemente imbricados los textos, podrían encontrar ocioso señalar las características peculiares del relato de viaje, al ser éste una forma de lo autobiográfico. Hay quienes sencillamente no lo consideran ni siquiera en el espacio autobiográfico. Beatriz Colombi ha visto que en el ámbito hispanoamericano “el viaje ha sido relegado usualmente en función de géneros más canónicos como la novela o el ensayo –un indicio de este hecho es su escasa consideración en las historias literarias” (20).

Sin embargo, para los fines de este estudio considero necesario comentar algunas particularidades del género, pues *Impresiones y recuerdos* entrega varios capítulos autobiográficos desde la forma del relato viajero. Si bien en este caso –según argumentaré en su momento– el relato de viaje termina como género secundario, al subordinarse a los propósitos de la autobiografía que domina, lo cierto es que el discurso viajero abona tanto a la espacialización de la experiencia de vida –lo cual da un enfoque a su comprensión, según los presupuestos de Ottmar Ette– como a la caracterización del personaje autobiográfico, configurándolo desde un imaginario moderno, que se autorrepresenta en contraposición con la alteridad cultural y se convierte en mediador cultural. Colombi lo nombra *viajero intelectual*, y advierte que

el desplazamiento coloca a prueba la autofiguración del sujeto así como su pertenencia a una cultura periférica, por eso la escritura desterritorializada fue vector de numerosas metáforas culturales (nuestra América, latinoamericanismo, hispanoamericanismo, iberoamericanismo) formuladas como narraciones de autoafirmación, emancipación o descolonización cultural (2004: 15).

Pertenecientes al espacio autobiográfico, los relatos de viaje tienen particularidades en recursos y estrategias discursivas, tópicos que frecuentan, huellas de desplazamiento entre destinos, configuración del espacio de enunciación, perspectiva de los espacios, estructuración episódica, propensión a la digresión, dispositivos de autorrepresentación y marcas de la memoria. Además son considerados como un discurso de autoridad porque la argumentación descansa en la cita de algo que ha afirmado alguien que sabe –o se supone que sabe– del tema, en lugar del orden demostrativo propio del espíritu persuasivo del racionalismo moderno.

La llamada “literatura de viajes” se remonta a la Antigüedad, a las narraciones míticas que generaron arquetipos de viajeros como Odiseo, Teseo, Eneas, Jasón, Abraham o Moisés. Por ello, aunque los términos suelen usarse indistintamente, conviene aquí distinguir para su estudio entre “relatos de viajes” y “literatura de viajes”. Mientras que entenderemos esta última como la que abarca obras ficcionales en las que “cualquier referencia al itinerario se subordina a vicisitudes de la existencia de los personajes, como en los mencionados casos canónicos de Homero, Virgilio y Jonathan Swift” (Carrizo Rueda, 2008: 10), nos referiremos al relato de viajes como aquel en que “cierto itinerario presuntamente recorrido se erige por sí mismo en incuestionable sujeto principal” (*id.*). Diferenciarlos resulta importante, como ejemplifica Carrizo Rueda, pues quien desea estudiar “relatos con las características de *El Libro de las Maravillas*, de Marco Polo, o del *Primer viaje alrededor del mundo*, de Antonio Pigafetta, o del *Diario* de Charles Darwin, pronto percibe que los métodos utilizados para analizar la *Odisea*, la *Eneida* o *Los viajes de Gulliver*, no le resultan rentables” (*id.*).

Esta primacía del espacio recorrido, del itinerario, me parece clave para caracterizar –si bien en su extremo– el “relato de viajes”, que Carrizo Rueda define como “categoría en la que se inscriben memorias que proporcionan una serie de informaciones sobre un recorrido por ciertos territorios, tal como lo ejemplifican los textos citados de Marco Polo, Pigafetta y Darwin” (*id.*). Si bien la noción de recorrido me parece sustantiva, el valor cognoscitivo-geográfico se ha ido matizando desde una conceptualización inflexible del diario cartográfico hacia una autonomización del relato del recorrido –bipolaridad entre *mapa* y *recorrido* que ha estudiado Michel de Certeau–; transformación que ocurre de manera notable durante el siglo XIX, en que irrumpe en la narrativa el sujeto con su autfiguración, la consciencia de su perspectiva y del acontecimiento del viaje, como veremos más adelante con Carolina Depetris.

Otmar Ette advierte que el relato de viajes es una forma de escritura “en la que quizá se plasme con mayor claridad la relación de la escritura con el espacio, su dinámica y su necesidad de movimiento” (2001: 11), y esta relación está tan presente que a menudo la soslayamos. Considera de grandes consecuencias para la estética del relato de viajes la circunstancia de ser un “género de lugar, mejor dicho, de cambio de lugares y de permanente determinación de nuevos lugares” (37). Propone como causa de la fascinación por los relatos de viajes el hecho de ser movimientos de entendimiento en el espacio: “la literatura de viajes es una literatura que siempre tiene presente el movimiento del comprender” (53); es “un entendimiento que concreta espacialmente la dinámica entre el saber y el actuar humanos, entre lo que se sabía y lo que todavía no se sabía; entre los lugares de la escritura, de la lectura y de lo relatado” (14); ideas con las que –desde mi punto de vista– encabalga la noción del afán cognitivo del viaje con el que se ha estudiado en la autobiografía. Además, el relato de viajes espacializa los procesos hermenéuticos –las estructuras de pensamiento y los movimientos de comprensión–, a partir de lugares estilizados para su percepción, que el lector aprehende en cada nuevo testimonio (69 y 72),

al ser modelos de experiencia puestos en escena y aptos “para la apropiación de formas perceptivas de elementos culturales extraños” (15).

Sin referirse a Michel de Certeau, Ette reelabora una idea semejante a la expresada una década antes por el francés: la existencia de una retórica del andar, en la que dos figuras, la sinécdoque y el asíndeton –una “densifica, amplifica el detalle y miniaturiza el conjunto”, otra “corta, deshace la continuidad y desmantela la realidad de su verosimilitud”–, predominan en la definición discursiva de una simbología del inconsciente y de ciertos procedimientos típicos de la subjetividad; idea que supone que las prácticas del espacio son, como los tropos de la retórica, desviaciones relativas a una especie de “sentido literal” definido por el sistema urbanístico (Certeau, 2007 [1990]: 112-116).

De Certeau muestra que los relatos que organizan lugares pueden estudiarse, en tanto operaciones espacializantes, con distintos métodos y categorías como: la semántica del espacio, la psicolingüística de la percepción, la sociolingüística de las descripciones de lugares, la fenomenología de los comportamientos organizadores de territorios, la “etnometodología” de los signos de localización en la conversación, la semiótica que examina la cultura como un metalenguaje espacial, etcétera, y que es relativamente reciente la atención a las prácticas espacializantes tras haberse examinado los códigos y las taxonomías del orden espacial (128-129).

Las acciones narrativas son las que nos permiten precisar formas elementales de prácticas organizadoras de espacio: “la bipolaridad ‘mapa’ y ‘recorrido’, los procedimientos de delimitación o de ‘deslinde’ y las ‘focalizaciones enunciativas’ (es decir, el signo del cuerpo en el discurso)” (129), son acciones que hacen la diferencia entre *lugar* y *espacio*, según la distinción que De Certeau propone entre ambos conceptos. El *lugar* como un orden, según el cual los elementos se distribuyen en un sitio, en relaciones de coexistencia; pues lugar es “una configuración instantánea de posiciones [que] implica una indicación de estabilidad” (*id.*). El *espacio*, en cambio, considera los vectores de *dirección*, las cantidades de *velocidad* y la variable del *tiempo*; esto es, el espacio permite un

cruzamiento, conflictivo o contractual, de movi­lidades; es un efecto de las operaciones que lo orientan, circunstancian y temporalizan, y hacen del espacio, un lugar practicado: “la calle geométricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes” (*id.*).

La diferencia entre lugar y espacio para fines narrativos, según ejemplifica De Certeau con los estudios de Labov, distingue las descripciones tipo mapa (*map*) de las descripciones tipo recorrido (*tour*); en las primeras, el verbo asociado es *ver*, en tanto en las segundas es *ir*; o se presenta un cuadro (hay...) o se organizan movimientos (entrar, atravesar, dar vuelta). Es la distinción entre un mapa como asentamiento totalizador de observaciones y un itinerario como una serie discursiva de operaciones (131-132); pero en el relato de viaje ambos descriptores suelen estar combinados, si bien alguno tiende a sobresalir y determinar el estilo de la narración: o bien un *hacer* permite un *ver* (“si das vuelta a la derecha, hay...”), o bien un elemento del mapa es el postulado de un itinerario (“ahí vas a encontrar una puerta, entras en la siguiente”) (132). Así, el relato de viajes es “historias de andares y acciones [que] están marcadas por la ‘cita’ de los lugares que resultan de ellas o que los autorizan” (*id.*). Esta distinción entre mapa y recorrido será pertinente más adelante, al momento de identificar y evaluar el giro que dio el relato de viajes en el siglo XIX, pues para De Certeau, entre los siglos XV y XVII el mapa se volvió autónomo respecto del recorrido (133), y cuando, desde mi punto de vista, comenzó la lenta independencia del relato del recorrido, con valor en sí mismo.

Discurso saturado de significaciones, el relato de viajes cristaliza la compleja labor de traducir y trasladar al texto un espacio vivido. El viajero intelectual, como mediador cultural, inventor de representaciones metropolitanas, agente modernizador e importador de modelos (Colombi, 2004: 16), organiza y da congruencia a su narración con juegos entre espacios interiores y exteriores, cerrados y abiertos, re-conocidos y desconocidos, que se tejen con la constante marca temporal del desplazamiento desde un lugar de enunciación propio —que sin estar explícito, suele dejar sus huellas en el texto—. Pero Ette advierte que la

construcción del “marco (diegético) en que se sitúan el espacio, el tiempo y la acción” (2001: 16) del relato de viajes, pasa por ser obra personal cuando en realidad es una integridad que no pudo haber sido aportada por un solo viajero. Ilustra esta idea con los mapas topográficos levantados por Humboldt, quien tras pone notas escritas que complementan los dibujos de un río, un túnel, una cordillera, hasta poner en escena una mirada que lo abarca desde arriba, desde un ángulo visual que no pudo ser el del naturalista prusiano, hasta elaborar una visión panorámica asentada en una red de mapas, necesarios para dar marco y contenido, en el que dibujo y texto escrito interactúan epistemológicamente y se complementan con datos de otros informantes a lo largo del viaje (16).

Esta visión panorámica compuesta por Humboldt es inherente a lo que Michel de Certeau llama “una erótica del conocimiento”, ligada al “éxtasis de leer un cosmos” como (fue) el de Manhattan desde el piso 110 del World Trade Center (2007 [1990]: 104), y asegura que esa voluntad por ver la ciudad desde lo alto

ha precedido los medios para satisfacerla. Las pinturas medievales o renacentistas representaban la ciudad vista en perspectiva por un ojo que, no obstante, nunca había existido hasta ese momento. Inventaban a la vez el sobrevuelo de la ciudad y el panorama que éste hacía posible. Esta ficción ya transformaba al espectador medieval en ojo celeste. Hacía dioses [...]. La torre de 420 metros que sirve [servía, diríamos hoy] de proa a Manhattan sigue construyendo la ficción que crea lectores, que hace legible la complejidad de la ciudad y petrifica en un texto transparente su opaca movilidad (*id.*).

La perspectiva lograda desde las alturas produce –afirma Certeau– un simulacro teórico visual, facsimilar al que tiene quien planifica el espacio: el urbanista o cartógrafo; pues la ciudad-panorama olvida o desconoce las prácticas, las conductas diarias, para crear una especie de ficción literaria. Abajo, al contrario, donde se pierde la visibilidad panorámica, viven “los practicantes ordinarios de la ciudad”, caminantes que escriben el texto urbano

sin casi poder leerlo; practicantes que “manejan espacios que no se ven, tienen un conocimiento tan ciego como en el cuerpo a cuerpo amoroso” (105).

La perspectiva desde donde se observa, a ras de piso o elevado en las alturas, une o separa del dominio de la ciudad, y ata el cuerpo o lo libera de calles que “llevan de un lado a otro según una ley anónima” (104). Por ello la construcción narrativa de la experiencia espacial como una erótica del conocimiento será fundamental para explicar la visión de Federico Gamboa, quien subvierte la perspectiva al describir desde espacios como los Albañales –en el subsuelo parisino–, las Catacumbas –sitio periférico en muchos sentidos–, o el Boulevard. Contrario a las construcciones visuales teóricas o panópticas –recordemos aquí la entrevista de Barou a Michel Foucault, “El ojo del poder”, sobre *El panóptico* de Bentham y la visibilidad de los cuerpos y las cosas bajo una mirada centralizada–, el escapar a las totalizaciones imaginarias del ojo es una práctica del espacio que remite a otra espacialidad, “una experiencia ‘antropológica’, poética y mítica del espacio” (105), que alude a una ciudad metafórica, trashumante, “texto vivo de la ciudad planificada y legible” (*id.*).

Jacinto Fombona señala que, para el viajero, la experiencia de lo espacial requiere su encuadre en una narración especial ya que “el viaje y sus historias forman una dupla que es componente de lo cultural como construcción social” (2005: 10). Una geografía experimentada casi siempre va en el equipaje metafórico del viajero, y condiciona su forma de ver y observar un lugar que, en la medida en que hace real o vivida una abstracción, se convierte en espacio (11). ¿Qué orienta la estructuración episódica del desplazamiento? Para Beatriz Colombi, “detrás de todo viaje letrado puede descubrirse un *Bildungsreise*, el viaje de educación, o la huella del *grand tour* que establece una secuencia de acciones (visitas a monumentos, instituciones y personalidades) en un itinerario previsto” (2004: 18). Al caracterizar el relato de viaje, Colombi establece como primer pacto la fórmula de que “el que escribe es el que viaja” (14), desempeñando el viajero las funciones temáticas de

protagonista e informante, donde escribir y viajar “deben ser presentados como acciones paralelas, o al menos parecerlo, para que se cumpla la ley del género” (*id*).

El relato de viajes es, entonces, un género mixto “en el que no se pueden separar de ningún modo, lo documental de los recursos atribuidos a la *literariedad*” (Carrizo Rueda, 2008: 11); discusión que lleva a puntualizar –como todo lo perteneciente al espacio autobiográfico– el momento histórico desde el que se le observa, y el momento histórico desde el que se escribió, pues historia, sociología, antropología y literatura han reclamado como suyo un discurso fronterizo, híbrido y resbaladizo para la clasificación. Considerarlo como género “de naturaleza dual e indivisible” (*id*) le permite conservarse –como de hecho ocurre– con su complejidad discursiva que no se agota en un solo enfoque.

Acercas de los tipos de relato de viaje, se han clasificado tradicionalmente de acuerdo con diversas posibilidades: a partir del origen del viajero, del país visitado, de determinado modelo de género, del transporte y locomoción, del objetivo del viaje, etcétera. Jean Richard propuso una clasificación basándose en los propósitos de los autores, que termina reconociendo poco viable, y Ottmar Ette cita a Numa Broc, quien propuso más bien una tipología de viajeros, que distinguía entre *voyageur pur*, *voyageur compilateur* y *compilateur pur*, en donde “el viajero que sólo tiene en cuenta lo que ve y el *géographe de cabinet* que no abandona su cuarto de trabajo y que se sirve de los relatos de otros, constituyen los dos polos de esta tipología” (2001: 34). No obstante, advierte que la existencia de un viajero puro es imposible, es una mera abstracción, pues los conocimientos previos que posee el viajero antes de comenzar el viaje influyen de manera permanente en su percepción de la realidad (35). Jean-François Lapérouse, en su vuelta al mundo –ejemplifica Ette– se llevó consigo objetos apropiados para el intercambio, instrumentos científicos e instrucciones, una biblioteca de más de mil tomos y una colección completa de mapas (53-54), y sus textos crean una compleja y lograda intertextualidad con los viajes de Cook. El viajero autor puede modelar en el nivel textual esa idea para dar credibilidad a lo visto, vivido y narrado; el riesgo es más bien que las lecturas previas oculten totalmente la

experiencia empírica, lo cual pone en punto muerto el círculo hermenéutico y hace la experiencia del viaje un absurdo que sirve sólo “como pretexto y legitimación del autor” (56). El viaje implica, necesariamente, un movimiento físico; pero no todo movimiento físico es lo mismo que el viaje, pues la alteridad cultural de lo ajeno provoca un efecto desasosegante que no ocurre si se narcotiza su capacidad de generar un cuestionamiento propio a partir de lo otro, un movimiento interior.

También me parece relevante tener en cuenta, por las implicaciones en la escritura, la distinción que sugiere Ette entre los viajeros que se ponen en camino bajo sus propias órdenes, como hizo Humboldt; los que sirven a alguna institución oficial, como La Condamine o Bougainville, y los que desean vivir de sus relatos y escriben para el público de su lugar de origen, como Laura Méndez de Cuenca o Enrique Gómez Carrillo (47).

Ottmar Ette señala cuatro momentos cruciales de la *dispositio*, que “el escritor de viajes resalta y marca semánticamente en su relato”: *la despedida, el punto álgido, la llegada y el regreso*. No todos los viajeros reúnen en su relato todos estos cronotopos; es frecuente obviar el *regreso* o acortar la *despedida*. Cada uno de estos momentos –asociados a un lugar en movimiento– implica un cambio en la perspectiva y en la percepción, aporta su miga semántica, y su presencia refuerza los topos del género. En los preparativos de *la despedida* se construye una perspectiva que se dispone “a abandonar lo propio y adentrarse en el texto ajeno” (2001: 41), razón por la que suele ser el momento en que el viajero hace una presentación detallada de lo propio, pues mediante contrastes –entre dos paisajes, dos culturas, que encierran una teoría y una epistemología– se hará la despedida de lo propio. El *punto álgido* es aquel donde el escritor centra su relato y lo convierte en cronotopo importante, incluso magnificado, aunque así eclipse otros lugares o momentos. Suele usar recursos literarios de escenificación y semantización potenciada intertextualmente (43); acentuar aspectos artísticos, teatrales y artificiales para poner el punto álgido en escena como golpe de efecto teatral (45); combinar planos referenciables, histórico-literarios, mitológicos e incluso psicoanalíticos; poner en juego correspondencias culturales, por

ejemplo, del Viejo y el Nuevo Mundo, que con alusiones y referencias haga de un espacio que sólo representó una pequeña etapa en el viaje, una estilización que lo convierta en el punto culminante del viaje (47). *La llegada* del viajero a su punto de destino, que supone el comienzo de la estancia en ese lugar, es el cronotopo en que se corrobora o no la percepción del otro y se problematiza tanto el conocimiento previo como el modelo prefijado de percepción propio; “se puede decir que el relato de viajes pone en (vivo) movimiento lo presabido, la memoria individual y colectiva: en este sentido encarna también una literatura en movimiento” (49). *El regreso* cierra el ciclo y suele ser un espacio fuertemente emocional, pues la vuelta a lo propio simboliza, en términos ideales, el regreso al lugar de escritura, y la reconciliación con lo propio, aunque no siempre ocurre así.

Además de distinguir esos momentos del relato, Ette propone –ya que se trata de un género de cambio de lugares– una clasificación de acuerdo con los movimientos de entendimiento en el espacio, por lo que distingue cinco figuras fundamentales del movimiento a partir de la escenificación específica de determinado lugar; figuras idealizadas que pueden enmarcar todo un texto o sólo partes y párrafos del relato viajero: el círculo, el péndulo, la línea, la estrella y el salto. Resumo brevemente sus características pues serán de gran utilidad en el análisis de los movimientos de nuestro autor.

El viaje en forma circular es aquel en que el viajero regresa al punto de partida al final de su viaje; esta figura predomina en los relatos de viajes ultramarinos de los siglos XVIII y XIX, tanto en viajes europeos como no europeos. Ette ve como implicación de esta figura de viaje que “se sigue así el movimiento del círculo hermenéutico, pues presenta lo presabido desde el mismo comienzo del texto, lo controla, lo completa o [...] lo vuelve a sistematizar mediante nuevas experiencias y nuevos saberes, para finalmente unir de nuevo, en el último movimiento (que se puede abrir a otros nuevos), ese saber tan modificado y ampliado a los conocimientos que ya tenemos sobre lo propio” (53). El viaje circular suele abrirse a “un proceso de concienciación modelado de manera autobiográfica [...]; un viaje alrededor del mundo para alcanzar lo propio” (59).

El movimiento pendular se refiere a la coexistencia en el relato de lugares separados en el espacio y en el tiempo, simultaneidad poco frecuente antes del siglo XX, tal vez sólo presente en trabajadores temporales, y que está relacionada con la rapidez de los medios de transporte. Es un movimiento básico del relato de viajes en la Posmodernidad (56-60).

El movimiento lineal del viaje significa una “fusión con la meta anhelada” (60) que puede ser una “aproximación hermenéutica a un centro brillante” (63); va desde un punto de partida a uno de llegada, sin que se prevea un camino de vuelta o tenga importancia, por lo que pareciera una unión mística. Figura propia de procesiones y peregrinaciones en las que la comprensión del espacio-corporal se da junto a un proceso anímico-espiritual (60), la experiencia de la llegada es siempre superior a la del camino, pues la llegada es el punto culminante de la peregrinación porque en él se depositan tanto las posibilidades como los límites de la experiencia humana (62). Durante el siglo XIX se encuentran también formas secularizadas de este movimiento viajero, aunque casi siempre enmarcados por un viaje más amplio; “la peregrinación secularizada y cultural a París debería encasillarse dentro de un movimiento de comprensión que acompaña a la creencia mágica en un determinado lugar de consumación localizable en el espacio” (*id.*).

La estrella, otra de las figuras básicas del movimiento de comprensión, consiste en que, llegando a un destino, éste sirve de punto de partida para “*excursiones* que adoptan una forma más o menos circular y conducen a una ampliación en forma de estrella del espacio recorrido y descrito” (64). Ette, citando un modelo de Barthes para la comprensión del espacio –*un mot précieusement ambigu: l’excursion*–, considera este movimiento como la figura básica de experiencia y aprendizaje humano, en que se incursiona en cierto perímetro cada vez más ampliado y se regresa al centro seguro de la madre, hasta que el niño, el científico, el habitante o el viajero se van apropiando de espacios más grandes, si bien irregulares. Este movimiento hermenéutico alterna permanentemente los nuevos fenómenos con los conocimientos previos. En Latinoamérica, este movimiento está relacionado con la dialéctica entre ciudad principal –que se toma como punto de partida– y el resto del país,

entre regiones urbanas y rurales; la información recogida es almacenada y valorada desde la ciudad.

El salto es la figura más difusa, y se refiere a un modelo de relato que carece de punto de salida y de llegada concretos; esta quinta figura, sin embargo, “se opone a la actitud que mantiene ante la lectura el lector occidental” (69-70), pues descoloca las expectativas del género al abrirse a formas y movimientos que no pueden considerarse coherentes y cerrados. Niega al lector el acceso a la totalidad mediante la fragmentación y las estructuras narrativas radicalmente abiertas, esto es, se aparta del esquema de estaciones que ponen en escena lugares literario-viajeros (70). En cambio, el lector parece esperar y agradecer información incluso paratextual acerca del comienzo del viaje, la concepción del proyecto, datos sobre su gestación y realización (68). Ette ejemplifica esta figura con *L’empire des signes*, de Barthes, en que están suprimidos casi totalmente los elementos *partir*, *voyager* y *arriver*. A decir de Ette, este movimiento hermenéutico exige un papel distinto del lector, pues el movimiento de viaje no se produce sino en el diálogo con el texto, y aunque la literatura de viajes es un género híbrido por excelencia, el salto subvierte y traspasa las fronteras convencionales, exigiendo un lector que acepte un relato de viajes sin viaje.

Otro tipo de análisis del espacio tendría que ver con las constelaciones semánticas que lo ordenan. Los nombres y su memoria, la toponimia, operan en el viajero guiando sus pasos y alertando sus expectativas. Hay lugares que se proponen como metáforas de ordenamientos cronológicos o legitimaciones históricas. La Place de l’Étoile o de la Concorde son algo más que una idea; los nombres propios parecen tocar con poderes mágicos la geografía de las ciudades. Michel de Certeau observa que son “nudos simbolizadores” que esbozan tres funcionamientos distintos de las relaciones entre prácticas espaciales y prácticas significantes: lo creíble, lo memorable y lo primitivo:

Designan lo que “autoriza” (o hace posibles o creíbles) las apropiaciones espaciales, lo que se repite (o se recuerda) de una memoria silenciosa y replegada, y lo que se halla estructurado y no deja de estar firmado por un origen infantil (*infans*). Estos

tres dispositivos simbólicos organizan los *topoi* del discurso de la ciudad y sobre la ciudad (la leyenda, el recuerdo y el sueño) de una manera que escapa también a la sistematicidad urbanística (2007: 118).

Esta poética del espacio, de la que también se ha ocupado Gaston Bachelard, invita a considerar los relatos del espacio como metáforas. La literatura ubicada entre los extremos de la distinción hecha por Gérard Genette entre literatura de ficción –que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos– y literatura de dicción –que se impone por sus características formales, la llamada no-ficción–, la encuentra Ottmar Ette oscilando

entre ficción y dicción, por un salto continuo que impide una clasificación estable tanto en lo referente a la producción como a la recepción. Entre los polos de la ficción y la dicción, el relato de viajes nos lleva más bien a una fricción [...]. A diferencia de lo que ocurre con la novela, el relato de viajes constituye una forma híbrida por los géneros que recoge, su variedad de discursos y su propiedad de acercar la ficción y la dicción. El relato de viajes lima las aristas entre dos ámbitos: se encuentra en una zona literaria que podemos definir como literatura *friccional* (Ette, 2001: 36-37).

Ette observa diferencias significativas entre novela y relato de viajes, como el hecho de que el relato viajero históricamente ha ocupado un lugar distinto en el sistema de géneros, o que tiene formas específicas de apropiación relacionadas con la institucionalización de su lectura; no obstante, reconoce que durante el siglo XX dichas diferencias en la estética de la producción, en la especificidad del género y en la estética de la recepción, traspasaron ligeramente viejas fronteras de los géneros (32). Concluye que actualmente “el relato de viajes sigue siendo considerado como documento empírico y ligado íntimamente a la realidad, como *narratio vera*” (*id*). También señala que una lectura no-ficcional del relato de viajes, que lo lea como fuente de información, es posible, pero esa lectura no agota el género como tal; más bien, soporta modelos de lectura tanto ficcionales como no-ficcionales, unidos de manera indisoluble (36).

El crítico distingue entre el relato de viajes medieval y el moderno; aquél no pretendía la adquisición de saberes empíricamente comprobables; éste, en cambio, se centra en el llamado Nuevo Mundo, busca la experiencia y su transmisión, y su lectura considera el relato de viajes como fuente histórica, sociológica o geográfica. Ese momento de institucionalización del género ocurre en los primeros relatos y crónicas del siglo XVI, y tenía como objeto asegurar el flujo de información a las metrópolis europeas. Esa tradición del relato informativo con intereses coloniales del cliente para el que trabajaba el viajero puede observarse todavía hasta el siglo XIX, en que adquiere otras funciones y formas expresivas (Ette, 2001: 32-33), como veremos a continuación.

El relato de viajes hispanoamericano en el siglo XIX

Como construcción textual ligada a un momento histórico, Beatriz Colombi da cuenta de la actual idea del *fin del viaje*, aludiendo a la percepción generalizada del final –o al menos crisis– del relato de viaje; pero en su estudio analiza lo que considera la época de máximo prestigio y divulgación del viaje en Hispanoamérica, 1880-1915, etapa a la que siguió inmediatamente la de su declinación. Jacinto Fombona, por su parte, estudia también los textos de viaje de la época modernista y encuentra en los siglos previos al XIX la arqueología del relato de viaje emancipado del afán cartográfico. Casi siempre que nos referimos al viaje hispanoamericano, pensamos inevitablemente en el viaje por Europa que, a su vez, bebe en las fuentes del viaje de europeos a América y a Oriente, del que es su revés. El viaje de americanos por propias tierras será así un segundo distanciamiento del modelo original. El viaje europeo como experiencia individual, como posibilidad única de conocerse a sí mismo, cobró auge durante el siglo XIX; aunque se remonta hasta el Iluminismo, surge en las primeras décadas, en oposición al modelo clásico del Renacimiento (Fombona, 2005: 25-26). Colombi y Fombona se refieren, obviamente, al auge del relato de viajes como relato literario y su consumo masivo como tal durante los siglos XIX y XX.

El viaje como práctica cultural del europeo, sin embargo, fue estudiado en su forma moderna por Francis Bacon en su ensayo *Of Travel* (1625), que “da forma a lo que sería hacia el final del siglo XVII la tradición del ‘Grand Tour’; tradición o práctica social que se instala definitivamente en el siglo XVIII como parte central de la educación de la aristocracia y, luego, de la burguesía europea” (Fombona, 2005: 26), y que es el antecedente del viaje a la manera decimonónica. Por entonces, los jóvenes eran acompañados por un tutor o sirviente culto que actuaba como cicerone, una suerte de maestro y guía que les indicaba los lugares a visitar, las personas a conocer, los ejercicios y disciplinas a seguir. El viaje era una etapa más de la formación, en que ponían en práctica el aprendizaje de idiomas, el dominio de los lenguajes sociales y los códigos aprendidos.

Pasar inadvertido y confundirse, parecer lo menos viajero, incluso ir encapuchado, ocultando su no pertenencia, su discordancia con el lugar que visita, eran recomendaciones que Bacon hacía a los viajeros para protegerse de los peligros que supone el viaje. Observaciones en las que también se puede encontrar una metáfora de Bacon acerca de lo que debe ser el lector, según advierte Fombona –“el observador/lector no debe existir como obstrucción de lo que observa, no debe intervenir en el proceso observado” (28)–, interpretación que nos recuerda la doble lectura que hace Ottmar Ette entre los movimientos del viajero y los movimientos hermenéuticos del relato. El viajero de Bacon debería borrarse sin participación activa en el paisaje, ser sólo observador; el tutor funcionaría como filtro e intérprete de los elementos necesarios para la educación del joven, a fin de hacer del viaje una experiencia guiada y controlada, es decir, útil. Por tanto, esos signos del paisaje ya han sido vistos, leídos e interpretados por el guía; el joven está sólo para constatarlos, pues su invisibilidad no ha de cambiar el texto (Fombona, 2005: 29). Bacon, padre del empirismo inglés, previene así contra la intrusión del elemento subjetivo en la experiencia del viaje.

Ese joven *granturista* del siglo XVII llevaba reglamentado su día con actividades de estudio como matemáticas, historia y geografía, y de deporte como la esgrima, la equitación,

la danza, el tenis y el billar; régimen en que estaban previstas las visitas al dentista, al barbero y hasta las purgas que debía tomar. El Grand Tour era, así, un sistema programado, vigoroso e implacable, que podía mantenerse “mientras el viajero fuese todavía muy joven, la sociedad en la que se movía extraña y diferente, y los tutores aún le temiesen al noble padre en su casa” (*id*). Rigor que podía observarse hasta antes de llegar a París, “la cual, con sus salones y su sofisticación, resultaba por regla general irresistible y la resistencia de los tutores fácil de superar” (*id*). Pero a pesar de la capucha, el viaje hace del joven otra persona, pues lo observado lo afecta y transforma. El viaje no es diversión inútil, la distancia le dará la perspectiva y el entendimiento; es eminentemente didáctico. Observará ejercicios de caballería, de esgrima, de entrenamiento militar; comedias, triunfos, desfiles, mascaradas, festivales, bodas, funerales, ejecuciones públicas; iglesias, monasterios, monumentos, muros, fortificaciones, puertos, bahías, ruinas, antigüedades, casonas y jardines (32). Y todo ello lo comparará, indefectiblemente, con su sociedad de origen.

Ese Grand Tour sobre el que reflexionó Bacon se transformó –debido al éxito ganado entre la burguesía, y a pesar de sus riesgos y su costo– “hasta llegar al siglo XIX en una gira de placer por espacios ya domesticados por el turismo” (33). Perdió su exclusividad juvenil, y personas de más edad y de clase media se lanzaron a la gira por Europa, generando con ello una incipiente infraestructura turística de hoteles, correos, casas de cambio y, durante el XIX, la continua modernización de los transportes. Los grandes modelos los dieron los “viajeros de la sensación”, como Fombona califica a Goethe y Sterne, sin olvidar el corpus de naturalistas como Humboldt o Darwin, quienes imprimieron a la práctica de la escritura de viaje su forma mixta, con discursos que recuerdan tanto las guías y manuales viajeros como los escritos de viajes científicos o de divulgación, e incluso las novelas de viaje.

Durante el siglo XIX, el texto de viajes hispanoamericano fue un fenómeno que respondió a la necesidad de una clase social de establecer una visión del mundo moderna y cosmopolita donde París fue la capital –“capital del siglo XIX”, como afirmó Benjamin–, centro de la naciente burguesía hispanoamericana. Esa geografía fue reflejo de una imagen

del mundo, y punto que distinguía el centro metropolitano de la periferia; tanto fue así, que es importante recordar que “era más fácil ir de Caracas a París que de Caracas a Bogotá” (Fombona, 2005: 11).

El siglo XIX –siglo de la burguesía– refuerza la noción de espacio como temporalidad: el futuro existe en un lugar, el del espacio moderno; por ello, se asoció el viaje a Europa como un viaje al pasado –en un pliegue de tiempo personal y familiar, fenómeno que ocurrió principalmente con la élite sudamericana– y como un encuentro en el que irrumpen fragmentos del futuro, pues a Europa se iba a conocer las características que habría de tomar la sociedad y la economía americanas, de manera que

el viajero hispanoamericano realiza el revés del viaje del etnógrafo europeo, que visita el “pasado” de la humanidad en sus viajes de exploración. Ésta es parte de la conflictiva relación de la región con la modernidad, especialmente en la modernidad trasplantada e hibridizada en Hispanoamérica, con su pasado, su presente y el porvenir conjugados en una realidad (14).

Uno de los textos más notables al respecto es el de Domingo Faustino Sarmiento, específicamente el capítulo “Estados Unidos” de sus *Viajes por Europa, África i América (1845-1847)*, realizado con la mirada en el porvenir, como si el traslado a otra latitud significara un simultáneo salto de tiempo histórico hacia el futuro y fuera materia para un programa político educativo que habría de poner a su país a la hora del “mundo” –el que él consideraba así, el que distinguía civilización de barbarie.

Al indagar qué distingue al “diario de expedición” de la época colonial del “relato de viajes” decimonónico, Carolina Depetris caracteriza como literarios los textos en los que ya se advierte más la construcción de una percepción emotiva que de una voluntad de visión imparcial. Los diarios de expedición participan en un “proceso cognitivo y representativo de observación y transmisión de lo observado: a través de ellos se aprehende un objeto (en este caso, una geografía) con el propósito de informar sobre él, de *darle forma* y conseguir que pueda ser conocido o reconocido [...]. Por su función, estos documentos están

directamente emparentados con las *Relaciones histórico-geográficas de Indias*” (2007: 13). El afán mimético triunfa cuando el lector tiene la certeza de la geografía representada y la seguridad de conocerla aun estando lejos, además de generar la imagen de una realidad cognoscible que se funda con una imagen icónica evidente (32). En un diario de expedición se registra cronológicamente la observación de un entorno geográfico en el transcurso del viaje; se suele utilizar el pretérito perfecto simple para aludir a la marcha y un presente de atestiguación para referir lo visto durante el periplo (37). Aunque hay una escritura cronológica, no opera realmente una sucesión temporal en lo escrito, pues el énfasis no está en “destacar el acontecimiento de viaje en el enunciado, sino en constatar la patencia de lo que se observa con el fin de generar la ilusión de que lo que se lee *es* presente” (*id.*). La presunción objetiva es la de llegar a cristalizar una imagen de lo observado para mostrarla y “generar la ilusión de que no es *yo* quien controla el discurso, sino el referente quien controla a quien lo observa y anota, *decir*, en definitiva, lo más posible y *decirlo* lo menos posible” (43).

Depetris observa, en cambio, los primeros indicios literarios en tres elementos: 1) la conciencia del acontecimiento del viaje; 2) la aparición de un narrador-personaje en la voz del diarista, y 3) la utilización cada vez mayor de diálogos transcritos. En el apartado dedicado a la literatura de viajes en Argentina, en el siguiente capítulo, me detendré en la ejemplificación con el Diario de Luis de la Cruz porque Depetris observa con agudeza un momento de quiebre de un género que permite identificar algunos elementos que serán sustantivos en la configuración del relato viajero decimonónico en Argentina.

Como Fombona, Depetris reconoce el parteaguas entre la concepción viajera al estilo Marco Polo, Vespucci o Mandeville –que viajan y observan para conocer otras realidades y escriben para transmitir lo conocido–, en las propuestas epistemológicas de Francis Bacon, quien muestra que

la veracidad de un testimonio de viaje, la certeza del conocimiento que conlleva, no queda suficientemente acreditada con aseveraciones retóricas o con la apoyatura de una tradición de memoria. El viajero pasa de mero observador a ser ‘testigo de vista’ cuya verdad se sustenta, a partir de este momento, en un cada vez más regulado ejercicio de observación y también de experimentación (2007: 7-8).

En su travesía por los cambios conceptuales entre textos argentinos de los siglos XVIII y XIX, Depetris detecta el lento tránsito desde los modos de ver y escribir lo observado en una serie de diarios cartográficos, hacia el abandono del “imperativo de orden mimético por uno poético” (8) a finales del XIX. Advierte el paso de la pretensión objetiva que pretende eludir el vínculo entre el viajero y lo viajado –“lo que se vio por vista de ojos” (16)–, hasta el abandono de la Ilustración y la acogida del Romanticismo, en que los escritos derivan hacia la fabulación, “lo subjetivo invade el testimonio objetivo, la veracidad de la evidencia es desplazada por una simulación de esa verdad, el viaje real se traslada a un discurso verosímil, y la realidad observada es reificada en un real poético” (8); de manera que el viaje de función cognitiva se convierte en un viaje literario.

El paso del diario de viaje al relato de viajes, en opinión de Ottmar Ette, se da justamente al intentar llenar los vacíos de lo desconocido, que suelen eliminarse del mapa: lo visto se une con lo oído y lo leído; lo no sabido con saberes accesibles (2001: 17). Ette alude a una de las dimensiones del relato de viajes, extremadamente compleja, que se refiere al espacio literario, “al modo y manera en que un relato de viajes concreto se relaciona con textos de otros autores (es decir, *intertextual*) o con los propios textos (por consiguiente, *intratextual*)” (24). Hay un espacio literario implícito –de referencias directas o alusiones indirectas no percibidas por todo lector– y uno explícito; este último cumple una función de apoyo al discurso y legitimadora. Por ejemplo, explica Ette, “resulta revelador y significativo el preguntarnos si un(a) viajero(a) europeo(a) hace referencia sólo a relatos de sus compatriotas o también a textos escritos por los habitantes de la región o del país visitados” (*id.*).

Un relato de viajes, al tener una gama posible de lecturas –desde la referencial hasta la ficcional–, puede poner en movimiento pendular elementos paisajísticos extratextuales “mediante técnicas específicamente literarias de escenificación y semantización potenciada intertextualmente” (43). Ese movimiento integra lo documental con el estatuto friccional, como ejemplifica Ette acerca del relato de La Condamine por el Amazonas:

En este pasaje el yo es *al mismo tiempo* múltiple: en un plano referenciable, el viajero y el naturalista; en un plano histórico-literario, el heredero de Cristóbal Colón, el cual ya había hablado de un mar de agua dulce en la desembocadura del Orinoco; en el plano de la mitología griega, un nuevo Teseo, superándolo incluso, pues encontrará con ayuda de un mapa fluvial dibujado por él mismo el hilo que le permitirá salir victorioso de ese laberinto; y finalmente, en el plano psicoanalítico, un yo que celebra extáticamente la inmersión en el agua como un éxtasis, y el paisaje acuático de la *mer d'eau douce* como una reunificación prenatal con la madre. Este paisaje aparece así codificado desde distintos puntos de vista y se presenta como punto álgido (como si se hubiera traspasado una frontera). No se valoraría el estatuto friccional del texto si éste se redujera al primer plano referenciable (43-44).

Considerado en esta multiplicidad de lecturas, puede reivindicarse para el relato de viajes de finales del XIX una plena consciencia de su ambivalencia referencial y literaria. Resultaría relevante el estudio metadiscursivo de relatos en concreto, pues son los propios viajeros quienes han expresado en sus textos la manera como desean ser leídos. Otros indicios útiles para la hermenéutica de este género serían: el propósito del viaje, los medios de subsistencia durante el camino, la posibilidad de convertir la escritura en mercancía, los detalles de su escritura –diario, reelaboración de diario en relato, relato escrito *a posteriori*–, e incluso los detalles de la publicación del relato viajero –libro en edición pública o limitada, artículos por entregas, libro formado por una imprenta de diario, manuscritos privados que sólo fueron publicados años después, entre otras posibilidades.

Lo que resulta imprescindible es no perder de vista que, como ocurre con el género autobiográfico, el relato de viajes supone un contrato de lectura que garantizaría que el que escribe es el que viaja, lo cual no excluye la utilización de procedimientos literarios usualmente asociados a la ficción, que –sin embargo– no son traducidos por el lector de la misma manera que cuando se lee lo que aquí se ha conceptualizado como literatura de viajes.

Con lo expuesto en las páginas anteriores, creo conveniente aclarar que aunque reconozco la coherencia de las diferentes posturas teóricas en torno a lo autobiográfico, producto de los distintos enfoques, algunas de las ideas me parecen más ajustadas a la índole del texto y de la etapa que me propongo estudiar, pues creo con Lejeune que el efecto contractual del género varía históricamente, y en él interviene una tradición que regula la escritura y la lectura en un momento dado. Parto también de la idea de la existencia de un conglomerado de procedimientos y codificación de propiedades discursivas que pueden conceptualizarse como autobiográficas, si bien la vida literaria de este espacio ha sufrido grandes cambios durante el último siglo. Enmarcar su vida textual y discursiva hacia finales del siglo decimonono permitirá observar al género en su momento y en su circunstancia, esto es, desde una dimensión histórica que dé nuevos significados a la materialidad textual que hoy leemos.

Suscribo como datos indispensables para la conceptualización de lo autobiográfico en *Impresiones y recuerdos*, considerar su hibridez –que permite a Federico Gamboa subsumir a la autobiografía formas del relato de viaje, de la historia de sus libros y de crítica literaria–; el hecho de ser un relato retrospectivo –y lo que esto implica tanto por el punto desde el presente donde se ubica el narrador, como por su visión *a posteriori* de los hechos–; su voluntad de hacer coincidir la identidad de autor, narrador y personaje mediante un contrato de lectura que se advierte en fragmentos metatextuales, en los paratextos, y que se hace patente en su recepción; su promesa cognoscitiva e interpretativa por medio de la construcción retórica del *yo*, producto de una selección y articulación del

material memorialístico y su reelaboración –que suele identificarse con su ficcionalización–, pero que paradójicamente se ofrece y se recibe –desde su funcionamiento pragmático– como relato de no ficción, que más allá de conseguir el parecido con la persona extratextual, genera esa creencia y ese tipo de lectura.

Este último me parece el rasgo que más peculiaridad otorga al espacio autobiográfico y que ha sido piedra de toque para diferentes perspectivas teóricas: la conciencia de su textualidad y de su construcción narrativa partícipe de muchos de los ingredientes de las ficciones y que, sin embargo, se lee fuera del espacio convencionalmente ficcional.

Los distintos horizontes con los que hoy se conceptualiza la autobiografía respecto del que tuvo hace más de cien años, vuelven necesario un recorrido desde la historia literaria que reconozca los diferentes marcos discursivos con que fue escrito y leído un texto como *Impresiones y recuerdos*, en Buenos Aires y en México, en la última década del siglo XIX.

II. ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO MÉXICO-ARGENTINA, SIGLO XIX

Debemos a Sylvia Molloy uno de los estudios más lúcidos sobre el género autobiográfico en Hispanoamérica. Al estudiar las fabulaciones a las que han recurrido los textos autobiográficos, ella desestima una idea muy difundida, acerca de que los escritores hispanoamericanos han sido “poco afectos a exponer sus vidas por escrito” (1996: 12). Propone como causa de esta percepción la siguiente premisa, inspirada por Lejeune: “la autobiografía es una manera de leer tanto como una manera de escribir” (*id*). Así, hay una gran cantidad de textos que no han sido *leídos* autobiográficamente, pues se asimilan y contextualizan con los discursos hegemónicos de cada época. El problema de la supuesta escasez recae también en la recepción, que –al parecer– tardó mucho tiempo en adjudicar un espacio propio a lo autobiográfico, y en reconocerlo con sus propias estrategias discursivas y estéticas. Me parece que la incertidumbre sobre su estatuto literario es una causa más de su transparencia como género, por el silencio casi unánime en las historiografías literarias.

En *Acto de presencia*, Molloy apuesta por hacer visible un género para el que Hispanoamérica no parecía llamado; digo parecía porque si la escritura del yo fue notablemente descuidada por lectores y críticos durante buena parte del siglo XX, hoy cuenta con un cuerpo de textos que bien pueden componer una tradición y formar un canon. Si bien el interés de Molloy es “analizar diversas formas de autofiguración, con el fin de deducir las estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, por supuesto, las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos hispanoamericanos” (11) –propósito que consigue eligiendo textos paradigmáticos–, ello no implica que Hispanoamérica sea un todo homogéneo en cuanto al desarrollo de éste ni de otros géneros. Las siguientes páginas

pretenden dar cuenta de los espacios autobiográficos en dos tradiciones que marcaron la escritura y recepción de un mismo texto en diferentes latitudes.

Impresiones y recuerdos

En un gesto poco usual para la literatura decimonónica, Federico Gamboa dio a la imprenta, en 1893, *Impresiones y recuerdos*, autobiografía escrita a sus veintiocho años, publicada en Buenos Aires mientras se preparaba para la vuelta a su patria al cerrarse la legación diplomática por motivos económicos. José Emilio Pacheco ha considerado este libro, acaso, como el mejor de Gamboa, a despecho de ser *Santa* el más recordado. Si la autobiografía fue un género poco visitado en México antes del siglo XX, no ocurrió así en Argentina, donde había por entonces cierto auge de la escritura autorreferencial en diarios, memorias, autobiografías, relatos de viaje y columnas de charlas o *causeries* con anécdotas íntimas. Aun así, Sylvia Molloy considera escaso este tipo de texto en Hispanoamérica, a comparación de lo escrito en Europa y Estados Unidos, en la misma época.

Como ya han señalado antes José Emilio Pacheco y Álvaro Uribe, Gamboa no sólo tiene el mérito de cimbrar conciencias al revelar como vivencia lo que, por lo común, se callaba o se presentaba como ficción, sino que sorprende que lo hiciera autobiográficamente a una edad que reta una premisa que parecía inherente al género, pues se suele subrayar que, por lo general, se escribe al final de la vida, con gran distancia retrospectiva. Gamboa no escribe desde la vejez o al sentirse en el borde de la tumba, como hicieran por esos mismos días Guillermo Prieto o José María Iglesias. No justifica al término de su vida una ruta intelectual ni una actuación política, y sin embargo, asombra que antes de los treinta años él haya incursionado en todo aquello que llegaría a definirlo: cronista de espectáculos, traductor, dramaturgo, novelista, diplomático, autobiógrafo, viajero académico de la lengua y gran curioso del “eterno femenino”.

La falta de notoriedad pública del autobiógrafo veinteañero –a la que aludirán algunos críticos– se justificará en la lógica gamboina cuando asegure que lo que importa en un texto

de su clase es que narre la historia de un hombre, como un estudio de caso. Su respuesta me parece un artilugio más, que da por sentada la futura notoriedad que alcanzará el referente (no son desdeñables sus dotes de vidente), y atrae su relato hacia el campo de lo literario.

Hacia 1893, la autobiografía precoz no era absolutamente novedosa en la literatura hispanoamericana: ya el argentino Miguel Cané había publicado su *Juvenilia* (1884) a los treinta y uno. Pero, a diferencia de Miguel Cané, quien, según observa Molloy, somete sus recuerdos a una estrategia distanciadora, a la magnificación de un pasado irrecuperable y a una calculada sensación de nostalgia que hace pensar que es obra de un hombre de edad avanzada (1996: 136), uno de los objetivos buscados por Gamboa es hacer alarde de su juventud al insistir en la precocidad de ciertos logros en diversos aspectos de su vida.

Al intentar enmarcar *Impresiones y recuerdos* en su momento discursivo de escritura y recepción, se observa su posible lectura desde dos panoramas muy diferentes de literatura autobiográfica: la construida hasta entonces en Argentina, y la incipiente, en México. Si bien es muy probable que los principales referentes de Gamboa en la aventura autobiográfica fueran obras de la literatura francesa –específicamente el *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, de los hermanos Goncourt (1887-1896) y los *Trente ans de Paris à travers ma vie et mes livres*, de Daudet (1888, traducido al español al año siguiente)–, no podemos soslayar el peso de un público y una tradición literaria en la concreción –o acallamiento– de un texto; más aún en éste, pues su aportación a la llamada escritura íntima estuvo pensada desde un inicio para su publicación. Gamboa escribe pensando en un público hispanoamericano –al menos así lo expresa en repetidas ocasiones– ante quienes dará a conocer su obra; pero la argentina y la mexicana resultan ser tradiciones autobiográficas dispares que infuirán de distinta manera su escritura y que leerán de modo diferente un mismo texto.

El entorno propicio para lo autobiográfico que Gamboa encontrará al llegar como funcionario de la legación mexicana a Buenos Aires no tiene nada que ver con la aridez del género en tierras mexicanas; la estancia y viva actuación en el mundo cultural bonaerense

me parecen circunstancia clave para explicar su decisión de insertarse en las escrituras del yo; lo hace por dos vías: una autobiografía precoz –aunque no por ello prematura (Uribe, 2005: 242)–, en la que recorre un tramo de su vida, desde los 14 años hasta el presente de su escritura en que contaba con 28; y un diario comenzado un año antes, en 1891, y que no abandonará hasta su muerte. Si para *Mi diario* dispuso su publicación periódica pasado un lapso entre su escritura y su virtual publicación, *Impresiones y recuerdos* fue terminada bajo la premura del cierre de la legación antes de emprender el regreso. El propósito de apurar su término, según puede deducirse aunque él mismo lo reconoce, es que alcanzara a ver la luz en Buenos Aires en ese mismo 1893, antes de julio:

3 de febrero. Acabo el capítulo VIII de *Impresiones y recuerdos*.

Debido a una malísima noticia llegada ayer a la legación, tengo que violentar la terminación de mi libro: desde el próximo primero de julio, queda suprimida, por economía, la legación de México en la América del Sur.

¿A dónde me enviarán?...

Es incalculable el trastorno que esto me significa: pierdo editor, amigos y quién sabe cuánto más... (Gamboa, 1995a: 59).

En junio, *Impresiones y recuerdos* apareció en las vitrinas de las librerías porteñas; días después recibía sus primeros comentarios críticos. Gamboa envió ejemplares a escritores y redactores de distintos periódicos en México con el propósito de que el libro lo precediera en su repatriación, este dato no es anecdótico, sino que fue cuidadosamente planeado, y es parte misma de la historia de una obra y del devenir de un género. En México, un libro así no era fácilmente encasillable como historia o literatura. Las siguientes páginas pretenden ofrecer un panorama del espacio autobiográfico –auge y ausencia relativos, como ha hecho ver Molloy– en sendas tradiciones, que permita evaluar la tradición que nutre una escritura y el momento en que irrumpe *Impresiones y recuerdos* para el mundo literario en ambas latitudes.

Estoy de acuerdo con que –como sugiere Molloy– si buscamos con mirada autobiográfica, con seguridad encontraremos un corpus insospechado de este modo de escritura; pero me parece fundamental contextualizar la escritura y publicación de cada obra. No sólo necesitamos levantar constancia de su existencia, sino del tipo de recepción en la época, tal como ocurre con el ejemplar rescate del *Ulises criollo* en la colección Archivos.² El hecho de ser publicadas o permanecer en manuscrito, de salir a la luz en vida o póstumamente, de aparecer en silencio o provocando grandes polémicas, son detalles de gran valor para la historia del género. Se puede así reconstruir el horizonte de expectativas del lector e incluso del autor, quien decide, al escribir, exhibir la intimidad con la palabra, y optar o no por hacerla pública, pues publicar –y sobre todo en este tipo de textos marcados por la escritura de lo íntimo– es el “punto más alto del decir” (Ludmer, 1984: 50). El especificar las condiciones de producción y recepción de cada texto permitiría reconstruir y explicar la manera en que lo autobiográfico irrumpió, consolidó o transformó un espacio propio que lo reconociera; el mapa de géneros en Hispanoamérica está muy lejos de ser lo homogéneo que pueden sugerir los estudios de conjunto, como han demostrado Alejandra Laera (2004) y Fabio Espósito (2006) para el caso de la novela en Argentina.

Comenzaré con el recuento del espacio autobiográfico en México, pues si bien en la escritura de *Impresiones y recuerdos* me parece determinante el apogeo del género en Buenos Aires, resulta ilustrativo de esa conclusión el desolador panorama con que debió contar Gamboa al ajustar su imaginario de lector y al constatar la aridez –el área de oportunidad para discurso tan moderno– desde la experiencia como escritor.

² José Vasconcelos, *Ulises criollo*. Edición crítica y coordinación del volumen, Claude Fell. Allca XX, Madrid, Colección Archivos núm. 39, 2000.

EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN MÉXICO

El género autobiográfico no siempre tuvo el lugar que hoy tiene, al menos en México. La crítica tardó mucho tiempo en adjudicarle un espacio propio; lectores y críticos disponían para esos discursos del cajón de la historia o el de la ficción, y lentamente fueron conformando –negociando– una manera de leerlos. ¿Cuándo ocurrió y cómo?

Hoy parece indudable que la primera aparición problemática del género ocurrió con el *Ulises criollo* (1935) de Vasconcelos. El estrépito que levantó a su paso tensó, por un lado, las estrategias ficcionalizadoras de que echó mano el autor y, por otro lado, las réplicas de algunos de los personajes reales mencionados por el escritor oaxaqueño, que cuestionaban la veracidad del contenido. El libro marcó un hito para la historia literaria; tanto es así, que Molloy lo elige para su *Acto de presencia* al lado de textos de Domingo Faustino Sarmiento, Juan Francisco Manzano, la condesa de Merlin, Miguel Cané, Norah Lange, Picón Salas y Victoria Ocampo.

Un recorrido por la literatura autobiográfica en México muestra que la tradición no es aparentemente muy amplia y, sin embargo, cuenta con piezas excepcionales como la *Respuesta a sor Filotea* de Sor Juana, los *Apuntes de la vida* de Miguel Guridi y Alcocer, las *Memorias* de Servando Teresa de Mier, las *Impresiones y recuerdos* de Federico Gamboa, las *Memorias de mis tiempos* de Guillermo Prieto, *La feria de la vida* de José Juan Tablada, y el *Tiempo viejo, tiempo nuevo* de Victoriano Salado Álvarez, por mencionar sólo algunas de las obras publicadas antes del *Ulises criollo*. Hay también un listado importante de funcionarios que escribieron memorias –en realidad justificaciones– de su actuación militar, política o administrativa en momentos determinantes de la historia: Agustín de Iturbide, Antonio López de Santa Anna, Ignacio Comonfort, Manuel Payno, entre otros, que no tienen la finalidad literaria como pulsión primordial.

Sin dejar de reconocer las bondades de definir la autobiografía al modo de Lejeune, pues permite situar la forma del lenguaje (narrativo, en prosa), el tema tratado (vida individual, historia de una personalidad), la situación del autor (identidad autor-narrador que reenvía a una persona real) y la posición del narrador (identidad narrador-personaje con perspectiva retrospectiva), resulta productivo en esta panorámica histórica de la literatura mexicana, ampliar el concepto hacia un *espacio autobiográfico* que permita identificar sus primeras realizaciones, a caballo entre las memorias de vida, el relato de viaje y la autobiografía propiamente dicha, entre la perspectiva de testigo y la de protagonista, pues de por sí una primera aproximación mostraba un panorama desierto.

Para el caso mexicano, no comparto la idea de Nora Catelli, quien encuentra ocioso “descubrir los orígenes, acotar las características nacionales, buscar los padres y madres fundadoras”, y todos aquellos “excesos” en la formación de un canon nacional; pues, insisto, el espacio autobiográfico no está dado, sino que necesita formarse y enfocarse teóricamente. Para los fines de este estudio, resulta imprescindible reconstruir las primicias autobiográficas de una tradición para identificar la formación de un público; ello permitirá conocer los marcos discursivos desde los cuales emergió un género, cuando por fin se hizo visible.

Aunque en vertiginoso aumento, son todavía escasos los estudios que han visto un espacio propio para el género autobiográfico y, como denuncia Molloy, todavía hay quienes piensan que la autobiografía “es una forma que progresa desde la torpe hibridez poscolonial del siglo XIX hasta la universal perfección estética del XX” (1996: 13), expresión de un concepto evolutivo de la literatura en que aparece Hispanoamérica a la zaga de supuestos modelos europeos, y la literatura del siglo XIX como imperfecto ensayo del progreso y de la esplendidez estética posterior. Estudiosos como Felipe Teixidor, Raymundo Ramos, Richard D. Woods y Magdalena Maiz emprendieron las primeras tareas de investigación y edición de escritos autobiográficos en México.

Felipe Teixidor sacó a la luz memorias desconocidas e inéditas a las que me referiré más adelante; fue también un animador sin precedentes del rescate de relatos de viaje del siglo XIX, tema con el que armó una antología fundamental del género (1939). Raymundo Ramos publicó una primera antología de *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos* (1967), que ofrece una muestra de escritores de los siglos XIX y XX. Richard D. Woods (1988) aporta una exhaustiva bibliografía de escritos autobiográficos, organizada en índices según diferentes criterios, por ejemplo, por la década de nacimiento de los autores. Encontramos como autores nacidos a lo largo del siglo XIX muchos nombres prácticamente desconocidos, pues fueron combatientes en expediciones y guerras en California y Texas, cuyos testimonios dictados quedaron levantados como documentos históricos. Otra parte importante fueron políticos justificando su actuación pública; son contados los que habiendo nacido en el siglo antepasado publicaron sus memorias durante esa misma centuria. Magdalena Maiz (1998) presenta un primer estudio crítico panorámico de cuatro momentos en la escritura autobiográfica mexicana: Fray Servando, Guillermo Prieto, Concepción Lombardo y Victoriano Salado Álvarez. Su propuesta es que cada uno de ellos representa un enfoque diferente en la construcción textual del sujeto autobiográfico, pero todos alrededor de una preocupación por lo nacional, la identidad y el patriotismo; temas presentes en el “gesto autobiográfico que funde y confunde en su espiral textual las esferas políticas y personales” (24).

Las realizaciones anteriores al *Ulises criollo*, además de darle precedentes escriturales, tienen el valor de haber formado un público y un marco discursivo con fueros propios. Esto, me parece, sólo ocurrió en los años postreros del siglo XIX, en que se configuró un claro espacio autobiográfico constatable en el cultivo cada vez mayor de un género y en la formación de un público, y que se hizo visible a partir de textos que fueron escritos y leídos como autobiográficos. Su publicación en vida o *post mortem* me parece un índice significativo que no debe perderse de vista.

Uno de los textos fundamentales de ese fin de siglo –escrito además por un autor muy popular y prestigioso–, fue *Memorias de mis tiempos*, de Guillermo Prieto. Memorias que, sin embargo, no llegaron a publicarse en vida y, tal vez, ni siquiera a estar listas para su anunciada aparición hacia 1893, si hemos de hacer caso a su editor. Queda *Impresiones y recuerdos* de Gamboa como una de las primeras autobiografías modernas, de vuelos literarios y ajena a la explícita justificación política, que ayudó a formar un marco discursivo en el que pueden inscribirse otros varios ejemplos hasta conformar un pequeño –pero visible– corpus autobiográfico, que bien puede cimentar una tradición.

Más que un interés en situar en Gamboa la primacía autobiográfica moderna, lo deseable es que al enfocarse la especificidad del género, tal como sugiere Molloy, vayan “apareciendo” textos análogos, inadvertidos hasta ahora en la prensa o en ediciones ignoradas. No pretendo obviar los textos autobiográficos precedentes; lo que deseo subrayar es que sólo hacia la última década decimonónica ocurrió un surgimiento de textos en los que el *yo* se ponía por escrito con un afán eminentemente artístico y autofigurativo, independizándose de otros apremios– como la prioridad de narrar el recorrido en el relato de viajes, justificar una actuación política o la participación en hechos de armas–. Denomino en este trabajo como *surgimiento* a lo que Raymond Williams nombra *emergencia* de un género –en relación con lo dominante– para referirse a “los nuevos significados, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” (145); no el caso aislado, sino la tendencia: la transformación histórica del modo de lectura. Más que señalar el momento en que aparece este texto por sí mismo, interesa saber si se reconoce –por autor y lector– como discurso literario autobiográfico. Paralelamente, se advierte por entonces la formación de un lector que pasa de criticar la megalomanía del autobiógrafo a ser un ávido partícipe de los recuerdos, leídos con valor ambivalente de discurso de verdad y literario.

Impresiones y recuerdos resulta un ejemplo paradigmático de esa emergencia autobiográfica por muchos motivos. En primer lugar, por haber sido publicado, en vida, por

el autor, de forma casi inmediata a su escritura; en segundo, por haber suscitado una respuesta crítica pública en los receptores de la época. Respecto a lo primero, no ocurrió así con la excepcional *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* de Sor Juana, escrita en 1691 y publicada póstumamente en 1700; los *Apuntes de la vida* de José Miguel Guridi y Alcocer, escritos entre 1801 y 1802 y llevados por primera vez a la imprenta más de un siglo después, en 1906, por Luis García Pimentel; las *Memorias* de Servando Teresa de Mier o lo que hoy consideramos tales: la *Relación de lo que sucedió en Europa...*, y el *Manifiesto apologético* que fueron escritos entre 1819 y 1820, desaparecidos luego sus manuscritos casi medio siglo, y publicados póstuma y parcialmente por Manuel Payno en 1865, en forma íntegra en 1876 por José Eleuterio González, y editadas bajo el título de *Memorias* por Alfonso Reyes en 1917; las *Rosas caídas*, de Manuel M. Flores, quien murió en 1885 dejando a Rosario de la Peña un manuscrito de 114 hojas de episodios autobiográficos exclusivamente de su vida sentimental, que fue pródiga, manuscrito que, a su vez, ella entregó al doctor José Castillo y Piña, y que finalmente dio a conocer Margarita Quijano por vez primera en la Imprenta Universitaria, en 1953; y las *Memorias de mis tiempos* de Guillermo Prieto, entregada una primicia en 1889, muy avanzadas hacia 1894, terminadas o interrumpidas por su muerte en 1896, y editadas de manera póstuma en 1906 por Nicolás León.

Si pudiera parecer que la distancia del avance técnico entre los siglos XVII y XIX explica esa cesura entre el manuscrito autobiográfico y su publicación, todos estos autores vieron impresas otras de sus obras, aquellas que ostentaban en forma clara su filiación genérica en los cajones de la poesía o de la historia. Aunque sostengo que mi pretensión es considerar sólo los textos autobiográficos que compartan, a la vez, un pacto de lectura referencial y una percepción de su estatuto literario, el marco discursivo de lo autobiográfico que se va conformando en la segunda mitad del siglo XIX desbroza su espacio también entre testimonios, recuerdos y memorias de guerras civiles, invasiones e intervenciones, en los que resulta complejo no considerar la presencia de un artefacto literario. Sin perder de vista

la distancia entre un *Ulises criollo*, de José Vasconcelos, y un *Manifiesto* –conocido como *Memorias desde Liorna*, escrito en español y fechado en 1823, traducido al inglés y publicado 1824, y del inglés al español en 1827– de Agustín de Iturbide, hay un amplio espectro de obras sin las cuales no se entendería la fuerza del pacto de lectura de este tipo de textos como discurso “de verdad”, hecho del que se aprovecha y toma fuerza el discurso literario, al desplegar sus estrategias y mostrarse como artístico sin renunciar al pacto.

No obstante, muy lejos de los vuelos artísticos de los anteriores, podemos señalar otra porción de textos autobiográficos que no pretendieron ser considerados literarios y que, sin embargo, utilizan con mayor o menor éxito recursos propios del discurso de creación. Por ejemplo, *Apuntes para mis hijos*, de Benito Juárez, que permaneció mucho tiempo inédito, fue conservado por sus descendientes y hecho público en 1928. El manuscrito autógrafo fue escrito en una pequeña libreta, probablemente hacia el final de su vida; se trata de una narración del Benemérito desde su nacimiento hasta 1857, antes de la Reforma. Si bien quedó inconcluso y tal vez no fue pensado para publicarse, llama la atención la existencia de este espacio autobiográfico en el que, a decir de Andrés Henestrosa en el prólogo de su edición, Juárez hubiera querido recomponer la versión pública de su vida –divulgada en una *Biografía del ciudadano Benito Juárez*, aparecida en *La Voz de América* en 1866, impresa luego en Puebla en 1867 y atribuida a Anastasio Zerecero, aunque el editor oaxaqueño sospecha de la pluma de Matías Romero– en hechos políticos que involucran a Santa Anna, Juan Álvarez o Antonio Landa, pero que Henestrosa contempla, también, como un deseo de Juárez, “sobre todo, relevar al tío Bernardino de la crueldad con que supuestamente lo trató” (Henestrosa, 1987: 4). Este solo detalle, de sostenerse en el análisis, daría a *Apuntes para mis hijos* una dimensión en la que un funcionario se autoconstruye discursivamente buscando algo más que la mera justificación de una actuación política. Vicente Quirarte lo ha visto no como “la defensa autobiográfica ni el panegírico, sino [como] el testimonio escueto, la bitácora de un ciudadano a lo largo de una vida que es sinónimo de servicio y

fidelidad a sus principios [...], la autobiografía de un hijo del pueblo que se negó a permanecer en la ignorancia y el oprobio consecuente” (2006: 90).

Otro texto contrastante con el anterior es el manuscrito rescatado por Felipe Teixidor hace apenas tres décadas, escrito en su mayor parte ya hacia 1893 y fechado en 1917, y que resulta relevante desde muchos puntos de vista: las *Memorias* de Concepción Lombardo de Miramón (1835-1921), texto que afirma buscar una reivindicación de la memoria del infortunado exmandatario conservador, fusilado en 1867, Miguel Miramón, pero auténtico recorrido autobiográfico, intimista, de una mujer peculiar, cuya prosa, desde mi perspectiva, no tiene pretensiones literarias, y sin embargo logra seducir. Basado en un manuscrito escrito desde el exilio e intercalado con cartas y documentos, la edición respeta el público que tiene en mente la autora, quien incluye notas sobre usos, costumbres, lugares y léxico mexicanos. Magdalena Maiz estudia este relato como una formulación de las convenciones literarias del romanticismo sentimental que le permiten reafirmar una ideología política y social del credo conservador (1998: 26), al modo de una novela que se vale de “la presentación aparatosa y lagrimeante de la ruptura entre ilusión y realidad, la existencia trágica de los protagonistas ante un mundo hostil e indiferente, la impotencia rabiosa pero digna ante una estructura social y política prepotente y el destino fatal y predeterminado de los personajes sufrientes” (90).

Uno más apareció el mismo año en que Federico Gamboa Iglesias publicó *Impresiones y recuerdos*. Me refiero a la *Autobiografía* de su tío, José María Iglesias (1823-1891), quien escribió un texto que se refiere de manera principal a su vida pública, con muy poco espacio para lo privado. Si bien privilegia la exposición de una actuación política, ofrece al lector las coordenadas de la formación, los vínculos y las relaciones, actuaciones y decisiones de un hombre cercano al poder, en una época turbulenta. Fechado en 1885, el texto apareció dos años después de su muerte, en 1893. Hay una edición reciente, del Senado de la República (2004).

Dejé para el final un texto importante para el apartado que seguirá. *Recuerdos de juventud* (1887) –subtitulados como “Memorias íntimas de don José Hidalgo, antiguo ministro de México en diversas cortes de Europa”–, de José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar (1826-1896), político de gran influencia en el destino nacional por haber formado parte de la comisión que invitó a Maximiliano como emperador de México.³ En estas memorias, recuerda una estancia diplomática en Roma y Nápoles, durante su juventud, pero no centra su atención en la justificación de una actuación política, sino en la vindicación del proceso formativo de un diplomático –él mismo– cuya profesión requiere tacto, experiencias trasatlánticas, roce social y cierto dandismo, cualidades que –se deduce de su discurso– se traen desde la cuna y sólo se perfeccionan. Hidalgo y Esnaurrizar ofrece fragmentos de su vida –conjeturo– con la misma intención con la que tradujo en 1854 el *Manuel du bon ton et de la politesse française* de Louis Verardi: para establecer distancias sociales, códigos compartidos por una élite de entendidos (Macías-González, 2006: 275); en el caso de sus *Recuerdos*, establece esta distancia con los compatriotas diplomáticos de la república liberal, que desconocían el *savoir faire* para desenvolverse en el exterior y “no estaban a la altura de su misión en el exterior, puesto que carecían de buenas costumbres, ignoraban cómo conversar, e incluso, cómo vestir” (*id.*). Hay cierto afán por exhibir la suya como una vida construida entre un trabajo que “no mataba a nadie”, el cultivo de relaciones y distracciones sociales. Ana Rosa Suárez afirma que Hidalgo pasó las últimas tres décadas de su vida en Europa “en medio de fiestas y celebraciones de la alta sociedad. Se convirtió en uno de los solterones más invitados, en un caballero elegante y solemne, que disimulaba su miseria como podía, y [que] nunca perdió su sentido del humor” (Suárez, 1996: 224). En los mismos años en que publicó sus *Recuerdos*, solía enviar desde París crónicas de la vida aristocrática al periódico mexicano *El Tiempo*; publicó también algunas novelas con personajes pertenecientes a la nobleza y alta burguesía, con títulos como *La sed de oro*

³ Debo el dato de este libro a la Dra. Belem Clark de Lara, quien generosamente me informó de su existencia en la Biblioteca Nacional de México.

(1891) o *Las víctimas del chic* (1892) (Suárez, 1996: 229). Casi un siglo más tarde, Felipe Teixidor rescató un valioso material epistolar que envió Hidalgo y Esnaurrizar a Luis García Pimentel, en el que trata de esclarecer y difundir su verdad con respecto al Imperio Mexicano; estas cartas están reunidas en *Un hombre de mundo escribe sus impresiones* (1960).

Formación de un marco discursivo y un público lector

Los *Recuerdos de juventud* de José Manuel Hidalgo fueron publicados en México por *El Nacional* –periódico editado en la Imprenta de Gonzalo A. Esteva, quien también lo dirigía–; primero en el folletín del diario y posteriormente en formato de libro. Éste fue el anuncio:

Recuerdos de juventud.- El día 1 de noviembre próximo empezaremos a publicar en folletín esa interesante obra que tenemos anunciada, escrita por don José Hidalgo y que abraza las impresiones y recuerdos de su juventud durante su estancia en los diversos países de Europa que ha recorrido. La obra tiene un interés creciente, y el lector tendrá ocasión de conocer por ella íntimamente a los principales personajes europeos en los últimos treinta años, así como las principales cortes del viejo mundo. / No es una obra política, sino amena, interesante e instructiva (“Recuerdos de juventud”, 1887: 3).

Deseo destacar dos hechos. En primer lugar, la expectativa de unas memorias como obra no política y, por lo tanto, “amena, interesante e instructiva” con la que el diario invita a su lectura desde la sección gacetilla y en anuncios que se reprodujeron en varias ocasiones a partir del mes de septiembre. En segundo lugar, el formato de aparición de las memorias, folletín, que si bien con función miscelánea, representa la sección del diario pensada como perdurable (pues en los ejemplares que pude revisar, los folletines no se encuentran, fueron recortados del periódico para luego ser reunidos entre dos pastas).

Aunque José Hidalgo publicaba regularmente con el seudónimo Alceste para *El Tiempo* –diario que se ufanaba de su militancia católica– percibo un intento del memorialista por

transformar su imagen, al elegir *El Nacional* para sacar a la luz sus recuerdos; probablemente deseara moverse hacia un nuevo círculo de lectores, o también puede considerarse que *El Nacional* haya hecho una mejor oferta por el manuscrito –Hidalgo pasaba una gran pobreza, condición que supo disimular de manera admirable, a decir de estudiosos como Suárez, 1996 y Lancaster-Jones, 1961–. Advierto esa reconstrucción de su persona como un proyecto iniciado cuatro meses antes de la publicación de sus recuerdos, a partir de un esbozo biográfico aparecido en *El Nacional*. La Redacción suscribió un pequeño texto biográfico, por supuesto en tercera persona, que informa que José Hidalgo vino por última vez a México en 1866, llamado por Maximiliano con la secreta intención de alejarlo de la Legación de París y colocar ahí a Almonte; pero Hidalgo no fue nombrado Ministro de Negocios Extranjeros, como le hicieron creer, ni aceptó ser Consejero de Estado, por lo que se regresó a Europa. El texto agrega que Hidalgo “se batió muy joven contra los americanos”, si bien trabajó siempre por la monarquía en México, y subraya la gran influencia que tuvo con la emperatriz Eugenia y su amistad íntima con la condesa de Montijo; además, “el señor Hidalgo era bien parecido de joven, de excelentes maneras y carácter afable. Conoce bien la política europea, y trató al mundo diplomático de España, Italia y Francia, desde 1849 hasta 1866, conociendo curiosos secretos de la diplomacia de entonces” (El Nacional, 1887a: 2). Concluye este esbozo con la consideración de la modestia con que vive en París y Niza, pues –con eso termina la semblanza– el destino de los diplomáticos honrados es que “a la vejez no tienen un cuarto, ni los gobiernos les dan pensión alguna” (*id*).

Ese breve texto, cuyo objetivo no es claro en junio, parece cobrar sentido cuando en septiembre aparece el primer anuncio, a doble columna, de la próxima publicación de sus “Memorias inéditas”, “obra curiosa e interesante” de la que “pronto haremos un análisis [...] antes de darla a luz” (El Nacional, 1887c: 3). Se hace evidente un despliegue –modesto pero significativo– de distintos recursos paratextuales: semblanza, anuncio, gacetilla, texto en folletín. Todos los elementos abonan a la formación de una expectativa y, en cierta

medida, a la creación de un mercado lector de textos autobiográficos. No he localizado el “análisis” anunciado, pero era muy frecuente prometer, sin cumplir, ese tipo de artículos que hoy se antojan tan valiosos, y con el cual se hubiera completado el círculo de promoción de un texto.

Lo que sorprende es tanto la apertura al relato en primera persona sin pacto de ficción, como la expectativa sobre la índole de recuerdos que pueden ser considerados íntimos: aquellos que no tienen una prioridad política evidente. Ése es el cambio de fondo y el momento en que se gesta un marco discursivo, si bien tardío respecto a otras tradiciones literarias, novedoso para la literatura publicada en México. José Manuel Hidalgo justifica la escritura autofigurativa de la siguiente manera:

Más de una vez me has aconsejado [dice a su “excelente amigo de juventud Félix Galindo”] con cariñosa insistencia y en términos lisonjeros que escriba mis Memorias. El mismo consejo y deseo me han manifestado aquí con frecuencia algunos buenos amigos así como personas de varios países que por su posición y competencia me halagaban con ese consejo. / A ellos como a ti, he respondido constantemente que eso no me es posible, pues sin desconocer que habría algo que referir, y aun que revelar, no quería yo tocar nada que no fuera agradable ni a los vivos ni a los muertos. / Mis memorias no tendrían quizá grande importancia; pero sí puedo asegurar, sin faltar a la modestia, que se leerían con algún interés, sobre todo en una época en que tantos las escriben, desde los hombres de Estado hasta los acróbatas y actrices. “¿Escribirá usted sus memorias?”, preguntaba uno a Talleyrand. “No lo sé aún –respondió– pero sé que mi cocinero está escribiendo las suyas”. Y en su época el vulgo no las escribía con la profusión que hoy. / [...] Así que me resolví a darte gusto en la mitad, escribiendo, no mis memorias, sino una *conversación* inocente, prefiriendo se tache de insípida, a interesar con revelaciones sabrosas y picantes, que echo en el papel, ya que no puedo hablarte de silla a silla, enviándote las cuartillas a medida que las escribía a escape y sin releerlas, por lo que te pido corrijas los desperfectos propios de esa precipitación. No hay unidad, pues, en esa *conversación*, hay el desliño de quien departe sin pretensiones y salta de una cosa a otra según va viniendo a la memoria lo ocurrido en la juventud que deben tener presente los que quieren leerme [...] (Hidalgo, 1887: VI-VII).

Como antecedentes en la formación de esta expectativa, el marco discursivo de lo autobiográfico navega entre dos grandes discursos que comparten la materia del recuerdo desde dos posiciones diferentes, y que en las memorias literarias podrían encontrar su fusión: 1) el auge de la novela histórica de asunto contemporáneo; 2) las memorias de campaña, de gobierno y de defensa política de excombatientes y exgobernantes. Hay, por cierto, un tercer discurso del que hablaré más adelante.

1. La llamada novela histórica –si bien de asunto contemporáneo– tan popular en las dos décadas que siguieron al Segundo Imperio, fue engullida por un público ávido de un discurso ordenador y comprensivo –a la vez que transfigurador– de su historia reciente, deseoso de reconocerse en el telón de fondo de las masas humanas alteradas en su rutina nacional. Históricas o no, gran cantidad de novelas publicadas primero en prensa o por entregas, y más tarde en formato de libro fueron subtituladas como memorias, actualizando la paradoja de ofrecer ficción en un texto cuyo subtítulo –trascendental paratexto– propone una lectura referencial. Me explico: una larga lista de novelas de gran éxito integra al pacto ficcional la marca que supondría la suspensión de ese tipo de lectura; ofrezco algunos ejemplos. Juan A. Mateos publicó: *El sol de mayo: memorias de la Intervención, novela histórica* (1868); *Sacerdote y caudillo. Memorias de la insurrección. Novela histórica* (1869); *Memorias de un guerrillero. Novela original* (1897); Vicente Riva Palacio, *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México* (1872), y Enrique de Olavarría y Ferrari, con el seudónimo Eduardo Ramos, publicó un total de dieciocho novelas históricas que tuvieron como subtítulo común: *Memorias de un criollo 1808-1821* (1880-1883). Otras novelas, aunque no históricas sino de tema contemporáneo, fueron también muy leídas; en ellas, los escenarios y las circunstancias se ubican referencialmente y bajo el título de memorias: José Rivera y Río, *Memorias de unos naufragos* (1873); José Negrete escribió, sin firma, las *Memorias de Paulina* (1874), que fueron censuradas, perseguidas y, no obstante, reeditadas, y con la firma XYZ, *Memorias de merolico. Páginas*

arrancadas a la historia de su vida (1880). Sin duda, la más exitosa fue *Carmen. Memorias de un corazón* (1882), de Pedro Castera.

2. Sobre las memorias de interés político hubo algunas muy divulgadas. Transcribo aquí el comienzo de la *Política del general Comonfort durante su gobierno en Méjico* (Nueva York, 1858) por lo ejemplar y programático de su propósito, que no es mostrar al hombre privado, sino al público:

Lanzado a una playa extranjera por las tempestades políticas de mi patria, lejos del torbellino de las pasiones que se agitan en ella, y extraño enteramente a la lucha de los partidos que la destrozan, ha llegado el momento de explicar a mis conciudadanos y a todo el mundo, cuáles fueron los móviles de mi conducta durante mi borrascosa administración, cuál el pensamiento político que presidió siempre a mis actos de gobernante, y por qué causas se malograron al fin los esfuerzos que hice por dar paz y libertad a la República Mexicana (Comonfort, 1858: 1).

Inclusive el título, al aludir a sí mismo en tercera persona, enfoca su gestión gubernamental como asunto del texto que está escrito en primera persona. En este mismo tipo de memorias, resulta representativo *Algunas campañas. Memorias escritas* (1884), de Ireneo Paz, “memorias como guerrillero durante la Intervención Francesa, el Imperio de Maximiliano y la República Restaurada” (Pi-Suñer, 2005: 379). El texto fue publicado primero, ese mismo año, en *La Patria Ilustrada*, donde fue subtítulo como *Fragmentos arrancados a un libro de memorias*. Desde su aparición en periódico conserva el mismo vocativo con que abre el libro:

Amigo lector: / Me parece que después de los años que llevo de estarte dirigiendo la palabra, estoy ya autorizado para darte este tratamiento de confianza; es la primera vez que me permito hablarte en vocativo y, espero que me lo perdonarás, en gracia de que acaso sea la última, pues que no me propongo publicar después de estas ningunas otras memorias o reminiscencias, único caso en que el que escribe puede permitirse la osadía de estarse nombrando a sí mismo, cosa que de veras me produce el efecto de un *wagon* arrancando chirridos a una mala curva. / A un lado, pues, los

preámbulos, que también indigestan, y si me lo permites, querido lector, te referiré algunas escenas históricas de aquellas en que yo mismo he sido, sin que quepa género de duda, testigo presencial. Podría por lo tanto decirte, si quisiera hablar en plata, que lo que voy a contar son mis propias aventuras políticas, comenzándolas naturalmente por el primer paso dado en esta senda; pero no tengo otras pretensiones, lector amigo, que entretenerte un poco refrescando quizás tus recuerdos, y por otra parte el respeto que me inspira el cortejo de personajes que van a pasar delante de tu vista, me hace desechar aquella idea y presentarte este relato como verdaderas notas de mi cartera, reducidas ahora que las pasiones se han enfriado a veinte grados menos del calor que tienen en el original. Comienzo (Paz, 1884: 5).

Tres frases de este *incipit* memorialístico llaman mi atención: los comentarios metatextuales sobre la autorreferencialidad como acto osado y desagradable: “wagon arrancando chirridos”; el establecimiento de un pacto de lectura autobiográfico: “yo mismo he sido, sin que quepa género de duda, testigo presencial”, y la inclusión del lector en la remembranza de una historia común: “entretenerte un poco refrescando quizás tus recuerdos”.

Entre la pluma de novelista y la de historiador, Ireneo Paz consideró salomónico optar casi siempre por la de historiador-novelistas. Aunque declara no tener otras pretensiones que las de entretener al lector, Paz se desmarca –al menos textualmente– de la arena histórica y política, pues si ya antes ha expresado que no puede dudarse de su testimonio, éstas son sólo notas de su cartera –si bien, en tres tomos– con pasiones enfriadas por el tiempo y el respeto que le inspira el cortejo de personalidades que nombrará. Paz publicó quince novelas históricas –“a las dos primeras, *Amor y suplicio* y *Doña Marina*, las llamó ‘novelas’, mientras que a las trece restantes las presentó como ‘leyendas históricas’ y las escribió en tres series” (Pi-Suñer, 2005: 386)– del periodo de la Independencia, Santa Anna y la Revolución Mexicana –dejó inconclusa *Madero* (1914)–. La diferencia entre lo que llamó como “novela” y como “leyenda histórica” era, a su decir, que en estas últimas “aparecía siempre ‘la silueta de la historia con toda su majestad’, y en las que sólo

‘introducía algunos incidentes novelescos’ para que dieran ‘amenidad a la lectura’” (*ibidem*: 387); en tanto en las dos primeras novelas, a decir de Pi Suñer, “el romance y la ficción prevalecen sobre la historia” (*idem*).

El revisionismo del pasado bregó durante estos años entre la ficción y la historia. Hacia mayo de 1887, se debatió en la prensa –y en la calle, a golpes de bastón entre Ángel Pola y Victoriano Agüeros– la traición de Miguel López, episodio con el que culminó el fallido Segundo Imperio y que ahora enfrentaba a *El Diario del Hogar*, *El Nacional*, *El Tiempo*, *La Voz de México* y *El Combate*. Se ofrecía, por parte de *El Nacional*, una entrevista que hizo Ángel Pola –introducción del género entrevista en el periodismo nacional– a José Luis Blasio –ex secretario particular de Maximiliano–, en el que éste negaba la autenticidad de una carta que *El Combate* publicara días atrás; pero *El Diario del Hogar* puso en entredicho los asertos de Blasio, los contrastó con los dichos del criado Severo Villegas, encontró contradicciones y acusó de mentiroso a Blasio, quien todavía se defendió enviando una carta aclaratoria.

No sería remoto pensar que producto de esta polémica Blasio se animara, tres lustros después, a escribir unas memorias con su versión de lo acontecido en la época del Imperio: *Maximiliano íntimo* (París, Librería de la viuda de Charles Bouret, 1905). Por cierto, me permito aquí una digresión: Ciro B. Ceballos afirmó años más tarde, en sus memorias, que Alberto Leduc se ocupó de la corrección de estilo del volumen de Blasio (Ceballos, 2006: 396), dato relevante para la discusión del estatuto previo del memorialista como autor, tema que pone Lejeune sobre la mesa para considerar un texto como autobiográfico.⁴ Aquí se trata, por lo menos, de corrección de estilo –aunque Leduc asienta que casi lo rehízo– pero

⁴ Libertad Estrada Rubio, quien prepara la edición de una etapa creativa de Alberto Leduc, tuvo acceso a la libreta en que éste anotaba sus creaciones, traducciones y revisiones para la viuda de Charles Bouret. En esa bitácora se confirma el dato ofrecido por Ceballos, pues Leduc anota que corrigió y casi rehízo las memorias de Blasio (1904). Agradezco a Libertad esta valiosa información.

el ejemplo extremo es el caso de las memorias de Sebastián Lerdo de Tejada –atribuidas a Adolfo Carrillo–, las de Porfirio Díaz y las de tantos otros declarados o no en la portada.

En general, el papel de la prensa durante el siglo XIX es fundamental para explicar algunas formaciones discursivas decimonónicas; así ocurrió con la novela y la crónica. Se advierte que, a partir de la década de 1880, comienza un surgimiento del discurso autobiográfico, y que es en el espacio de las publicaciones periódicas donde se consolida un lugar de encuentro y diálogo entre memorialistas y lectores. El debate provocado por la veracidad de lo referido define de manera clara los territorios de la ficción y confirma un pacto de lectura autobiográfico; las polémicas generan expectativa y deseo de conocimiento para tomar partido; los artículos críticos guían la recepción y los anuncios en la prensa alientan y enfocan el consumo hacia determinados productos textuales.

Los anuncios de las últimas páginas de cada número de *La Patria Ilustrada* ofrecen libros que se pueden adquirir en las oficinas del periódico dirigido por Ireneo Paz. Ahí se encontraban a la venta, además de obras de la autoría de Paz, las de José Negrete, Salvador Quevedo y Zubieta, Sebastián Lerdo de Tejada y José Peón Contreras, obras de clásicos como Zola, Balzac, Dumas, y de otros autores menos conocidos, traducidos estos últimos por Arturo Paz. Tenemos así una oferta de novela, relato histórico, poesía y divulgación científica. Llama la atención un libro que me permite comenzar con la última parte de este panorama de formación de un marco discursivo autobiográfico en México: los *Recuerdos de un viaje*, del general Ignacio Martínez; obra “impresa en París, adornada con profusión de láminas” (*La Patria Ilustrada*, 1884: 318).

Relatos de viajes y consolidación del espacio autobiográfico en México

Más arriba me referí a un tercer discurso fundamental para explicar el surgimiento de la autobiografía hacia finales del siglo XIX: el relato de viajes. Éste fue –durante muchas décadas– el género *ad hoc* para expresar, en un lenguaje narrativo y desde la posición de un autor-narrador-personaje que se autfiguraba en primera persona, un discurso desde el

espacio autobiográfico; discurso consolidado en la prensa mexicana desde la década de 1840 y que transitó en pocas décadas al formato de libro, como veremos más adelante. El tema del relato de viajes, sin enfocar primordialmente el transcurso de la vida individual, atiende a un tramo de ésta; la perspectiva bien puede ser inmediata –diario de viaje, cartas, artículos enviados inmediatamente– o bien, retrospectiva –la reelaboración de la memoria al final del viaje–. Si las finalidades fueron cambiando a lo largo del siglo, y de un escritor a otro, lo cierto es que no puede dejar de considerarse el relato de viajes como el discurso más temprano del espacio autobiográfico en México, y que habría de preparar, con un desarrollo propio, un terreno propicio para la formación de horizonte de expectativas de un relato entre la ficción y la referencialidad.

El relato de viajes tuvo, durante el siglo XIX, un lugar propio en el gusto del público. La visita de Humboldt a la todavía Nueva España dejó profunda huella tanto en una actitud viajera, como en un ejemplo de escritura que cobró popularidad. Me refiero menos a las expediciones científicas –con finalidades y retóricas objetivistas– que a los relatos en los que el “acontecimiento del viaje” –desde el concepto de Depetris (2007)– ponía al sujeto como constructor de una percepción emotiva. Menos un viaje naturalista que un viaje sentimental, el relato viajero del siglo XIX fue configurando un marco discursivo diferenciado, adquiriendo características peculiares y formando un público cada vez más amplio.

Las publicaciones periódicas, todavía jóvenes, resultaron piezas fundamentales en esa conformación. El casi desconocido *Viaje a Veracruz, Puebla y sur de México en 1839*, de un veinteañero Melchor Ocampo en fuga, que se continúa en su *Viaje de un mexicano a Europa* (1840), exhibe un manejo de tópicos y recursos que no dejan duda de un profundo conocimiento de la retórica y posibilidades del relato viajero. Este último fue publicado parcialmente en una revista que ha sido señalada como formadora de un temprano público

para el género: *El Museo Mexicano*.⁵ Ahí mismo vio la luz también durante ese año, el “Viaje sentimental a San Ángel” (1843) y, al siguiente, “Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843” (1844), ambos de Manuel Payno. Sin angustia por las influencias, Payno alude a sus modelos como Lamartine y Humboldt. En una lucha por la narración de los espacios nacionales, se encarga de dar mentís a Madame Calderón o a los tildados por José María Tornel como “falsificadores” de la realidad viajera por tierras mexicanas: Lowenstern y Chevalier.

Notarás que con frecuencia te hablo de las comidas. En primer lugar, cuando se viaja se tiene más hambre, y como es uno de los placeres más grandes el encontrar una buena mesa después de una dieta de algunas horas, no es extraño que consigne yo estos hechos históricos en estas interesantes impresiones de viajes, y por lo demás, el grado de civilización y cultura de los países, no cabe duda en que puede colegirse por el de comodidad de las posadas y disposición de las comidas; lo que he referido bajo este respecto es un mentís solemne a Lowenstern y Chevalier que asientan que los viajeros se mueren de hambre en los caminos de la República (Payno, 1984 [1844]: 93).

En la recomposición ideológica del espacio nacional con un espíritu mexicanista —o más precisamente, como sugiere Pablo Mora (1997: 193), con el anhelo de construir una imagen de nación—, *El Museo* conformó un lugar para la recepción de la literatura de viajes, en la que fueron determinantes las constantes intervenciones de Payno, Prieto y Tornel. Los dos primeros, con los relatos de viajes y parodias de los mismos, publicados en sus páginas; el

⁵ O. (M.) [Melchor Ocampo], “Fragmentos de los viajes de un mexicano por Francia, Italia y Suiza, en los años de 1840 y 1841”, que en diversas entregas fue también titulada como “Fragmentos de un viaje a Europa” o “Viaje a Europa en 1841”, publicadas en los tomos I y II (1843) de *El Museo Mexicano*. Los fragmentos que de este viaje aparecieron en *El Museo Mexicano*, más otros inéditos, fueron reunidos en libro, por primera vez, por Ángel Pola y Aurelio J. Venegas, como “Viaje de un mexicano a Europa”, en *Obras completas de Melchor Ocampo, III, Letras y ciencias* (1901), pp. 3-88; relato reeditado recientemente por el Instituto Mexiquense de Cultura en 2010, con prólogo de Vicente Quirarte.

último, con varias revisiones bibliográficas del género y traducciones de relatos de viajeros. El editor, Ignacio Cumplido, fue pieza clave, pues también dio amplia entrada al género en otras publicaciones que dirigía, una de ellas vería la luz durante la mayor parte de la centuria: *El Siglo XIX*.

Fidel colaboró en esas publicaciones y podría asegurarse que forjó las armas del amenísimo memorialista que será hacia el final del siglo desde sus pininos en el relato viajero, género que cultivó profusamente. Sus viajes están impregnados de altibajos biográficos, como su *Viaje a Zacatecas*, publicado del 19 de noviembre al 26 de diciembre de 1842 en *El Siglo XIX*, en que llevaba como misión la inspección de tabacos, y que ya muestra su estilo humorístico –malhumorado a veces–, truculento, cargado hacia la descripción de lugares y costumbres (López Cámara, 1994); el viaje titulado *Ocho días en Puebla. Impresiones profundas de un viaje arquitectónico, sentimental, científico y estrambótico, de Fidel (1849)*, publicado de manera discontinua e incompleta en *El Siglo XIX* entre el 20 de julio y el 1 de noviembre de 1849 (Martínez Andrade, 2006: 148); sus incompletos *Viajes de orden suprema. Años de 1853, 54 y 55*, publicados por entregas en la imprenta de Vicente García Torres en 1857, y cuya escritura se realiza a partir del exilio impuesto por Santa Anna, narración desde el destierro en Cadereyta, Querétaro, en 1853 y en Oaxaca, durante 1854 (Martínez Andrade, 2006: VIII y 181-182); el titulado *Una excursión a Jalapa en 1875. Cartas al Nigromante*, publicados en la *Revista Universal* del 5 de diciembre de 1874 al 27 de febrero de 1875, ciudad en la que sólo estuvo un mes pero que le motivó 359 páginas de charla de carácter misceláneo, “por un lado, descripciones de edificios, iglesias, conventos, historias, leyendas mágicas, diálogos chispeantes y humorísticos, cuadros de costumbres, romances, redondillas, coplas... y, por otro, datos estadísticos, geográficos, demográficos, educacionales, económicos y muchos otros” (Martínez Andrade, 2006: 150), y finalmente el magistral *Viaje a los Estados Unidos por Fidel, 1877*, publicado en 1877-1878 por la Imprenta del Comercio, de Dublán y Chávez. Este último, cumbre de su escritura viajera, según los estudiosos de su obra.

Otros viajes se escribieron pero no siempre se publicaron de inmediato. Debemos pensar que si este fenómeno fue, hasta cierto punto, normal en el relato viajero, es mucho más frecuente la desaparición, ocultamiento e incluso destrucción de manuscritos de autobiografías, memorias, epistolarios y diarios. El gran surgimiento del relato viajero en el formato de libro ocurrió, sin duda, a partir del medio siglo. Me refiero a viajes de muy diverso tipo y objetivos, una verdadera miscelánea que nos habla de las distintas preocupaciones que tuvieron los viajeros mexicanos antes de referir como pura experiencia literaria sus travesías por la vida y por el mundo; por ejemplo, las memorias de fray Servando Teresa de Mier, específicamente la *Relación de lo que sucedió en Europa al doctor don Servando Teresa de Mier después que fue trasladado allá por resultas de lo actuado contra él en México, desde julio de 1795 hasta octubre de 1805* –recordemos aquí que las llamadas “memorias” están compuestas de varios textos–, hace una descripción de los países por los que viajó entre etapas de prisión y de fuga, escritos más de veinte años después de transcurridos los acontecimientos, desde la cárcel de la Inquisición, en 1819, y sólo conocidos, parcialmente, en 1865, gracias a Manuel Payno,⁶ gesto con el que éste “inscribe a fray Servando en la llamada literatura mexicana”, además de “abrirle la puerta a una historiografía literaria entonces en formación” (Pulido, 2013: 19).

Muy distinta, la Primera Expedición Científica del México Independiente (1827-1832), tuvo como objetivo observar y registrar los recursos naturales del país, así como describir los terrenos desconocidos, pues con el saber científico que de ella se obtuviera no sólo se construiría el espacio a nivel político, sino también intelectual y cultural (Adán Morales, 2010: 6, 131, 169); puede hoy reconstruirse la ruta de esa expedición gracias a los diarios escritos por Luis Berlandier y el mineralogista Rafael Chovell, publicados finalmente como

⁶ *Vida, aventuras, escritos y viajes del doctor don Servando Teresa de Mier, precedidos de un ensayo histórico* (México, Imprenta de Juan Abadiano, 1865), que publica Payno advirtiendo que “son sus memorias inéditas las que estamos dando a la luz, quitándoles lo que hoy podría ser poco interesante o fastidioso al lector” (10).

Diario de viaje de la Comisión de Límites que puso el Gobierno de la República, bajo la dirección del Excelentísimo señor General de División don Manuel de Mier y Terán, editado por Juan R. Navarro (1850).

Acusa otro tipo de escritura las *Impresiones de un viaje a los Estados Unidos de América y al Canadá*, de Justo Sierra O'Reilly (1850-1851). Publicado en su primera parte por entregas en *El Fénix* (Campeche) –del 2 de enero de 1850 a 25 de octubre de 1851, con múltiples interrupciones– se reunió luego en cuatro tomos impresos en la misma ciudad, dos de los cuales hasta hace poco se creían perdidos y, finalmente, el texto íntegro fue rescatado por Manuel Sol en 2012. Este extenso relato es una reelaboración escrita al regreso del periplo basado en su *Diario* epistolar dirigido a su esposa.⁷ Como es natural, a diferencia del *Diario*, el libro “fue escrito para ser leído por el grupo político e intelectual de Yucatán que, durante los últimos años de la primera mitad del XIX, había sufrido conflictos internos entre la facción representada por Barbachano y la encabezada por Méndez, de la cual Sierra O'Reilly formaba parte” (España Paredes, 2012: 77). La variación entre las formas enunciativas presentes en el *Diario* –hasta entonces inédito– y en las *Impresiones* –estudio que actualmente realiza Romina España– permite reflexionar sobre las características que se transforman en dos géneros del espacio autobiográfico desde un texto inédito hacia otro preparado para su edición. Si en el *Diario* personal Sierra hizo anotaciones sobre celebraciones, recorridos, discusiones, descripciones de costumbres y vida cotidiana hasta manifestaciones emotivas (37), en el libro hay también recursos del relato viajero –descripción de cuadros, narración de recorridos e impresiones personales–, en el cual predomina un discurso histórico en función ideológica con una clara finalidad didáctica. La distancia espacial y temporal –no ya la inmediatez sino la mirada

⁷ Diario dividido en tres cuadernos manuscritos y publicados como: *Diario de nuestro viaje a los Estados Unidos. (La pretendida anexión a Yucatán)*, tomos I y III hallados en una librería de viejo de la Ciudad de México y publicados fragmentariamente por Héctor Pérez Martínez (Porrúa, 1938). Hallado después el *Segundo libro del diario de mi viaje a los Estados Unidos*, fue publicado íntegramente por Marte R. Gómez (Porrúa, 1953).

retrospectiva— transforma el viaje en memoria y le añade un notorio papel ideológico (75); las *Impresiones* superan en extensión al *Diario*, desarrollan y completan descripciones, conservan el orden cronológico pero con recuerdos intercalados a propósito de los lugares enunciados (Sol, 2012: 14). El *Diario* no fue pensado por Sierra para hacerse público, sin embargo, aunque sigue haciendo falta una edición íntegra —pues la de Pérez Martínez sólo seleccionó lo que consideró de valor histórico—, es de los muy contados casos en que podríamos, textualmente, estudiar la reescritura del relato viajero.⁸

Puede constatarse, tras la década de 1850, una consolidación que llevó al género a transitar de la prensa a las dos pastas, y que encontró en el libro su lugar natural de venta, distribución y consumo. Incluso siendo varios los ejemplos de relatos pospuestos en su escritura definitiva, sobresale el hecho de que finalmente vieran la luz. Podría pensarse que gran parte del interés del género descansaba en la novedad de las observaciones recogidas por los viajeros, con valor de guía turística para nuevos recorridos; pero la dilación en su publicación permite atender a otros valores del relato, e incluso, observarlo como un espacio abierto a otro tipo de escritores: editores, artistas, políticos y, de forma sobresaliente, mujeres. Así, entre 1880 y 1882 apareció por entregas semanales de 32 páginas el *Viaje a varias partes de Europa*, de Enriqueta y Ernestina Larráinzar, con un apéndice de Elena L. de Gálvez (Tipografía de Filomeno Mata), cuando el periplo comenzó en febrero de 1866; en cambio, aparecieron en edición privada los *Apuntes de un viaje de México a Europa*, de Isabel Pesado en 1910 (París, Garnier), cuando éste ocurrió en 1870.

Sin pretender hacer una enumeración exhaustiva de los relatos viajeros, me interesa subrayar que para la década de 1870 la diversidad de escritores y enfoques confirma la consolidación de un discurso: *Apuntes de viaje. Egipto y Palestina* (1873), del joven abogado José López Portillo y Rojas, redactado a su regreso; la *Visita a Londres, hecha en el mes de agosto de 1867* (1874), del padre Agustín Rivera y Sanromán; *Sobre el*

⁸ Tengo noticia de que Romina España Paredes prepara dicha edición.

hemisferio norte once mil leguas. Impresiones de viaje a Cuba, los Estados Unidos, el Japón, China, Conchinchina, Egipto y Europa (1875), del historiador Francisco Bulnes (reeditado por José Ricardo Chaves en 2012); el *Viaje de la Comisión astronómica mexicana al Japón para observar el tránsito del planeta Venus por el disco del sol el 8 de diciembre de 1874* (1876), del científico Francisco Díaz Covarrubias (editado en facsimilar en 1969 con prólogo de Ernesto Lamoine Villicaña); las *Cartas de viaje* (1877), del joven Salvador Esquino; el *Viaje a los Estados Unidos* (1878), de Guillermo Prieto, y un largo etcétera. Un interesante rescate de relatos de viaje decimonónicos a un solo destino, Nueva York, lo ofrece *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York (1830-1895)*, edición, estudio preliminar, selección y bibliografía de Vicente Quirarte (UNAM, 2009).

Relatos de mujeres acompañantes, de acaudaladas damas en busca de salud, de escritores en ciernes, de periodistas en exilio, de políticos, de generales, de sacerdotes, de científicos, de jóvenes desconocidos; el género se publicaba en la prensa y aparecía con litografías realizadas *ex profeso* o adaptadas para ilustrar el texto, y cada vez fue más común ver anunciados como libros estos relatos.

Ignacio Manuel Altamirano, negando su abundancia, no hace sino subrayar su presencia en el horizonte de escritura y de recepción hacia la década de 1880. En la hoy famosa introducción al *Viaje a Oriente* (1883), de Luis Malanco, Altamirano afirmaba que: “Los mexicanos viajan poco, y los que viajan no escriben, ni publican sus impresiones o sus recuerdos. Ésta es una verdad tan notoria en México, que no necesita demostrarse” (Altamirano, 1883: XI). No era una mera percepción; el maestro tixtlense se hallaba perfectamente al día de los viajes que se publicaban, como se advierte cuando más adelante, refiriéndose a los viajeros mexicanos por territorio nacional, agrega:

Hay cierta repugnancia para conocer el país nativo, y ésta es la causa de que no puedan desarrollarse vigorosamente todas las ramas de nuestra literatura nacional. Sólo el tiempo y la civilización harán desaparecer esto, que son hábitos de la vida

colonial. / Por eso nuestra literatura de viajes, en el interior del país, es singularmente escasa. No tenemos una sola colección pintoresca o descriptiva; artículos sueltos, narraciones aisladas, algún pequeño estudio publicado hace años en *El Museo Mexicano*, en el *Liceo*, en el *Álbum*; algunas estampas litográficas: eso es todo. Muchas veces tenemos que acudir a los libros extranjeros para tomar algunos datos. / Los ingenieros que podían entretener sus ocios en los caminos, cultivando esta literatura, no lo hacen. Sólo Antonio García Cubas ha aprovechado sus viajes en varias localidades de la República para escribir algunos artículos que por desgracia no son muchos. / Cuéntanse con los dedos los escritores humorísticos que se han dedicado a cultivar el género, porque también son muy pocos los que viajan, sólo Guillermo Prieto conservando como siempre su buen humor en el destierro que le impuso Santa-Anna, pudo escribir sus *Viajes de orden suprema*, que son encantadores, aunque no están concluidos, y sólo el sabio Ignacio Ramírez en sus expediciones de proscrito, en tiempos de la Reforma y de la Intervención, estudió las comarcas de Tamaulipas, Sinaloa, Sonora y la Baja California para hacer bellísimas descripciones u observaciones profundas que han pasado casi inadvertidas, pero que encerraban iniciativas importantes de progreso material. / Por lo demás, silencio en toda la línea. El país se conoce por los pequeños catecismos de Geografía elemental de las escuelas primarias que ni son todos buenos, ni completos (*ibid*: XXIV-XXV).

Aunque prologaba un viaje a Oriente, Altamirano aprovechaba las páginas para enfocar el territorio nacional como espacio virgen y explotable para la construcción retórica de la nación, en perfecta coherencia con su influyente proyecto de literatura nacional enunciado años atrás en sus “Revistas literarias” de 1868 (Altamirano, 1988 [1868]: 29-174). Aunque para entonces Payno había publicado sus *Memorias e impresiones de un viaje a Inglaterra y Escocia* (1853), el maestro omite nombrarlo tanto en este recuento como en el de viajeros por el extranjero –si bien recuerda ahí a Servando Teresa de Mier, Lorenzo Zavala, Justo Sierra O’Reilly, el padre Guzmán, Luis de la Rosa, entre otros que habían publicado sus relatos viajeros hacia el medio siglo– y sólo alude a su trabajo al referirse al *Museo*. Con que esta vez el maestro no pidiera la cabeza de Payno, puede soslayarse el olvido. Altamirano insiste en la escasez de *libros* de viajes, pues las “nueve o diez obras” que

componen nuestra bibliografía de viajes “forman una cifra muy pequeña si se pone en relación con los centenares de publicaciones del mismo género que se publican todos los días en el extranjero y que han hecho conocer hasta la saciedad aun los más oscuros rincones del globo” (*ibid*: XXVI).

Como se puede advertir, encuentra los textos de viaje como herramientas útiles para el conocimiento –dice que a veces tiene que acudir a libros extranjeros para tomar algunos datos–, y como espacio para las iniciativas dirigidas a la administración política –halla las propuestas de progreso material como deseables–; pero también aprecia el relato en su valor literario y humorístico. No obstante, si para la literatura de viajes de la primera mitad del siglo reconoce la hemerografía como espacio de publicación –alude a los relatos publicados en *El Museo Mexicano*, en el *Liceo* y en el *Álbum*–, hacia los ochenta Altamirano soslaya esa misma posibilidad editorial y se refiere eminentemente a los libros como lugar natural de su publicación. Las publicaciones periódicas, concluyo, habrían servido para conformar un marco discursivo del relato de viajes como texto pertinente por su contenido cultural y literario. Su lugar estaría, hacia la década de 1880, en la eternidad del libro.

En su “Introducción”, Altamirano afirmaba que a pesar de provenir los mexicanos de una mezcla de culturas activas –indígena y española– propicias al viaje y la aventura, la Colonia aletargó a los herederos con su sistema feudal y estático; pero ya en el México independiente, las diligencias cambiaron el panorama, fueron admiradas por la gente y elogiadas por la prensa, pues permitían al viajero “ir de México a Puebla en un día, de México a Guadalajara en ocho días en tiempo de secas y en quince en tiempo de aguas [...], salir de la zona del vómito en tres días y atravesar las cumbres de Acultzingo, rompiéndose los huesos, pero en treinta horas” (*ibid*. XXI), y, sobre todo, el moderno camino de hierro que cruzaba por entonces todo el territorio, hacía parecer que “los mexicanos no hemos hecho otra cosa en nuestra vida que andar en ferrocarril” (*ibid*. XXII). Pese a ello, la

movilidad resultaba tan reciente que “natural es, por lo mismo, que la literatura de viajes sea la más exigua de nuestras literaturas” (*ibid.* XXIII).

Altamirano enunció ahí mismo algunas claves de su comprensión del género: que es necesario para “hacernos conocer nuestra propia geografía [...pues] enseñan más los libros de viajes que los libros metódicos” (*id.*); cuya novedad consiste “en la variedad de las impresiones personales”, que es útil “por más que los espíritus frívolos crean que las impresiones de viaje no son más que reproducciones de fotografía ya conocidas” (*ibid.* XXVI), pero en las que “la descripción misma llega a ser nueva, como nueva es la fotografía tomada sobre diverso aspecto y con diverso foco” (*id.*); pues el gran elemento de dicha literatura es “el mundo subjetivo” que “da diferente color y diferente forma al mundo objetivo; lo que deja frío al hijo del Norte, conmueve al hijo del Mediodía; lo que nada dice al espíritu mercantil, arrebató al poeta y al artista, lo que agrada a uno, desagradó a otro” (*id.*). Y así el lector “compara, conoce las cosas por todos lados y a su vez formula su juicio sobre el de los demás”; y concluye así su idea: “son útiles tales libros y prestan un gran contingente de civilización a los pueblos” (*id.*).

Sorprende contrastar estas ideas con las que cuarenta años atrás motivaron el cultivo de este género en la prensa y permitieron la inclusión del mismo con un doble valor educativo y literario. De décadas atrás se venía construyendo, retóricamente y literariamente, a la nación. Si Payno había señalado “las directrices morales y literarias de un programa nacional en formación” (Mora, 1997: 193), Altamirano recogió más tarde ese legado, con críticas, y definió el proyecto más claramente.⁹ El círculo se había completado. Teníamos –bien o mal– construida una imagen de nación. Faltaba construir –por qué no, también

⁹ “Dentro de este contexto Payno, junto con su ‘hermano’ Prieto, es uno de los escritores que formó y redactó tres de las primeras revistas con verdaderos propósitos y alcances nacionalistas: *El Museo Mexicano* (1843-1845), *La Revista Científica y Literaria de México* [1845-1846] y *El Álbum Mexicano* [1849]. En estas publicaciones es particularmente reveladora una preocupación abierta por mostrar una nación hasta la fecha desconocida” (Mora, 1997: 193).

literariamente– una imagen de individuo. Ése es el campo que habrá de negociarse hacia finales del siglo XIX. Para eso emergería la autobiografía.

El tejido de la memoria

El siglo XIX abre y cierra con sendos memorialistas que permiten establecer productivas comparaciones de la escritura autobiográfica. Uno hizo de sí mismo un personaje de lo más novelesco que la historia mexicana haya dado: fray Servando Teresa de Mier. Sus proyectos memorialista, viajero y apologético, suelen fundirse en un solo discurso que Manuel Payno dio a conocer públicamente, por primera vez, como *Vida, aventuras, escritos y viajes del doctor don Servando Teresa de Mier, precedidos de un ensayo histórico* (1865). Adoptando la perspectiva de fray Servando, Payno describe por primera vez la personalidad que se quedará en el imaginario aún vigente respecto del dominico (Pulido, 2013: 19); la consagración en el panteón de escritores mexicanos se la otorgará Luis G. Urbina en 1910, al incluirlo en la *Antología del Centenario* con un fragmento de las *Memorias*.

Las razones para incluir a Mier en la historiografía literaria se desprenden sin duda de los intereses del siglo XIX, centrados en torno a la patria y donde las letras, las artes, las ciencias, debían ser expresión de la nacionalidad y un elemento de integración cultural [...]. Fray Servando es el primero que promovió la Independencia, como dice Payno, y ello es razón suficiente para otorgarle un lugar preferencial. Si a ello se suman los rasgos de personalidad ya señalados, su carácter rebelde, indómito, tenaz, su destierro y persecución, su señalada propensión a la fuga, tenemos delante a un patriota que sin dificultad puede ser vestido con ropajes románticos (Pulido, 2013: 21).

Aunque Begoña Pulido no desatiende la construcción romántica que la posteridad hace de la figura de fray Servando, identifica en sus propios textos la originalidad y modernidad de su mirada y de sus discursos. Por una parte, “el propio gesto de Servando al escribir las memorias de su vida a partir de su experiencia como viajero por los lugares centrales de la cultura occidental” (22), lo hace uno de los primeros en invertir el relato del descubridor

para iniciar un camino poco transitado: la invención de Europa (*id*). Me interesa subrayar tanto este encabalgamiento de discursos: memorias/relato viajero, como el cambio de enfoque que inventa una Europa, pues hacia el fin de siglo Federico Gamboa acudirá a ambos recursos como tejido autofigurativo.

Por otra parte, Pulido señala la modernidad de las memorias por su “fuerte heterogeneidad formal y discursiva que las acerca a la narrativa ficcional y las convierte en inclasificables” (*id*); hibridez literaria que combina “la defensa judicial, la disertación teológica, el relato de viajes, la narración de aventuras, el relato de costumbres, la crónica e incluso la expresión lírica” (*id*), con lo cual se abre a lo ambiguo o lo inconcluso. Ambiguo porque fray Servando juega en las fronteras de la ficción, pues lo que refiere “resulta en ocasiones tan inverosímil o tan increíble que parecería el asunto de una novela” (23). Como ejemplo de esa percepción existen dos textos literarios creados a partir de fray Servando, convertido en personaje: la novela de Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante* (1969), y la obra teatral *1822. El año que fuimos Imperio* (González Mello, 2000).

No comparto, en cambio, la idea de Pulido de que es posible distinguir en las *Memorias* “dos temporalidades y dos ‘yo’: el yo que narra y el yo narrado, el yo de la enunciación y el yo que es el objeto de la representación” (28), a los que separa “una temporalidad, la de la experiencia, que es la que define el modo de aprehensión y formalización de las relaciones con el pasado” (28-29), pues los discursos —el de la *Relación* y el *Manifiesto apologético*— que emprende desde géneros y estrategias diferentes hacia un mismo afán justificativo, se enuncian, ambos, desde las coordenadas de dos encarcelamientos, con casi diez años de lucha independentista como telón de fondo, que hacen integrar al discurso de 1817 nociones y conceptos inexistentes en fray Servando hacia 1794, tiempo en que inicia el relato. La experiencia a que alude Pulido como definitoria del modo de aprehender y formalizar el pasado, no separar dos “yo”, sino que conforma inevitablemente la perspectiva de un enunciador que no pierde su identidad, desde la prisión, con aquel que leyó un sermón incendiario y que ha viajado y escapado, en alucinantes aventuras, de las

prisiones de Europa. El yo representado no puede ser otro que el que se enuncia encarcelado injustamente, pues desde el punto de vista pragmático éste solicita para sí –y no para otro– la restitución de su honra. Begoña Pulido misma lo observó antes con claridad: “Al escribir las *Memorias* desde la cárcel de la Inquisición, no relata solamente los sucesos del pasado sino que imprime sobre ellos argumentos e interpretaciones que son la consecuencia de su propia vida” (28). El enfoque de la escritura autobiográfica desde la teoría narratológica suele perder de vista el funcionamiento pragmático de este tipo de discurso que, de manera ejemplar en este caso, tiene una claridad confesional y apologética tanto expresada de manera explícita como justificable por habersele exigido la escritura de esas memorias como parte del expediente procesal.

Que sólo pudiera “restaurar su honra escribiendo toda su vida” como “último recurso de la ‘picardía cristiana’” (Domínguez Michael, 2004: 543), pues “no hay otro Servando que el que Mier quiso ser en 1819” (*id.*), debe también entenderse desde las circunstancias de su escritura que observa el propio Christopher Domínguez: que desde las cárceles del Santo Oficio, Mier sólo muy remotamente podía imaginar un público más allá de sus primeros lectores, que por fuerza eran los inquisidores y calificadores; y que, una vez finalizadas las declaraciones propiamente dichas, su escritura conservó algunos hábitos adquiridos durante el interrogatorio, en que tanteaba a los jueces “con versiones alternativas, unas producto del cálculo, otras del miedo [...], no tanto porque no lo recordase, sino porque ignoraba de qué clase de usurpación lo estaban acusando” (544).

Acerca de la exactitud y, en cierta medida, la veracidad de lo escrito por fray Servando, Domínguez Michael hace una observación precisa:

A fuerza de narrar varias veces esa primera fuga en los interrogatorios, Mier no se da cuenta, escribiendo la *Relación*, que la segunda fuga es una repetición escueta, que delata fatiga, de la primera fuga, con una similitud asombrosa de personajes, anécdotas tópicas y tiempos narrativos. Las declaraciones diarias, a veces por la mañana y por la tarde, estimulan la precisión en los recuerdos para luego

desvalorizarlos en una ambigüedad que en términos de escritura denota el cansancio producido por la reiteración. Esa fatiga resulta picaresca. / Así, cada fuga de Mier es una repetición de la otra, pues como clérigo vago debe documentar ante la Inquisición todas y cada una de sus escapadas, que vienen siendo una sola, la que necesitaban los inquisidores para corroborar una serie de anécdotas particulares que se convierten en una transgresión reiterada de la norma (546).

Podemos considerar que el valor testimonial de exactitud, precisión y claridad en el recuerdo se ve eclipsado por la reiteración del mismo hecho al que se asocian semejantes anécdotas y tiempos narrativos; o, por el contrario, puede ser éste un hallazgo de la genética de una escritura que logra su síntesis, su modelo, su reducción simbólica, a un gesto, en el que huir una vez equivale a una vida errante entre prisión y fuga. El biografema *prófugo* se reitera en el cuerpo del texto que Mier escribe desde el encierro, en la prisión. Roland Barthes acuñó el concepto de *biografema* para referirse a “algunos detalles, algunos gustos, algunas inflexiones, digamos ‘biografemos’ cuya distinción y movilidad pudieran viajar más allá de cualquier destino” (1977: 14).

Al reconstruir su pasado, fray Servando también construye el escenario social del momento de su escritura. A partir de la recomposición que el autobiógrafo hace de sí mismo retrospectivamente, el texto adquiere un sentido controlado por el autor y reconocible por el receptor, en donde cada gesto, biografema y anécdota buscará aportar un grano de significado que busca expandirse y que, ya en conjunto, ofrecerá la imagen que pretende ser vicaria del referente. Así, el valor cognoscitivo de la autobiografía –en el sentido que le dan respectivamente Eakin y Starobinski– permite que también nos asomemos a los valores que, en su momento, un autor consideró pertinentes para su presentación ante la sociedad; en última instancia, el autobiógrafo establece un diálogo con los valores que una sociedad propicia, tolera, celebra, niega o acalla, y esa negociación de significados es, en muchos casos, el nudo de la trama autfigurativa. La oscuridad en la que permaneció el manuscrito durante décadas es elocuente en ese sentido.

Desde esa idea, los escritos de fray Servando permiten caracterizar al hombre que, si bien excepcional, pertenece a una época que se debate entre un agonizante mundo novohispano y la formación de una nación republicana que comenzará a buscar una voz; y esta voz nace ensayando una defensa, una apología de la libertad y una memoria de sus años de sometimiento, tal como ocurre con los discursos del espacio autobiográfico de fray Servando. Esta interpretación no niega la individualidad –la construcción de una personalidad– del autobiógrafo, pero enmarca su discurso en las coordenadas que el espacio autobiográfico pudo ofrecer como horizonte de lectura y de escritura en su momento.

Comparemos ese marco discursivo con el de otro personaje de finales de siglo que cruzó –a pie, en diligencia, en ferrocarril, exiliado, elevado en brazos, sus versos en boca del pueblo todo– por el cuerpo de la nación: Guillermo Prieto. Bajo el nombre de pluma de Fidel, caminó por su siglo recorriendo el cuerpo de la Patria y fundó, con su palabra de poesía y de historia, calles, plazas, templos, teatros. Como intentaré mostrar enseguida, Prieto se construyó una personalidad histórica por cuya voz hablaba la memoria de la Nación. Al menos así fue percibido por sus contemporáneos y por buena parte de los lectores posteriores.

De sus últimos relatos, las *Memorias de mis tiempos* vienen a concluir –abriendo– una pasión por la escritura que pide leerse, simultáneamente, como testimonio y como creación. Prieto concibió su vida misma en términos históricos; ésa es la conclusión que puede obtenerse desde la perspectiva de sus *Memorias* tal como fueron editadas, según advierte Leonardo Martínez Carrizales, quien ha analizado los procedimientos textuales en la elaboración de la memoria individual de Prieto. Esa *persona biográfica* “no sólo es un centro de gravedad en el cual recae la enunciación de su obra, sino también el eje del horizonte de lectura social que ha primado en el proceso de incorporación de Prieto en el discurso de la cultura literaria en México” (Martínez Carrizales, 2012: 529). Al tenerse a Prieto como forjador de la idea de nación y leer las memorias con una expectativa que les

confiere testimonio de verdad histórica, se refuerza un “pacto documental de lectura” que se confirma luego textualmente (531-532).

Al relato de fronteras diluidas entre la historia y la literatura, Fidel dedicó cientos de páginas durante toda su vida. Sus *Memorias*, si hemos de hacer caso a las indicaciones transcritas por el editor –el historiador Nicolás León–, habría que tomarlas como un relato organizador de la experiencia anterior, pues al finalizar la segunda y última parte, advierte:

Por lo que respecta a mis *Memorias*, me es indispensable incluir en ellas el tomo no concluido de mis *Viajes de orden suprema*, que contiene todos los personajes que figuraron en la época en primer término; todos los accidentes de mi destierro, y aun particularidades de mi vida, que si bien insignificantes por tratarse de mi persona, fehacientes para dejar viviente el colorido de los cuadros que en vano hoy, después de cuarenta y tantos años quisiera reproducir (en este lugar debe comenzarse a copiar mi libro de viajes hasta su conclusión) (Prieto, 1906b: 434).

Las *memorias* son concebidas, desde esas indicaciones, como un amplio preámbulo – más aún: marco– a la narración *in extenso* de una vida que había sido narrada de antemano, cuyos lienzos fueron quedando en los textos viajeros. El peligro del encabalgamiento entre tiempos, perspectivas, discursos, propósitos, géneros, queda resuelto de un plumazo al apelar a la imposibilidad de devolver el colorido que tuvieron tras más de cuarenta años de mirada retrospectiva. Puestos sobre ese telar, a los *Viajes de orden suprema* habría que agregar a continuación, por ejemplo, el *Viaje a los Estados Unidos* y otros más; pero, ¿cuál es la frontera, en ese *collage*, entre la capacidad memorialista de una primera persona como la de Prieto, y el relato con pretensiones históricas que recoge los ecos de una época, investido como historiador de la gente de su tiempo?

Viajes y memorias en Prieto usan una misma mezcla retórica que imbrica géneros y escamotea fronteras entre ficción e historia al momento de memorar. ¿Cómo distinguir, entonces, el límite entre la memoria personal y lo que podríamos nombrar memoria de la Patria? En un ejemplo radical de su pluma, las truculentas “Memorias de Zapatilla”,

artículos recogidos de sus “Charlas Domingueras” bajo el título *Mi guerra del 47* por María del Carmen Ruiz Castañeda, refieren hechos ocurridos entre agosto y septiembre de 1847, cuando ocurrió el alzamiento de que se ocupa buena parte de los artículos; sin embargo, se sabe que Prieto no estuvo en la Ciudad de México en septiembre de 1847 (Granados, 2001: 50). Fueron publicados veintiocho años después, ya sin prácticamente valor documental ante tal “oportunidad para la desmemoria” (*id*), pero con una “asombrosa, fascinante, capacidad humana para la mistificación” (*id*).

A lo largo de su artículo sobre estos textos, Luis Fernando Granados cuestiona el desdén con que la historia los ha visto, pues si no es extraño que dichas memorias hayan sido consideradas “como inútiles para casi todo propósito serio, sí lo es en cambio que textos tan poco agraciados sean uno de los documentos más importantes –y menos utilizados hasta ahora– para historiar la última porción del conflicto militar entre México y Estados Unidos” (52-53). Todo parecería mostrar que las supuestas memorias no eran sino “un arrebato patriótico-literario ‘imaginado’ y redactado en la década de 1870” (51), en las que tenía que verse como recursos literarios tanto la advertencia de que dichos textos eran parte de las “memorias” de un tal Martín Zapatilla –viejo amigo de juventud–, como que los juicios favorables acerca de Miramón y Márquez eran, por supuesto, de Zapatilla. Y sin embargo, concluye Granados, quien es uno de los más acuciosos conocedores de los años de la Invasión Norteamericana, que “las ‘memorias’ de Zapatilla están pobladas de datos que sólo con dificultad pueden ser atribuidos a la calenturienta cabeza de Prieto” (53). Granados encuentra como solución a esta paradoja, que las supuestas “Memorias de Zapatilla” no son sino la concreción de un saber social fraguado en conversaciones y remembranzas a lo largo del tiempo, “una muestra de que las comunidades urbanas, tanto como las rurales, eran capaces en el siglo XIX [...] de conservar sus recuerdos y organizarlos de manera coherente” (54). Prieto los habría compuesto en clave literaria y sazonados para consumo de un público ilustrado, es decir, aquél marginado del saber comunitario.

Sirvan las observaciones de Granados acerca de uno de esos textos híbridos de Prieto, como preámbulo a la distinción –al cambio de significado– entre unas memorias ejemplarizantes y otras que son incluso reverso de ese modelo, como las de Gamboa. Mientras que Molloy identifica como prototípicas del siglo XIX hispanoamericano las memorias dotadas “de significación histórica y moral, un ejemplo para la posteridad y un testimonio nacional” (1996: 195), escritura que “se legitima como historia, y como historia, se justifica por su valor documental” (187), hacia el final del siglo podemos hablar ya de una autobiografía de tramado menos constitutivo de la Patria, lejanas a una moralidad ejemplarizante, en la que el memorialista no parece articular los recuerdos de una comunidad amplia y popular –como ocurre claramente con *Memorias de mis tiempos*–, sino acaso los de un pequeño grupo, una élite artística o intelectual, y, en último caso, los de un individuo en su vida interior, cuya verificabilidad desalienta cualquier afán documental.

Lo que pretendo es evidenciar la oposición entre los propósitos y las expectativas lectoras en ambos textos, pero estableciendo como común a ambos la aspiración al estatuto literario: el predominio del artificio sobre la exactitud de lo referido. Ello nos llevará, circularmente, a la antigua discusión sobre la ficcionalización de lo autobiográfico.

Siete días después de que *El Tiempo* de México reprodujera un capítulo inédito del próximo libro –inconcluso en ese momento– de Federico Gamboa, *El Universal* publicaba en sus páginas dominicales una entrevista, profusamente ilustrada, de Filius –Manuel G. Prieto, el seudónimo no puede ser más transparente respecto al parentesco con Fidel–, en la que se daba cuenta del avance de sus *Memorias*, y ofrece datos de primera mano sobre su escritura o, al menos, sobre la imagen de escritura que Prieto deseaba dar a conocer:

Puesto que a adquirir datos iba, no vacilé al interrogar al Maestro sobre el contenido u objeto del *bloc* de papel a que me he referido.

—Son mis *Memorias*, tú –me contestó. Y como si tratara de ahorrarme preguntas, prosiguió:

—He escrito ya ocho *blocs* que formarán cuatro tomos. No he llegado aún al golpe de Estado de Comonfort.

—¿A qué horas escribe usted?

—Comienzo a las cuatro de la mañana y termino a las ocho.

—Ese *bloc* habrá sido obra de cinco o seis meses...

—No, tú; de quince o veinte días. Mira; hoy escribí desde aquí, página, por mejor decir, foja 123, hasta acá, foja 142... 19 hojas, o sea 38 páginas.

—Y la letra de usted es muy metida... ¿Cuándo comienza usted a publicar sus *Memorias*?

—Voy a ver cuándo, tú. Tal vez cueste mucho dinero.

Y espontáneamente comenzó a leer algunos trozos de su precioso manuscrito. Pinturas animadísimas, retratos de personajes magistralmente trazados en pocas líneas, mucha viveza en el estilo, apreciaciones nuevas, datos no conocidos y de gran importancia, frases textuales de personas notabilísimas, lugares, nombres y fechas citados con absoluta precisión.

—¿Y para escribir tiene usted que consultar libros, documentos o apuntamientos privados?

—No hijo. Me acuerdo bien de todo (Prieto, 1893: 2).

Este diálogo ocurría en la recámara del escritor, pieza descrita detalladamente por Filius, al igual que toda la casa del entrevistado: desde la placa de mármol blanco en la que puede leerse desde la calle: “Casa del Romancero”, hasta la pieza que “es a la vez estudio, recibidor y dormitorio, puesto que en ella trabaja el anciano, concede audiencia a cuantos la solicitan, charla con su familia y sus amigos, y pernocta” (*id*).

La escena de charla fue introducida al encontrar a Prieto “en un sillón de cojín y brazos, junto a la cabecera de su cama, con su montera negra de borla puesta de lado *à la negligée*, y con un *bloc* de papel amarillo entre las manos” (*id*). El ingeniero Pedro A. Pérez esbozaba ahí mismo un cuadro histórico que se titularía “Los valientes no asesinan”, cuyo protagonista era, como puede esperarse, el propio Prieto, “pues se trata nada menos que del acto en que éste salvó a Juárez en Guadalajara colocándose entre el Presidente y los soldados que iban a asesinarlo” (*id*), y para más precisión histórica del cuadro, en ese momento se consultaba con el Romancero algunos detalles de importancia.

Ese conjunto de espejos con la imagen reiterada del Romancero, que es la entrevista citada, generan –como ocurrió *mutatis mutandis* con los recuerdos de José Manuel Hidalgo– una expectativa frente al texto memorialístico. El prohombre que vio nacer la Patria, que salvó a uno de los mayores héroes de su Panteón, que se presenta ante el mundo como el Romancero Nacional, y que tiene, donde debiera haber sala, una biblioteca decorada con óleos costumbristas de Primitivo Miranda y fotografías con el gabinete de José María Iglesias del que formó parte, declara que para escribir su texto no necesita más que su prodigiosa memoria; se distancia de procedimientos históricos –confirmando la no pertenencia de este texto a ese género– al tiempo que se inviste a sí mismo de documento, pues la alusión al tramo de su vida del que ahora se ocupa es el golpe de Estado de Comonfort.

El valor que el entrevistador Filius otorga al tejido de la memoria oscila entre la amenidad y viveza del estilo literario, la economía en el trazo de los personajes, la develación de datos y frases textuales, y la precisión de lugares, nombres y fechas. El valor que otorga el entrevistado Prieto a la forma de tejer la memoria es la espontaneidad y exhaustividad del que dedica cuatro horas a escribir casi cuarenta páginas al día.

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo han señalado, a propósito de Domingo Faustino Sarmiento, una característica que vale igualmente para Prieto: la estrategia de dejar la borradora, de amplificar el texto por agregación para marcar el *impromptu* que reproduzca “en la superficie del texto el oleaje de la inspiración, la percepción violenta e instantánea de la verdad literaria que es, a la vez, verdad histórica” (Altamirano y Sarlo, 1997: 110). La ilusión de una verborrea productiva que redunde en un texto que reúne exactitud y espontaneidad –en que el lector debe inferir sinceridad, un discurso de verdad– empatiza plenamente con la imagen que Prieto dejó en sus *Memorias* respecto a la génesis de sus habilidades de improvisación para la poesía popular, descubiertas en secreto y comunicadas después:

Yo aprendía de memoria un pie de soneto u octava y corría glosándolo en otro soneto hasta la puerta siguiente, allí tomaba un pie de una octava y seguía en mi tarea, dando así ocho o diez vueltas a la Alameda, con espantoso detrimento de mi mal pelaje, olvido de todo deber y adquiriendo reputación de loco por mi hablar recio, mi gesticular y mi ensimismamiento, cosa que no puedo dejar de hacer siempre que hilvano versos [...]. Al único amigo a quien después de mil vacilaciones comuniqué mis progresos poéticos, fue a mi querido barbero don Melesio [...]; me oyó, dudó, iba y venía inquieto... y cuando para dar una muestra contundente de mis adelantos improvisé un soneto tremendo, describiendo la barbería, con la guitarra, el gallo, los mechones regados en el suelo y la cortinilla encarnada de la puerta, me abrazó y besó en la mejilla, llamándome Homero, el padre Sartorio, el Negrito poeta y el Pensador Mexicano. / Con semejante aliento propagué en la vecindad la noticia; y las viejas jaculatorias, los jóvenes amores, los viejos, devociones o política, todos tenían temas que comunicarme y a todos sería cariñoso. Era yo una maquineta que regaba versos diablinos por todas partes (Prieto, 1906a: 49-50)

Con una escena semejante en elocuencia describe, en su *Viaje a los Estados Unidos*, la forma en que salvó a Juárez de ser fusilado por una tropa de soldados rebeldes en Guadalajara. La fogosidad persuasiva de su *elocutio*, que pretende fijar con la misma espontaneidad en sus *Memorias*, es, no obstante, producto de un largo trabajo retórico que, si mana directamente de la fuente del pasado, filtra sus aguas y las depura en previas charlas interminables. Desde el exilio, en 1929, Juan Sánchez Azcona recuerda al anciano como una figura “intrínsecamente interesante”, cuyo interés “se acrecentaba enormemente para quien estaba al tanto de su personalidad política y literaria, de su pasado pintoresco y glorioso, de sus luchas por la libertad y por la patria, de su hazaña de haber salvado a Juárez, con su sola palabra, de la furia de una soldadesca amotinada” (Sánchez Azcona, 1962 [1929]: 1). Y ofrece un dato de sumo interés frente a la ilusión de espontaneidad que se esfuerza en construir el Romancero:

Su memoria era buena. Sin embargo, cual acontece a menudo en los ancianos, retenía mejor las cosas del pasado que las recientes. Era un exquisito narrador, y se

complacía en narrar. La repetición de hechos, unida a su temperamento de artista y a su imaginación vivísima, que no había declinado, lo inducía a “adornar” inconscientemente sus narraciones, pues yo le oí narrar el mismo hecho con distintos detalles. ¿Pero qué importaba, si la esencia de lo narrado era siempre la misma y uno no se cansaba de escucharlo? (*id.*)

Sánchez Azcona alude al taller del memorialista. La crítica argentina ha encontrado en la llamada “escena de lectura” un filón revelador de múltiples características de su expresión literaria (véase Molloy, 1996 y Zanetti, 2002); en nuestro caso, nos sería productivo un concepto como “escena de charla” para aludir a la construcción de una imagen de un espacio de sociabilidad, en el que –sin excluir otras funciones– suele gestarse el discurso autobiográfico. Con Federico Gamboa regresaremos a este punto, que por ahora nos interesa porque en una escena de charla, Sánchez Azcona sitúa la construcción del discurso autobiográfico de Prieto como taller en el que el memorialista presenta el material anecdótico –probablemente para comprobar su efectividad ante un público inmediato– y lo transforma hasta adecuarlo a una expresividad cuya fuerza se evidencia al saber que no cansaba escucharlo. El comentario evaluativo de Sánchez Azcona: “qué importaba, si la esencia de lo narrado era siempre la misma” –realizado también, por cierto, desde el espacio autobiográfico de sus propias memorias– concuerda con la idea de Starobinski, para quien la manifestación de un estilo trabajado no hace sospechoso el contenido de un relato “formando una pantalla entre la autenticidad del pasado y el presente de la situación narrativa” (1974: 67), como suelen pensar muchos, sino que nos ofrece pistas reveladoras de rasgos sintomáticos que terminan singularizando una personalidad. El “temperamento de artista” y la “imaginación vivísima”, patentes en la reelaboración narrativa, no le causan al periodista e historiador maderista ninguna sospecha de ficcionalización por parte de Prieto; queda de manifiesto que ha suscrito el pacto de lectura –o de escucha, en este caso– referencial que concedía a dichas charlas.

La pretendida espontaneidad que Prieto construye en sus *Memorias* y en la entrevista, se topa con la imagen de una reelaboración narrativa más o menos calculada. No obstante, si atendemos a la huella de sus textos, oscilamos entre la ocurrencia –el fragmento autobiográfico desgranado de su memoria– y la escritura progresiva y cronológica como parte de un programa. Sólo difícilmente puede pensarse en la culminación del proyecto memorialístico de Prieto como un solo texto con un avance cronológico y homogeneidad enunciativa. Si en la entrevista de 1893 declara que todavía no llega al golpe de Estado de Comonfort –suceso que ocurrió después de que el político guanajuatense jurara la Constitución de 1857–, ya en 1889 Prieto había publicado como artículo un episodio ocurrido en los años sesenta titulado “Un fragmento de mis memorias”, en la edición dominical de *El Diario del Hogar* (Prieto, 1889b: 2). La larga anécdota recrea la conmemoración de un dieciséis de septiembre de 1864 en la Noria Pedriceña, en medio del éxodo de la República itinerante encabezada por Juárez. Dichos recuerdos –que no respondían al calendario cívico seguido por los periódicos, pues era el mes de abril–, publicados sin más referente que ser un fragmento de sus memorias, con seguridad fueron vistos como un adelanto de un texto mayor, pues ese mismo año aparecieron, en varias entregas, sus recuerdos sobre la Academia de Letrán (1889a) que hoy se encuentran en el tercer capítulo de la primera parte de sus *Memorias* (1906a). Sin embargo, en la edición que preparó Nicolás León, el relato cronológico se suspende en 1853 con la advertencia de que debe insertarse, ahí, *Viajes de orden suprema*, que aun inconclusos forman otro discurso desde otra perspectiva y lugar de enunciación muy diferentes. El fragmento de 1864 no tiene cabida y, de hecho, no se publica en las *Memorias*, sino que fue recogido muchas décadas después en el tomo XXX de *Miscelánea* de sus *Obras completas* editadas por Boris Rosen.

Un proyecto que reuniera el pasado con el presente se antojaba misión imposible para un hombre de tal relevancia en la vida pública, aun con el tren de escritura que declaró seguir, pues en dos tomos alcanzó a cubrir sólo veinticinco años –de los diez a los treinta y cinco

de edad. Pero considerar que fue sólo la falta de tiempo la que truncó, tal vez, el proyecto, sería ignorar que las *Memorias* pertenecieron a un plan mayor. Tanto los *Viajes de orden suprema* como el *Viaje a los Estados Unidos* forman, previo a las *Memorias*, la parte más personal de su obra, y la escrita en la juventud de su madurez. En cambio, hacia la séptima década de su vida, la personalidad biográfica de Prieto es asumida “como un archivo cultural de la nación” (Martínez Carrizales, 2012: 535), y es entonces cuando escribe su voluminoso *Romancero nacional* (1885), pues “la idea patriótica” era, para Guillermo Prieto, “como la suma de sus propios recuerdos” (Reyes, 1955 [1911]: 240).

Pretendiendo crear una “epopeya artificial con todos los caracteres de la epopeya natural, colectiva y democrática” (*id.*) –según dijo Ignacio Manuel Altamirano, citado aquí por Reyes–, lo que produjo –en opinión de este último– fue engaño y falsificación, cosa vana aunque la intención cívica hubiera sido tan alta, “torres de versos sin arquitectura [que] no son ya recordadas por nadie ni leídas por nadie” (241), “porque tales son las sorpresas del tiempo: todos veneran a Guillermo Prieto, todos acompañan su nombre con encomios y ponderaciones, pero sus lectores por ninguna parte aparecen; porque Guillermo Prieto es más bien una representación histórica que no una alta manifestación poética” (*id.*). Dura crítica mereció no la musa callejera que todavía hoy identifica a Prieto, sino esa musa patria de impostada voz vernácula del *Romancero* –apelativo con el que anheló fundirse Prieto, como se deduce de la placa de mármol colgada afuera de su casa: “Casa del *Romancero*”. Pero si la generación del Ateneo, para la que Reyes dictó estas ideas en la conferencia en 1911, nos ofrece un índice del fracaso que resultó el *Romancero* a la vuelta de un par de décadas, también confirma una personalidad histórica consagrada. En la forma como había llegado a consagrarse para entonces –vislumbro–, tiene que ver la imagen creada por sí mismo en sus *Memorias*.

La misma década de 1880 en que publicó el *Romancero nacional*, vieron la luz varias obras didácticas de historia patria, también de su pluma. Tras practicar esos grandes discursos de la historia y de la poesía, Guillermo Prieto da con el *quid* hacia la última

década de su existencia: acude a aquel espacio autobiográfico heterogéneo, híbrido y misceláneo que ya había recorrido fray Servando y que él mismo había visitado en sus relatos de viaje. Si los discursos de la historia y la poesía habían narrado la formación de la Patria, los de las memorias y los viajes narrarían la formación del héroe; por ello la narración enfoca en la niñez y en la primera juventud la simiente del personaje biográfico, pues en la búsqueda del prohombre, el lector topará, primero, con el escrito más tardío como pórtico de entrada, pues desde el futuro se construye un pasado coherente. Mirado retrospectivamente, la apertura a la heterogeneidad de discursos, presente en sus memorias, permitirá que de *Memorias de mis tiempos* se transite sin sobresaltos a los viajes, y de ahí a la poesía épica. Estos textos, juntos, cincelan la efigie del héroe.

Mientras Guillermo Prieto cierra, simbólicamente, el siglo de la Patria con la apoteosis del héroe ciudadano –fray Servando lo había inaugurado, con la del héroe antimonárquico–, otro siglo se abría con *Impresiones y recuerdos*. Aunque anterior a las memorias de Prieto, el libro de Federico Gamboa apela a otra construcción de héroe y al encumbramiento de valores diferentes. Ambos modelos autofigurativos conviven, pero pocos tan grandilocuentes e hiperbólicos como los de Prieto y fray Servando. En cambio, la búsqueda del héroe-artista que inicia Gamboa será seguida décadas después por José Juan Tablada.

El espacio autobiográfico emerge en el puente de los siglos XIX y XX. Dos escritores llevaron sus diarios durante largas décadas: Federico Gamboa (1892-1939) y José Juan Tablada (1900-1944); este último publicó sus memorias en periódico entre 1925 y 1928, y sólo reunió una primera parte de ellas en el volumen *La feria de la vida* (1937).¹⁰ Juan de Dios Peza dio a la imprenta en 1900 sus *Memorias, reliquias y retratos*, que reúne artículos

¹⁰ Como parte del proyecto Obras de José Juan Tablada, recientemente apareció la edición crítica de *La feria de la vida*, con estudio preliminar y notas de Fernando Curiel (UNAM, Coordinación de Humanidades, 2010). La segunda parte no se llegó a reunir en libro, sino hace dos décadas, a instancias de Antonio Saborit, bajo el título *Las sombras largas* (CONACULTA, 1993), a partir de las colaboraciones hemerográficas publicadas por Tablada en *El Universal* entre el 4 de marzo de 1926 y el 12 de julio de 1928.

memorialísticos, algunos de los cuales fueron previamente publicados en prensa.¹¹ Antonio García Cubas publicó en 1905 *El libro de mis recuerdos*, del que había entregado primicias a la prensa desde diez años atrás.¹² Ese mismo año apareció *Maximiliano íntimo*, de José Luis Blasio. Salen a la luz, por primera vez, los *Apuntes de la vida* de José Miguel Guridi y Alcocer –editados con cien años de distancia por Luis García Pimentel, y también como un rescate póstumo, en 1906, las *Memorias de mis tiempos*, de Prieto. En tanto, Jesús E. Valenzuela pergeñó unas memorias escritas antes de 1911, y los años del Porfiriato fueron el gran telón de fondo para las memorias de Rubén M. Campos, Ciro B. Ceballos, Juan Sánchez Azcona, Carlos Díaz Dufoo y José F. Elizondo (las de estos tres últimos aún siguen sin publicarse íntegramente en libro).

En el ajuste del marco discursivo tuvo un papel importante la prensa, en cuyas páginas – casi siempre las editoriales, las literarias y las de suplementos culturales– aparecieron primeras versiones o avances de muchos textos autobiográficos; algunos, escritos décadas atrás, encontraron por fin un público interesado. La búsqueda en archivos y el cambio de actitud de las familias ante estos discursos ha permitido su publicación póstuma. Sólo recientemente hemos conocido los diarios que llevó Ignacio M. Altamirano en sus años de ministro por Europa y otro hombre se ha revelado ahí. La publicación de las memorias

¹¹ Entre 1899 y 1901, Peza publicó en *El Imparcial* una serie de artículos independientes, que luego reunió en libro (1900).

¹² Algunos artículos aparecieron como “Páginas arrancadas del libro de mis recuerdos” en la Edición Ilustrada de *El Tiempo*, entre 1894 y 1896. También aparecieron algunos, en 1898, en *El Nacional* como “Del libro de mis recuerdos”. Al anunciarse en 1904 su próxima aparición en libro, un comentario publicitario permite conocer las expectativas discursivas y temáticas de la época, creadas ante el espacio autobiográfico: “El señor ingeniero don Antonio García Cubas ha escrito una obra llena de interés histórico, que pronto saldrá a la luz. Tiene por título *El libro de mis recuerdos* y es un conjunto verdaderamente ameno de narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas, anteriores al actual estado social. / En ellas desfilan muchos personajes, se describen fiestas, se encuentran historias y anécdotas, etc., etc. / La obra formará tres tomos en 4º mayor, y estará ilustrada con más de 300 grabados. / La publicación de ella será un verdadero acontecimiento literario (*El Tiempo*, 1904: 3).

amatorias de Manuel M. Flores, las de Concha Lombardo y las cartas de José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar sólo se conocieron en la segunda mitad del siglo XX. Es de desearse que, poco a poco, como resultado de una mirada autobiográfica en archivos, bibliotecas y, principalmente, en hemerotecas, continúen apareciendo en el panorama más textos que ni la historia ni la literatura habían reclamado como suyos hasta fechas recientes.¹³

¹³ Sobre el fenómeno del espacio autobiográfico en la prensa como campo de experimentación existe un trabajo en curso de Elizabeth Gómez Rodríguez, del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, sobre las memorias publicadas en la prensa durante las primeras décadas del siglo XX. Sorprende descubrir las primeras versiones –y a veces únicas, pues no todas han llegado a editarse en libro– de memorias y diarios de escritores como José Juan Tablada, Federico Gamboa, Salvador Novo, Carlos Díaz Dufoo, Ciro B. Ceballos, Jesús E. Valenzuela, entre muchos otros.

EL ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN ARGENTINA

Mientras que en México tardó mucho tiempo en constituirse un marco discursivo que permitiera cifrar y descifrar el mensaje autobiográfico –y, todavía más complejo, que le diera validez literaria–, en la literatura argentina Ricardo Piglia identifica la autobiografía como el género narrativo por excelencia durante el siglo XIX (1993: 3). No me parece exagerado, entonces, afirmar que la estancia en tierras argentinas fue determinante en la escritura de *Impresiones y recuerdos*, texto rebosante de valor artístico, madurez y artificio literario. Más aún, es en Argentina donde Gamboa arranca un proyecto autobiográfico que consistió en el texto publicado allá y *Mi diario*, que no abandonará hasta su muerte, en 1939. El contacto que pudo tener con gran cantidad de textos que formaban una tradición rica, diversa y madura, ofreció los modelos suficientes para concebir un estilo propio de insertarse en dicha tradición, si bien, como intentaré demostrar más adelante, en su horizonte de escritura no se olvidó del lector mexicano.

Caso atípico tanto por la juventud del autobiógrafo como por haberla publicado en vida, *Impresiones y recuerdos* resulta, en México, pieza fundamental en la formación de un marco discursivo que incentivó la escritura y publicación de literatura autobiográfica, y que modeló un público que consolidaría gradualmente un pacto de lectura. No ocurrió así en Argentina, que tenía una historia muy distinta, cuyas particularidades permiten contrastar dos universos e identificar el estatuto de la ficción –y consecuentemente, de un pacto de lectura– como el nudo del surgimiento o no del espacio autobiográfico en dos tradiciones. Mientras que en Argentina la autobiografía fue el género literario por excelencia, Alejandra Laera ha identificado que durante buena parte del siglo XIX hubo un vacío en su literatura: el de la novela. “Después de Caseros y hasta la década de 1880 la narración histórica sustituyó en cierta medida la novela porque satisfizo con creces sus objetivos ‘nacionales’” (Laera, 1994: 13).

La ficción, en general, atravesaba por vicisitudes para su publicación que evidencian la tensión de su escritura; ejemplo de ello fue el cuento “El Matadero” de Echeverría, que permaneció inédito más de treinta años. En cambio, fue excepcional el caso de la novela *Amalia*, de José Mármol, publicada como folletín entre 1851 y 1852, desde el exilio, en el suplemento literario de la antirrosista *La Semana*, interrumpida por acontecimientos políticos y sólo editada en libro tres años más tarde, con los capítulos finales y corregida. El contenido claramente político de la novela, construida con los modelos del sentimentalismo para apoyar el levantamiento del general Justo José de Urquiza, “logra en tal contexto tener en vilo al lector semana a semana con los resortes de la intriga, en la cual une personajes reales y ficticios con la represión del gobierno de Juan Manuel de Rosas en los años cuarenta en Buenos Aires” (Zanetti, 2002: 164). Tan evidente fue la carga política de la novela que su interrupción se debió al deseo de no interferir, con el reciente triunfo de Urquiza, la pacificación y conciliación social, por la violencia con que se había representado al régimen ahora vencido (*id.*), ello pese a los reclamos del público –mercado literario– que, como caso único, no consiguió alterar la medida, prevaleciendo la función política sobre las funciones comercial y literaria (Espósito, 2006: 126).

En una anécdota que muestra las dificultades para la interpretación ficcional, Ricardo Piglia narra cómo Lucio V. Mansilla retó a duelo a José Mármol frente al numeroso público presente el 23 de junio de 1856 en el Teatro Argentino, aprovechando una función exclusiva para hombres. Reclamaba el contenido del capítulo “Quinientas onzas” de *Amalia* como un embuste contra su madre –hermana de Rosas–, a quien, aunque no se mencionaba, Mansilla encontró aludida en la escena de corrupción referida desde sus páginas (Piglia, 2012). Sólo tiempo después, con el cambio de situación política, se pudo producir una recepción liberada del contexto de la primera aparición, lo cual permitió al texto pasar de “novela política” a “novela histórica” (Zanetti, 2002: 164). El formato de libro de las subsecuentes ediciones de este caso en particular, permite ver las diferencias entre producción, lectura primera y relecturas de una misma obra.

Excepto ese ejemplo, el género novela se percibe como incompatible con la urgencia política y con los apremios civilizadores; el tiempo de la ficción –ocio, exceso, inutilidad– “termina siendo devorado por el tiempo de los acontecimientos históricos” (14). La ficción no sólo es antagónica de un uso político del lenguaje, sino que, como advierte Piglia, “la eficacia de la palabra está ligada a la verdad, con todas sus marcas: responsabilidad, necesidad, seriedad, la moral de los hechos, el peso de lo real” (2000: 129). Laera se pregunta, más allá de la *Amalia* de José Mármol (comenzada en 1851 y concluida en 1855), y otras tres o cuatro, cómo recordar el nombre de algún novelista anterior a la década de 1880, cuando prácticamente no los hubo. Los años que van de 1860 a 1880, “los años de luchas civiles, de la Confederación Argentina, de la reunificación nacional, de la Guerra del Paraguay y de la guerra de fronteras” (1994: 18), son los mismos años en que se publicaron el *Fausto criollo* (de Estanislao del Campo), *Una excursión a los indios ranqueles* (de Lucio V. Mansilla) y el *Martín Fierro* (de José Hernández), así como los primeros tomos de historias argentinas.

Ya en un artículo inicialmente publicado en 1884, Ernesto Quesada afirmaba que “la literatura argentina, salvo raras excepciones, ha ofrecido el curioso fenómeno de carecer casi por completo de novelistas. El doctor don Vicente F. López con su *Novia del hereje*, y don José Mármol con su *Amalia*, puede decirse que son los dos principales” (Quesada, 1893: 163-164). En el capítulo dedicado a la *Juvenilia* de Monsalve, Quesada afirma que se ha repetido con frecuencia que un novelista argentino sólo tiene dos caminos de mérito: la novela histórica, “exhumando nuestro pasado” (174), o la novela social, “describiendo nuestras costumbres” (*id.*). Y al explicar la novela histórica, ejemplifica con un texto que hoy no sería considerado dentro de ese subgénero: las *Memorias de un setentón*, de Ramón de Mesonero Romanos. El marco discursivo que delata con ese ejemplo permite que nos expliquemos por qué la novela tardó tanto en encontrar un espacio temático y una forma expresiva. Inclusive, Quesada recomienda al joven autor la novela social (en que podría estudiar la vida de las ciudades argentinas, las pintorescas costumbres de los gauchos, o

describir la existencia patriarcal de la vida de las provincias), pues para la histórica, necesitaría haber vivido más y tener fuentes fidedignas de donde tomar los datos: “No se puede, en efecto, hablar de las cosas pasadas con los detalles y el colorido de Mesonero Romanos, sino cuando se ha visto o se ha oído lo que se refiere” (175). Esa novela social sería “verdaderamente argentina, tendría lugar imperecedero en la literatura nacional, y despertaría la adormecida curiosidad de nuestro público por esa clase de producciones” (177-178), pero, además, “sería un verdadero documento histórico para la posteridad” (178). La función que el crítico confiere a la novela, revela una percepción de la utilidad del texto, que, tal vez, retrasó su desarrollo autónomo.

Como ocurre en diferentes latitudes de Hispanoamérica durante el siglo XIX, política y literatura establecen relaciones indisociables en el tejido de los discursos. Ricardo Piglia advierte que en la Argentina del siglo XIX la tensión entre política y literatura se cifra de un modo específico en el uso de la ficción (1998: 22). La ficción “se asocia con el ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, lo que no se puede enseñar” (*id.*), idea que lleva a Marcos Sastre, al inaugurar el Salón Literario, en 1837, a decir que las novelas que tanto lisonjean a la juventud deben mirarse “como una verdadera invasión bárbara en medio de la civilización” (*id.*). Desde esa concepción, Piglia afirma que “la ficción no tenía lugar salvo como escritura privada, secreta” (*id.*), y tratar de hacer su historia implicaría rastrear su doble autonomía: por un lado, con la palabra política; por el otro, con las formas y los géneros ficcionales, en especial, la novela (23). Laera asocia la emergencia de la ficción novelesca –sin prácticamente antecedentes, ni genealogía– con la necesidad de contar aquello que los otros géneros “no quieren ni pueden contar” (1994: 23). Afirmación compartida por Piglia, para quien la ficción en Argentina nace “en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante)” (Piglia, 1993: 3), representación que supone y exige la ficción, ya que “para narrar a su grupo y a su clase desde adentro, para narrar el mundo de la civilización” (*id.*), para eso existía la autobiografía.

En un libro dedicado ex profeso al tema, el crítico Adolfo Prieto da cuenta de la vitalidad de la autobiografía argentina durante el siglo XIX y, al hacer un recorrido por nombres y títulos, rebate la opinión convertida en prejuicio que supone que “el argentino, como todo hispanoamericano y todo español, sufre un especial pudor en hablar de sí mismo” (1966: 12). En cambio, con agudeza, identifica que varios pueblos de origen hispánico han reaccionado distinto frente a la actitud de introspección, y dentro de esos pueblos, el argentino “se singulariza pronto como el mejor dotado, o el más susceptible, o, si se quiere, el más urgido a definirse frente a una conciencia social, por débil e imprecisa que ésta sea” (14). En su recuento de autobiógrafos, Adolfo Prieto observa que las referencias valen sólo para las obras editadas, aclaración que sería innecesaria para la historia de cualquier otro género, pero pertinente para éste donde “el secreto, la presión familiar o la simple desidia pueden ocultar interesantísimos exponentes del mismo” (15), y aunque no advierte inhibiciones profundas ni un falso sentido del decoro, sí encuentra en los textos del XIX la actitud de quien necesita justificarse ante la opinión pública, si bien otra búsqueda es la del prestigio. Ese cultivo autobiográfico en tierras argentinas, ese prestigio del género, es en verdad temprano y singular para Hispanoamérica.

Para ilustrar ese desfase, además de lo expuesto páginas atrás respecto al panorama mexicano, pongo como ejemplo lo que ocurría en un país vecino. En Chile, Benjamín Vicuña Mackenna sólo saludó como primeras memorias un texto de 1882, *Recuerdos del pasado (1814-1860)*, de Vicente Pérez Rosales, obra autobiográfica de este viajero y funcionario que buscó poblar la patria con inmigrantes europeos. Sin embargo, ya años antes se habían publicado los *Recuerdos literarios* (1878) de José Victorino Lastarria, ex rector de la Universidad de Chile, que levantó amplia polémica por el desdén con que se refirió a la obra cultural de Andrés Bello. Las razones que enarboló Julio Bañados Espinosa –crítico contemporáneo a Lastarria– para descalificarlo, resultan de gran utilidad para observar las reservas de la época respecto a las características del género; también para inferir el tipo de narrativa –con sesgo de escritura histórica– que se esperaba encontrar en

unos recuerdos. Dice Bañados que, pese a que los *Recuerdos* forman un cuadro lleno de colorido y variedad, en el fondo

[...] se destaca solitaria y majestuosa la figura del autor. Los hombres y los acontecimientos [...] son simples satélites que giran alrededor de un centro [...]; en cada capítulo, en cada página, en cada párrafo se le ve elaborando todos los proyectos, juzgando todos los acontecimientos, poniendo su mano en todos los sucesos, alumbrando con su inteligencia todas las oscuridades [...]. Como Dios, está en todas partes [...], el autor se sube a la alta cima y desde allí dirige sus miradas a los personajes y acontecimientos [...] y los juzga [...] según hayan favorecido o puesto trabas a los propósitos políticos o literarios del autor (1884: 217).

Esa recepción, tan parecida a las de otras latitudes, es sintomática de la incompreensión ante un género que tiene como característica más destacada, justamente, la preeminencia del yo, lugar desde donde se crea la perspectiva. Esa actitud de los receptores ante el género puede explicar, hasta cierto punto, el retraso o inhibición en la práctica de la escritura autobiográfica o, al menos, en su publicación. El chileno es un ejemplo interesantísimo, pues si al parecer no hay casi textos anteriores a la década de los ochenta, sí había un público atento, e incluso, acechante: es notable que cuatro años después de aparecer en folletín, las memorias de Pérez Rosales iban por la tercera edición (1886); también sorprende la enjundiosa y negativa recepción de Lastarria, pero aun en su rechazo, ofrece críticas y lectores para lo autobiográfico. Tal vez por ello, el género comenzó su consolidación por entonces, aunque es relevante “la posición incómoda de sus cultores, quienes deben justificar el empleo de la primera persona y la singularidad de su experiencia, en un medio en que prima la valoración del pudor [...sin embargo] desarrollan tácticas para conseguir el perdón y beneplácito de sus lectores, en un campo literario en el que

lentamente se va abriendo paso este tipo de producciones, de carácter moderno y subjetivo” (Amaro Castro, 2011: 5).¹⁴

A diferencia de lo que expuse como deseable para enfocar una tradición en el México decimonónico –en donde no me referí tanto a un género como a un espacio autobiográfico–, Adolfo Prieto propuso para el caso argentino un deslinde entre las que “verdaderamente” son autobiografías y una larga lista de memorias políticas, militares, literatura de evocación poética de la niñez, anécdotas de viajes, literatura epistolar y crónicas –aunque termina considerando también como autobiografías aquéllas que, más tarde, Lejeune diferenciaría, por sus características, como memorias–. A Prieto le parece determinante, para considerar un texto como autobiografía, “el grado de comprensión de sí mismo que el autor posee en una determinada etapa de su vida” (16), concepción que bien puede filiar su consideración del género en tanto su capacidad cognoscitiva.

Los antecedentes de la emergencia del espacio autobiográfico en la tradición argentina se dieron durante la primera mitad del siglo XIX, con un despliegue de textos de militares y políticos que, aunque aluden tangencialmente a su vida privada, narran sus recorridos vitales en la construcción de la patria. Los escritos están coleccionados en la famosa *Biblioteca de Mayo*; en ella figuran textos de Manuel Belgrano, Cornelio Saavedra, Gervasio Antonio Posadas, general Cornelio Zelaya, Juan Cruz Varela, Pedro José Agrelo, Manuel Moreno, coronel José de Moldes, Hilarión de la Quintana, Martín Rodríguez, Deán Gregorio Funes, entre otros, cuya finalidad puede resumirse en estos *incipit* que a continuación transcribo por su valor programático y metatextual:

¹⁴ La investigadora Lorena Amaro coordina hoy el estudio de un corpus de setenta autobiografías y memorias “Textos autobiográficos en el campo literario chileno (1891-1925): construcciones identitarias y voces alternas”, en la Pontificia Universidad Católica de Chile. En cambio –aseguraba el chileno Mackenna aquel 1882–, ya para entonces en Argentina el género estaba notoriamente prestigiado.

Nada importa saber o no la vida de cierta clase de hombres que todos sus trabajos y afanes los han contraído a sí mismos, y ni un solo instante han concedido a los demás; pero la de los hombres públicos, sea cual fuere, debe siempre presentarse, o para que sirva de ejemplo que se imite, o de una lección que retraiga de incidir en sus defectos. / Yo emprendo escribir mi vida pública –puede ser que mi amor propio acaso me alucine– con el objeto de que sea útil a mis paisanos, y también con el de ponerme a cubierto de la maledicencia; porque el único premio a que aspiro por todos mis trabajos, después de lo que espero de la misericordia del Todopoderoso, es conservar el buen nombre que desde mis tiernos años logré en Europa con las gentes con quienes tuve el honor de tratar cuando contaba con una libertad indefinida, estaba entregado a mí mismo, a distancia de dos mil leguas de mis padres, y tenía cuanto necesitaba para satisfacer mis caprichos (Belgrano, 1960 [1814]).

[Epígrafe:] Cuando el inocente baja al sepulcro no puede ya rechazar los ataques de la impostura. Es, pues, preciso confesar que es un deber de toda alma honesta y sensible estar alerta ante él para impedir que la calumnia entre a turbar el reposo de sus cenizas. / Doctor Gregorio Funes (Saavedra, 1960 [1829]).

Manifiesto cuanto sé y me consta acerca de la revolución de Buenos Aires; o más bien confesión ingenua y verídica de cuanto por mí ha pasado, para que sirva a mis hijos en su defensa después de mi muerte, ya que en mi vida no he tenido juez imparcial ante quien entablarla, o para que les sirva siempre de simple consuelo y desahogo, contra las solemnes imposturas y mentiras que se han estampado en los papeles públicos (Posadas, 1960 [1829]).

Como no aspiro a otra cosa, que a dejar a mis hijos (ya que por su desgracia y la mía no les dejaré otra herencia), siquiera un ligero conocimiento de la intachable conducta de su padre [...] me ceñiré cuanto me sea posible a apuntar ligeramente aquellos hechos o cosas de que pueda acordarme después de tantos años, al fin del último tercio de mi vida, y cuando ya la memoria no me inspira bastante confianza, lo que no me hubiera sucedido, si hubiera seguido la acertada idea de algunos de mis compañeros, que han tenido cuidado de llevar por sí su hoja de servicios o memoria de ellos, anotando con puntualidad las fechas, los lugares y hasta las cosas más triviales, si pueden ser de algún interés (Zelaya, 1960 [ca. 1855]).

Esa primera generación ligó sus memoraciones a los sucesos de la Independencia y la época rosista, y encontró en la escritura autobiográfica el vehículo propagandístico para poner a salvo su honra, justificar su actuación política y establecer una verdad histórica que, casi siempre, fue de autoexaltación. La conmoción política y social explica la existencia de una gran cantidad de textos que oscilan “entre el simple afán de registrar día a día aquellos acontecimientos extraordinarios, y la voluntad de ordenarlos desde una perspectiva trascendente” (Prieto, 1967: 265).

Si bien como obras no consolidan una pertenencia literaria, se encuentra en el gesto memorialista la atomización de un espíritu de época. Un ejemplo de ello es el que ofrece Adolfo Prieto en las pequeñas anécdotas y pormenores que encuentran en lo autobiográfico un espacio narrativo, como aquella vez en que las familias unitarias no asistieron al teatro pretextando una noche tormentosa para mostrar su repudio a Campomanes, actriz oficialista, y al propio Rosas, invitado de honor. Esos hechos escapan al registro específico de la historia, pero nadie dudará que son también la historia de ese borrascoso periodo.

El ejercicio del poder trae consigo el prestigio del mismo, el cual se somete a la sanción de la opinión pública, cuyo equilibrio se logra con la confesión; ello explicaría la profusión de memorias que se escribieron por entonces, que se dicen pensadas para la posteridad, pero que Prieto observa más bien como un intento de llamar la atención de los contemporáneos (1966: 35). La selección de recuerdos es unánime en la perspectiva política (41), por lo cual unas memorias como las de Juan Cruz Varela, *Diario de mi prisión*, en las que redacta su confinamiento en la Isla de las Ratas, Montevideo, y refiere un dolorcillo en el vientre y las molestias que le produce al comer, etcétera, son notas inusitadas, caso de excepción, en la literatura autobiográfica de la época (42-43).

Hay acuerdo general entre los críticos argentinos, en que el hito que señala la existencia de un espacio autobiográfico literario fue la publicación en Chile del opúsculo *Mi defensa* (1843), por Domingo Faustino Sarmiento, quien pretende “volver patético un destino personal confrontándolo, nada menos, que con la frustración de los destinos nacionales”

(Prieto, 1966: 54). Libro seguido por *Recuerdos de provincia* (1850), en el que, al igual que en *Mi defensa*, Sarmiento selecciona los recuerdos de niñez que mejor proyecten hacia el pasado el concepto que de sí mismo tiene en el momento de su escritura; rasgos de pureza y abnegación en que fluya la necesidad de fortificar el sentido de una paternidad ausente (54-55).

Recuerdos de provincia, escrito desde el exilio, se ha visto como un texto dirigido a los argentinos para defender la reputación del sanjuanino ante los ataques del rosismo, régimen que percibe Sarmiento a punto de caer y cuyo desenlace desea promover y apresurar. No obstante, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo advierten que en la configuración de sus *Recuerdos* la polémica antirrosista es, en realidad, un pretexto “para una operación más compleja y ambiciosa” (1997: 105). No sólo pretende adelantar su figura como candidato, sino

definir por adelantado el papel que en la Argentina posrosista deben desempeñar los actores que, en el presente, las necesidades de la alianza colocan lado a lado. En particular, los papeles respectivos del reformador letrado y el caudillo [...]; ésta es la clave política del libro, [pero] el modo en que está construido y los medios literarios de que Sarmiento se vale para ello ponen de manifiesto una estructura ideológica y afectiva que no puede ser reducida a esa clave (105-106).

La heterogeneidad del libro alterna enunciados literarios e ideológicos, y entreteje “episodios de costumbres, el panegírico, los retratos físicos y morales, la descripción de caracteres, los juicios políticos e históricos, la evocación subjetiva y la narración propiamente dicha” (106). El relato entremezcla historia y autobiografía, y al ser las anticipaciones una forma literaria de los presagios, todo cobra valor significativo y proyecta la historia pasada en la vida del gran hombre sanjuanino: Sarmiento.

Con las coincidencias, similitudes, paralelos y amplificaciones, la historia nacional y la biografía personal se fusionan; el discurso subraya, con enunciados ideológicos, las significaciones, y completa la moral de relatos ejemplares; lo más relevante es que la

heterogeneidad estilística reúne en un mismo espacio la narración de un episodio, la descripción de un ambiente y la rememoración de un recuerdo, y todo ello se utiliza para establecer la metáfora de un mensaje más general (109).

Los críticos han identificado una estrategia del memorialista: dejar la huella de la improvisación, concebida “como un camino tan legítimo como otros de la producción literaria [...siguiendo] una teoría romántica del *impromptu* [... en que] el movimiento, aun desordenado, de la escritura reproduce en la superficie del texto el oleaje de la inspiración, la percepción violenta e instantánea de la verdad literaria que es, a la vez, verdad histórica” (110).

Las estrategias de Sarmiento gravitan entre los discursos histórico y literario. Adolfo Prieto identifica los sucesos de la Independencia y la época rosista como decisivos para alentar la escritura autobiográfica; pero al mismo tiempo el sesgo político que se advierte en gran cantidad de memorias de la época le impide reconocerlas como literarias, como sí ocurre con los textos de Sarmiento.

La generación siguiente vivió en su juventud la caída del rosismo. La revolución política deja de ser el tema central, se matiza la realidad representada y se subrayan nuevas preocupaciones. Publican o reservan sus textos para la posteridad: Florencio Varela, Bartolomé Mitre, Juan Bautista Alberdi, Vicente Fidel López, el propio Sarmiento, Vicente Quesada, Santiago Calzadilla, Carlos Guido y Spano, y Lucio V. Mansilla; en tanto otros más escribieron evocaciones o legaron material autobiográfico entremezclado con crónicas de viajes, como Mariquita Sánchez, José Antonio Wilde y Miguel Cané; casi todos ellos, escritores que hoy pertenecen al canon literario argentino. Tanto Guido y Spano como Mansilla estaban fuertemente ligados a la élite política rosista: Carlos Guido era hijo del general Tomás Guido, prócer de la Independencia y ministro de Rosas durante diez años, y Mansilla era sobrino de Rosas. Ambos escribieron con posterioridad a la época de Caseros, y su actitud se distingue por la condena tanto al pasado rosista como a lo que siguió. Es frecuente que la autobiografía incluya la genealogía que ligue al escritor con una estirpe

noble, dedicada a cargos militares o políticos. Así hicieron La Madrid, el coronel Manuel A. Pueyrredón o Juan Bautista Alberdi, este último muestra, en una carta conocida después, que estuvo interesado por demostrar su parentesco con san Ignacio de Loyola (Prieto, 1966: 46).

En esta segunda generación destaca un sistema de omisiones, de silencios voluntarios y de inexplicables reiteraciones, que Adolfo Prieto encuentra menos relacionados con la fidelidad de la memoria que con la obediencia al canon impuesto por la literatura antirrosista. Estos hijos de antepasados ilustres suelen recurrir a recursos como la autoironía y el humorismo para suplir la ausencia de logros épicos o, dicho de otra manera, para hacer digerible el “fracaso” de sus altas aspiraciones. La autobiografía bien puede filiarlos con la élite social, aunque no sea ésta, necesariamente, la élite del poder ni la del dinero. Como puede observarse, la nómina de autobiógrafos es casi exclusivamente la de integrantes de grupos dirigentes, por lo que Piglia ha acertado al identificar dicho discurso como el que narra a la élite desde dentro, el “mundo de la civilización” (1993: 3).

No obstante, en su recuento se hallan, además de dirigentes, descendientes de éstos que con los cambios políticos quedaron excluidos o en las fronteras del poder. Esa situación resulta relevante porque Ricardo Rojas (1948) señala como característico de su tradición la formación discursiva de un “nosotros” elitista que se encargará de distanciarlos, primero, de los antipatriotas y, más tarde, hacia la segunda mitad del siglo XIX, de los exiliados. Por ello, importa matizar la supuesta pertenencia de todos los autobiógrafos a grupos dirigentes, para observar con mayor nitidez el cambio en la búsqueda de muchos de esos proyectos autobiográficos hacia la segunda mitad del siglo: construir desde las orillas un espacio que legitime su voz y la autorice como centro, como verdadera élite. En un gesto parecido al de quien exhibe un certificado del más rancio abolengo, algunos de ellos esgrimirán el parentesco de sangre con los constructores de la Patria y se dirán despojados; aun sin poder político –incluso económico– real, la pertenencia a la élite cultural e intelectual se enarbolará incuestionable.

La autobiografía de los ochenta tuvo un fruto notable: *Juvenilia*, de Miguel Cané, relato original por su tema –de cuño francés– y por el tratamiento que de él hace; fue publicado en Viena en 1884, donde Cané era embajador, y tuvo un éxito inmediato en Argentina. Molloy subraya la edad en que lo escribe –31 años– afirmando que “cuesta tener presente este dato, dada la magnificación a la que Cané somete sus recuerdos, [y] la calculada sensación de distancia y de nostalgia que presta a su evocación” (1996: 136); pero observa que ese distanciamiento es parte de una estrategia fundamental: aunque no es viejo, apela a la construcción de un respeto “que convierte su relato de infancia en lección de hombre prudente” (137n). Y una característica más, que no es exclusiva de Cané, sino representativa de su época: no construye propiamente un solo individuo, pues desde un principio se refiere a un *nosotros*. Molloy ve en ese hábil empleo del plural buena parte del éxito del libro. Hay una solidaridad de clase, un anecdotario compartido –gran parte de sus contemporáneos había pasado por el mismo Colegio Nacional que ahí se configura–, de tal manera que al narrar su infancia, narra la de una generación, la de un *nosotros* que se reconoce y se valida.

Un cambio ocurre entre la poética autobiográfica de la época de Sarmiento y la de la década del ochenta; en palabras de Adolfo Prieto, una actitud literaria “que subordina decididamente el registro del material autobiográfico a las exigencias selectivas del género [...]; son, sin duda, relatos de experiencias vividas por sus autores”, pero con un marcado interés en la producción de un efecto literario (1966: 167). Para Prieto, esa subordinación impide que pueda revelarse una personalidad, al estar la juventud o la niñez desplegada en anécdotas sin alcanzar la significación de una experiencia singular, y ello las desvaloriza en su aspecto “estrictamente autobiográfico” (170); no obstante, hacia la década de los noventa, pude advertir la convicción, entre los escritores, de que un texto autobiográfico que no muestre una actitud literaria tendrá un valor relativo, comparable con el chisme aldeano. Esta idea que posteriormente articulará Starobinski, postula que la presencia de un estilo trabajado, lejos de cuestionar la autenticidad de lo narrado, siempre ofrecerá pistas

que singularicen una personalidad (1974: 67); es ya una noción muy diferente a la que mueve a Sarmiento a marcar el *impromptu* como estrategia de verosimilitud de su narrativa autobiográfica.

Hacer con la pluma los gracejos que se hacen con el rabo

Por la época en que Federico Gamboa llegó a Argentina (1891), en el folletín del diario *La Nación* llamaba la atención la publicación de los artículos que luego formarían el libro *Las beldades de mi tiempo*, del octogenario Santiago Calzadilla, con recuerdos dispersos y evocaciones cuyo hilo conductor es la exaltación del género femenino. Adolfo Prieto asegura: “El anciano recordará con sorprendente lucidez el catálogo de bellezas cortejadas por su palabra chispeante, su mirada cómplice o su devoto homenaje de admiración [... Calzadilla] no teme incurrir en la falta que podría inculparle la sociedad de su tiempo: aunque viudo, aunque octogenario, aunque respetuoso de las rígidas normas de su clase, no temerá ser tildado de mujeriego quien ansiosamente anhelaba ser tenido como tal” (96-97).

Es importante observar que, si bien el texto enfocó en su discurso las andanzas de un Casanova porteño –y probablemente el éxito de sus artículos incidió en el proyecto autobiográfico de Gamboa–, Calzadilla no era tenido por gran literato. Graciela Batticuore compara sus *causeries* con las de Lucio V. Mansilla, pero Calzadilla no tenía un nombre como escritor, era un “militar de carrera y hombre de salón [que] a los 85 años [...] debuta como autor con sus memorias, anunciadas y presentadas en la prensa como adelanto de un libro por venir: el primer (y único) libro de este autor todavía sin obra” (Batticuore, 2005: 73). Debo señalar que, poco después, en las mismas páginas del diario que publicó a Calzadilla, algunos escritores se cruzaron cartas que, entre broma y broma, a propósito de la propiedad en el uso del idioma, e instalado el discurso en la ironía sobre “las buenas letras”, desacreditaban a Calzadilla como literato. Aquí Lucio V. López disfrazado de Inocencio Puro de Peranzules:

Ejemplo del ningún respeto en que se tiene a Herosilla y Gil de Zárate, darlo debía el *Diario*, híbrido periódico de lechuguinos desocupados y *cluberos*, alojando entre las rejas de sus columnas, como si dijéramos en una jaula, a esa inmensa boya de los estrados sur-americanos, manera de oso manso, que se conoce por el señor de Calzadilla y quien se imagina que pueden hacerse con la pluma los gracejos que se hacen con el rabo. Su última expulsión de aldeanos chismes, en la que tan poco se cura de las reglas del recato y de la moderación que tanto recomendó nuestro Jovellanos, bien podría valerle caer como Sancho en las mantas de los maridos, y sufrir unas volandas y revolandas que detuvieran al buen señor su gana de transformarse en Phauno o en cualquier otro mitológico monstruo (López, 1892: 1).

El éxito de Calzadilla no radicó tanto en el valor literario de su obra, como en que es “fuente de anécdotas y apuntes del pasado porteño” (Prieto, 1966: 96). Ricardo Rojas también reconoció lo interesante de las noticias que el autor ofreció, aunque el libro estuviera escrito “sin talento y sin arte” (1948: 478), y, según hace ver Jorge B. Rivera, para Roberto F. Giusti *Las beldades de mi tiempo* es sólo digna de una nota al pie, en que la califica de “deshilvanada cháchara” con “anécdotas insípidas” y “pamplinas”, en tanto su contemporáneo Lucio V. Mansilla, quien prodigó tantas dedicatorias en sus *Causeries del Jueves*, ignoró por completo el texto, “cosa rara en la época y el medio social en que ambos se movían, o [porque] no lo consideraba digno de figurar entre sus pares” (Rivera, 1999: 13).

Si los recuerdos de Calzadilla son dispersos, las evocaciones resultan leves y el único nexo discernible es la mujer; como señala Prieto, la operación memorialística le permite perfilar para sí una silueta que lo ubique integrado en el grupo aristocrático, pues tiene exacto conocimiento de las costumbres y anécdotas de cada uno de sus miembros. Evoca tertulias de la década de 1840, y no se equivoca en los términos con que debe referirse a Rosas y a su régimen, pues en ese caso las palabras autorizadas por la retórica oficial eran *bárbaro*, *salvaje* o *sombrío*, para adjetivar al *tirano* (Prieto, 1966: 99). El prestigio, que no se puede construir por el poder o la riqueza —éstos nacidos de haber colaborado en el proceso político, el desarrollo económico o la madurez cultural del país—, es suplantado en

Calzadilla por el prestigio de la clase, del grupo al que pertenece, del estatus social heredado (105).

La rivalidad –o diálogo o competencia– entre Calzadilla y Mansilla ocurre en medio de una transformación que encontró su momento clave durante las últimas décadas del XIX, el “pasaje de la conversación a la escritura y de la oralidad al libro” (Batticuore, 2005: 78). El espacio de la *causerie* como lugar de escritura que permite hilvanar anécdotas, recuerdos, viajes, en un solo discurso, fue dirigido a un público que puede identificarse con el título de la columna de Mansilla: *Entre-Nos*, escrita en el tono íntimo de la charla; en la que Molloy ve una escritura “para familiares y amigos”, cuyos recuerdos “suelen remitir a un pasado que comparte con sus lectores”, bajo un título que “podría aplicarse a la producción literaria de toda la generación” (Molloy, 1996: 133), y que hizo de la autobiografía su modo de expresión predilecto.

Pocos años antes de que Calzadilla diera cuenta de *las beldades de su tiempo*, Argentina había venido mudando de faz. La apertura de la inmigración, cuyos contingentes aparecían como una amenaza simbólica, capaz de diluir nombres, hábitos y abolengos, había propiciado una defensa del estatus social como custodia del prestigio. Específicamente Buenos Aires se convirtió, de “gran aldea”, en bulliciosa metrópoli, con arquitectura de urbe capital e incipientes signos de modernidad. Si el prestigio de la élite se había impuesto fácilmente en los años estables de Argentina, la élite se sobresaltó cuando una ola de riqueza desconocida, usufructuada por inmigrantes, inundó al país. Nuevos personajes aparecieron en los textos de los ochenta: el especulador de tierras, el jugador de bolsa, el comerciante audaz, el inmigrante. Son realidades sociales que se tematizan en la ficción, en el relato autobiográfico, en el artículo periodístico, en el tratado científico. Los cambios en la ciudad, las costumbres y las relaciones sociales y económicas se representaron en novelas como *La gran aldea* (1884) de Lucio V. López o *La bolsa* (1891), de Julián Martel.

La generación que escribe principalmente artículos, ensayos, anécdotas, impresiones, memorias, narraciones breves impregnadas de experiencias autobiográficas: Mansilla,

Santiago Estrada, Miguel Cané, Eduardo Wilde, Bartolomé Mitre, Fray Mocho (José S. Álvarez) y José María Cantilo, muestra una especial inclinación por una prosa que pierde la unidad del libro para dar independencia a la página, y ésta cede ante la frase. Prosa que ya ha sido calificada por Ricardo Rojas como fragmentaria; textos caracterizados por capítulos cortos que requieren gran participación del lector, al que involucra el narrador con un tono conversacional, y al que apela también para marcar espacio en una narración, frecuentes paréntesis para criticar a la sociedad argentina y, finalmente, una fragmentación en la que se ha identificado una visión de lector y de texto, pues las alusiones deben ser completadas por el lector como si ocurrieran en una conversación, formato que da confianza pero que apela a un conocimiento mutuo de hábitos y referentes.

La mezcla genérica –hibridez, heterogeneidad y fragmentariedad– propia de las últimas dos décadas del siglo es la nota característica de una gran cantidad de obras inscritas en el espacio autobiográfico. *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), de Lucio V. Mansilla; las *Impresiones* (1884), de García Mérou; *En viaje* (1884) y las *Charlas literarias* (1885), de Miguel Cané; los *Recuerdos de viaje* (1881), de Lucio V. López; los *Recuerdos de viaje* (1882) de Eduarda Mansilla; *Un invierno en Rusia*, de Ernesto Quesada (1888); los *Recuerdos literarios* (1891), de García Mérou; los *Viajes y observaciones* (1892), de Eduardo Wilde, por sólo mencionar algunos, son textos que encabalgan viajes, retratos literarios, recuerdos y memorias, y que envuelven al enunciadore con el prestigio que otorga la pertenencia a círculos literarios, tertulias, a la posibilidad de viajar.

Federico Gamboa recoge tópicos y recursos, pero no sólo como un lector atento, sino como participante de la cultura y sociedad porteñas, con su demanda de intimidades públicas o publicables. Manuel Prendes afirma que mucho de la modernidad de Gamboa se explica tanto por el nuevo estilo de vida, de viajero y diplomático, como por el contacto con la capital del Plata, que en esa época era “junto con México, el gran foco del modernismo hispanoamericano, y por sí sola el centro de mayor efervescencia del naturalismo literario, mucho más libre que en México”, y, en especial, en el contacto con “la sensibilidad del

ochentismo bonaerense” que lo hacen coincidir con Martel, autor de *La Bolsa* (1891), y con el “memorialismo y el cosmopolitismo de aristócratas porteños como Lucio Victorio Mansilla o Miguel Cané” (Prendes 41-42). Gamboa trató a Cané, probablemente, una sola vez, ya próxima su repatriación y recién aparecido *Impresiones y recuerdos*. En *Mi diario* da cuenta de haber conversado con el autor de *En viaje y Juvenilia*, “dos obras muy leídas” (10 de junio de 1893). En cambio, no hay registro de que haya tratado a Mansilla, quien para entonces estaba preparando la edición en libro de sus *Causeries*, publicadas en el diario *Sud América* de 1888 a 1890; de *Una excursión a los indios ranqueles* está por salir la tercera edición.

Después de Sarmiento, Mansilla es quien más habló de sí mismo en Argentina durante el siglo XIX; tuvo gran influjo en la literatura autobiográfica argentina, y aunque Gamboa no se refiere a él en *Mi diario*, no por ello deja de parecerme como una “vida paralela” a la de Gamboa. Aun con el estigma de ser sobrino de Rosas, su pluma le conquistó una personalidad literaria que impregnó toda su obra. Partícipe de la vida política sólo de manera tangencial, fue tildado de romántico pese a ser profundamente moderno en sus usos discursivos.

Primer escritor, más que precursor de la pléyade de escritores de la llamada Generación del Ochenta, nombre “hoy consagrado por el uso más que por el rigor crítico” (Vinacua, 1967: 409), participó en la fundación del Círculo de Hombres de Letras, que agrupó escritores por encima de las diferencias políticas e ideológicas, y en él convivieron Valentín Alsina, Nicolás Avellaneda, Eduardo Wilde, Carlos Tejedor, Estanislao del Campo, Damián Hudson, Dardo Rocha, Pastor S. Obligado, Carlos Guido Spano, José Manuel Estrada y el mismo Mansilla, que con Estrada fueron sus primeros secretarios (413). Su primer libro fue *De Aden a Suez* (1855), relato de viaje por la India y Egipto, en forma de diario que alterna descripciones de lugares, cosas y gente (422), libro que no tiene mayor trascendencia por el momento, pero que ya señala uno de los temas recurrentes y mejor

logrados de su pluma: el viaje narrado con una fuerte presencia de elementos autobiográficos.

Esperará altos puestos de Sarmiento, pero éste no sólo no lo incluirá en su gabinete, sino que lo aleja inventándole asuntos como comandante de fronteras. Es en una encomienda de establecer la paz con los indios ranqueles, cuando Mansilla, militar y diplomático, consigue éxito en la misión de extender la línea fronteriza, pero descrédito y falta de apoyo del gobierno. Al regreso a Buenos Aires escribirá, en forma de cartas, uno de los más notables textos de la tradición argentina, que publicó primero en *La Tribuna* y consiguió para Mansilla su entrada definitiva al canon literario, si bien el gobierno lo dejó incluso sin sueldo: *Una excursión a los indios ranqueles* (1870).

El propósito de Mansilla según construye en el discurso, “es luchar por una asimilación de los indios a la vida civilizada, política que opone a la de su eliminación, que es la que se venía siguiendo desde hacía siglos” (Vinacua, 1967: 414); en él vierte opiniones sobre el problema del indio, pero su novedad radica en ofrecer “una descripción veraz del mundo del salvaje, en una prosa ligera, accesible, a veces sonriente, pero siempre incisiva y totalmente ajena a la distorsión del tema indio que era propia de la tradición romántica” (423). En la obra proliferan elementos autobiográficos y un enfoque que Vinacua consideraba en la década de 1960 como “una moderna investigación antropológica” (*id.*). Su vida no puede ir peor; pierde a su padre y a su hijo mayor por la peste amarilla del Buenos Aires de 1871, y un antiguo ayudante lo ataca a balazos en plena calle y lo difamará después.

Hacia 1888 brilla en la Cámara y en el salón que su hermana Eduarda sostenía en Buenos Aires a la manera de los salones parisienses de la época. En las tertulias, se reafirma su ingenio como conversador y, emulando las famosas *Causeries du Lundi* de Sainte-Beuve, Mansilla comienza en el periódico *Sud América* la publicación de una columna que, como ya se ha dicho, nombró *Entre-Nos. Causeries de los Jueves*, y que dura de agosto de 1888 al mismo mes de 1890. Nuevamente, el periodismo de Mansilla da

motivo a un nuevo libro que reúne una gran parte y, aunque el propio autor lo considera un fracaso visto por muchos como charla insustancial, la crítica posterior lo ha considerado como el libro más cabal y genuino de Mansilla. Rodolfo Vinacua hace observaciones que me interesa transcribir por su enfoque, desde el siglo xx, del estatuto autobiográfico:

Aquí lo histórico es pasado por el tamiz de lo personal. Los hechos se tergiversan ligeramente o se oscurecen en aquellas facetas que al autor no le conviene reproducir; los personajes ingratos al autor, se ocultan; la relevancia que se adjudica a los personajes que ama, puede ser gratuita. Pero nada de esto asombra al lector. Ni el propio Mansilla trata de persuadirnos de que sus datos reposan sobre un rigor científico [...], no pretende hacer Historia con mayúscula. Los temas ya los ha tocado en muchos casos, con anterioridad, en *Una excursión*. Y volverán a ser tratados, más tarde, en *Mis memorias* [...]. Por supuesto, Mansilla sigue siendo el personaje principal, y él y sus opiniones sobre toda clase de temas forman la trama de la misma conversación que viene entablando desde siempre con sus pares y que, en el fondo, continuará hasta el fin de sus días (1967: 426).

En fecha posterior a la estancia de Gamboa en Argentina, Mansilla publicará sus *Memorias* (1904), en que enfocará infancia y adolescencia, la historia de su familia, la vida con sus amigos y vecinos. Si bien los temas reiteran asuntos ya tratados en su larga vida periodística, es significativo por el esfuerzo “no realizado antes por el autor, para relatar en forma más orgánica y coherente” (429) su vida.

La “obsesión del yo” en Mansilla, como califica Vinacua la perspectiva autobiográfica que fue cobrando cuerpo hasta culminar en un proyecto de escritura articulado, es paradigmática de una tradición que fue percibida como literaria desde el medio siglo, con Sarmiento, y que hacia el nuevo siglo había sido ampliamente visitada por la mayor parte de escritores. Sarmiento, Cané y Mansilla son figuras señeras para el estudio del espacio autobiográfico argentino; los tres, además de autobiografías, escribieron relatos de viaje, pues una de las maneras más eficaces para construir una personalidad intelectual –valga el uso anacrónico del término– fue a partir de la autoridad del relato de viaje.

El relato de viajes en Argentina

El otro rostro del espacio autobiográfico argentino lo conforman los relatos de viaje. También este género tuvo muy pronto una robusta tradición. El viaje por el viejo continente significó, para el patricio porteño, un rito iniciático que no aportó gran novedad a la mirada decimonónica pues Europa siguió siendo el centro y América, la periferia (Lojo, 2012: 37).

En términos generales, podían considerarse dos tipos de viajes: el que se tradujera en algún informe útil para el gobierno, y que a la vuelta se coronara con algún empleo estatal, y el viaje como rito iniciático de la juventud liberal y patricia del ochenta, viaje de sociabilidad y educación estética o intelectual que se traducía en colaboraciones periodísticas, y solía formar parte de la carrera intelectual de un futuro artista o escritor. La Generación del Ochenta volvió sus ojos a destinos menos frecuentados: Estados Unidos y Oriente. Si para 1849-1851 se publica en libro *Viajes en Europa, África y América* de Domingo Faustino Sarmiento, el género –al igual que la autobiografía– fue adquiriendo estatuto literario a partir de operaciones de autonomía en su retórica, como muestra Carolina Depetris, quien estudia las lentas variaciones en los modos de escribir diarios de viaje que, de forma compleja, se trasladan hacia una representación que hoy puede ser identificada como literaria.

Depetris (2007), indagando el momento en que se produjo el giro literario, enfoca el diario de Luis de la Cruz, *Viaje a su costa, del alcalde provisional del muy ilustre cabildo de la Concepción de Chile, don Luis de la Cruz, desde el Fuerte de Ballenar, frontera de dicha Concepción, por tierras desconocidas, y habitadas de indios bárbaros, hasta la ciudad de Buenos Aires* (1806) en contraste con los diarios cartográficos tan socorridos en el virreinato. Será útil seguir el análisis de este diario, pues Depetris observa con agudeza el momento de quiebre de un género que permite identificar algunos elementos sustantivos en la configuración del relato viajero decimonónico literario –en oposición a la preeminencia informativa del “ver por vista de ojos”–, para mostrar luego las características del relato

viajero en Mansilla, por los puntos de contacto que, según postulo, tiene con la narrativa de Gamboa. En el diario de Cruz, observa indicios literarios que articula en tres elementos: 1) la conciencia del acontecimiento del viaje; 2) la aparición de un narrador-personaje en la voz del diarista, y 3) la utilización cada vez mayor de diálogos transcriptos.

1) El diario de Cruz, más que apuntar los accidentes topográficos, se detiene en el desarrollo de sucesos y acontecimientos generados o vividos alrededor del diarista, y deja de ser un registro cartográfico de una realidad extratextual para ser el relato de los pasos que da. Por ello, Depetris ve que, “frente a la estricta función referencial que demanda un diario típico, el *Viaje a su costa* comienza a centrarse en su función poética: el relato se colma de detalles y acontecimientos inútiles para su funcionamiento epistemológico, pero imprescindibles para la generación de un determinado argumento narrativo sujeto a una determinada expectativa” (2007: 39). Así, se desplaza la funcionalidad cartográfica pero se acentúa el valor narrativo del acontecimiento del viaje, sujeto, en la acción y en el resultado, a la *peripeteia* (40). Las decisiones entre avanzar o retroceder, superar obstáculos o fracasar, etc., como imponderables que irrumpen en el viaje, no suelen estar presentes en el diarista cartográfico. Cruz explota la carga narrativa y concluye las historias que se abren en el relato, creando un *suspense* que hace avanzar la narración entre lo incierto y el riesgo.

2) A diferencia del diario cartográfico, en el *Viaje a su costa* ya no sólo observa el entorno sino se ve a sí mismo en el escenario del viaje; el sujeto cognoscente no sólo observa para conocer sino, además, significa; la visión deja de ser imparcial y se matiza por valores y juicios; cuenta el viaje a través de una narración, como narrador y como personaje; deja la forma impersonal y, sin escudarse en la primera persona de plural, usa la primera persona del singular que lo “instituye en sujeto del plano de la enunciación y del enunciado; es decir, produce el discurso y protagoniza también los acontecimientos que enuncia” (44); la descripción del terreno pierde fuerza frente a la que gana la narración de las eventualidades del viaje: “la episteme imparcial se pierde cada vez más en el estado de ánimo del diarista” (45).

3) Frente a la descripción, que refiere lo nominal, estático, simultáneo y evidente, la narración señala lo verbal, dinámico, sucesivo y contingente; la eficacia conativa de la descripción es “generar una imagen cierta e indubitable de presencia directa a un sujeto” (*id*), en cambio en el diario de Cruz, Depetris observa la traslación de una función mimética a una diegética pues incluye en el discurso “enunciados a cargo de los indios bajo la forma de diálogos transpuestos en estilo directo o indirecto [lo cual] acentúa la potencia narrativa de su enunciación al integrar otras voces” (46). El diálogo diluye la fuerza del observador del diario cartográfico en que los indios no tienen la palabra, carácter individual ni voz; en contraste, en el diálogo, la relación no es fija sino variable pues responde a funciones intercambiables entre emisor y receptor, quienes alternan en igualdad los turnos de intervención, lo cual crea un sentido. El diario de Cruz fue tan novedoso y contrario al discurso objetivo-testimonial del diario cartográfico, que la transgresión –consistente en incluir en el diálogo la voz del indio– fue castigada por la comisión consular de Buenos Aires, la que en un *Examen crítico* (1837) desdeñó los conocimientos topográficos ofrecidos por Cruz con el argumento de estar sustentados en “cuentos de indios” (50).

La minuciosidad y la abundancia de la referencia a los parlamentos con los indios y otros personajes del relato fue percibida como distracción del objetivo del viaje. No obstante la apertura propia del diálogo, introdujo el problema “ontológico de ser-con-otro, problema mayormente ausente en estos viajes expedicionarios del siglo XVIII” (*id*); el intercambio de conocimiento entre sujetos en igualdad comunicativa conforma un sentido incrustado en el acontecimiento del viaje, que puede ser una estrategia –arriesga Depetris– de “simular como personaje lo que no puede afirmar como narrador” al ser un “guiño que le permite reconducir la epistemología y retórica estricta del diario cartográfico a un orden nuevo, variable, propio del acontecimiento del viaje” (51).

Pese a que Cruz mueve de su lugar, transformándola, la retórica del diario cartográfico, Depetris no lo considera cumplidamente literario porque “no suspende las exigencias del discurso de orden científico descriptivo, pero tampoco funciona como fuente de

conocimiento porque fluctúa continuamente entre la denotación y el sentido” (*id.*). Este encabalgamiento, sin embargo, permite evidenciar un desvío hacia una ficcionalización buscada, consciente, y ésa es, tal vez, piedra de toque, pues Depetris refiere una apelación hecha por Cruz al dictamen de la Comisión Científica de Buenos Aires –que descalificó primero el mapa y, tras su querrela, extendió la invalidez a todo el documento– en la que se evidencia cómo “Cruz pretende superar, en su testimonio y defensa, el estricto principio imitativo por uno nuevo centrado en la expresión, enlazando así, su testimonio, los últimos tiempos ilustrados con el primer Romanticismo y abriendo camino, en consecuencia, a nuevas formas expresivas en los testimonios de viaje” (55).

Pródigo será el relato viajero argentino. Las circunstancias geográfica, histórica y cultural provocan una tendencia a la escritura y lectura de este género, tal vez por tener su centro en un puerto: Buenos Aires; por tener una política favorable a la inmigración hasta antes del fin de siglo, y –aventuro– por consolidar tempranamente un público atento a la construcción de imaginarios contemporáneos de lugares y civilizaciones que imitar.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX el viaje se institucionaliza, es rito del cual se regresa consagrado; el Cielo está allá pero la verificación de la sacralidad se da al regreso o en la presencia epistolar pública, en la prensa. El gran paradigma de esa actitud literaria frente al material de la memoria y el viaje es la persona –transformada en personaje– de Lucio V. Mansilla. Viaje y autobiografía se funden por obra de su prosa: fragmentaria, híbrida, literaria. El excursionista del planeta –como lo llamó Paul Groussac– construye como lugar de enunciación la del viajero profesional, y el gesto de generosidad lo coloca varios escalones arriba de la barbarie; es el civilizado guardián de la libertad.

He sido, como ustedes saben, uno de los argentinos más glotones en materia de viajes: he estado en cuatro de las cinco partes del mundo; he cruzado, sin el más mínimo accidente, catorce veces la línea equinoccial, y he visto entre ciudades y aldeas, más de dos mil, dándome hasta el placer de comprar, en un mercado de carne humana, una mujer, para decirle después de ser mi cosa propia, con sorpresa

de todos los circunstantes, excepto mi compañero de viaje James Foster Rodgers, que pagó la mitad del precio: “Eres libre, puedes hacer de tu cuerpo lo que quieras” (Mansilla, 1963 [1889]: 165).

La anterior cita que tramposamente corté para ejemplificar el gesto magnánimo, no concluye la anécdota, pero mi deseo era subrayar una operación reiterada en la escritura de Mansilla. A continuación del propio, ofrecerá el punto de vista, la reacción o la perspectiva ajenos, contrarios al horizonte del narrador-personaje y seguramente del lector, para, ahora sí, elevarse por encima del lector/escucha –recordemos que son *causeries*– y mostrarse hombre de mundo, conocedor y traductor de otras costumbres, hábitos, cosmovisiones.

¿Y saben ustedes lo que esa costilla nuestra hizo? Se vendió a sí misma; porque, según el truchimán nos explicó, prefería ser esclava algún tiempo, y no libre, sin tener que comer, porque para hacerlo tendría que traficar con su cuerpo, y era, según ella lo afirmaba, si no pura, honesta. / Este punto es muy intrincado; las mujeres, que son el mayor embolismo de todo lo creado, se encargarán de desenmarañarlo (*id.*).

Estratégicamente, tras ofrecer el horizonte occidental, Mansilla pretende en seguida exponer la perspectiva ajena, aunque a veces no logre sino reafirmar los valores del narrador-observador. Lo señala y, luego, dejando la borradura, apela al lector de quien espera una respuesta, pues la *causerie* periodística continuará en los corrillos y las tertulias. Es el interno debate entre una mirada imperial que Mansilla comparte y cuestiona al mismo tiempo. El centralísimo tema del cuerpo femenino, tan caro a las preocupaciones decimonónicas finiseculares, sale a la charla en espera de que el lector ratifique, disienta, explique, censure... complete el significado frente a un tejido de códigos de conducta y valores que, finalmente, sólo Mansilla conoce por haber mediado la vivencia como viajero.

Sandra Contreras llama la atención sobre la imagen, *avant la lettre*, de *globe-trotter* sudamericano como un efecto de escritura, como una construcción discursiva que pretende hacer alarde, incluso entre los iniciados viajeros del ochenta, de ser alguien que “*ya viajó*,

como quien, habiendo pasado por ‘la gran golosina de los viajeros’ que es París, *ya se aburrió* nada menos que en Londres, pero sobre todo como quien acumuló todas esas experiencias siendo muy, *demasiado*, joven” (Contreras, 2012: 13). Los alardes buscan consagrarlo en una condición extraordinaria de quien no escribirá el relato del *grand tour* – como hicieron por entonces Lucio V. López y Eduardo Schiaffino (14)– sino que empleará el viaje como umbral para su escritura (15), y empleará el procedimiento de “fragmentar el relato de una vida entera atravesada por el viaje y de montar, alterando y confundiendo su orden, las anécdotas” (12), para conseguir una imagen de sí mismo multiplicada al infinito en traje de viajero, que refleja como espacio de enunciación de cada *causerie*. Desde 1870 no dudará en afirmar: “Ellos no habían recorrido como yo, cuatro partes del mundo, en buque de vela, en vapor, en ferrocarril, en carreta, a caballo, a pie, en coche, en palanquín, en elefante, en camello, en globo, en burro, en silla de manos, a lomo de mula y de hombre” (Mansilla, 1984 [1870]: 375); y ese viajero, convertido hacia la década del noventa en el *causeur* más destacado de la élite porteña, funde entonces, en un solo discurso de autoridad, la charla –pública– para un grupo cerrado, *Entre-Nos*: el relato viajero y los jirones autobiográficos.

Para cerrar este panorama sobre el espacio autobiográfico argentino, vale la pena subrayar que Lucio V. Mansilla se distanció desde 1870 del modelo temático articulado y canonizado por Sarmiento, oponiendo una modernidad discursiva más acorde a la perspectiva de la Generación del Ochenta. Frente a la escisión entre civilización y barbarie, “oposición cardinal que marca el mapa geográfico y social (también imaginario) de Argentina desde los primeros testimonios de la llegada de los españoles a América del Sur y que, desde Echeverría y, sobre todo, a partir de *Facundo* de Sarmiento, define de manera ‘evidente’ la conformación del país” (Depetris, 2007: 77), en *Una excursión a los indios ranqueles* Mansilla construye la vivencia de un espacio –llamado “desértico” no por su aridez sino por bárbaro– que modifica al viajero. Si en un principio, según sugiere Depetris, marcha convencido del imperativo progresista de la civilización, que señala la barbarie

ranquelina como improductiva, sucia, retrasada, tosca e ignorante, también es cierto que comprende y practica otras realidades, y sin olvidar su pertenencia al mundo civilizado, su grado de involucramiento le permite ponerse en la perspectiva del Otro. Así se advierte cuando, en el capítulo XLIV, a medio almuerzo,

[...] calculando que lo que iba a hacer produciría buen efecto en el dueño de la casa y en los convidados, me quité las botas y las medias, saqué un puñal que llevaba a la cintura y me puse a cortar las uñas de los pies, ni más ni menos que si hubiera estado solo en mi cuarto, haciendo la policía matutina. / Mi compadre y los convidados estaban encantados. Aquel Coronel cristiano parecía un indio. ¿Qué más podían ellos desear? Yo iba a ellos. Me les asimilaba. Era la conquista de la barbarie sobre la civilización (Mansilla, 1984 [1870]: 243).

Aparentemente Mansilla emprende *Una excursión a los indios ranqueles* apelando a las convenciones epistémicas del diario cartográfico que se respalda en el testimonio visual directo; pero Depetris advierte que ese discurso le sirve para marcar sus diferencias frente a Sarmiento, quien ha descrito y criticado la barbarie sin conocerla “por vista de ojos”, y así, Mansilla se erige en verdadera autoridad del desierto argentino. El sobrino de Rosas adopta, en su construcción discursiva, las cualidades del innombrable –insertándose así en el revisionismo finisecular–, pues Rosas explotó su imagen de conocedor de la vida campesina –“se cuenta que antes de que Sarmiento comenzara a parcelar la pampa con alambrados, Rosas conocía los diferentes campos de Buenos Aires con sólo probar el sabor de las pasturas” (Depetris, 2007: 79n)–, para comprender cómo sólo la vivencia del viajero cosmopolita que para entonces había hecho “dos primeros viajes de juventud a Oriente y a Europa, además de uno a Chile y algunos otros por el interior del país en misión oficial” (Contreras, 2012: 11), podía refutar la supuesta barbarie conociéndola desde dentro y afirmándola en la experiencia: “Si en *Facundo* o en *La cautiva* la pampa, que tanto para Sarmiento como para Echeverría se desliza semánticamente hacia “desierto”, define un vacío uniforme, un blanco que debe ser llenado; para la mirada táctica de Mansilla, por el

contrario, la pampa representa un lleno, gracias a un saber afirmado en la experiencia” (Fermín Rodríguez *apud* Nacach, 2004: 237).

De manera similar a como hiciera Guillermo Prieto una década después, en que compone su texto en clave literaria y sazonado para el consumo de un público ilustrado marginado del saber comunitario, *Una excursión* ofrece el reconocimiento de un mundo alternativo en que el poder político y el entramado social estaban articulados por lazos interpersonales entre indígenas, que las élites liberales porteñas ignoraban, y que logra presentar “el reverso de la actitud emblemática del programa científico del siglo XIX, deshistorizador de las sociedades, desertificador de los espacios observados, descriptivo de paisajes inmóviles” (Nacach, 2004: 237) y, en cambio narra historias, construye personajes e interactúa con sociedades vivas “en el escenario fuertemente dinamizado de la frontera” (*id.*).

El mito fundacional del que parte Sarmiento postula al desierto como “primer contenido de una imaginación letrada que pretende construir sobre un suelo inerte una nación civilizada” (Andermann, 2000: 19-20); esa lectura política se ve remplazada por la que autoriza Mansilla en su *Excursión* como “operación correctiva e impugnadora de las representaciones vigentes acerca de una Pampa básicamente desconocida, reorganizando y desdibujando las dicotomías establecidas en el *Facundo* entre lo que hasta entonces parecían ser dos formas de vida diametralmente distintas y discontinuas” (Nacach, 2004: 238). No es por casualidad que las cartas estén dirigidas a Santiago Arcos, quien en 1860 había publicado *Cuestión de indios. Las fronteras y los indios*; además de la amistad, Mansilla busca la mirada cómplice que reconoce el territorio y sus aperturas (Sosnowski, nota en Mansilla, 1984 [1870]: 3).

La disputa por la negociación de los límites, de las fronteras, desborda el propósito inmediato y trasciende hasta el estatuto de un discurso que mezcla charla, carta, relato de viajes y diario. Publicado en el periódico porteño *La Tribuna*, Héctor Varela anuncia –bajo el seudónimo Orión– un exordio que no subraya la función cartográfica sino la habilidad

literaria, que “celebra la potencia poética del espacio viajado y la habilidad creativa y especulativa del viajero” (Depetris, 2007: 73), y forja para Mansilla una reputación ya no basada en sus conocimientos geográficos pues “no practicaré la fórmula de inspiración humboldtiana más frecuente para la presentación de América del Sur en el siglo XIX” (Contreras, 2012: 25) –una reputación que hubiera bastado “para que el público lo leyera atentamente por el solo interés de instruirse y entender” (28)–, sino que valida su discurso en el género que lo consagró como escritor, y que lo hace declarar en sus hasta ahora sólo parcialmente editadas *Cartas de Amambay*: “No soy erudito en minas. Soy apenas un artista en cartas” (*id*).

El *Diario de viaje a Oriente*, hallazgo reciente, constata una idea que ya se vislumbraba: las *causeries* de *Entre-Nos* retoman las vivencias asentadas por Mansilla casi cuarenta años atrás, pero con otra intencionalidad; echa mano de recuerdos de viaje sin preocupaciones por horas precisas de los acontecimientos, ni por latitud y longitud del lugar a describir; sus recuerdos fluyen con agilidad y las notas de viaje se supeditan al imperativo de la charla tertuliana:

en plena madurez vital y literaria, Mansilla sabe cómo construir una máquina de seducción narrativa. Es, en este sentido, un esteta, un gozador que captura y arrastra a los otros en la contemplación de lejanías que ‘suspenden y maravillan’ por su mero resplandor [...]; busca desplegar su experiencia de viajero para erigir, a partir de ella, la indiscutible singularidad de su propia imagen: esa que lo distinguió desde la juventud como un privilegiado, incluso dentro de la élite a la que pertenecía; la misma que lo convirtió en un conversador cautivante y renombrado en todas las tertulias (Lojo, 2012: 67).

Incluso en una *causerie* tan propicia a la retórica del relato viajero clásico, como la titulada “En las pirámides de Egipto”, Mansilla se ufana por advertirle al lector: “No voy a describir ciudades, ni usos, ni costumbres, ni monumentos, ni a juzgar instituciones, y mucho menos a referir aventuras. Dejo esto último para mis *Memorias* si es que algún día

me resuelvo a publicarlas, lo que es probable. Si lo hago, allí se verán y se sabrán cosas raras” (Mansilla, 1963: 167).

Esa conciencia por las posibilidades discursivas de los géneros con la que intenta acotar los alcances de sus charlas no deja de ser un propósito frecuentemente desbordado; sin embargo, la brevedad y concisión de cada charla propician una estética de fragmentos dispersos en los que acaso queda una huella, una marca, un gesto autobiográficos; unidos en la coherencia de la serie de libros de sus *Causeries* que publicó casi de inmediato, aunque inconclusos, componen una imagen de *dandy* sudamericano que igualmente comió en las tolderías ranqueles que departió en los salones parisinos.

El viaje y el recuerdo autobiográfico atraviesan, en Mansilla, todo el cuerpo del texto bajo el signo de la vivencia (*Erlebnis*)¹⁵ transformada en narración. La tríada archivista / archivo / ordenamiento a que se ha referido Leonor Arfuch otorga a la puesta en orden una importancia central, pues la ordenación de la vida “a través de la narración, que supone la construcción de algo que como tal no existe en otra parte fuera del relato” (Arfuch, 2008: 152) ilumina algunas escenas, momentos e impresiones, y escinde otros. Ese archivo memorialístico –que bien puede ser tangible, como el *Diario de viaje a Oriente* recién rescatado– es el lugar de la memoria donde se atesoran los recuerdos; pero el guardián no solamente tiene “la salvaguarda del depósito sino también el poder hermenéutico de su interpretación” (145).

Y, sin embargo, otro elemento es notable en el caso de Mansilla: el papel otorgado al lector en la articulación de los fragmentos –de los gestos esbozados apenas– es tal, que consigue exitosamente reunir texto y hombre extratextual en el espacio discursivo. Su personalidad pública se construye en gran medida desde la cercanía de la charla, pero también desde su fragmentariedad y desde los numerosos espacios de indeterminación con que salpica su discurso.

¹⁵ Más adelante desarrollaré el uso del término *Erlebnis* para referirme tanto la experiencia o vivencia como a su resultado.

La modernidad de la pose que consigue el sobrino de Rosas, puede devolvernos el reflejo de Federico Gamboa, sobrino del efímero presidente mexicano que reclamó su derecho a ocupar la silla máxima y luego salió exiliado; la lección argentina le permitió integrar, en un texto hecho de fragmentos –gestos, poses–, una imagen múltiple que reenviara a su persona. Los horizontes de escritura y recepción de dos tradiciones se juntan en *Impresiones y recuerdos*, pórtico de una autofiguración que no cesaría en todo su trayecto vital.

III. ESCRITURA Y RECEPCIÓN DE *IMPRESIONES Y RECUERDOS*

Impresiones y recuerdos

Brevemente me referiré a la estructura e historia textual de la autobiografía de Gamboa, por ser imprescindible para los siguientes dos capítulos. *Impresiones y recuerdos* apareció en dos ocasiones en vida del autor: 1893 (Arnoldo Moen, Buenos Aires), y 1922 (Gómez de la Puente, México). Entre una y otra versión hay ligeras variantes que no modifican sustancialmente el sentido del texto, y pueden deberse al acto de copia, aunque no existe hasta este momento una edición crítica que me permita afirmarlo.

Consta de diecisiete piezas, unidas por un hilo conductor principal: el avance cronológico en la vida narrada y, evidentemente, porque siempre es el mismo protagonista el que, además, tiene la función de narrador. Lo más frecuente en los relatos autobiográficos de la época en que apareció el de Gamboa, es la división en capítulos que separan —por años, por épocas, por cambios de estancias, cargos, estado civil, etcétera— un discurso continuo que avanza temporalmente. La diferencia con este texto es su concepción como relatos independientes, que enfocan tal vez sinecdóticamente una sola anécdota que pretende ser suficientemente representativa de un momento en la vida del autor, para continuar al siguiente relato con un avance en el tiempo.

Es relevante reflexionar en este momento sobre el estatuto de los relatos, pues si bien los textos tienen una lógica interna que permite leerlos de manera separada, resultan un buen ejemplo de colección de relatos integrados, adoptando el término de Gabriela Mora. Las piezas que integran *Impresiones y recuerdos* pueden considerarse así porque, como colección, “presenta paradigmas de relación entre los diversos relatos, para distinguirla de otra de tipo ‘misceláneo’ en que dicha relación no existe” (Mora, 2006: 53).

Otra característica es la hibridación genérica con que está construido el texto. Mientras unas piezas son narraciones de momentos paradigmáticos para su autofiguración como amante, cronista, escritor, dramaturgo y diplomático, otras piezas tienen las características del relato de viajes y de la crítica de su propia obra, con base en la narración de las circunstancias de su concepción y escritura. Más adelante regresaré a este tema.

La recepción de *Impresiones y recuerdos* no comienza con la publicación editorial de la obra. Federico Gamboa suele poner a prueba fragmentos para recoger comentarios; de ello tenemos testimonio en las propias páginas de *Mi diario* (1995a). Trago difícil el de atender a la crítica en la que deposita la fe, pero con la que guarda una relación ambigua. Le cree, le teme, la valora, la desprecia; actitudes que conocemos porque quedaron asentadas en *Mi diario*, y es éste –si hemos de aceptar el pacto autobiográfico– el que nos da el pulso cotidiano con que recibía el joven Federico la crítica que hoy podemos distinguir entre comentarios de salón, acuses de recibo, anuncios de su obra, bibliografías de novedades, alusiones en medio de polémicas y, propiamente, artículos críticos.

Desde la autoridad de su primer libro, *Del natural* (Guatemala, 1889), Gamboa había dedicado un amplio preámbulo a fundar su relación con la crítica. Prosopopéyicamente, el libro es un niño que llega de su mano en casa de cumplimiento:

Si alguien buscare elegancia o buen gusto en las prendas del vestir de mi chicuelo, no las encontrará pues carezco de reputación como sastre intelectual. Apenas si he logrado cubrir su inofensiva desnudez con telas burdas y sin color, encontradas, después de mucho buscar, en el desmantelado guardarropa de mi cerebro. El traje, bueno o malo, no tiene más que una recomendación: haber sido hecho a la medida del que lo lleva sin apropiarme patrones ni robar modelos [...]. Si por desgracia algún curioso, de esos que tanto abundan, llega a preguntarle cuál es su escuela, a él lo parte y a mí me divide: que en esto de escuelas confieso por lo bajo, nunca pisó ninguna. La que más me seduce es la realista, por aquello de que al fin y al cabo algo se pesca; pero en cuestión de reales, tanto el padre como el hijo hemos vivido siempre en fantástica ignorancia y riguroso alejamiento (Gamboa, 1889: VII-IX).

Como es de esperarse, en esa casa lo recibe el Público, que siempre está acompañado de dos grandes señoronas de suposición, la Prensa y la Academia, “huéspedas eternas y volubles que se vengan cuando un novicio o distraído no cuenta con ellas para asuntos de este género [...] aunque entre sí se detestan y despedazan sin piedad, siempre se las encuentra de acuerdo para un auto de fe” (VI).

Cuatro años después de dejar a su chiquillo quitándose el sombrero al pie de la escalera mientras exclamaba: “¿Dan ustedes su permiso?” (IX), Gamboa se halla en salón de gran gala y muy amigo de aquellas huéspedas, la Prensa y la Academia. Ésta lo había aceptado como miembro correspondiente –justamente por *Del natural*– a propuesta de los guatemaltecos Enrique Gómez Carrillo, Antonio Batres Jáuregui y Salvador Falla, con el apoyo de Manuel Silvela y Juan Valera (Mac Gregor, 1992: 45). La Prensa, mujer de muchos rostros, ora lo trató bien ora mal, por lo que muy poco confió a ella. Aunque en México había hecho carrera como cronista en *El Diario del Hogar* –bajo el seudónimo de *La Cocardièrè*– y en *El Lunes* –en que firma con su nombre siguiendo el consejo de Juan de Dios Peza–, en Buenos Aires no localicé artículos periodísticos de su pluma. En su larga estancia bonaerense publicó, en cambio, adelantos de sus obras –casi siempre en revistas literarias– e, íntegro, *Del natural*, por entregas. Dos veces las librerías porteñas exhibieron obras firmadas por nuestro autor: una novela, *Apariencias* (1892), y la autobiografía *Impresiones y recuerdos* (1893), y de éstas la Prensa sí que dio lenguas.

Espacios de experimentación: tertulias literarias

Gamboa resulta un caso poco común para el estudio, desde distintos ángulos, de la recepción de una obra. Su proyecto *Mi diario*, al tiempo que asienta gran parte de comentarios orales y escritos sobre sus textos –lo que, en este último caso, ha permitido una búsqueda puntual de lo publicado por la prensa de la época–, también ofrece la evaluación del diarista ante dicha recepción, no sólo de la crítica escrita sino de la que recogía en espacios eminentemente orales, como las reuniones literarias. Sin dejar de reconocer las

posibles intervenciones que pudo tener *Mi diario* antes de ser publicado, sobre todo en lo referente a las opiniones que le merecieron las críticas a su obra, para los fines de identificar la recepción de su obra resultó una guía invaluable. No entraré por ahora en consideraciones sobre el formato de diario como texto autobiográfico y literario y me limitaré a enfocarlo como material de primera mano para fines, tal vez, de una historia intelectual del fenómeno de recepción hacia 1893 en Buenos Aires.

Es importante recordar que Gamboa llevaba también “otro diario, nunca publicado, al cual se refiere incidentalmente con el título de *El proceso de mis obras* (*Mi diario* VI, p. 76); ahí anotaba Gamboa los acontecimientos ligados con sus labores creativas; lamentablemente, se ha perdido casi todo este diario alterno” (Olea Franco, 2005: 16). En el Coloquio *Santa, Santa nuestra*, organizado en El Colegio de México a principios de 2003, Antonio Saborit compartió el hallazgo de uno de los volúmenes que pudo tener ese diario alterno, el correspondiente a los años 1908-1912, que él conserva.

Tanto en *Mi diario* de Gamboa como en distintas fuentes –principalmente crónicas contemporáneas o escritos memorialísticos– puede reconstruirse la importancia que tuvieron en Buenos Aires las asociaciones como espacio de lectura, crítica y discusión literaria. Las tertulias de los martes, en que Gamboa recibe en su propia casa; la de los miércoles, en que se reúnen con Calixto Oyuela; la de los viernes, con Domingo D. Martinto o con Alberto del Solar; pero principalmente la de los sábados, en el tradicional salón de Rafael Obligado, se convierten en auditorios privilegiados en donde los invitados – se entiende que sólo los convidados a ese grupo, con los alcances y limitaciones que ello supone– daban lectura a sus últimas producciones inéditas para escuchar a continuación los comentarios de pares. Este público involucrado en la primera aparición –si bien reducido, selecto y conocido– con seguridad influía de una manera importante en la construcción ideal del receptor de la obra.

Un contertulio de entonces describió para el gran público del periódico *La Tribuna* lo que ocurría de puertas adentro en la casa de Rafael Obligado, en lo que fue conocido también como “Recibos literarios”:

Los recibos de Obligado son académicos. A cada anuncio de un visitante se cree que va a entrar un caballero de capa y espada, pero no, es simplemente Oyuela el que se adelanta, en actitud de estrechar la mano a Menéndez y Pelayo, mientras que es Juan Antonio Argerich el que le extiende francamente la suya y le saluda con la simplicidad burguesa de su exterior mentiroso. Como una sombra llega enseguida mi querido amigo Martinto, en quien admiro un paso vacilante que no responde, sin duda, al apoyo magnífico de que dispone. / Después Velloso con su aspecto de maestro de escuela cesante antes que de inspirado cantor de Colón. Luego Gamboa, con sus apariencias flamencas y su gracejo de buena ley, detrás de los cuales está el diplomático severo y el hombre de mundo perfecto (Karl, 1892: 2).

Por razones que se comentarán en las siguientes páginas, Gamboa privilegió hacer públicas las primicias de sus obras en reuniones o tertulias; ésta era una forma muy común en Buenos Aires (Castagnino, 1967) y tal vez en otras latitudes, aunque haga falta investigar más sobre esa práctica, como ya ocurre para el caso mexicano.¹⁶ Desde una perspectiva de historia intelectual, estos espacios de discusión resultan un gran filón para la comprensión de una época y un momento cultural, y en el Buenos Aires de finales de siglo XIX puede afirmarse que la tertulia literaria, como estructura de sociabilidad, resulta uno de los principales espacios discursivos para comprender un momento literario.

La primera de las sociedades documentadas es el “Círculo literario”, de 1864; anhela el reencuentro de los proscriptos y debe considerarse una entidad constituida por intelectuales maduros [...]. En cambio, las sociedades que le siguen en el tiempo: “Estímulo literario”, “Círculo científico y literario”, “Academia Argentina de Ciencias y Letras” y “Sociedad protectora del teatro nacional”, denuncian un

¹⁶ El pionero estudio de Alicia Perales Ojeda (2000) hoy es secundado por el Proyecto PAPIIT sobre Asociaciones literarias en México 1855-1888, en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas.

mayor optimismo juvenil [...]. La segunda promoción agrupa a quienes, con mayor propiedad pueden ser reconocidos como núcleo de la generación del ochenta: sus integrantes, a través de una acción sostenida durante años en los medios mundanos e intelectuales porteños, alcanzan auténtica madurez intelectual y sus nombres se asocian indisolublemente con la imagen generacional de los conversadores brillantes, de los prosistas fragmentarios y de los prohombres argentinos. Así, entre otros, vienen a la memoria los nombres de Martín Coronado, Rafael Obligado, Miguel Cané, Pedro Goyena, Olegario Andrade, Eduardo Gutiérrez [...] Carlos Guido y Spano, José María Cantilo, Pastor Obligado [...]. Un tercer grupo, marginado en el deslinde generacional del ochenta, proyecta su espíritu al nuevo siglo [...]. Entre otros se mueven en este grupo: Carlos María Ocantos, Alejandro Korn y Martín García Mérou, quienes conocieron las tertulias literarias de Rafael Obligado y Ángel de Estrada, las sesiones formales o informales del “Ateneo”, institución fundamental para pulsar el medio intelectual porteño. En las actividades del “Ateneo” tomaron parte Carlos Vega Belgrano, Joaquín V. González, Juan B. Justo, Alberto del Solar, José Ingenieros, Luis Berisso, Lucio Mansilla, Leopoldo Díaz, Norberto Piñero, Belisario Montero, Eduardo Schiaffino, Alberto Williams, Ángel de Estrada, Ernesto Quesada, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ernesto de la Cárcova (Castagnino, 1967: 9-10).

La tertulia que todos recuerdan, pasado el tiempo, por ser la que más duró y la que más escritores convocaba, fue la de Rafael Obligado. Por *Mi diario* de Gamboa conocemos que varios textos de él y de otros escritores se leyeron en ese espacio experimental, como hizo el para entonces consagrado Martín Coronado con sus dramas (29 de junio de 1892). Ese salón era frecuentado por el poeta brasileño Joaquim Nabuco y por el dueño y editor de la *Revista Nacional*, Carlos Vega Belgrano. Por lo que respecta a su pluma, Gamboa dejó noticia de haber hecho lectura pública: de capítulos de *Apariencias*, de entradas de su *Diario*, del primer prólogo –destruido luego– de *Impresiones y recuerdos*, y del penúltimo capítulo del mismo: “En Buenos Aires”, que sometió a la aprobación de la tertulia en pleno, debido a la índole del tema. Así, tenemos en *Mi diario* el valioso dato de la escena de lectura y sanción, que regula uno de los capítulos de su obra:

Terminado el capítulo XV de *Impresiones y recuerdos*, intitulado “En Buenos Aires”. Lo leo en mi reunión martense de esta noche, delante de argentinos tan argentinos como Rafael Obligado, Carlos Vega Belgrano, Joaquín V. González, Ernesto Quesada, Martín Coronado, etcétera, porque no quiero que, mañana, las apreciaciones que en él hago resulten excesivas o equivocadas. / Y el cónclave pleno, me lo aprueba sin observar nada en su contra (*Mi diario*: 6 de abril de 1893).

Los escritores de la llamada “Generación del Ochenta” han sido siempre señalados por la crítica como artífices del intelectual que “cierra el círculo”; escriben para una élite de pares, y mantienen una actitud que, en la escritura, tiene su paradigma en las charlas – *causeries*– que publicó un par de años atrás Lucio V. Mansilla, tituladas elocuentemente *Entre-nos*. El ambiente de esas reuniones ofrece un termómetro de las preocupaciones culturales y temáticas, y permite traducir el espíritu de un tiempo. Gamboa tenía un estatus privilegiado en ese cerrado grupo, pues era extranjero sin ser propiamente inmigrante, que es el gran tema de esa generación; había llegado como primer secretario de la Legación mexicana en Argentina y Brasil –puesto al que fue ascendido el 7 de junio de 1890– y trabaja a las órdenes de Juan Sánchez Azcona padre, a quien tuvo que suplir en muchas ocasiones como encargado de negocios *ad interim* por las continuas ausencias de éste (Mac Gregor, 1992: 46), quien se hallaba enfermo y moriría poco tiempo después, al regresar a México.

La legación se suprimió en el presupuesto de egresos del año fiscal 1893-1894, debido a las restricciones dictadas por Matías Romero para nivelar el presupuesto federal (*id*). Gamboa, al tener que clausurar sus tertulias martenses, hizo un balance de lo que éstas fueron, y se sintió ufano de observar la pesadumbre que ese final significaba entre los asistentes; eran muy apreciadas, por ser su casa

terreno neutral y amigo [...], respirábase aire de libertad y de independencia, casa de un literato célibe y extranjero por añadidura, con una ventaja: ser extranjero oriundo de un país distintísimo, vale decir, de un país que nunca podrá ser enemigo ni rival de éste porque nada se disputarán, ni un peso ajeno, ni un grano propio, ni

un inmigrante útil [...]. De ahí que en las modestas reuniones de mi casa, todo el mundo opinara acerca de todos los tópicos imaginables de arte, literatura, religión, filosofía, historia, política, etcétera, etcétera, cuanto le dio la gana, y del modo y con las palabras que más fueron de su preferencia y agrado (*Mi diario*: 11 de julio de 1893).

A esa sociedad de pares concede Gamboa el gran poder regulatorio de su escritura, al ofrecer las primicias de sus obras y escuchar sus críticas; pero le otorga también la obligación de ser justa en sus juicios, aunque éstos fueran de censura; el fallo del *cónclave* –imposible nombrarlo de mejor forma para expresar los alcances de sus dictámenes tomados en grupo cerrado– es implacable y, aparentemente, inapelable. Por ejemplo, en la tertulia de Calixto Oyuela, Martín Coronado leyó su último drama, al término del cual, recuerda Gamboa: “Coronado, sonriente, aguarda la censura, que no tarda en asomar por varias bocas. Y según las críticas se desmenuzan, las críticas embozadas y poco francas de ‘compañeros de arte’, la sonrisa de Coronado se transmuta en mueca de disgusto, para terminar en gesto de dolor que en vano trata de disimular. De todo corazón lo compadezco, porque también yo, con muchos capítulos de mis *Apariencias* pasé por calvario idéntico en la casa de Rafael Obligado” (29 de junio de 1892).

No sólo los libros en proceso, sino también las críticas a los ya publicados solían conocerse anticipadamente en la tertulia. Gamboa escucha en su martes de tertulia la crítica de Calixto Oyuela sobre *Apariencias*, que comienza diciendo: “Hágase usted de cuenta que no nos conocemos...” (13 de diciembre de 1892).

No obstante, la tertulia no basta como espacio anhelado por el escritor profesional. El paso al Ateneo tal vez tiene como principal cualidad la formalización (institucionalización) de las prácticas de lectura, crítica, exposiciones, conferencias y lectura. En algún momento, Gamboa se muestra decepcionado de sus propios martes:

No obstante que mi martes ha estado muy concurrido, principia a enfadarme la esclavitud que imponen tales tertulias, de las que, al fin de cuentas, poco se saca.

Mucha discusión sobre temas baladíes o trascendentales; mucho afán de pasar por espíritu superior e ilustrado, para separarse después de media noche sin haber andado un solo paso positivo. Más que tertulias, simulan una función de fuegos de artificio: primero, luces, muchas luces, entusiasmos, ruidos; luego, humo, ceniza, nada... y el mal no es ése, el mal es que estas reuniones nuestras, con defectos y todo, son mil veces mejores que la generalidad de las diversiones nocturnas en las ciudades hispanoamericanas. ¡Cómo ha de ser! Se lee el prólogo de mis *Impresiones* (19 de julio de 1892).

A pesar de la queja por los *fuegos de artificio*, esas reuniones influyen como motor de su escritura. Según sabemos por *Mi diario*, apenas una noche antes de una de sus tertulias Gamboa había escrito por completo el prólogo de un libro inexistente aún, *Impresiones y recuerdos*, y aunque ahí mismo afirma que el texto necesitará dos o tres meses de reposo, lo lee en su reunión. Y el hecho de que ese día no leyera un texto que haya trascendido luego al libro, confirma la tertulia como espacio experimental y como ejercicio de disciplina: había que ofrecer la lectura de algo y someterlo a crítica. Aunque un mes después lo rompe y cambia de rumbos – e incluso en el libro asentará como fecha de inicio 29 de septiembre, y no 19 de julio–, el presentarlo como prólogo de su próximo libro genera presión y expectativa ante una nueva creación y búsqueda genérica. No conocemos por *Mi diario* mucho más sobre esa primera recepción de capítulos inéditos, lo sabremos hasta que trascienda a la prensa, a las publicaciones periódicas.

Si de parte de quien presenta una obra, la tertulia es espacio para escuchar y callar, las censuras hechas públicas en un medio impreso tampoco tienen la posibilidad de ser rebatidas. Baste el siguiente ejemplo para ilustrar lo que pasaba cuando esa convención se rompía. El dramaturgo Daniel García Mansilla –hijo de Eduarda Mansilla y, por consiguiente, sobrino de Lucio V. Mansilla– y el escritor Alberto del Solar –futuro animador de la fundación del Ateneo en que participó también Gamboa– sostuvieron una disputa periodística acerca de la obra *La Condesa de Silberstein*, estrenada en el teatro Politeama ese mismo mes, en la que tras una crítica de Del Solar sobre el drama en tres

actos de García Mansilla, éste replicó “aunque entre nosotros no se acostumbre contestar las críticas teatrales, y esto porque la crítica artística, propiamente dicha, así como los autores dramáticos, escasea, he pensado que podía resultar alguna luz de la discusión para aquellos que se dejen seducir por el estudio del teatro” (1892a: 1) y añade que tratará de responder el juicio crítico, debido a que en ese juicio “no se han observado las reglas establecidas por la moderna crítica teatral”.

Ante ello, Del Solar contestó al siguiente día diciendo que el autor no podía replicar la crítica a riesgo de ser parcial; que el escritor no podría dejar de defender su obra y debería mejor tomar el aprendizaje de la crítica o le ocurriría “lo que al chino de la pulpería”; y narra a continuación un cuentecillo cuya función, totalmente lograda, es ridiculizar la réplica del dramaturgo (1892: 1); razón por la que al siguiente día éste responde airado: “Quédese con la palabra el señor del Solar. No cuento [con] quitar ni agregar nada a mi respuesta de antea; quiero tan sólo aplaudir al autor de *Rastaquoere*, apreciándola en lo que vale, su típica sangrienta anécdota chino-chilena. / Gustoso, reconozco quedarme muy satisfecho en compañía del autor de *Salammbó*” (1892b: 1).

Con esa respuesta, el dramaturgo pretende –acaso como último recurso– adscribirse al tópico de la incompreensión de su obra no por los defectos de ésta, sino por la incapacidad del receptor, aludiendo a un hito fundamental de la época: el juicio a Flaubert. Imposibilitado para defender su propia obra, por considerarse de mal gusto y por el riesgo de ser acallado y ridiculizado, a Gamboa no le queda más remedio que curarse en salud, ponderando en público las bondades de la crítica que hace juicios negativos de la obra.

Gamboa reserva el espacio de *Mi diario* para hacer tímidos juicios críticos sobre las producciones porteñas; ello tal vez debido a la práctica de leer su diario en las tertulias, por lo que ya puede imaginarse cuán íntimo pudo serlo en esos años; en cambio, tras su estancia bonaerense no recuerdo sino esporádicas lecturas o entrega de fragmentos del mismo, como los que envió a la *Revista Azul* de Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo. No se diga hacia 1915, quince días antes de la caída de Huerta, el cuaderno que

llevaba por entonces a modo de diario permaneció en un cofre de hierro en casa ajena, al temer que catearan la propia, como afirma en el propio *Mi diario* el 15 de julio de 1915, al reanudar su escritura (Gamboa, 1995b: 147).

La imagen que el diario de Gamboa nos ofrece de sus participaciones críticas en las tertulias bonaerenses es escasa. En *Impresiones y recuerdos* se configura –y es constatable– como crítico teatral y de espectáculos en México, incluso implacable, en *El Diario del Hogar* y *El Lunes*, firmando primero con seudónimo y más tarde con su nombre. Por ello me sorprende no haber encontrado hasta ahora un solo artículo crítico suyo publicado en la prensa bonaerense de la época, aunque esa ausencia puede tener muchas explicaciones. A reserva de hallazgos futuros, al parecer no será sino hasta 1914 cuando Gamboa diserté, en la Librería de Gamoneda, sobre *La novela en México*, en uno de los últimos actos convocados por el Ateneo de México; su disertación fue inmediatamente recogida en folleto. Sin embargo, es en otro espacio autobiográfico, en los recuerdos de un notable contertulio, donde observamos un gesto inédito de nuestro autor, al participar activamente en una tertulia en defensa de la crítica, incluso la injusta y agria.

En un texto que formaba parte de un homenaje a Rafael Obligado por su fallecimiento, Alberto del Solar recordaba cómo al autor del *Santos Vega* solía sacarlo de sus casillas el que ciertos “chicos de la prensa” desearan hundir reputaciones con “pseudo crítica que, a carga cerrada y banderas desplegadas, buscaba ahogar el talento, apretándole la garganta y no dejándolo resollar” (Solar, 1920: 428) o, peor aún, haciendo un vacío, un silencio, alrededor del artista. Ahí mismo recuerda que un “mexicano ilustre” que llegó como secretario de legación y que publicó con halagüeño éxito su novela *Apariencias*, una noche buscó disculpar ante Rafael ese proceder periodístico alegando que el mal era universal, y que podía burlarse el golpe con talento, fingiendo no sentirle, y poniendo fuerzas en sus producciones literarias

hasta resplandecer a la vista de todos y así imponerse al falso desdén del silencio intencionado con su constante labor [...], tanto que esa práctica censurable le sirve de saludable acicate para pulir más el fondo y la forma de cada obra nueva, pues la adversidad esfuerza y da ánimo; en tal sentido –pues no le faltaba [a Gamboa] el ingenio cuando se ponía a hacer discursos– sostenía paradójicamente que ese proceder era beneficioso (*id.*).

Esa inusitada intervención de Gamboa, recordada casi tres decenios después, habría ocurrido en una de las varias reuniones que organizó el “acaudalado literato chileno” Alberto del Solar, quien en su “elegante morada” recibía los viernes “a gente de pluma” (*Mi diario*, 24 de junio de 1892). Lo que en realidad resulta paradójico, es que el chileno también rememorara, en ese mismo artículo de 1920, en qué condiciones encontró a Gamboa veinte años después de aquellas tertulias, en La Habana:

desterrado de su país y vilipendiado por la prensa carrancista, después de haber tenido a su cargo la cartera de Relaciones Exteriores y de haber sido su embajador en el extranjero, lo que no lo salvó de la ruina que la revolución que derribó a Huerta le produjo, al dejarlo sin cubierto donde guarecerse de las lluvias o defenderse del sol, obligándolo a mostrar valor a los demonios y luchar tristemente a brazo partido en tierra cubana por el modesto ganapán del día, para sí y para su familia... (Del Solar, 1920: 428-429).

En la tertulia de Del Solar se gestó la fundación del Ateneo a principios de la década de los noventa, que fue, tal vez, el proyecto más ambicioso de una generación, del que Gamboa se preciaba de participar como miembro fundador, si bien veía con amargura que sus méritos no podrían reconocérsele públicamente por ser extranjero:

Hace mucho tiempo que no concurro al Ateneo Argentino, del que en lo oficial y por mi calidad de extranjero, soy sólo socio correspondiente, aunque en realidad sea socio fundador. / La noche de hoy es noche de reunión reglamentaria. / Recojo de Carlos Vega Belgrano y de Rafael Obligado la halagüeña opinión de que me he emancipado de Zola, mi maestro (¡y a muchísima honra!), y de que quizás se me considere, andando los años, propagador, en nuestra América, de una escuela

literaria modernísima que se denominaría “sincerismo” (*Mi diario*, 28 de marzo de 1893)

Una extraña dicotomía puede observarse en la percepción de Gamboa frente a su deseo de construirse un nombre como escritor. Asienta en *Mi diario* que Joaquín V. González – por entonces en los cuernos de la Luna por la excelente recepción de algunas primicias de *Mis montañas*, recuerdos de infancia y juventud enmarcados en el relato de viaje que publicaría en libro al año siguiente, en 1893– le lleva la noticia de que en *El Oeste*, diario publicado en Mercedes, están haciéndole “un robo que ha de alegrarlo”, pues publican *Apariencias* en su folletín; noticia ante la que Gamboa se pregunta: “¿Serán los folletines de diarios provincianos el indicio de la popularidad?” (20 de septiembre de 1892). La reflexión no es ociosa y hace eco de la revolución ocurrida en la década de los ochenta respecto a las formas de consagración de un escritor. A propósito de la polémica levantada por el éxito de *Pot-pourri* (1882) de Eugenio Cambaceres, Fabio Espósito analiza un cruce de opiniones entre Miguel Cané y Martín García Mérou, y concluye que lo que de fondo se debatía eran

dos formas antagónicas de consagración: ‘el humo de incienso de los gacetilleros amigos’, y ‘los ejemplares corriendo de mano en mano’ y, por lo tanto, dos formas de funcionamiento del mundo intelectual diametralmente opuestas: una tradicional, que parece asentarse en las redes amistosas de una prensa que asume un perfil doméstico, y otra más moderna, que obedece más bien a las sanciones del mercado, donde la aceptación del público impulsaría el rechazo de los críticos [...]. El escándalo de *Pot-pourri* reside no sólo en las indecorosas revelaciones de las intimidades de la elite, sino también en el presunto surgimiento de una instancia de consagración que, prescindiendo del rol de los agentes tradicionales del mundo intelectual, privilegia el papel desempeñado por el incipiente mercado literario (Espósito, 2006: 66).

Habría que tener en mente la idea que se tenía por entonces, postulada por Alejandra Laera, que diferenciaría dos series que articulan dos formas ficcionales, dos poéticas y dos

públicos en Argentina: la novela popular y la novela moderna de la alta cultura (Laera, 2004: 20); de un lado Eduardo Gutiérrez, del otro, Eugenio Cambaceres. Esta idea pareciera corresponder a dos maneras de publicación: folletín o libro, en donde la novela popular ha sido vinculada a su publicación en folletines criollistas, en tanto la novela nacional circularía preferentemente en libro para lectura de un público acotado. Esta noción ha sido matizada por Espósito, quien demuestra que en la década de 1880 la novela de la alta cultura aparece conformada por obras “que fueron publicadas sobre todo en los folletines de los diarios porteños y luego promocionadas, criticadas y difundidas por estos órganos de la prensa” (Espósito, 2006: 6).

La pregunta por el público es también relevante en la reflexión de la tertulia como un umbral de *lo público*, pues, como advierte Espósito, “la idea de ‘escribir para el público’ induce a Cané a trazar con claridad los límites entre los pares escritores y el público en general: por un lado, se hallarían los amigos que leen el manuscrito de *Juvenilia*; y por otro, aquellos que acceden al libro una vez publicado” (2006: 62).

Las tertulias, los cenáculos, las asociaciones científicas y literarias, habían tenido su papel fundamental a partir de la década de 1860, cuando realmente se organizaron para activar la producción y crítica; la Sociedad Estímulo Literario (1867-1873) organizó conferencias, certámenes de oratoria y editó una revista; la Sociedad de Ensayos Literarios (1873-1875), formada por el Colegio Nacional, tuvo su propio órgano de difusión; el Círculo Científico y Literario (1878-1879) fue impulsado ahora por estudiantes del Colegio Nacional y coexistió con la Academia Argentina de Ciencias y Letras (1873-1879), de tendencia nacionalista opuesta a la orientación europeizante del Círculo (Espósito, 2006: 28).

Aparecen también cenáculos literarios de los que se sabe quiénes asistían, qué se leía y se discutía, pero todavía hacia fines de la década de 1960 no se conocían “datos suficientes para esclarecer los alcances de estas agrupaciones” (Suárez Wilson, 1967: 129). Las trastiendas de librerías como la “Librería del Colegio” citada por Carlos Vega Belgrano o la

“Porteña” referida por Óscar Beltrán tuvieron frutos interesantes; en esta última, en 1891, se sentaron las bases para un “Círculo de periodistas” que más tarde llegó a ser el famoso “Círculo de la prensa” (130). Giusti recuerda la “Dante Alighieri” y la de “Cantiello”, ambas en la calle de Florida, que eran propiedad de Arnoldo y Baer Moen y la de Espiasse (*id*), y rememora años más tarde que la mayor “aspiración de todo escritor, novato o no, era que los libreros Moen les ‘hiciesen una vidriera’, es decir, tapizaran el fondo del escaparate con los tomos flamantes de las cubiertas, a ser posible amarillas, para emular a las de la popularísima editorial Sempere de Barcelona” (*apud* Suárez Wilson, 1967: 130-131).

Surgen sociedades literarias informales como las Peñas, que funcionaban en los bares baratos y en las secretarías de los teatros, como en “El Globo”, almacén literario y bar anexo, el “Auers Keller”, el “Bier Convent”, el “Bar Helvético”, la “Brasileña”, el “Café de los inmortales”, la Peña de Chacabuco y Alsina (que, al parecer, sería de la revista *Caras y caretas*), rememoradas en libros como el de Federico Mertens, *Recuerdos de un hombre de teatro* (1948), Vicente Martínez Cuitiño o Carmelo Bonet:

Los mismos hombres que constituyen agrupaciones informales en bodegones o cafés, se aglutinan en la obra afirmativa de la revista o las revistas de una generación. Todos o casi todos dirigen periódicos o colaboran en publicaciones, firmando con sus nombres o con seudónimos, transparentes, casi siempre, para el número limitado de lectores. Abren sus hogares a reuniones literarias, y prolongan el almuerzo y la cena entre amigos intelectuales, con lecturas y polémicas que contribuyen a la difusión y esclarecimiento de las ideas (Suárez Wilson, 1967: 125).

Los “recibos literarios” de Buenos Aires, inspirados en precedentes europeos como los “martes” de Mallarmé, los “jueves” de Zola, hicieron tradicionales las veladas de Ángel de Estrada y, muy relevante en la época en que llega Federico Gamboa, las tertulias de Rafael Obligado serían prolongadas con la fundación del “Ateneo”. Obligado recibió primero en los altos de su hogar paterno (Rivadavia y Tacuarí) y más tarde en su propio hogar (calle

Charcas frente a la Plaza San Martín); la casa de Obligado “era como el centro bautismal de una orden” (132-133), y fue el “numen tutelar de las reuniones literarias” (134) aun cuando se trasladó luego a la calle Juncal, donde “su espaciosa biblioteca se abrió entonces a nuevas tertulias, las de *Nosotros* [...]. Ya no nos servían el mate que circulara entre los tertulianos de la calle Tacuarí ni el chocolate espumoso con sabor a miel, paladeado todavía por Ernesto Quesada al recordar las reuniones de la calle Charcas, sustituido por la frágil tacita de café” (Roberto F. Giusti *apud* Suárez Wilson, 1967: 134).

En la década de 1880, en cambio, ocurrió una apertura vertiginosa debida al crecimiento y diversificación de un público lector generado por las campañas de alfabetización, el fortalecimiento del sistema educativo y, principalmente, el desarrollo de la prensa. Los grupos que inicialmente se reunían en bares, secretarías de teatros, habitaciones de hoteles y redacciones de diarios y periódicos, se trasladan del selecto club al democrático café que, aunque abierto a todo el mundo, reunía a una minoría aislada de la bulliciosa concurrencia (127). En sendos relatos memorialísticos, Rubén Darío califica a Buenos Aires de Cosmópolis (1916: 23), en tanto García Mérou, en *Recuerdos literarios* (1915) encuentra incipiente la crítica que podían hacer debido a la dispersión propia de la juventud de todos ellos; tomando un justo medio, Rafael A. Arrieta dice que esos años podrían ser juzgados estériles si se atendiera a su expresión bibliográfica, “pero la savia circulaba por los arbustos, las aulas del Colegio Nacional, las revistas estudiantiles y las asociaciones juveniles eran viveros de ideas e ideales” (*apud* Suárez Wilson, 1967: 126).

En ese contexto surgió la idea de la fundación de El Ateneo, que se atribuye Alberto del Solar, quien dice que en una reunión ocurrida en su casa ubicada en la Plaza Libertad para presentarles a Eduardo de la Barra, surgió el tema de la necesidad de constituir “con toda formalidad, un centro intelectual” (134), cuya fundación fue discutida en la tertulia de la casa de Obligado, en Plaza de San Martín. Los fundadores sitúan la fecha de inicio a mediados de 1892, en tanto los críticos la han ubicado hacia abril de 1893. Suárez Wilson aclara que El Ateneo nace en 1892, pues desde mediados de julio se realizaron reuniones en

que se eligió una comisión directiva, se distribuyeron tareas a cargo de subcomisiones para distintas ramas culturales, se programaron actos públicos, pero su inauguración oficial apareció anunciada para el 25 de abril de 1893 (134-135).

Pude constatar, desde los periódicos de 1892, una agria polémica alrededor de su fundación, que trascendió a los diarios y puede explicar la tardanza en su oficialización. Mientras Juan Cancio –seudónimo de Mariano de Vedia– anunciaba la necesidad del Ateneo en la columna “Vida Literaria” del diario *La Tribuna*, Bruno –Gabriel Cantilo– abanderaba en *La Nación* las críticas de los detractores. Éstos encontraban en los fundadores del Ateneo el deseo de fundarse ellos mismos como cimientos de la literatura nacional, y el deseo de institucionalizar la dinámica de los salones literarios, en los cuales, decía con ironía, “se conversa mucho, se discute más y se lee mucho más” (Cantilo, 1892b: 1), por ejemplo,

la novela de Podestá, la pequeña tribuna de Mansilla y sus ampliaciones, un volumen de Martinto, otro del autor de la *Tradición nacional*, dos de Wilde, uno en prensa del cantor de *Eros*, otro en preparación del autor de *Rastaquouère*, las famosas *Memorias de un médico*, el estudio sobre educación del doctor Cárcano, algo más que seguramente se me escapa, y por fin las *Apariencias* del señor Gamboa, palpable realidad de seiscientas páginas (*idem*).

Y alude, entonces, a temas que habrán de ser nodales en esos años. Los detractores del Ateneo lo perciben como el fortalecimiento de un grupo de escritores que se distancian del oficio periodístico, distinguen literatura y periodismo, y desean marcar una línea entre los que escriben por gusto y quienes esperan vivir de la escritura:

Hay quienes se indignan si se les habla de que las letras son mucho más simpáticas cuando dan para comer [...]. Producir, para vivir. Claro está que para brillar, para honrar las letras nacionales, para probar que se da algo de sí; pero para vivir, mi querido Juan, para vivir, que es lo previo. / Producir banalidades para darse el gusto puro y simple de ver el propio nombre al frente de un libro o al pie de un artículo de diario, es una puerilidad; producir para tener algo en preparación que leer a los

amigos, es un atentado; producir para morir de hambre, debe ser una atrocidad (*id.*).

Bruno critica el confort en el que escribe Obligado tanto en verano como en invierno, la arquitectura de la casa de Guido y Spano, y afirma que el Ateneo será sólo “un salón literario ampliado” (*id.*). En otro artículo de la polémica, nuevamente Bruno considera que el excesivo idealismo de los probables directores del Ateneo pretenderá fundar la literatura nacional con el modelo de escritura del grupo de élite que se reúne en casa de Obligado; quienes fomentan que las revistas literarias mueran pronto, no por falta de lectores, sino porque “no pagan un centavo por colaboración, y no pagando, tienen que pedir, y como piden, tienen que aceptar lo que les dan” (1892a: 1), por lo que “las revistas se ven atestadas de inepticias, languidecen y mueren víctimas de literatura gratis, que es ‘lo peor de lo más malo’, como dicen en la zarzuela” (*id.*). Bruno remata estas ideas afirmando que viven bajo una verdadera tiranía literaria, y señala la ausencia de crítica formal como resultado de la descalificación de los “borroneadores de cuartillas” de la prensa, desvirtuados ante el ensoberbecimiento de los asistentes a tertulias: “habitados todos los escritores a perpetuo sahumero, toman a insolencia que haya alguien que no quemee incienso, y [...] le fulminan con sus iras” (*id.*).

Además de la justicia o no de sus juicios sobre la cuna aristocrática de los tertulianos, sus ideas sobre el arte como distracción o mercancía, y la discusión sobre los ocultos propósitos de la fundación de un Ateneo, la posición de Bruno es interesante porque permite advertir tres paralelismos que se dieron, en esa década, en distintas latitudes de Hispanoamérica: 1) la distinción entre repórter y cronista literario, documentada como una preocupación de Manuel Gutiérrez Nájera (*cf.* Clark de Lara, 1998) y Martí (*cf.* Rotker, 2005), entre muchos otros; 2) el surgimiento de una conciencia crítica que debía expresarse por escrito, llevarse al espacio público, y no quedarse sólo en sesiones privadas, y 3) el mercado literario, que creaba reputaciones falsas y cohibía la crítica pues no provenía de las grandes plumas que, ahora, se entronizarían aún más con el Ateneo.

Bruno alude a estos dos últimos puntos, los cuando dice: “miente éste en la dedicatoria de su libro, miente aquél al agradecerla; miente el de más allá al anunciar en un periódico la aparición del volumen... sólo no se miente en la conversación privada, en la cual unos a otros se hacen pedazos” (*id*); y, sin embargo, resulta paradójico su reclamo pues, en el fondo, lo que se está negociando es, en buena medida, el creciente poder que cobraban los críticos-periodistas, con sus secciones de revisión bibliográfica, para hacer una crítica desde la prensa, que formara la opinión pública, orientara el gusto literario, y, finalmente, regulara el mercado.

El imaginario de escritor-artista que suponía la formalización del Ateneo era ya un paso más respecto de la tertulia, y pese a tan mala prensa, pudo cristalizarse. Calixto Oyuela defendió la necesidad del Ateneo en su discurso inaugural: “Los ateneos no tienen por misión fabricar genios ni engendrar obras maestras, hijas de la meditación solitaria, pero contribuyen a formar el ambiente intelectual, excitan la producción, fomentan el gusto por los temas elevados, promueven concursos, lecturas y exposiciones artísticas y ponen al alcance del talento individual materiales imprescindibles para la investigación histórica crítica y para la generalización sintética” (*apud* Suárez Wilson, 1967: 136).

Y en un discurso en pro de la alta cultura nacional, ofreciendo un campo libre, sin banderías, sin adoraciones infantiles ni desdenes injustificados, el Ateneo quedó oficialmente fundado. Organizó conferencias, exposiciones artísticas (llamadas “Salones”, donde Eduardo Schiaffino expuso el retrato al óleo de Federico Gamboa y el de Carlos Vega Belgrano), tuvo una amplia biblioteca de autores argentinos formada con las donaciones de los socios fundadores, entre los que se destacó Ernesto Quesada; se organizaron actividades musicales, concursos literarios y cursos para estudiantes. La primera comisión directiva estuvo formada por Carlos Guido y Spano como presidente; Lucio V. Mansilla, Calixto Oyuela, Joaquín V. González, Carlos Vega Belgrano, Norberto Piñero, Martín Coronado, Leopoldo Díaz y Enrique Larreta. En la junta ejecutiva estuvieron Miguel Cané, Lucio López, Ernesto Quesada, Martinto y Del Solar; en la

sección pintura fue designado Schiaffino (151). Federico Gamboa no pudo quedar en ninguna comisión, pese a ser miembro fundador, por ser extranjero, y sólo figuró como miembro asociado. Con el Ateneo quiso comenzar otra época para el ambiente intelectual argentino, aunque no duró mucho, pues hacia 1903, “moriría de anemia, de indiferencia” (159).

El uso de la lengua fue otra de las preocupaciones de la época y de la crítica posterior, como puede verse en los artículos que dedicaron a la lengua literaria de Cambaceres en sus novelas, y de Mansilla en sus *causeries*. Cané toma como bandera contra Cambaceres su falta de “pretensiones literarias” en el uso de la lengua, pues debería interpelar a un público heterogéneo con un lenguaje amplio que lo pueda incluir; en palabras de Espósito, pareciera decir que “no se puede construir una literatura nacional a partir de la *causerie* y dirigiéndose a un público restringido por un criterio de clase” (2006: 64). Espósito señala la paradoja que ese aserto significa, pues Cané, al criticar, pareciera hablar de sí mismo y de su generación: Wilde, Mansilla, escritores que cifran en el estilo la esencia de la literatura, en tanto un estilo literario es percibido como reflejo de un estilo de vida aristocrático (65). Pero cabe destacar que para Cané y su generación –aquella que conoció Gamboa en su estancia bonaerense– nunca fue una preocupación la educación del ciudadano, sino la de los sectores dirigentes o aristócratas, a quienes dedicaron sus escritos; este rasgo de época, que los filia, los hermana, con los modernistas mexicanos que en esas mismas horas polemizaban sobre la estética literaria (*vid.* Clark de Lara y Zavala Díaz, 2002), buscaba ofrecer modelos ideales de belleza, y su debate era sobre la forma de alcanzar tal cosa.

Las polémicas por la fundación del Ateneo son un buen referente de las preocupaciones del momento. Desde años atrás, las discusiones de temas eminentemente literarios venían trascendiendo los espacios del salón y la tertulia, y llenaban páginas periodísticas, que tradicionalmente habían sido espacio para los temas políticos. El modelo de “diario doctrina” fue sustituido desde la década de 1870 por el de “diario noticia”, con tendencias cada vez mayores a privilegiar la noticia sobre la opinión, en lucha por los lectores de un

mercado de consumo (Espósito, 2011: 6). La antigua división que suponía la preferencia de información pública a través del periódico por parte de los hombres, y las novelas para el ámbito privado por parte de las mujeres, había sido articulada en un solo producto con la novela por entregas al periódico y con el folletín (Romano, 2012: 27). El escándalo erudito provocado por Sainte Beuve al condenar en sus *Portraits contemporaines* (1869) la literatura industrial como antiartística, había sido superado parcialmente.

En el Buenos Aires de las últimas décadas del siglo XIX había diarios de la élite, como *La Prensa*, *La Nación Argentina*, *Sud-América*, *El Diario* o *El País*, y prensa proletaria, socialista y anarquista como *El Obrero*, *La Vanguardia* y *Protesta Obrera*, respectivamente (Romano, 2012: 27). Aquel prurito dieciochesco que desconocía como proyectos creadores válidos a los productos culturales que alcanzaban la adhesión de un público ampliado, y que sólo concebía al libro como soporte acreditado y a la librería como lugar de venta y circulación, tendía a desaparecer. El diario *La Prensa*, fundado en 1869, fue el primero en desarrollar una estrategia comercial basada en los avisos publicitarios y no en la subvención estatal (Espósito, 2011: 6).

De manera paralela, los periódicos cobraron fuerza como espacio de crítica literaria que desmiente el cenáculo como único foro, aunque éste no desaparece y ni siquiera se debilita. Así lo demuestra Gamboa, quien concede gran importancia al espacio crítico en la prensa periódica, a despecho de lo que refutó a Obligado en aquella tertulia recordada por Del Solar, y se permite anotar en *Mi diario* su desazón al conocer la primera recepción de *Apariencias*, con comentarios negativos: “¿Por qué me gana un invencible desaliento a causa de la frialdad del público para con mi novela?... ¿Por qué creí en el entusiasmo que provocaron algunos capítulos cuando su publicación en los periódicos?...” (23 de agosto de 1892). Dejemos a Gamboa con esta interrogante, a la que hemos de volver.

Primicias: taller creativo y estrategia publicitaria

Además de las tertulias, el otro gran espacio para la creación y crítica literarias fue el de las publicaciones periódicas; me refiero tanto a las revistas –centradas en la creación y la reflexión artísticas– como a los diarios –eminentemente políticos, aunque con espacios literarios cada vez más definidos. Todos estos tuvieron secciones para la crítica, la polémica o el acuse de recibo. Las publicaciones periódicas entregaban al público tres tipos de primicias: 1) primeras versiones de textos en preparación, 2) fragmentos de un libro que se encontraba en prensa, 3) fragmentos de un libro que se encontraba a la venta.

Cada tipo de primicia tiene funciones diferentes. Las primeras versiones hacen de la prensa un espacio de experimentación, un taller de escritura en el que el escritor toma distancia y observa el comportamiento del público frente a su texto, tal vez para adecuarlo. Las revistas suelen ser un “banco de pruebas que los intelectuales, escritores y artistas usan como primer escenario. No solamente son bancos de pruebas de textualidades en el sentido de la creación estética, también pueden ser de la crítica y del ensayo” (Sarilo, 2006: 15), pues ponen su acento en lo público, “no se planean para alcanzar el reconocimiento futuro (positiva fatalidad que puede sucederles) sino para la escucha contemporánea” (Sarilo, 1992: 9).

Los adelantos de un libro ya en prensa, en cambio, entablan otro tipo de relación con el público, del que también quieren obtener una reacción aunque, por el momento, no modifique el texto. Su propósito es, en buena medida, publicitario, aunque busca también regular una expectativa; por ello interesa observar la selección del material publicado, pues ofrece datos valiosos sobre la concepción del público de una empresa editorial y delata, con sus estrategias, marcos para un género, un autor y un tema, además de evidenciar una concepción de su público. Muy semejante, pero más enfocada al carácter publicitario, la reproducción de fragmentos de un libro que ya se encuentra en las librerías, implica una sugerencia de compra que supone, por una parte, una publicación periódica investida de

cicerone literario; por otra parte, una visión comercial frente al problema de las prácticas de lectura. Lo que del banco de experimentación –revista– ha pasado a los libros se integra a una sintaxis que se juzga definitiva (Sarlo, 1992: 10) y lo inviste de un aura. “La consagración del libro, su consagración como objeto de alta cultura es parte de su valor como mercancía pero también paradójicamente, es un obstáculo para su venta masiva. / ¿Qué sucede? Leer un libro: escogerlo, comprarlo o pedirlo prestado, sentarse a leerlo no es una tarea simple, no basta que sea lo bastante barato y uno tenga tiempo libre” (Escalante Gonzalbo, 2007: 141); y es ahí donde el papel de mediación pública de la prensa se despliega, y dirige al lector hacia ciertos productos que canoniza.

La afirmación de Fernando Escalante para la época actual no sólo es válida –*mutatis mutandis*– para observar los procesos de hace más de un siglo, sino que la época a la que aquí me refiero permite identificar los primeros signos de ese proceso: “Si un libro no está en la librería o en la biblioteca cercana, difícilmente existe. Si no puede ubicarse en el canon ni en el sistema de referencias aprendido, si no se comenta en la prensa ni es reseñado, tampoco existe” (*ibidem*: 189). En todos estos casos, los autores están expectantes a la reacción del público: su aprobación o desaprobación, manifiesta en su adquisición o no de la obra, la recomendación de boca en boca, la polémica sobre el libro; pero queda otra posibilidad, la del silencio, también elocuente. El vacío que provoca la extinción de la escritura al que aludía Rafael Obligado.

Los diarios argentinos disputaban la legitimidad del gusto del público en sus columnas y folletines; *La Patria Argentina* y *La Crónica* publicaban preferentemente textos criollistas; *La Nación*, novelas extranjeras; el naturalismo francés tuvo cabida en *El Diario*, y las novelas de los patricios argentinos aparecieron en *Sud América* (Espósito, 2011: 5). Un aumento sustancial del número de lectores y una ampliación de la base social, resultado del crecimiento demográfico y del éxito en los planes estatales de escolarización, hacen posible que la prensa periódica multiplique y diversifique sus funciones: “toma partido en las contiendas políticas promoviendo las posturas de las distintas facciones y, a la vez, informa,

promociona objetos de consumo, vende inmuebles, publicita remates de hacienda, entretiene, instruye y moraliza” (5-6).

Gamboa entregó –según los datos que hasta ahora he podido encontrar– la única primicia de *Impresiones y recuerdos* a un madrileño avecindado en Buenos Aires, Antonio Atienza y Medrano, director literario de una empresa editorial bonaerense que iniciaba, denominada *La Ilustración Sud-Americana*. El primer número de esa Publicación Quincenal de las Repúblicas Sud-Americanas, dirigida y editada por R. J. Contell y F. M. Conte, apareció el 1º de diciembre de 1892, y en sus páginas 9-11 vio la luz, con seis meses de anticipación al libro, el que finalmente fue capítulo 2: “La conquista de Nueva York”, firmado por Federico Gamboa.¹⁷ En ese mismo número, en “Notas de la Quincena”, se da la noticia de la creación del Ateneo. La coincidencia entre la aparición de una revista que, como ésta, dará cobijo a plumas como Lucio V. Mansilla, Joaquín V. González, Rafael Obligado, Juan José García Velloso, Adolfo Saldías, Carlos Roxlo o Aníbal Latino (José Ceppi), y la fundación del Ateneo, parecen seguir un mismo impulso fundacional que crea, ya espacios, ya bienes culturales, y, con su difusión, busca consumidores; la década de 1890 continúa con lo iniciado el decenio anterior: la intensa formación de un nuevo público lector (Espósito, 2006: 89). Así lo explicita el editorialista, refiriéndose al Ateneo: “La comunicación de las ideas y la vida del pensamiento necesitan órganos propios, libres, independientes de todas las tutelas administrativas” (Atienza, 1892: 2).

¹⁷ El único ejemplar que resguarda la Biblioteca Nacional de la República Argentina presenta un grado de deterioro muy avanzado, causado por microorganismos y por la deformación del papel debido a la presencia de humedad; se puede observar una intervención anterior en el papel que, sin embargo, no detuvo el daño. El volumen, que es el primero de la revista, presenta faltantes parciales en las orillas y de hojas completas; por ejemplo, no están las páginas 9 y 10, por lo que sólo pude acceder a la última parte del artículo, la página 11, que textualmente es la misma versión que Gamboa publicó en libro medio año después. El título del capítulo y la firma están también registrados en los índices del volumen, en la sección “Artículos”.

Para diciembre de 1892, Gamboa era una firma de sobra conocida por la pequeña intelectualidad porteña, el grupo de pares. La importancia de una primicia aumenta en proporción a la visibilidad del personaje y, para ello, la mano del editor es mediadora y colaboradora en la construcción de la imagen de un hombre de letras. Que el artículo autobiográfico de Gamboa apareciera en las primeras páginas de la revista; que fuera seguido por un artículo del exitoso *causeur* Lucio V. Mansilla, que comienza “Qué quieren ustedes, no soy un anacoreta, me gusta la buena mesa, con amigos, con caras simpáticas, si hay mujeres espirituales o bellas, mejor” (1892: 11), y que en ese mismo número se encuentre un poema (nada menos que) de Rafael Obligado dedicado “Al mexicano Federico Gamboa (En su álbum)” (1892: 17), debe leerse como el enmarcamiento de una personalidad que, *mise en abyme*, será el tema del capítulo entregado, una escena de comienzos en la que –como hizo luego Vasconcelos– “se afilia a una larga tradición del género: iniciar con un fragmento que prefigura la imagen final de sí mismo que el autobiógrafo desea construir” (Olea Franco, 2012: 50).

La anécdota de “La conquista de Nueva York” prefigura los valores del futuro diplomático, quien se representa en su adolescencia inscrito en una escuela pública nocturna para aprender “de veras” el inglés y ahí, siendo el único estudiante joven entre adultos inmigrantes, hace armas en el idioma aprendiendo a debatir sobre un tema propuesto. El capítulo concluye con la miniaturización de una escena heroica: cuando un compañero propuso como tema disertar sobre la guerra de los Estados Unidos contra México, el adolescente se levanta y, vibrante de emoción, en medio de norteamericanos, pide la palabra dispuesto a impedirlo “a mucha leguas de mi Patria y a muchos años del 47” (Gamboa, 1893: 33). Su intervención consigue que la autoridad, el profesor, varíe el tema al alegar: “tenemos aquí un mexicano, seríamos muchos en su contra, es nuestro huésped y nuestro compañero” (*id*). Finalmente, “los ochenta americanos prorrumpieron en nuevos aplausos, con los ojos humedecidos, y llenó la estancia un grito poderoso que me hizo un

bien inmenso, que me hizo quererlos a todos, que realizaba una conquista inesperada: – ¡Viva México! ¡Viva nuestra república hermana!” (*id.*).

El capítulo que, sin duda, fue leído en alguna tertulia, debió gustar mucho a espíritus tan inflamados de nacionalismo como los de Rafael Obligado, Joaquín V. González o Calixto Oyuela. Gamboa habrá juzgado adecuado ofrecer esa anécdota que, analógicamente, representaba su situación actual: mexicano viviendo en tierra ajena pero integrado como huésped y compañero, en papel diplomático, habiendo sabido aprender el “idioma” y los códigos de esa cultura para conquistar sus voluntades hacia un extranjero, hermanando así dos repúblicas americanas.

Este mismo capítulo fue reproducido dos meses después en el semanario mexicano *El Tiempo*. Edición ilustrada, suplemento dominical del diario católico fundado por Victoriano Agüeros, y que encabezó la oposición conservadora en el periodo de Manuel González y la continuó durante el Porfiriato (Ruiz Castañeda, 1987: 145). El capítulo aparece en la primera página, ocupándola por completo y aun gran parte de la segunda. Bajo el título “La conquista de Nueva York”, asienta entre corchetes: “De la *Ilustración Sud-Americana* de Buenos Aires”. En la nota a pie que acompaña la publicación del capítulo se lee: “Capítulo inédito de un libro que tiene en preparación el distinguido escritor mexicano don Federico Gamboa, correspondiente de la Real Academia Española. El libro llevará el título *Impresiones y recuerdos. Mucho de mi vida y algo de la de otros* (Gamboa, 1893b: 1).

Como puede advertirse, el transcrito subtítulo finalmente le fue impuesto a la publicación de *Mi diario*, y no a la de *Impresiones y recuerdos*; además, puede conjeturarse –ya que, como he comentado, la primera página de esta primicia no se encuentra en el único ejemplar de la Biblioteca Nacional de la República Argentina– que la nota biográfica apareció tal cual en la revista bonaerense, pues de ahí dice copiarlo *El Tiempo*.

Vale la pena detenerse en el subtítulo, pues de todos los elementos paratextuales es uno de los más complejos. Advierte Genette (2001) que diferenciar entre los posibles elementos del título –título, título secundario y subtítulo– suele resultar arbitrario incluso en los casos

en que el subtítulo es una indicación funcional genérica (novela, biografía, poesías); la definición formal y la funcional puede estar integrada al título como: *Sátiras, Escritos*, etcétera. También deja claro que se considera como título aquel con el que apareció en la edición original –o eventualmente preoriginal, sin considerar “la prehistoria genética, o la vida prenatal del título, es decir, las vacilaciones del autor obre su elección” (60). Sin embargo, aunque finalmente fue desechado para *Impresiones y recuerdos*, resulta útil señalar las implicaciones que los críticos han advertido, pues fue reaprovechado como subtítulo de *Mi diario*, proyecto de largas décadas, del que es póstumo la autobiografía, aunque fue incorporado posteriormente –no apareció en los dos primeros volúmenes de 1907 y 1910.

Mientras que a Álvaro Uribe le parece que el subtítulo del diario “advierte de entrada que el autor prescindirá en sus páginas de las infidencias y bruscas honestidades que hacen morbosamente legibles a los apuntes íntimos de los Goncourt” (Uribe, 2005: 14), Fernando Curiel Defossé lo califica de oportuno y afirma que tiene la función de subrayar “el sustrato social de toda obra memorialística –de ahí su distingo frente a la sola autobiografía–; sustrato marcadísimo en los diarios de Gamboa: *Mi diario* pero también *El diario del porfirismo* –su esplendor, caída y exilio” (Curiel, 2005: 501). El reverso de “vicios privados, virtudes públicas”: mientras Uribe apela a las raras virtudes de un diario íntimo, Curiel pone el énfasis en los vicios públicos: “Si altamente empobrecedor resultaría que, salvo *Santa*, el novelista Gamboa desapareciera del mapa literario nacional [...], la desatención de sus diarios, de lo que aquí llamamos *corpus memorialístico*, tendría visos de suicidio cultural colectivo” (504). Ya José Emilio Pacheco lo había advertido: “Ciertamente todo diario escrito para publicarse deja por definición de ser ‘íntimo’. La ‘sinceridad’ se vuelve por fuerza una estrategia narrativa [...]. Sea como fuere, medio siglo de nuestra vida como país se rescata en el *Diario* de Gamboa” (Pacheco, 1994: xxx).

Es probable que la programática frase “Mucho de mi vida y algo de la de otros” acentúe la perspectiva poco intimista, y que ello estorbara el ya enigmático dúo “Impresiones” y

“recuerdos”; pero conviene tener en cuenta que autobiografía y diario nacieron como dos ramas de un mismo árbol que, muy temprano, Gamboa tuvo la visión de consignar lo propio y lo ajeno, lo público y lo privado. La autobiografía no salió, finalmente, con ese subtítulo que sólo alcanzó al diario en su tercer tomo y, póstumamente, en su reedición total.

Aunque posteriormente se ha ligado a Gamboa con el catolicismo –tanto que llegó a ser candidato a la presidencia en 1914 por el Partido Católico, en competencia con Victoriano Huerta, de quien fue brevemente Secretario de Relaciones Exteriores– puede asegurarse que gran parte de los capítulos del libro que fue, finalmente, *Impresiones y recuerdos*, no hubieran sido aceptados para su publicación en el suplemento del diario *El Tiempo*, y queda sólo conjeturar que algún amigo a quien Gamboa escribiera desde Buenos Aires le dedicara esta gacetilla, un día antes de la reproducción del capítulo: “Don Federico Gamboa. Este señor, secretario de la Legación Mexicana en la República Argentina, ha publicado una novela *realista*, de la cual hemos leído algunos elogios en periódicos españoles. / A propósito del señor Gamboa en *El Tiempo* de mañana publicaremos un artículo literario suyo, que hemos encontrado en la *Revista Ilustrada de Buenos Aires* [sic]” (El Tiempo, 1893b: 3).

Tan sólo quince días después, otro diario católico anunciaba –se entiende que “de oídas”– la repatriación de Federico Gamboa, a quien se le hacía entonces “en camino de regreso” (La Voz de México, 1893: 3), cuando eso sólo ocurriría medio año después. Al día siguiente, *El Tiempo* apuesta por más: “Sabé [sic] un colega que este caballero, secretario de la Legación Mexicana en Buenos Aires, se halla en camino para esta capital y que es probable que ocupe algún puesto en la Legación de México en Washington” (El Tiempo: 1893a: 4).

Hacia noviembre se sigue replicando ese anhelo en su carrera diplomática que, al parecer, no tenía mayor fundamento; aspiración que lo haría permanecer, diez años después, en el servicio público durante el gobierno huertista, con las consecuencias que ya conocemos en su vida futura: el exilio durante el carrancismo, la declaración de *persona*

non grata en Estados Unidos, la destitución de las aulas universitarias durante la presidencia de Portes Gil, el nunca poder cobrar una pensión por 25 años de servicio en la carrera diplomática (Mac Gregor, 1992: pp. 51-53).

Aún hoy la representación diplomática en Washington es la coronación de una vida pública, y así lo consideraba Gamboa en *Mi diario* hacia 1913, ¿cuánto de ese imaginario se gestaba en aquel emblemático capítulo “La conquista de Nueva York”, escrito a los 27 años? ¿Qué profunda ambición rigió su primera figuración pública haciendo un destacado papel al conquistar simbólicamente la más moderna ciudad estadounidense, Nueva York, capital del siglo XX?

Al filo de la autobiografía

Un año atrás, antes de dar a la luz primicias de su autobiografía, Gamboa había dado a la *Revista Nacional* –una de las publicaciones más influyentes de la última década decimonónica, dirigida y mantenida por Carlos Vega Belgrano– los cinco relatos de *Del natural. Esbozos contemporáneos*, que se publicaron por entregas exactamente de enero a diciembre de 1892. Ese conjunto de relatos, que formaron el primer libro de Gamboa, había sido publicado en Guatemala (1889), tuvo dos ediciones ese mismo año y una buena recepción. Además de divulgar su obra, aportando contenido literario a la revista fundada seis años atrás por Adolfo P. Carranza, esa republicación le permitió mantenerse vigente como escritor y le dio presencia en el mundo literario.

Para editar *Apariencias*, buscó a uno de los más prestigiados editores argentinos, Jacobo Peuser. Figura clave de las ediciones modernas, introductor de novedades como ilustrador, responsable de una de las mejores distribuciones que todo buen librero debía tener; con Peuser también se publicaron ese año las *Poesías* de Martinto, algunos almanaques literarios y la revista *Buenos Aires Ilustrado*. Ésta cumplía en sus páginas funciones literarias, críticas y publicitarias que completaban un círculo en el negocio editorial: se anunciaban libros, se gestionaban primicias, se vendía revista y libro.

Paralelamente a la construcción de un nombre literario en la *Revista Nacional*, cuando faltaban menos de dos meses para que *Apariencias* saliera a la luz entre dos pastas, Gamboa entregó una primicia al *Buenos Aires Ilustrado*. Arte, Literatura, Teatros, Mundo Social, Historia, Novedades. La revista mensual había comenzado a salir un mes atrás y dejó de hacerlo antes del año (Romano, 2004: 134), pero tuvo colaboraciones importantes de Julio Piquet, Pablo Della Costa, Juan Antonio Argerich, Leopoldo Díaz, Mariano de Vedia (Juan Cancio), y fue dirigida por Julián Martel y José Luis Cantilo. En sus páginas se hizo una larga presentación, en la que todo es bombo, de la cual reproduzco el inicio:

Publicamos a continuación un fragmento inédito de la novela que tiene ya en prensa el distinguido escritor mejicano señor Federico Gamboa, miembro correspondiente de la Academia Española y cuyos *Esbozos del Natural* [sic] le dieron autoridad en su patria, señalándole como un futuro novelador de primera línea. Estas esperanzas tenían un fundamento tan serio como lo demostrará la obra que dentro de poco verá la luz en Buenos Aires con el título de *Apariencias*, obra que a pesar de llamarse así convertirá en realidad los presagios de los críticos mejicanos respecto del autor de los *Esbozos*. / Contando apenas veintisiete años de edad, es ya Gamboa una personalidad literaria digna de llamar la atención de nuestros críticos y que tiene prestado a su país servicios entre los cuales no es el menor la competencia y el acierto con que desempeña el cargo de secretario de la Legación Mejicana [...] (Buenos Aires Ilustrado, 1892: 39).

Con sólo una obra publicada y una en prensa, el presentador cifra esperanzas de escritor basado en las críticas favorables a su obra. Gamboa mismo se muestra muy atento a los artículos que irán apareciendo en periódicos y en revistas literarias. Por *Mi diario* conocemos el celo con que aguardaba la aparición de sus obras; la elección del papel, la aprobación de los tipos, el cuidado y corrección de pruebas, la numeración de ejemplares de lujo, e inclusive su fecha de aparición en las vitrinas de las librerías; rasgos que demuestran cierto fetichismo por elpreciado objeto, manía perfectamente comprensible.

Gran contrariedad le causó tener que trasladarse a Brasil, donde se enteró de que a finales de julio *Apariencias* (1892) se encontraba ya en las librerías bonaerenses. Al regresar, según asienta en *Mi diario*, “a pie, recorro la calle de Florida, deteniéndome en las librerías que lucen mi obra en sus vidrieras: ‘¡Novedad! *Apariencias* por Federico Gamboa’” (19 de agosto de 1892). Había ya visitado a Peuser, quien le presenta su libro “de punta en blanco”, prometiéndole mil cosas soñadas mientras acaricia el lomo de los ejemplares de lujo y hojea los ejemplares ordinarios (*id*). Las noticias le parecen magníficas: el libro se vende.

Frente al control que cree tener sobre el libro como producto –por un lado su nombre, que ya vende; por el otro el editor Peuser que garantiza y respalda–, lo desalienta, en cambio, la primera recepción crítica de *Apariencias*. Los artículos periodísticos ganan la mano con notas breves, en *El Diario* y *La Nación*, que califican su texto como “exuberante y soberanamente aburridor” o “triste realidad de más de seiscientas páginas”.¹⁸ En cambio, aparecen después largos artículos de Ernesto Quesada, Alberto Ebelot (en *Revista Nacional*) y Francisco F. Villegas (*La España Moderna* de Madrid) y un acuse de recibo elogioso en *La Ilustración Artística* (Barcelona); en ellos se discute más detenidamente la novela, elogian sus aciertos, le señalan debilidades, y con esa crítica, finalmente le otorgan un lugar en el campo de lo literario al encontrar un proyecto estético en sus páginas, virtud que le quisieron escamotear las notas periodísticas iniciales.

Desde el inicio de la década de 1880 irrumpieron en la prensa y en las librerías varias novelas que levantaron posiciones encontradas –y enconadas– a favor o en contra del

¹⁸ Datos tomados de *Mi diario*; no pude localizar ninguna de las dos notas. La de *El Diario*, por no hallarse ningún ejemplar en tres reservorios consultados; en cuanto al dato de *La Nación* ofrecido a Gamboa por Domingo Martinto como aparecido en los días que estuvo ausente, sólo localicé un texto que dice: “y por fin las *Apariencias* del señor Gamboa, *palpable* realidad de seiscientas páginas” (Cantilo, 1892b: 1). “Palpable” realidad y no “triste”, como asegura Martinto, lo que me hace pensar, tal vez, en un artículo anterior al que éste responde.

género o, más específicamente, del sesgo naturalista de algunas de sus realizaciones. A su llegada a Buenos Aires, a inicios de la década de los noventa, aún continuaba vigente la discusión sobre el naturalismo, a la que Gamboa ingresa con *Apariencias*, novela que ve la luz en medio de una disputa por la fundación del Ateneo. Pero más contundentemente, Gamboa entra en la discusión con el último capítulo de *Impresiones y recuerdos*, visto como una defensa del naturalismo, pero presentado como rememoración de las circunstancias de escritura de la novela (*vid.* Ebelot en APÉNDICE). Aunque aquí no lo desarrollaré, es evidente que gran parte de las descalificaciones y de los elogios pueden leerse exclusivamente como resultado de la pertenencia a un grupo literario que ataca o responde atendiendo a los debates sobre la novela, el naturalismo, el lector, la moral de la literatura, lo cual permite conocer los temas que preocupaban a la crítica por entonces.

Este breve repaso sobre la suerte de *Apariencias* es pertinente porque creo encontrar en la recepción agrídulce de la novela un motivo más para la experimentación en nuevos géneros más acordes con la sensibilidad argentina y, por qué negarlo, con la suya, heredada de sus lecturas francesas. Si la crítica se mostraba polémica frente a la ficción novelesca de corte naturalista, de reciente emergencia en el panorama literario argentino, ya podía entonces Gamboa explorar en el espacio autobiográfico, género *ad hoc* para construir su autofiguración como escritor profesional cuya principal preocupación fuera la escritura literaria, y cuya estética armonizaba tanto con los principios del naturalismo como podía constatarse con su reinterpretación estética de la obra de Daudet y de los hermanos Goncourt. No intento decir que Gamboa buscara la aprobación, huyendo de la polémica; por el contrario, el entorno literario –tradicción, vigencia, valores– le permitió recuperar con procedimientos naturalistas su propia vida como materia literaturizable. Desde mayo de 1892, al haber concluido de copiar sus manuscritos de *Apariencias* para darlos a la imprenta, confiesa en *Mi diario* sus temores:

Pienso, asimismo, en lo que le espera cuando lo compren; en los lectores que por uno o dos pesos que pagan, se erigen en autoridades críticas, y allí donde uno se esmeró, en la frase rebelde al principio y que al fin creemos haber vencido, en la teoría noble y levantada, en el efecto artístico, allí ceban su ignorancia vanidosa, allí nos hieren con sus sedimentos de burgueses hipócritas y viciosos. Sin contar a los que le llaman a uno “inmoral”, plegando desdeñosamente los labios; ni las personas *graves* que declaran sólo leer los *libros serios* y ¡nunca novelas! (19 de mayo de 1892).

Mi diario, ese documento privilegiado para hacer el seguimiento de su suerte crítica, ofrece, en espejo, esa recepción en segundo grado que, en este caso, nos permite comprender –reconstruir, atisbar, arriesgar hipótesis sobre– las decisiones posteriores respecto a su obra inmediata, que será la autobiográfica. *Mi diario* inicia –al menos tal como ha llegado hasta nosotros– cuando ha concluido la escritura de *Apariencias* y justo unos días antes de que comience el periplo completo de la edición de su primera novela de largo aliento. En cambio, deja constancia de todo el proceso de *Impresiones y recuerdos*, desde su concepción hasta los comentarios críticos. Visto como documento humano, también *Mi diario* colabora en el proceso figurativo que nos entrega un Gamboa múltiple: secretario de legación, escritor, contertulio que,

como todos los demás quiere vivir del presupuesto. Pero no ve en el cargo de secretario [...] una oportunidad para medrar, sino para holgar. Lo que espera de la diplomacia, esa versión rudimentaria de los sistemas de becas a los creadores artísticos, es menos el poder o el salario que el tiempo: lujo del que carecen entonces como ahora los escritores primerizos para planear y ejecutar una obra de importancia (Uribe, 1999: 22).

En *Mi diario* y en *Impresiones y recuerdos* podemos contemplar no sólo que Gamboa busca como mayor “ensueño”, como “envenenada dicha”, su consagración como escritor, sino que trabaja en ella discursivamente. Tras los vaivenes de la crítica frente a *Apariencias*, dos indicios le permiten construirse en ese espacio privado como escritor exitoso: la venta

de su libro y la discusión de su obra. Un mes después de que saliera a la venta, Gamboa asienta en *Mi diario*: “Dos buenas noticias: sigue vendiéndose mi libro y, sobre todo, es el asunto y la conversación del día. ¿Al fin?...” (2 de septiembre de 1892). Alude así a dos caras que debe tener en cuenta el escritor moderno: mercado y crítica. Plenamente consciente de ello, desea controlarlos, pero como era de esperarse, ambos le dan sorpresas. Ese interrogante final condensa el significado de ambos indicios frente a la perspectiva del reconocimiento social de Gamboa como escritor.

Sale a escena *Impresiones y recuerdos*

Pocos días después de la fundación del Ateneo, Federico Gamboa buscó un editor para *Impresiones y recuerdos* al escuchar la negativa de Jacobo Peuser, quien antes se hubiera mostrado muy interesado en editar una nueva producción de Gamboa. Desde un par de meses atrás, fue público y conocido que Gamboa se iría de Buenos Aires en fecha próxima; el editor no habrá querido arriesgarse en esa empresa. Diez días después de concluido, el manuscrito seguía en el cajón, “bosteza[ba] de fastidio de no salir de ahí a asustar críticos impotentes y lectores hipócritas” (*Mi diario*: 27 de abril de 1893). Toma entonces la resolución de editarlo por cuenta propia, pues necesitaba publicarlo en Buenos Aires ya que veía abrirse la incertidumbre en su futuro; así, el tres de mayo entregó los originales en la imprenta de Coni e hijos: 700 pesos el medio millar; papel tipo elzevirano; veinticinco ejemplares de lujo, en papel de Holanda, pagados aparte. Conseguir un nombre de editor, el de Arnoldo Moen, le costó veinticinco por ciento, pero se encargaría de la venta y distribución.

Para entonces, tanto en Argentina como en México ya se conocía el capítulo “La conquista de Nueva York”, publicada en medios locales en diciembre y febrero, respectivamente. Pero antes de aparecer el libro, sale a escena Gamboa. A mediados de mayo recibió en su casa a *Reporter*, un joven periodista de apellido Castellanos. Como ocurriera en México dos meses atrás con Guillermo Prieto –según expuse en el capítulo

anterior–, el género entrevista se antoja como el más adecuado para charlar de un libro en ciernes. Como ocurrió con Prieto, el reportero configura el espacio privado del escritor sinecdóticamente, pues “En casa del señor Gamboa” pretende reunir, en un solo texto, semblanza, entrevista, crítica y una especie de chisme social. Incluso siendo un periódico vespertino, o tal vez por eso mismo, dedica mucho espacio a temas literarios; se publican crónicas de viaje de Carlos Olivera, artículos sobre literatura sudamericana en el folletín y estos “Reportajes literarios” en que ya se había entrevistado a Rafael Obligado, Daniel García Mansilla y otros.

Se presenta a Federico Gamboa como huésped distinguido, que hizo amar “al Méjico literario y diplomático que representa tan gallardamente [...]. Comensal obligado de nuestros festines literarios, miembro del cenáculo que se congrega en el Ateneo [...], tiene esa dulzura peculiar de los mejicanos y ese hablar lento, con cierta entonación de niño mimado, que halaga como una caricia” (Castellanos, 1893: 1). A su casa se llega subiendo por una larga escalera empinada que daba a una pieza pequeña “donde todo denuncia gustos exquisitos” (*id*).

El reportero parece postular que el hombre es la disposición de su espacio privado, que “una casa puede leerse como un texto”, que “los objetos también moran, a la manera de dioses *lares* [y] reflejan una visión del mundo en la que cada ser se concibe como un recipiente de interioridad” (Cassigoli, 2010: 169); en la casa de Gamboa encuentra: el diploma de socio correspondiente de la Real Academia Española, enmarcado, en sitio preferente; los retratos de Jorge Sand, Musset, Victor Hugo, Pasteur, Zola, Flaubert, Daudet, Paul Bourget, Maupassant, Girardin, Lesseps; vistas de monumentos célebres, reproducciones de cuadros famosos, una fotografía que representa a Zola, “el sumo sacerdote del naturalismo, oficiando en su templo solitario sin más altar que su mesa de trabajo atestada de papeles ni más insignias que su gorro burgués, ladeado sobre su vulgar cabeza” (Castellanos, 1893: 2); armas de lujo, bibelots, curiosidades. El reportero expone con claridad la poética de su configuración espacial: “Si el estilo es el hombre, con más

fundamento puede afirmarse que el hombre es también la casa, o en otros términos, que el orden interior, el método de vida y la *mise en scene* íntima reflejan los gustos individuales, permitiendo apreciar el conjunto de condiciones morales e intelectuales que determinan una personalidad” (*id.*), pues su gabinete de estudio, por la compleja y caprichosa ornamentación, es parecido “al taller de un artista del Renacimiento” (*id.*).

La reconfiguración de la subjetividad que el género favorece, “operará, prioritariamente, como orden narrativo y orientación ética, en esa modelización de hábitos, costumbres, sentimientos y prácticas que es constitutiva del orden social” (Arfuch, 2002: 29); el diario vespertino pretende construir una zona de múltiples intereses y formar para el público una imagen de la vida del escritor.

Llama la atención el juego de espejos que se construye en el espacio biográfico: la entrevista de un escritor que anuncia su autobiografía. Leonor Arfuch atisba el nacimiento del género *entrevista* probablemente hacia la segunda mitad del siglo XIX, cuando se reveló “como un medio inestimable para el conocimiento de personas, personalidades e historias de vidas ilustres y comunes” (Arfuch, 2002: 117). Sin aparatos de grabación y acaso acudiendo a métodos taquigráficos, la entrevista a Gamboa dedica toda la segunda parte a dar voz al escritor: su idea de la literatura, sus preferencias literarias, su nuevo libro. “Anclada a la palabra dicha en una relación casi sacralizada, su afirmación como género derivó justamente de la mostración de la proximidad, de su poder de brindar un ‘retrato fiel’ [...] y al mismo tiempo no concluido” (Arfuch, 2002:118); por ello, en el nacimiento de la práctica del género en dos latitudes hispanoamericanas, hemos visto cómo el espacio privado, la morada del escritor, es el lugar que hablará por sí solo en el retrato construido entre dos subjetividades, la del entrevistador que observa, enfoca y describe, y el entrevistado a quien se da la palabra. Las páginas de esas publicaciones crean personalidades literarias que se contemplan simultáneamente como lejanas y cercanas; y en sentido contrario, los escritores sancionan con su participación la actualidad cultural del

diario, que éste aprovecha para anunciar las novedades bibliográficas y hemerográficas, y convertirse en guía, voz y regulador de un mercado editorial.

Tres semanas después, Federico Gamboa recibe en la imprenta los primeros ejemplares de *Impresiones y recuerdos*: “el volumen que examino y disimuladamente acaricio, oliente a libro nuevo, me produce la misma dulcísima emoción que me produjo *Del natural*, allá en Guatemala, y que *Apariencias* me proporcionó hace un año aquí.../ Tipográficamente, *Impresiones y recuerdos* no deja nada que desear, no lo harían mejor en París” (*Mi diario*, 7 de junio de 1893). Encargado del despacho por completo, debido a la enfermedad del ministro Juan Sánchez Azcona, podemos imaginar a Gamboa multiplicándose para entregar a sus amigos de las tertulias y enviando a los diarios bonaerenses y mexicanos, los primeros ejemplares.

Sólo pasan dos días para el primer acuse de recibo en el vespertino *El Nacional*, que desde luego pondera el buen papel y la gran nitidez; el libro “refiere las impresiones y recuerdos de sus numerosos viajes en Europa y América, siendo sus narraciones tanto más entretenidas cuanto que las hace en forma de anécdotas dando al mismo tiempo variados e íntimos detalles de las diversas sociedades que ha visitado” (*El Nacional*, 1893: 2). Breve pero exacta en su función de generar expectativas; el periódico en que se publica esta nota solía otorgar mucho espacio al discurso autobiográfico: entrevistas, crónicas de viaje, recuerdos y otros,¹⁹ por lo que el acento del acuse está puesto en los viajes y las sociedades, narradas en anécdotas.

¹⁹ Se advierte un acento en los temas espaciales incluso en diferentes discursos; por ejemplo, encontré unas divertidas crónicas de viaje de Carlos Olivera que –hasta donde pude revisar– no fueron recuperadas en libro; artículos de fondo sobre la nomenclatura de las calles en tanto su función de memoria y reconocimiento público –debate del momento por el cambio y reglamentación numérica de las calles, que fracasó, pero que muestra una preocupación positivista por organizar el espacio–; se anuncia el *Atlas de la República Argentina*, resultado de una comisión especial nombrada en 1884, con mapa trazado por Arturo Seelstrang; y artículos en que se exponen ideas como la siguiente, que resume el pensamiento de la época: “puede apreciarse, en gran parte, el estado de civilización y de

Al día siguiente, *La Prensa* pondera la “bellísima impresión de los acreditados talleres de Coni e hijos” (*La Prensa*, 1893: 5), y aunque sin firma, la recomendación bibliográfica la hace alguien que conoce desde dentro la vida intelectual: “reservando nuestro análisis para después de una meditada lectura, y adelantando este breve juicio, fundado en el conocimiento previo de algunos de sus capítulos y del autor mismo, podemos asegurar que será uno de los mejores libros con los cuales tenga que enriquecerse la aún joven literatura hispanoamericana” (*id.*). Me parece que orienta correctamente las expectativas al advertir que ejercen:

[...] esa atracción inevitable sobre todo lector del género de las memorias íntimas, de las observaciones personales sobre la vida y los hombres de cualquier país que sean. / Tiene y producirá los mismos efectos que hacen leer con deleite los *Trente ans de Paris*, de Daudet, y tantos otros libros que, sin ser romances, nos aprisionan el alma con la misma fuerza, por el hecho de ser la vida misma del hombre que habla con nosotros, contándonos sinceramente sus propias impresiones íntimas o externas (*id.*).

Idea muy elaborada —el libro tenía tres días a la venta— que muestra, en efecto, un conocimiento previo de la índole del texto al que filia, acertadamente a mi parecer, con los *Trente ans de Paris* de Daudet; párrafos más adelante orienta una lectura que atienda al *romance* que hay en la observación de la vida, la descripción intensa y original de los viajes, y lo autobiográfico de unas memorias que no caen en la pedantería.

Menudearon breves acuses de recibo, anuncios en columnas de novedades bibliográficas y comentarios sobre la nueva obra del autor; algunos muy elogiosos, otros señalando

progreso de un país por el desarrollo de los conocimientos geográficos que de él se tienen [...]. Los vastos espacios en blanco que ofrecen todos los mapas de las regiones centrales del África; las inmensas soledades de la Siberia, en que solo se traza, vagamente, el curso de algunos ríos; las grandes regiones del Asia Ruso-China, que aparecen sin indicaciones, y, por no abundar en detalles, las inmensas planicies de los llanos de Venezuela y de los bosques del Amazonas, demuestran que, allí donde sólo han penetrado escasamente las miradas de los geógrafos, la civilización se encuentra dormida” (Carrasco, 1893: 1).

errores gramaticales y de léxico, estos últimos debidos, en parte, a un gesto provocado por el autor, aunque con mal tino pues le fue adverso: que en la portada figurara bajo su nombre “C. de la Real Academia Española”. Error de cálculo, tal vez, pues por esos días había un fuerte debate entre “castizos” y “naturalistas”, siendo estos últimos unos bárbaros del lenguaje, en opinión de los primeros. Si Gamboa pretendió estar en los dos sitios simultáneamente, no lo consiguió; si quiso mostrar cómo un correspondiente podía dar nuevo aire a la lengua, tampoco fue exitoso, pues antes que verlo como reformador se le tildó de ignorante. La censura se explica también por cierta aversión contra los extranjeros –incluso intelectuales– manifestada desde el año anterior en la polémica por el Ateneo, cuando se dijo que en él estaban “los miembros correspondientes con que la Academia Española cuenta en la Argentina [...]. Estos distinguidos señores no son ni siquiera libre cambistas; son sencillamente proteccionistas de lo producido por el cerebro extranjero [...] que alentaban libros] no engendrados por la buena musa argentina, que recién balbucea sus primeras salmondias, sino por la vieja y laureada musa que ha sido romántica y clásica, decadente y naturalista” (La Tribuna, 1892: 2).

No fue sino hasta el 20 de junio cuando apareció el primer artículo extenso de un total de cuatro que aquí comentaré, y que pude encontrar en publicaciones periódicas de Buenos Aires; dos de ellos, además, fueron recogidos en libro más tarde. El primero hizo rabiar a Gamboa; fue publicado en *El Argentino*, órgano de la Unión Cívica, diario radical que preparó el terreno a favor de la Revolución de 1890. La crítica fue firmada por L.R.F., iniciales que nada revelaron a Gamboa, según asienta en *Mi diario*.

Esta crítica basa su descalificación en dos puntos: “la pobreza literaria de su forma y la índole peligrosa de su fondo” (L.R.F, 1893: 1), e incurre en la falacia de hacer abstracción de que se trata de una obra literaria para exponer como único asunto el de la concupiscencia; el libro le parece indecente, pues asegura que todo lo empapa con el tufo de la sensualidad. Su virulencia e intemperancia hoy provoca una sonrisa:

Se cuentan en él todas las insanas del libertinaje, se describen los lugares de corrupción y los ardides y procedimientos del vicio, iniciando al lector en los apetitos y voluptuosidades de la carne. Hasta en aquellos fragmentos en que ha puesto el autor mayor esmero para pulsar las cuerdas más recónditas del sentimiento, estallan brutalmente las frases más realistas y despiertan, con repelente crudeza, las concupiscencias de la materia [...]. Hay allí páginas empapadas en el acre olor de la alcoba de las cortesanas; y, cuando en algunos pasajes se cree respirar el ambiente sano y puro de los campos, de las montañas y de las fuentes y lagunas, surgen sempiternas palpitations de sensualidad, ora entre exuberante vegetación del Cerrito del Carmen junto a Guatemala, ora sobre las ondas del lago de Oakland en San Francisco, para iniciar al lector en las lúbricas intimidades de una cortesana guatemalteca o de una meretriz judía. Y en estos vapores está envuelto todo el libro.

El crítico acusa también a Gamboa de que en esta “autobiografía fragmentaria” prime por doquiera el *yo*, “un yo absorbente, sempiterno, monótono”. ¿Por qué es tan molesto ese *yo*? Porque Gamboa no reúne los requisitos que el crítico exigiría a un autobiógrafo auténtico: “ni la naturaleza y trascendencia del relato, ni la personalidad del autor-protagonista reúnen las condiciones que revistieran de interés, convirtieran en ejemplo o impregnaran de doctrina a las Reflexiones, Memorias, Confesiones y Confidencias de otros escritores, cuyas vidas y teorías preocuparon la atención de sus contemporáneos” (*id*). Gamboa no es visto por su crítico como un hombre público, y esa carencia obstaculiza la lectura pragmática de un género que, para él, tendría como condición *sine qua non*, la fama previa del personaje principal.

Personalidad interesante, ejemplaridad, adoctrinamiento. En una de las tradiciones más favorables al género autobiográfico, *El Argentino* se coloca en las coordenadas de las autobiografías de la *Biblioteca de Mayo*. Niega la notoriedad del referente, al que desconoce, pero tampoco valora –son irrelevantes– las virtudes literarias, pues el libro “no pasa de ser una vulgaridad”, “es la historia vulgar de lo que nos sucede y nos ha sucedido a todos, con escasas variantes”, como la de que aquí se trate de un “esclavo de la carne” (*id*).

El segundo apartado de la crítica, también amplio, se centra en señalar los “errores” terminológicos y sintácticos de que asegura está plagado el libro, “idiotismos, galicismos, barbarismos y todas las formas heteróclitas”; ofrece gran cantidad de ejemplos, que van desde los señalamientos aceptables hasta los ridículos. La razón de tanto escándalo, que se descubre hacia el final, ya se anticipó: que Gamboa se ostenta en la portada como correspondiente de la Real Academia.

La crítica de L.R.F., enérgica hasta la insolencia, insidiosa hasta el humorismo involuntario, hace eco de una discusión que continuará un mes después. Por *Mi diario* conocemos que su libro fue materia de censura en corrillo de miembros del Ateneo, por lo que sus compañeros se disponen a salir en pública defensa, aun cuando el barco que se llevará a Gamboa está a días de zarpar:

Ezcurra anúnciame tener escrito ya un juicio crítico sobre *Impresiones y recuerdos*, que uno de estos días saldrá en *El Diario* de la tarde, donde él es ahora segundo redactor en jefe. Obligado declara que me dirigirá una “carta abierta” tocante al mismo punto en *La Prensa*; y García Velloso dice que ha visto la primera mitad de un artículo también respecto de mi libro, escrito por el literato madrileño Atienza y Medrano. / Uno de los amigos arriba enumerados comunícame encareciendo reserva que hace pocas noches, en el Ateneo, en corrillo presidido por O. L. que llegó a la iracundia, se destrozaron los tales *Impresiones y recuerdos*, llamándolos, amén de otros nombres, “egoístas”... / ¡Hombre!, digo yo, ¿y qué otro carácter puede ostentar un libro autobiográfico?... ¡Vaya un descubrimiento!/ Mi informante continúa y agrega que Calixto Oyuela, cuando se patentizaban mis defectos e imperfecciones, aseguró que provenían de que yo, indudablemente, no había leído a Homero... (11 de julio de 1893).

L.R.F., aunque con saña y exageraciones, tocó los dos puntos que serán reiterados por el resto de críticos, con distinto enfoque: los excesos temáticos y la heterodoxia en el lenguaje. Este último tópico, virulentamente por la crítica argentina; aquél, por todos.

Pero dejando a un lado la crítica de L.R.F., expuesta en extenso por la información que ofrece sobre los marcos discursivos en los que podía ser recibido un texto como el de

Gamboa en el ámbito periodístico, paso ahora a otro tipo de críticas, que con otros argumentos y referentes, conforman también la recepción sudamericana de *Impresiones y recuerdos*.

Tres plumas respetadas firman sendas opiniones críticas a modo de despedida por más de dos años a quien fuera, a decir de Uribe, “el primer escritor mexicano en convivir activamente con los literatos de un país sudamericano” (1999: 36-37): el poeta Rafael Obligado cuyas tertulias fueron el foco de sociabilidad más destacado hasta la creación del Ateneo; el literato Antonio Atienza y Medrano, redactor de la *Revista Nacional*, órgano cultural y literario de primera importancia, y Alfredo Ebelot, escritor e ingeniero francés que fue redactor de la *Revue des Deux Mondes*, quien en Argentina participó en la llamada “conquista del desierto”. Los tres compañeros de tertulia, no negarán la amistad que los une a Federico, pero dedicarán un largo *introito* a los alcances y los objetivos de la labor crítica, y cada uno establecerá claramente las coordenadas de la suya, que pueden resumirse en estos lugares de escritura: poeta pero no crítico, amigo pero capaz de una crítica objetiva, y parcial a favor por coincidir con sus ideas artísticas pero suficientemente objetivo como para señalar aciertos y errores. Aunque no es objetivo de este estudio, estos artículos ofrecen comentarios de gran valor metatextual sobre la labor crítica.

Rafael Obligado, magnánimo, acude al rescate del “Benjamín de la casa” y lo cubre con su halo. Aunque aparece en el diario *La Prensa*, no es una crítica periodística claramente dirigida a su público, sino que sienta su lugar como una carta abierta que comienza: “Mi querido Federico” (Obligado, 1893: 5, *vid.* APÉNDICE). Reitera ese lugar al dejar saber que ha recibido uno de los ejemplares en papel de Holanda, numerado por mano de Gamboa, y no hará una crítica, sino –lo que mejor sabe hacer quien tiene la tertulia más importante de Buenos Aires– charlará con él.

Son tres las ideas capitales de su texto. La primera, en el *introito*, es sobre la labor crítica. Establece que aunque no comulga con el “naturalismo o sincerismo” del autor, y le hubiera gustado que fuese “menos de *allende* y más de *aquende*; tú me entiendes” –frase que alude

a pláticas y discusiones tenidas en su tertulia, donde se alentaba lo nacionalista y se polemizaba contra un naturalismo que, sin embargo, se toleraba—, “si algo debe respetar la crítica es precisamente la vía por la que cada uno se promete llegar a la belleza” (*id*). Pone en primer lugar el valor artístico literario, y bajo esa premisa juzgará el procedimiento; con ello se distancia de L.R.F. y se acerca a los críticos-escritores que veremos en adelante.

La segunda idea, más extensa, es la reflexión sobre el tema más visible, el punto más discutido: “el *eterno femenino*, donde algunos lo encuentran pornográfico hasta el punto de pedir su retiro de las librerías por escandaloso y malsano” (*id*). Muy lejos de pasmarse él también, pues a sus *Impresiones*, por lo bellas les tiene perdonadas sus liviandades, asegura que estaba tan engolfado

en la audición de “La última armonía” sintiendo por no sé qué arte o sugestión que las lágrimas de tu deliciosa prima me contagiaban los ojos; todo embebido en “La conquista de Nueva York”, donde con tus condiscípulos y con el corazón lleno de gratitud para tu patria, he gritado: “¡Viva México! ¡Viva la república hermana!”; siguiéndote con ciertas reminiscencias a través del idilio en que *también el corazón aprende a leer*, y de tus correrías de novel periodista y autor dramático en que has pintado de mano maestra las primeras ansias literarias; engolfado, repito, en tales cosas y otras no menos interesantes que en el libro abundan, no había prestado atención a las damiselas nacidas todas en París, aunque no todas sean francesas (*id*).

Invirtiendo la ecuación del incontinente L.R.F., a quien la concupiscencia despertada por el libro no le permitió advertir el artificio, Obligado se limita a identificar la fuente: son “influencias exóticas, virus inoculado, microbios de *allende* y una cierta dosis de naturalismo infantil” (*id*).

La tercera idea tiene que ver con la pragmática del género. Aunque en los corrillos se haya criticado el asunto del libro: “Cómo, exclaman, este hombre joven, este escritor de ayer, pretende interesarnos con su autobiografía” (*id*); con maña que muestra la perfecta comprensión de un texto que es a la vez literario y referencial, Obligado ubica *Impresiones* y *recuerdos* en un lugar al que la crítica de entonces pudo acudir como concepto vigente:

“estudio de caso humano”. La conceptualización a que alude, la de *documentos humanos*, la propone Edmond de Goncourt en su prólogo a *Los hermanos Zemganno* (1879); si bien se refiere a los personajes de su novela, los ubica en un umbral entre el mundo extratextual y la creación literaria: “describir a tales hombres y mujeres y a la atmósfera en que viven, requiere inmenso archivo de observaciones, notas innúmeras, tomadas a fuerza de calarse los quevedos y un caudal de *documentos humanos* [...] Y –digámoslo muy alto– únicamente con documentos humanos se hacen buenos libros, libros donde se encuentre verdadera humanidad, con firme aplomo planteada” (Goncourt, 1999: prefacio).

Si con *estudio de caso humano* Obligado filia a Gamboa con el naturalismo –y con la polémica de la hora– también descoloca aquellos requisitos de personalidad relevante y ejemplaridad, que Gamboa posee de otra manera. Ni vejez ni hazañas bélicas, la autobiografía de un escritor *demasiado* joven vale por “el estudio de sus pasiones, su manera de ver y sentir cuanto le rodea” (Obligado, 1893: 5).

Aunque reconoce que el “vivo rayo del talento” iluminó y bañó las desnudeces de la carne con el traje casto y resplandeciente de Venus, Apolo, y aun Ruth y Sulamita, tiende a Gamboa una pregunta que replicarán, a su manera, en México, El Duque Job y Brummel: “¿Te has detenido donde el decoro termina y asoma la licencia?” (*id.*). E inevitable, despacha el tema de las “menudencias gramaticales” como “donosa travesura” con que Gamboa puso “de oro y azul” a la Academia Española. Obligado, colega de Gamboa al ser también correspondiente de la Real Academia desde 1889, sanciona con una disculpa otorgada por un par lo que no perdonaron los periodistas. Cierra, así, el círculo.

Las dos críticas restantes aparecieron en *Revista Nacional*, publicación que, mes tras mes, aparecieron los relatos de *Del natural*, primicias de *Apariencias*, de *Impresiones y recuerdos* y artículos críticos sobre la obra de Gamboa. Ambas declaran o una “cariñosa parcialidad” o analogías en la manera de sentir el arte. Desde posturas diferentes ante el gran tema, el del naturalismo literario, ambos defienden la primacía literaria de esta obra por encima de cualquier otra consideración.

En el artículo de Atienza y Medrano (*vid.* APÉNDICE) sobresale una noción compartida con un sector importante de escritores y críticos argentinos: la concepción de la literatura con función didáctico-pedagógica. Casi un decenio atrás, en las aludidas polémicas en que Cané criticó las obras de Cambaceres, aquél insinuó que sólo los pares –“los que sabemos lo que cuesta escribir” (Cané, 2011 [1884])– podrían salir incólumes de la lectura del naturalismo; en cambio, el público lector –en quienes no pensaba mucho Cané, al menos sólo hay rastro de dicha preocupación en esas polémicas (Espósito, 2006: 63)– podía quedar dañado con erróneos modelos de conducta, pues entenderían “que ya es permitido emplear una enfermedad repugnante, prolijamente detallada, como tema de romance” (Cané, 2011 [1884]). Y en ese mismo artículo Cané había emitido una opinión que parece actualizarse, ahora en la figura de Gamboa: “Cambaceres, tipo del *gentleman*, habla de esas cosas en un libro, y cualquiera se creará justificado, por tan culto modelo, para hablar de ellas en un salón. ¿Piensa el autor evitar que los jóvenes argentinos vayan a lugares de perdición? ¡Bah! Es simplemente un prurito y eso me irrita” (*id.*).

La perspectiva de una novela cuyo propósito sea ofrecer modelos ideales de belleza que puedan traducirse con facilidad en modelos de conducta (Espósito, 2006: 63) es actualizada nueve años después con la aparición de *Impresiones y recuerdos*; pero su pertenencia al género autobiográfico hace aún más compleja su crítica, pues buena parte de los contertulios sí compartían la visión pedagógica de Cané, al menos como modelo ideal.

Luego de un largo *introito* en que Atienza declara su absoluta libertad de espíritu para juzgar la obra, la enmarca como novela naturalista, sin que ello obste para que también la reconozca como:

una serie de cuadros, en cada uno de los cuales ha tratado Federico Gamboa de dar plasticidad a una memoria querida, a una emoción profunda, a una escena íntima, a un hecho culminante de su vida. La galería, tomada en su conjunto, revela la unidad interna que proviene de ser el mismo sujeto que refiere sus tristezas y sus alegrías; pero aparte de esa íntima relación armónica, cada cuadro forma de por sí un todo

independiente por el tema, por el ambiente, por las líneas, el dibujo, la composición y el colorido (Atienza y Medrano, 1893: 117-118).

Hija del naturalismo, la autobiografía mundana, carnal, sensual de Gamboa funde su suerte con la del novelista. Fácilmente fue leída como literaria; salvo raras excepciones, nadie le escatima ese estatus, pero la discusión sobre el género autobiográfico casi no aparece, se diluye en las polémicas del naturalismo. Atienza y Medrano asegura que mientras a Gamboa lo mueve “la eterna belleza de la verdad” (118), él sigue en su convicción del “triunfo del bien que la verdad lleva en sus entrañas”, y anhela una literatura que pueda “realizar un bien, corregir un mal, borrar una injusticia” (119).

No obstante esos parámetros, valora *Impresiones y recuerdos* porque hay artistas que sin que se lo propongan “sus creaciones encierran siempre grandes enseñanzas” (*id*); y frente a la acusación que le han hecho de trivialidad en lo referido, de que “nada extraordinario le ha ocurrido que merezca los honores de una autobiografía” (119-120), considera que el mejor acierto es lo que su amor, sus ilusiones de adolescencia, “la lucha por la vida, el combate diario, el ardor de las pasiones, las ambiciones” (120) tienen en común con la naturaleza humana, pues, concluye: “nada tan trivial, ni tan común, ni tan repugnante como la embriaguez, y no obstante, ¿quién por el soplo de la vida que anima la escena y las figuras no se descubre ante el cuadro de *Los borrachos* de Velázquez?” (*id*).

Pero en el marco discursivo del género, el asunto de los límites frente a lo que se devela de la propia vida, ha sido una nota constante en sus críticos. Qué mejores documentos para el estudio de lo privado y lo público, que los artículos de recepción de un texto autobiográfico. Y qué mejores textos para articular una idea de *lo literario* que los de la crítica que pretende defender un texto de umbrales, pero que termina creyendo que “hay muchos elementos reales, sanos y en sí mismos impecables, que nada tienen de pornográficos y que, sin embargo, no pueden hallar cabida en una producción literaria” (120-121).

No juzga como “pecado”, en sí, los cuadros realistas de “Malas compañías”, sino en el hecho de haber apurado “tanto el consonante, que juzgue necesario referir al lector el número de besos que diera a tal o cual mujer más o menos liviana”(120); y aunque identifica el tópico de que el arte no es moral ni inmoral, “muy otra cosa es que deba decir siempre y en cada caso *toda la verdad*” (*id*). Aunque por la moralidad del arte ya había corrido mucha tinta en París –unas décadas atrás, con los juicios de Flaubert y Baudelaire–, en Hispanoamérica tenía todavía una década que recorrer, como se ve en este caso y, por ejemplo, en el de “Misa negra” en esos mismos momentos.

Un último artículo aparece mientras ya Gamboa se encuentra en el tornaviaje, el de Alfredo Ebelot (*vid.* APÉNDICE), quien justifica el papel de la crítica en el *introito* de marras, e inmediatamente se lanza al tema consabido: a qué escuela pertenece el autor. Lo que despliega, entonces, es una defensa del naturalismo –mejor aún: *verismo*, término con el que Gamboa pretendió descolocar la inquina contra Zola, sin conseguirlo– en que Ebelot discute, en dos pistas, tanto los procedimientos literarios prejuizados por creer que sólo consisten en el “apasionamiento fisiológico, y a veces de violencia bestial, que [Zola...] ha impreso a varias de sus pinturas” (Ebelot, 1893: 221); como el gesto “moderno, suelto, personal” (220) del uso del lenguaje con el que Gamboa prefirió atender a la nitidez de la forma, “dar a su frase el color y la animación de la vida” antes que momificar el estilo para dar el “sello augusto de la tradición” a su obra pues, conjetura Ebelot, Gamboa “es un miembro correspondiente escasamente convencido” (*id*).

Tras hacer una defensa del término *verismo* acuñado por Gamboa, fija también él su postura frente al asunto de la “verdad”, pues “¿quién puede hacer un cargo al prójimo por amar la verdad?” (222). La verdad completa es la conjunción de la verdad fisiológica y la psicológica; “no somos ni ángel ni bestia”, dice citando a Pascal. “Si se pinta sólo el lado angelical del ser humano, no se está en la verdad” (*id*), igualmente, si se pinta sólo el bestial. Pero incluso reconociendo esa complejidad del *ser humano*, Ebelot no entiende por qué se achaca a un autor “los deslices de sus personajes” y, filiando esta obra con la anterior sin

advertir diferencias entre novela y autobiografía, afirma que también en el pasado se hicieron cargos a Gamboa “porque uno de los protagonistas de *Apariencias* era demasiado canalla” (223). Pareciéndole muy raro ese criterio para juzgar una obra de arte, sugiere que los críticos mejor se pregunten si los vicios que estudia Gamboa existen en la sociedad y los ha sabido observar bien; y si son afirmativas estas dos condiciones “tiene el perfecto derecho de aprovecharlos para obtener el efecto artístico que tiene en vista y de cuya oportunidad él es el único juez” (*id.*).

Situando en un lugar diferente a la persona y al personaje, a la sociedad y su representación, Ebelot fija los parámetros básicos para el análisis de una obra artística, empero, con astucia, elude por completo referirse a la pragmática del texto autobiográfico, que es la nota escandalosa señalada por la crítica. Al acercar el texto hacia la novela, afirma que “la moral de una novela estriba en su mérito literario, no en su argumento o en la pulcritud de sus personajes”, y en esos terrenos pisados por Cané y García Mérou años atrás, repasados por el desconocido L.R.F. y vueltos a andar en los corrillos del Ateneo, revira:

Se pretende que se lastima la moral con la atrayente descripción de las pasiones de los viciosos. ¿Por qué? ¿Acaso se conocen los rigoristas tan “blandos a la tentación”, como dice la Dorina del *Tartufe*, que no puedan defenderse de una emoción malsana al leer escenas cuya materia prima es suministrada por la vida real? ¿Cómo me harán creer que el mundo mismo no los induce a cada rato al pecado, si la literaria reproducción de la vida mundana produce en sus organismos turbaciones equívocas? Me cuesta interesarme en virtudes que se complacen en manifestar que no están firmes sobre los estribos (223).

La alusión a la materia prima “suministrada por la vida real”, válida para la novela como para este texto, ambos *veristas*, le lleva a explicar cómo el mecanismo del verismo (los métodos de ejecución) es lo que añade significación simbólica a una verdad, y es esa significación la que traduce la realidad en literatura. Analiza así “La última armonía” como una anécdota sencilla, “de poca cosa”, “prosaico a primera vista” (224), pero cuya

significación simbólica centrada en la nota quejumbrosa, interpretada como un postrer saludo del piano, ese objeto llegado a considerar como una persona y al que se le presta un alma, ejemplifica el *verismo*: “con la verdad, nada más que con la verdad, se puede introducirnos en las regiones de la inmaterialidad mística, porque el misticismo es verdad también” (225). Y si ese procedimiento conmovió al lector de “La última armonía”, produce mayor efecto en aquellos capítulos “consagrados a la historia de un alma”; sin embargo, advierte, no luce por completo cuando se destina a la descripción de lugares: Guatemala, Londres, París, Buenos Aires, por la naturaleza del tema.

Aunque alude en distintos momentos a la construcción de un personaje, a la narración de la historia de un alma, evita entrar en la discusión del género y, más aún, no sólo lo ubica cerca de la novela sino que coloca este libro “en los umbrales mismos de la literatura”, pues “más que de novelista, ha hecho en estos capítulos literatura de diplomático” (*id.*).

“Cosas y cosas que no son para dichas”

La recepción crítica en México de *Impresiones y recuerdos* que pude localizar hasta ahora, se reduce a dos primeros artículos y unos comentarios posteriores, además de varios anuncios breves y acuses de recibo del libro en distintos periódicos. Aunque sean sólo dos artículos, resultan de gran valor para el análisis; la distancia entre el desconocido L. R. F. y el artículo del Duque Job no únicamente radica en la superior expresividad literaria de Gutiérrez Nájera, sino en la comprensión crítica que revela. Las piezas aparecieron en *El Partido Liberal*, periódico cuya sección literaria era cada vez más relevante, al grado de que, meses después, dejó de publicarse el número dominical y, en su lugar, se dio a los suscriptores la *Revista Azul*, de 16 páginas en folio a dos columnas, pulcra y elegantemente impresa, y correspondió a Manuel Gutiérrez Nájera “la idea original de crear un órgano que fuese expresión del nuevo espíritu renovador que flotaba incierto en el ambiente, pero que carecía del vehículo adecuado para su concreción y difusión” (Díaz Alejo, 1968: 11);

aparecida en mayo de 1894, fue la primera de cinco revistas del modernismo mexicano, semillero de una nueva sensibilidad (Clark de Lara y Curiel Defossé, 2000).

Desde *El Renacimiento* (1869) hasta antes del gran hito que fue *Revista Azul* (1894-1896), seguida por *Revista Moderna* (1898-1903) y *Revista Moderna de México* (1903-1911), no hubo prácticamente revistas literarias que sistemáticamente dieran espacio a la innovación, y que sacudieran preceptos nacionalistas o academicistas.²⁰ Eso no significa que no hubiera un importante movimiento literario en México, pero tal vez por la índole de los géneros más cultivados –novela de folletín o por entregas, poesías insertas en el periódico, y la infaltable crónica literaria– el periódico cobró en México –y en particular la sección literaria, sabatina o dominical– el papel que en otras latitudes se arrogó sólo la revista, la publicación especializada.

Dentro de periódicos eminentemente políticos, el espacio literario alcanzó personalidad inconfundible, y aunque los estudios sobre la disposición de contenidos literarios es una asignatura todavía poco explorada en México, el contraste con los diarios que pude revisar en distintos acervos de Buenos Aires permite justificar, a falta de revistas, el periódico como principal espacio de construcción literaria en México desde la República Restaurada hasta la última década del siglo XIX.

Superados los momentos en que se buscó una literatura nacional bajo la figura rectora de Ignacio M. Altamirano, fue Manuel Gutiérrez Nájera la personalidad más destacada, y de ello hubo consenso en su época y posteriormente. El mejor conocido como Duque Job, dedicó a Federico Gamboa uno de los más representativos artículos que, desde mi punto de vista, permiten declarar *Impresiones y recuerdos* como pórtico de sucesivos textos que, siendo autobiográficos fueran también considerados como artísticos y se publicaran en vida.

²⁰ Las revistas literarias que aparecieron en ese lapso fueron: *El Domingo* (1871-1873), *El Artista* (1874-1875), el suplemento de *El Nacional* (1880-1884), *La Juventud Literaria* (1887-1888), *La República Literaria* (1886-1890), la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* (1889-1890) y *El Renacimiento* (2ª época, 1894) (cf. Díaz Alejo y Prado Velázquez, 1968: 9).

El arranque no deja lugar a dudas del artificio conseguido: la prosopopeya consumada con los poderes de la escritura literaria, sancionada por la crítica:

Es Federico Gamboa este libro de cubierta amarilla; impreso en Buenos Aires, a los no sé cuántos días del año corriente; es aquel a quien sus compañeros en la vida traviesa le llamaban “el Pájaro”: despierto, vivaracho, decidor, de brío y arrestos, sin llegar nunca a pendenciero; comensal impagable, particularmente de la una de la mañana en adelante; pobretón casi siempre y siempre alegre; enamorado, no de una mujer sino del sexo; inteligente, agudo; sano de espíritu, aunque venialmente pecador de cuerpo; periodista, más bien que por afición o paga, por deseo de tener entrada libre a los teatros y acceso fácil a los bastidores; el Federico más inacadémico posible; el despejado y listo bohemio, muy parecido a los pintados por Mürger, gastador contumaz e impenitente de su amor, de su salud y de su ingenio. ¡Cómo no reconocerle, si tengo clavado en la memoria y aún están llenos de risa mis oídos! (Gutiérrez Nájera, 1893: 1).

La coincidencia de identidad del autor, narrador y personaje, y la firma que usa un yo llamado Federico Gamboa que remite al enunciador del discurso, crea un pacto de lectura completo, redondo, que hace decir al firmante Duque Job, que el libro *es* Federico.

Pese a la falta de una tradición más fuerte que orientara la suscripción de un pacto de lectura autobiográfica, es en México donde personaje-narrador-autor se funden desde una primera lectura, donde sobresale una característica fundamental para su disfrute pleno: el reconocimiento del personaje principal, además de espacios, personas y anécdotas por parte del lector. Si es cierto que el *yo* rige el enfoque e impregna los capítulos del libro, el *nosotros* que crea junto a sus verdaderos pares, jóvenes escritores en la Ciudad de México, sólo pudo ocurrir a plenitud en tierras nacionales.

El artículo del Duque es, en sí mismo, no una crítica sino una pieza literaria. Con su prosa elegante y modernista, alude a personajes y espacios del texto gamboino y se involucra en las anécdotas comunes; se integra al libro de la mano de Federico y ambos platican en los bastidores del teatro. La fusión intertextual llega a su punto culminante un

año después, cuando fundada ya la *Revista Azul*, el Duque incluye algunos fragmentos del capítulo VIII, “Ignorado”, como parte de la narración de “El músico de la murga” (Gutiérrez Nájera, 1894: 209-212). Fue ese, por cierto, el último cuento del Duque Job (2001: 607-614).

Federico Gamboa e *Impresiones y recuerdos* son uno solo en el artículo de Gutiérrez Nájera. Los espacios de indeterminación que toda narración con referente extratextual puede tener, el Duque los ocupa como testigo de descargo. Cita lugares, personajes, anécdotas que no están aludidos en el texto de Gamboa, y completa con sus propios recuerdos uno de los tenues hilos que soslayó su crítica contemporánea: no es tanto la narración de cómo un hombre se perdió en la concupiscencia, sino cómo se salvó de ella tras ser arrastrado, y entonces, desde la orilla del río, tal vez aún sumergido en sus aguas, cuenta el prodigio:

Le veo pasar en victoria con Manuel Garrido, camino de la Reforma; le hallo de nuevo agazapado junto a un kiosco del Tívoli, en acecho de aventuras, o sentado al piano, moviendo la cabeza que también bailaba danza, entrecerrando los ojos y abriendo mucho los labios ávidos de flamantes voluptuosidades... Y ¡si supiera él qué miedos me hizo pasar el muy tunante! Mucho y largo temí que se perdiera, que se acabara, yéndosele el talento y la salud como se va estéril, derretida, la estearina de vela expuesta al aire [...]. Por eso me alegré de veras, sentí júbilo, al saber que se iba Federico como segundo secretario de nuestra legación en Centroamérica. ¡Por fin!... Ya respiraba... (*id*).

Bohemio que colgó los hábitos a tiempo, gitano que dejó el hampa: la lectura que El Duque Job hace no sólo funde vida y texto, sino que pretende incidir en el autor. Las aventuras y travesuras que narra en *Impresiones y recuerdos* no han terminado, pues la misma escritura de semejante libro es una de ellas. Las siguientes líneas, a diferencia de la recepción en Argentina y tal vez por el tono del texto, no censuran lo representado, sino, acaso, lo reputarían como calaverada:

Quedan del joven Federico, la costumbre de escribir aprisa, sobre la rodilla [...], y esa falta de escrúpulos que le permite decir con cierta encantadora ingenuidad, cosas y cosazas que no son para dichas y mucho menos cuando se trata de uno mismo. Los amigos sabemos que Federico es hondamente bueno y perdidamente franco; mas... para los otros, hay que ser algo discreto. La hipocresía es mala, por más que un granito de ella suele hacer provecho; pero el silencio... ¡ah, el silencio es una buena capa! (*id.*).

Ese silencio que el buen sentido decimonónico aconsejaba y que poco a poco fueron abandonando los escritores, anunciaba un cambio de mentalidad que emergía con el ocaso del siglo. Los velados límites de la tradición literaria mexicana –contenidos por la autocensura o la abierta descalificación– hacia temas considerados tabú, se desbordan, se exceden, pues no únicamente los representa, sino que los despoja del velo de la ficción al publicarlos bajo el contrato de lectura autorreferencial. Pacto que evidencia con alarma Gutiérrez Nájera, al escribir que hay “cosazas que no son para dichas y mucho menos cuando se trata de uno mismo”. Las prendas del pudor victoriano no caían –como hace pensar El Duque cuando asegura que Gamboa, más bien que pintarse, se desviste– sino se mudan por otras, pues el artefacto autobiográfico irá adquiriendo sus estilos con Tablada, con Vasconcelos, ¡con Novo!

Otro artículo esperaba a Gamboa cuando éste, finalmente, regresara de Buenos Aires, vía Europa. Brummel, el implacable crítico que publicó un lustro atrás tres estudios dedicados a Salvador Díaz Mirón, Gutiérrez Nájera y Juan de Dios Peza (Puga y Acal, 1999 [1888]), en que puso de oro y azul a este último cuando sus admiradores y amigos intentaron defenderlo con insultos; el crítico y periodista formado en Francia, donde entró en contacto con las teorías del positivismo y del darwinismo, Manuel Puga y Acal, envió una carta abierta publicada también en *El Partido Liberal*.

Alude a la lectura del artículo del Duque Job, y comparte la idea de que el libro se parece al autor, y a continuación recurre al mismo procedimiento de Gutiérrez Nájera al aportar información y recuerdos personales, no mencionados en *Impresiones y recuerdos*, a

modo de pacto de lectura autobiográfica suscrito por completo; pero lo hace de manera tan extensa que podemos diferenciar dos intertextualidades de las que el libro de Gamboa sirve de hipotexto. En Gutiérrez Nájera servirán para un cuento publicado al año siguiente, uno de esos textos frágiles en que cuento, crónica y evocación están encabalgados; en Puga y Acal, arrancaron algunas anécdotas memorialísticas. En miniatura, puede observarse cómo la recepción de un texto autobiográfico puede abrir la puerta a hermanos de la misma especie, y eso determinar, en cierta medida, el surgimiento de un género.

En Argentina, el fenómeno de *Juvenilia* motivó la escritura de una serie de textos con recuerdos de escuela, y sancionó un orgullo de grupo entre quienes habían pasado por las aulas del Colegio Nacional de Buenos Aires. Aunque menos edificantes –dicho esto con ironía–, Brummel está feliz de narrar algunas pícaras anécdotas bajo la advertencia de “cómo has podido echar en el olvido”, confirmando con su memoria la naturaleza de un texto, como el autobiográfico, que recorta lo que le parece bien; y esos puntos de indeterminación a que me refería más arriba aquí son huecos que, en realidad, conforman la memoria ajena, pero aquí sirven para subrayar la verificación de una lectura pragmática referencial.

Tanto es así que el miedo de verse representado en las páginas de libro tan escandaloso, mengua, tal vez, la escasa referencia que hace Brummel a los valores literarios del texto, aunque orienta adecuadamente su lectura al filiarlo con Rousseau y, temáticamente, con Casanova.

¡Qué cosazas cuentas, amigo mío! Has hecho de tu libro un espejo en que reflejaste tu vida, y lo que es peor, no sólo la tuya sino también la de los demás. ¿Quedarán todos contentos con tus indiscreciones? ¡Quién sabe! Pero, en todo caso, has sido ingenuo, has sido veraz y te ampara el ejemplo de Juan Jacobo y Casanova. / Por mi parte debo decirte que al comprender el género de tus narraciones, hojeé rápidamente y con afán todo tu libro, temeroso de encontrar en alguna de sus páginas alguna anécdota fuertemente salpimentada en que mi nombre estuviera mezclado. No la encontré, y te lo agradezco, por más que en alguna parte comprendí

que habías evocado mi recuerdo y a mí te habías referido con una discreción que obliga tanto más mi gratitud cuando que no es propia de tu carácter (Puga y Acal, 1893: 2).

Esa experiencia vicaria que generan los textos de Gamboa, característica ya señalada por Álvaro Uribe (1999: 56), también se verifica en la carta de Brummel; agradece que no lo exhiba, exhibiéndose por sí mismo, involucrándose en las correrías, añadiendo anécdotas, subrayando la convivencia cotidiana. Los lugares aludidos por el crítico, convertidos en espacios a causa de ser referentes recorridos, integrados en su vida, rebasan la cuidadosa selección del artista –la redacción del periódico, los entretelones de los teatros, el Hotel de Iturbide, etcétera– y se mezclan con los recuerdos del comentarista: la casa de Consuelo Silva y Valencia, la del licenciado Protasio Tagle, la casa de Buisson.

Con diferente signo, tanto el rabioso L. R. F como Brummel señalan el sentido olfativo – que sólo los neurólogos actuales han encontrado relacionado con la memoria– como el que impregna el recuerdo. Aquél hablaba del “acre olor a alcoba” y de los “vapores que envuelven” el libro; éste asegura que “huele a calle de Plateros, a Hotel de Iturbide, a Paseo de la Reforma y a otros muchos sitios que tú mencionarías crudamente, pero que yo quiero callar” (*id*).

Aunque advierte que “es horrible pecado el del escándalo”, podemos reconocer en Brummel el vicario gusto de reconocerse en ese retrato de sociedad. Y ocurre, por vía del involucramiento vivencial en la narrativa, lo que no pudo suceder en Argentina: “he sufrido el contagio de tu último libro. El crítico regañón, que analiza frases y pone y quita puntos y comas, ha cedido el lugar al amigo que, acompañándote, se ha puesto a entonar coplas regocijadas de la eterna canción de la vida de bohemia” (*id*).

No dudo que, principalmente, la actitud del memorialista tuvo como más patente recepción que varios escritores entonaran sus propias coplas. Abrió la puerta a un género que sacudió la gazmoñería con las virtudes de su prosa.

Tres años después, un crítico jalisciense negó todavía el valor literario, testimonial, de “documento humano”, o algún otro que pudiera tener; pero sin espantarse tampoco ante el *eterno femenino* que llena sus páginas, hizo afirmaciones como las siguientes:

[En *Impresiones y recuerdos*] el autor da cuenta y razón de la época en que fumó su primer cigarro, del color de los ojos de su primera novia, de la palmeta con que el maestro corrigió sus deslices escolares y de otras cosas así de interesantes [... haciendo un] alarde inmenso de egolatría en que exhibía el escritor sus *res et gestae* con la puntualidad con que un Goncourt o un Daudet podían dar a conocer cuanto en la vida han ejecutado (Salado Álvarez, 1899 [1896]: 69).

Victoriano Salado Álvarez, usando su característica ironía, tal vez atina a la fuente inspiradora, Goncourt y Daudet, pero niega a la obra de Gamboa el valor que supieron advertir otros críticos; es probable que su percepción sea, como ocurrió con algunos críticos argentinos, la de una necesaria notoriedad pública como premisa del valor autorreferencial. En cambio, inmune a la provocación, curado de espanto, Salado ignora las “cosas y cosas” usando el mismo desdén que empleará hacia 1898 con los escabrosos temas de los decadentistas: asesinato, prostitución, violación, necrofilia.

En su sexta década de vida, Salado Álvarez, habiendo sido gran amigo de Federico Gamboa, con quien compartía el placer de la conversación y las sesiones de la Academia Mexicana a la que ambos pertenecían, asegurará: “Años llevo de quejarme pública y privadamente de que los mexicanos no escriban memorias ni guarden papeles viejos, y no quiero que nadie me pueda hacer el mismo reproche” (1946: 15). Publica, entonces, en la prensa, poco antes de su fallecimiento en 1931, unas memorias tituladas *Tiempo viejo. Tiempo nuevo*, editadas en libro en 1946. ¿La percepción de sí mismo como figura pública habrá sido determinante para motivar una escritura autorreferencial?

IV. GAMBOA FRENTE AL ESPEJO

Federico Gamboa emplea recursos y estrategias para construir un discurso autobiográfico que, sin renunciar a la manifiesta escritura literaria, atienda a la mejor cualidad que puede alcanzar en el terreno pragmático: generar un pacto de lectura que avale el discurso como referencial y no ficcional, pero literario. Para ello, dedica espacios estratégicos de su libro a la configuración de un lugar artístico de enunciación y de abolengo intelectual, cuya apuesta más atrevida fue conjugar una tradición del género hoy conocida como “autobiografía intelectual” y enfocar, simultáneamente, la formación sensible, pasional y emocional del personaje. Garantizó el parecido: suscribió la lectura referencial al prometer en la dedicatoria: “me verán junto a ustedes, entre renglón y renglón, y al volver una por una las páginas del libro” (Gamboa, 1893: 5).

He intentado enfocar la importancia de las tradiciones literarias respecto a un género y al entorno de escritura y publicación en la concepción *Impresiones y recuerdos*. El éxito de Gamboa en el cerrado círculo bonaerense, la pertenencia a ese *nosotros* afianzado en las tertulias y estimulado por un espacio autobiográfico argentino, fueron determinantes para el comienzo de las *escrituras del yo* en Gamboa. No es casual que inicie el proyecto *Mi diario* en mayo de 1892, a un año de su llegada a tierras bonaerenses, capital donde se abrió puertas no como un inmigrante más, sino con credenciales diplomáticas, se relacionó con artistas y escritores, asistió a sus tertulias y creó la propia, colaboró en su prensa, publicó una novela, recibió su crítica, participó en el debate de la novela naturalista y formó parte de un anecdotario compartido.

Tras meses de llevar su diario, Gamboa comenzó una serie de pequeñas piezas; no el flujo de los recuerdos a borbotones, como hiciera Guillermo Prieto, sino la arquitectura del

relato redondo, independiente y literario, enhebrado en un hilo conductor: episodios progresivos en el tiempo de su vida. Transitó del registro y lectura cotidianos, propio del género *diario* al enfoque de mirada retrospectiva. Tras tener clara su propia vida como materia literaturizable, levantó el vuelo que le figurara un pasado a ese Gamboa en presente de su diario. Parece natural, en el contexto porteño, la elección del espacio autobiográfico, y parece también natural la adopción de las estrategias usadas por sus pares. *Impresiones y recuerdos* se gestó en un primer prólogo pergeñado en un solo día, leído al siguiente y destruido dos meses después, proyecto recommenzado enseguida con la esperanza de que, ya como libro, interesara, “pues va a resultar la historia íntima de todo aquel que ha vivido algo y sufrido mucho” (12 de noviembre de 1892).

No obstante que Gamboa consiguió hacer de sí un personaje literario que encajara perfectamente en la historia colectiva de la élite intelectual, me parece revelador que haya sido en México donde se suscribiera más claramente el pacto de lectura autobiográfico –si hemos de atender a la recepción–, lo cual puede ser explicado por el reconocimiento no de un miembro sino de un linaje Gamboa, y la fácil identificación de espacios cercanos, recorridos, cotidianos, en el texto. Sin el debate sobre el Naturalismo ni el prejuicio por la Real Academia, el contexto de lectura no inscribió la obra en esas polémicas ni la usó para abanderar o golpear posiciones frente a la política cultural, como ocurrió en Argentina.

Tampoco pretendo decir que el ámbito de recepción fue un espacio neutro, como se advierte claramente por las polémicas periodísticas del modernismo en México, ya recogidas en un libro fundamental para estudiar las coordenadas desde donde se leyó y discutió la literatura en las últimas décadas del siglo XIX mexicano (Clark de Lara y Zavala Díaz, 2002). El *affaire* “Misa negra” –en que participaron José Juan Tablada y otros poetas, escritores y periodistas ante la censura de un poema que hacía analogías entre un sensual cuerpo femenino y la misa católica– es el mejor ejemplo de la tensión que generaba el gran tema y preocupación del siglo XIX: el cuerpo femenino.

Fraguado en el marco de la notable tradición argentina, *Impresiones y recuerdos* participó en la emergencia del espacio autobiográfico en México al ser un texto bien recibido, provocativo sin alcanzar la censura, que colocó a su creador en un estatus ambiguo –entre escritor de avanzada y pornógrafo–, crisis que el autor encaró con nuevas producciones y resolvió, finalmente, a favor del escritor.

No huelga reconocer que Gamboa no caminó solitario hacia la apertura temática en la prosa que se consolidó hacia el cambio de siglo, pues figuras como Alberto Leduc, Carlos Díaz Dufóo, Amado Nervo, Rubén M. Campos, Bernardo Couto Castillo, Ciro B. Ceballos y Efrén Rebolledo ofrecen el contexto natural que nos impide contemplar la producción de Gamboa como la más subversiva de la época (*vid.* Zavala Díaz, 2012). Los cuentos, las crónicas y las novelas de dichos escritores ficcionalizan, con recursos cercanos al naturalismo, temas como la violencia, el asesinato, la zoofilia, las psicopatías, la necrofilia, la prostitución y la muerte.

Ante ello, podrían palidecer las “indecencias” encontradas en *Impresiones y recuerdos*, que se limitarían a enfocar la prostitución y los sitios que la propician, la carrera de un gran amante y sus costumbres privadas, el caballero decente que conoce al dedillo la vida nocturna, los bailes de trueno y los bajos fondos; la diferencia estriba no en lo escandaloso de la temática, sino en la elección genérica; en una insoslayable primera persona de la narración que, en este caso, sí remite a una sola identidad autor-narrador-personaje autorizada con la firma y la sanción indubitable de la persona extratextual Federico Gamboa. Valga subrayar que las producciones más atrevidas de los cuentistas arriba citados –conocidos como decadentistas–, emplearon como estrategia el formato de carta, declaración o diario, audacia con la que buscaron provocar una reacción en el lector.

Desde estas premisas, en las páginas siguientes me adentraré en la exploración de algunos elementos de su construcción discursiva, que podrían hacernos decir, con Paul de Man y Nora Catelli, que *Impresiones y recuerdos* es absoluta creación retórica y ficcional, que mal esconde, bajo la máscara, al “verdadero” Gamboa. Más aún, afirmaré que el primer

capítulo es un establecimiento de la prosopopeya como estructura tropológica con la que debe ser leída la obra. Creación retórica, sí, pero que fue recibida, sin duda, como literatura no ficcional por quienes conocieron el texto y el referente, y todavía hoy críticos, alumnos y lectores en general siguen suscribiendo el pacto inmejorablemente descrito hace casi cuarenta años por Lejeune.

De diario íntimo a escaparate de la intimidad

Un dato ilumina el carácter del discurso autobiográfico en Argentina. Sabemos que, a petición de la concurrencia, en las tertulias se leía, como una más de las piezas literarias, el diario de Gamboa, texto que es motivo de comentarios. La discusión puede llegar a peticiones de incidir en la obra, exceso inimaginable en la crítica de, por ejemplo, una novela. Al oír consignada en el diario una broma del Ministro de Relaciones sobre los dragones fuera de fila en la parada militar con que se conmemoró la Independencia Argentina, uno de los invitados exclamó: “Pon al fin de la hoja una nota que diga: ‘Al oír esto, Rafael Obligado protestó’” (*Mi diario*: 31 de mayo de 1892).

Esta anécdota puede darnos cuenta de una concepción del diario como anecdotario compartido, como registro de la *petite histoire* que puede corregirse a petición de los implicados, porque pertenece a una memoria común o porque los involucrados tienen una opinión distinta del mismo hecho, razón que lleva a justificar el subtítulo del proyecto: “Mucho de mi vida y algo de la de otros”. Vemos un grupo sancionando, regulando y recreando su manera de contarse, el retoque de su retrato de grupo para la posteridad.

En las revistas y los periódicos argentinos de la época era muy frecuente encontrar cartas del lector, observaciones, rectificaciones, desmentidos y artículos que polemizaban textos memorialísticos sobre sucesos históricos. Ese afán por modular el propio perfil en el texto ajeno, se encuentra también en los registros de *Mi diario*; ahí Carlos Vega Belgrano aparece vociferando como viéramos líneas arriba a Obligado. Aquí llama la atención que es

el propio diarista quien advierte su papel de *oreja* de la posteridad para generar una respuesta:

En mi casa —es martes—, Carlos Vega Belgrano, que ha vivido catorce años en Europa, nos afirma que Carlos Calvo no es sino una solemne y descarada mistificación; que su obra, tan respetada en el mundo científico, no es de él, es de un español tronado que le vendió los manuscritos en días de miseria. Llega a llamarlo, en el calor de la controversia que con los demás argentinos sostiene Vega Belgrano a causa de su valiente afirmación ¡un ignorante y un vulgar!... Ante mi amenaza de que consignaré en este diario mío sus palabras, se crece y entusiasma.

—Dígalo usted —exclama—, ¡la verdad antes que la patriotería!, y agregue que yo sostengo lo siguiente: *¡Carlos Calvo podrá ser un nombre pero no un hombre!* (5 de julio de 1892).

En cambio, a similar advertencia hecha a Rubén Darío acerca de una anécdota de su vida sentimental, éste parece autorizar al principio, pero más tarde se arrepiente. El nicaragüense llegó al puerto sólo una semana antes de que Gamboa zarpara, pero fue tal la empatía de caracteres, que no hubo un solo día en que dejaran de reunirse. Así, aunque Gamboa asienta en *Mi diario*: “Hoy, en arranque suyo de confianza extraordinaria, confíame [Darío] la historia de su vida. Lo amenazo con que habré de trasladarla a *Mi diario*, a este pobre diario que, si Dios quiere, ha de ver la luz cuando yo muera o, si no, cada diez años, y Rubén no retrocede, ¡al contrario!, se le avivan añoranzas, y a la futura publicación me autoriza” (17 de agosto de 1893). No llegará a saberse, pues debemos suponer una súplica posterior de silencio por parte del nicaragüense. En su autobiografía, publicada en 1912, Rubén Darío — más que aclarar, alude a los motivos para callar ese episodio de su vida, y confirma su decisión de ocultarlo. Murió cuatro años después.

Llegué a Managua y me instalé en un hotel de la ciudad [...]; tuve que esperar bastantes días, tantos que en ellos ocurrió el caso más novelesco y fatal de mi vida, pero al cual no puedo referirme en estas memorias por poderosos motivos. Es una página dolorosa de violencia y engaño, que ha impedido la formación de un hogar por

más de veinte años; pero vive aún quien como yo ha sufrido las consecuencias de un familiar paso irreflexivo, y no quiero aumentar con la menor referencia una larga pena. El diplomático y escritor mexicano Federico Gamboa, tan conocido en Buenos Aires, tiene escrita desde hace muchos años esa página romántica y amarga, y la conserva inédita, porque yo no quise que la publicase en uno de sus libros de recuerdos. Es precisa, pues, aquí, esta laguna en la narración de mi vida (Darío, 1991 [1912]: 68).

Las reflexiones metadiscursivas de Gamboa aparecen con alguna frecuencia en *Mi diario*, pero menos frecuentemente en la autobiografía. En ésta dedica sendos capítulos metatextuales acerca de los relatos de *Del natural* y de *Apariencias*. Vale la pena, por su pertenencia a un mismo espacio autobiográfico, comentar algunas notas metadiscursivas del diario.

Al mes de iniciado su diario, Gamboa asienta: “Sé que es pueril escribir lo que pienso en estos momentos, mas ¿qué importa, si las obras de la índole de *Mi diario* no son, en definitiva y en la mayoría de sus páginas, sino puerilidades y egotismos” (14 de junio de 1892). El interés que pueden entrañar las notas del diario, texto que de manera programática ofrece “Mucho de mi vida y algo de la de los otros”, no parece asimilable al que pretende conseguir con su autobiografía. En *Mi diario* da cuenta de que “destrozaron los tales *Impresiones y recuerdos*, llamándolos, amén de otros nombres, ‘egoístas’.../ ¡Hombre!, digo yo, ¿y qué otro carácter puede ostentar un libro autobiográfico?... ¡Vaya un descubrimiento!” (11 de julio de 1893).

No es que a Gamboa le moleste ser percibido así. Como buen hombre de su época, tiene su álbum de autógrafos que, además, transcribe puntualmente a las páginas de *Mi diario* que “alguna vez han de ver la luz, no obstante que con ello acredítome de egotista y de ególatra” (14 de noviembre de 1892). Gamboa contempla el modelo de escritura con que pergeña uno y otro textos desde diferentes horizontes de expectativa de parte del lector; aunque él acepte como egotismos lo asentado en *Mi diario*, le parece inadecuado que también se perciba así la autobiografía. Al concluir el tercer capítulo de *Impresiones y*

recuerdos, ofrece huellas de lo que espera y establece un marco de lectura: “Termino el capítulo III de *Impresiones y recuerdos*, escrito sin esfuerzo y muy conmovido a su final; como si mi memoria, en una entrevista con el corazón, le haya hecho sus confidencias y contándole una porción de cosas que yo creía olvidadas. / Quizás el libro interese, pues va a resultar la historia íntima de todo aquel que ha vivido algo y sufrido mucho” (12 de noviembre de 1892).

Aquí recurre a una estrategia semejante a la que, por esos días, empleó Guillermo Prieto, quien en el espacio de una entrevista reveló que avanzaba muy rápidamente en la escritura de ocho *blocs* que llevaba escritos. Ya he dicho antes que Prieto une la espontaneidad a la precisión histórica de su notable memoria y lo usa como artificio que debe ser traducido por el lector como prueba de sinceridad, de encontrarse frente a un discurso que, independientemente de que lo haga, declara tener pretensiones de verdad; con Gamboa ocurre otro tanto, pues el capítulo escrito sin esfuerzo y conmoviendo al propio autor – espontaneidad y emotividad– merece ser prueba de sinceridad. Cabe subrayar la imagen simbólica y miniaturizada del espacio autobiográfico; me refiero a la memoria como ente independiente del autor, que le cuenta, en entrevista, al corazón, confidencias que el propio sujeto creía olvidadas: escisión del sujeto que hace patente una voluntad confesional.

No el egoísmo, sino el *pathos* establecido con “todo aquel que ha vivido algo y sufrido mucho”, la comunicación empática entre autor y lector, es el horizonte de expectativa adecuado para una autobiografía, y cualquier otra interpretación le parece necesidad y desconocimiento.

Mi diario, en cambio, asoma de vez en cuando como un espacio plenamente egotista, incluso purificador, pero ¿habrá advertido Gamboa el valor catártico que pudo haber tenido su diario, si hubiera sido verdaderamente íntimo?, pues echa de menos el valor de la confesión cuando se pregunta por lo que en el futuro se conocerá como psicoterapia: “A propósito de la racha por la que atravieso de profundo y legítimo *spleen*, ocúrreme esta pregunta: ¿Cuándo podrá uno consultar, con probabilidades de alivio, a especialistas de

enfermedades del espíritu?... Nuestro decantado progreso los reclama ya y, sin embargo, no existen todavía” (*Mi diario*: 30 de agosto de 1892).

Afirma José Emilio Pacheco que: “El único diario de verdad íntimo es el que nos avergonzaría hallar publicado. Lo demás es una ficción autobiográfica que adopta la estrategia narrativa del diario” (1999:18), y alude a la “prueba” que pide Orwell, quien cree que sólo debiera creerse “al memorialista que confiese actos vergonzosos, ya que toda vida, observada desde dentro, no es sino una serie de humillaciones y fracasos” (*ibidem*: 19), prueba que parece superada en la autobiografía con la exposición de su persona como referente del licencioso personaje, y en cuanto a *Mi diario*, reconoce Pacheco que “no ahorra al lector sus momentos lamentables” (*id*).

Ficción autobiográfica con fuertes inclinaciones confesionales, *Impresiones y recuerdos* integra discursos que viven bajo el orden de una estructura fragmentaria en capítulos independientes relacionados por el hilo cronológico del personaje. Si seguimos lo asentado en *Mi diario*, el plan original era de dieciséis capítulos; al escribir este último, da por terminado el libro que, finalmente, apareció con diecisiete. Podemos conjeturar que, o dividió un capítulo muy largo, o escribió un capítulo más. Tal vez fue el último, que algunos advierten como pretexto para intervenir en la discusión sobre el naturalismo. He pensado que fue el primer capítulo, que parece muy distinto respecto del resto; pero en uno u otro caso, no tengo la certeza, por lo que me limito a exponer ese desajuste.

Incipit

Como ya había hecho antes Sylvia Molloy, Catherine Aristizábal observa que la autobiografía hispanoamericana suele hacer mutis en el relato de la infancia, y que esa carencia la consideran Lejeune y otros críticos como un golpe a la autenticidad del relato (Aristizábal, 2012: 46); Aristizábal ve en esta idea una herencia de la lectura de *Las confesiones* de Rousseau como la autobiografía por antonomasia, cuya descripción de la niñez se toma como ejemplo de sinceridad (*id*). Retoma, en cambio, a Fernando Durán,

quien llama a no sobredimensionar la presencia de la infancia pues incluso en la representación de ésta, es común que se constituya sólo al adulto: la mentalidad del intelectual ilustrado es que el hombre sólo puede existir a plenitud en la edad madura, por lo que la infancia suele configurarse “como una etapa cuya única función es mostrar al potencial adulto” (*id*).

Acierta, en el caso de Gamboa, quien no narrativiza su infancia y ofrece sólo tres pinceladas de su adolescencia a los 14 y 16 años. El primer capítulo, “La última armonía”, subraya una ruptura con el pasado y una toma de conciencia que revela la madurez de sus emociones; el segundo, “La conquista de Nueva York”, prefigura sus dotes de diplomático, como ya se comentó en el capítulo anterior; mientras que el tercero devela su nacimiento al amor y el erotismo: “En primeras letras”.

El primer capítulo, “La última armonía”, es de especial importancia por tratarse del *incipit* de la obra, pero principalmente porque advierto que Gamboa lo configura como una *mise en abyme* de la construcción tropológica prosopopéyica que regirá la interpretación de *Impresiones y recuerdos*. La puesta en abismo de este capítulo miniaturiza el movimiento retórico con que debe leerse el resto de la obra que dará rostro y voz a los ausentes y a los muertos.

La expresión francesa *mise en abyme* se refiere a un procedimiento por el que una obra o un elemento remite a la totalidad, por un juego de espejos o de ecos, que se puede expresar como “cajitas chinas” o *matrushkas*. Determina la estructura de algunos emblemas en los que una imagen está traspuesta o abismada dentro de la propia imagen, de donde resulta un segundo cuadro concentrado en el corazón del primero. El artificio puede ser de distinta naturaleza: imagen en la imagen, relato en el relato. En la literatura, la *mise en abyme* suele utilizarse al incluir fragmentos como reflejos de la obra principal; fue muy empleada por los creadores de la *nouveau roman*, quienes la popularizaron con el propósito de desprenderse de una concepción realista de la actividad literaria (Figueroa: 2007: 9-17)

Marie-Claire Figueroa define la *mise en abyme* como “todo enclave que tiene por referente la totalidad que le sirve de marco” (17), y reconoce tres niveles: la reflexión o duplicación (especular) simple; la reflexión o reduplicación al infinito simbolizadas por las matriushkas rusas, y la “reflexión aporística que encierra la obra sobre sí misma y efectúa una especie de oscilación en su interior y exterior como el anillo de Moebius” (17).

A este último nivel corresponde la propuesta que hago para la lectura del capítulo primero. Con el mismo propósito, pero en sentido opuesto a la solución metadiscursiva, el *incipit* expresa aquí una idea que no pudo o no quiso enunciarse explícitamente, y es la postulación de una lectura simbólica, literaria, retórica y específicamente prosopopéyica de *Impresiones y recuerdos*. Como pórtico a la autobiografía, ofrece la clave para entrar a ella.

Además de condensar una poética autobiográfica, “La última armonía” sugiere una lectura simbólica. Si, como ha dicho De Man, la escritura de lo autobiográfico sólo se consigue con un movimiento prosopopéyico, este capítulo ubicará esa posibilidad como pacto de lectura solicitado por el autor. Un piano –y todo el universo simbólico construido a su alrededor– cobrará alma para despedirse; la prima lo creará así y el narrador-personaje lo avalará como cierto y posible. Ésa será la puerta de entrada a un libro en que personajes y episodios del pasado muerto, revivirán y serán tenidos como ciertos y posibles por el autor; previsiblemente, el lector lo acompañará en esa creencia. Ese gesto de entrada da carta de naturalización al movimiento prosopopéyico.

La anécdota es minúscula: ubicados, por un revés de la fortuna, en un departamento en las orillas de la ciudad, tío y primos de Federico aparecen como familia con la que convive en su adolescencia. El piano, configurado en el relato como centro de la reunión familiar, como interlocutor de la conversación musical de la prima y como objeto delicado al que no debían tutear –tocar– Federico ni su primo –piano del que estaba “enamorada de veras” su prima– debía ser empeñado para cubrir algunas deudas. Primero acude a valuarlo un empleado del Monte de Piedad y, más tarde, unos trabajadores llegan para llevárselo; por sus dimensiones, el piano debe bajar por las escaleras, es imposible volarlo. Desciende,

entre mil esfuerzos por lo pesado que es, y al llegar al final y depositarlo sobre el piso, sin que aparentemente nadie lo toque, emite un acorde –que bien puede ser una cuerda rota, según podrá deducir el lector. No obstante, la prima concluye, y en ello está perfectamente de acuerdo Federico, que el piano se ha despedido tocando una última armonía.

Los espacios y la temporalidad ubican este primer episodio de manera diferente a los restantes capítulos del libro; a decir de Pacheco, el relato es casi un cuento, cuento sin ficción que contribuyó “a la tradición cuentística mexicana tanto como los *Cuentos frágiles* de Gutiérrez Nájera, los *Cuentos del General*, de Riva Palacio y los *Cuentos románticos* de Justo Sierra” (1994: XII). Y es también elegía y cronotopo de arranque, punto de apoyo desde donde se abrirá el compás –temporal y geográfico– de sus recuerdos.

Los recuerdos no retroceden más allá de 1878, fecha en que el Porfiriato había encarrilado su destino. Como ha dicho Álvaro Uribe, todo memorialista tiene el derecho de esconder por lo menos tanto como revela. Gamboa lo hace patente en el hecho de que su primer recuerdo sea posterior a la entrada triunfal a la Ciudad de México de Porfirio Díaz, vencedor de José María Iglesias, tío materno de Gamboa. “Para ejecutar su primer autorretrato en familia, el hijo naturalista del porfirismo espera prudentemente a que el patriarca de su tribu se salga del cuadro” (Uribe, 1999: 34).

Desde la perspectiva de Uribe, Federico Gamboa deja fuera del horizonte episodios familiares que aludieran a la lucha por la presidencia sostenida por José María Iglesias, frente a Porfirio Díaz y Sebastián Lerdo de Tejada; sin embargo, en el primer capítulo aparece representado otro tío, militar retirado, depositario de recuerdos que narra, melancólicamente, a hijos y sobrinos, en significativas escenas de charla.

Cecilia Hernández de Mendoza publicó hace algunas décadas un análisis semántico de “La última armonía”, relato al que calificó de “íntimo y sin pretensiones [en el que] el autor mira la intimidad de una familia y la describe sin mucho deseo de acción narrativa” (1990: 238). A pesar de estar centrado en la estructura interna –inmanente– del texto, y de que

evidentemente no toma en cuenta –no le interesa– la pragmática de su lectura, llega a conclusiones que serán de interés para mis propósitos.

Hernández señala que la constitución de su estructura narrativa depende del final; “todas las partes del planteamiento, el nudo y el desenlace obedecen a un final” (*id*), incluso el título está ligado a la acción final y la coherencia narrativa “obedece a la presentación de situaciones que han de llegar a ella” (*id*). Dicha “última armonía” refiere un tiempo “subjetivo” que, aunque construido desde la adultez, se proyecta como recién acaecido. En el texto se subraya que “la vida sencilla de la familia feliz antecede al momento en que esa felicidad se altera en cada uno de los miembros y que la acción sucede en medio de la pena de todos” (245); ese momento significa una pérdida que abre el camino para mayores desgracias, y, muy importante, “hace de aquella, aparentemente pequeña pérdida, una verdadera tragedia humana” (247).

Este primer relato está narrado desde una perspectiva testimonial –más que personal–, pues no le ocurren los principales sucesos al narrador-personaje Federico sino, en todo caso, a su prima, en un espacio ajeno al del propio núcleo familiar. Este alejamiento desubica su propio linaje, pues en el *incipit* no ingresamos a la casa familiar, sino a la de su tío y primos en un departamento localizado en una calle de San Juan, o sea, las orillas de la Ciudad de los Palacios. En el capítulo siguiente, aparece ya únicamente con su padre y hermana en un apartamento de Nueva York; la madre ha muerto en un pasado que el narrador no quiso referir. Ese silencio me parece menos motivado por razones políticas –el hermano de su madre, aunque no hermano incómodo, era José María Iglesias, presidente de México en años recientes y convulsos–, que justificado por una coherencia con el sentido profundo del *incipit*, que puede leerse como una elegía por la pérdida del paraíso.

En las siguientes líneas postularé que en este primer relato el poder simbólico del piano representa tanto el universo femenino –un piano que charla y con el que se tienen delicadezas–, como el universo de lo anímico –su última armonía demostrará los poderes

prosopopéyicos del relato autobiográfico, como una convención –un pacto– en el que el autor cree.

“La última armonía” establece el interior de la casa de su tío como espacio del primer recuerdo; la intimidad desde la que narra –atmósfera y materialidad– es, de alguna forma, la topografía de ese otro espacio singular que está por narrar. Asume la esfera de la intimidad como aquella que más “nos constituye y representa” (Arfuch, 2005: 239), al menos como primer lugar de la memoria y precisamente en oposición a las numerosas marcas de exterioridad que vendrán capítulos después, cuando acuda incluso a recursos del relato de viajes. El recuerdo de la caída material de la familia con la que vive y el momento en el que su prima, miembro más vulnerable de la familia, se ve despojada del piano, da un tono de elegía a lo que aparece como la toma de conciencia de sí mismo, la simbolización de su condición a medias huérfano, a medias desposeído.

La perspectiva del primer relato tiene, a mi parecer, dos consecuencias. Por una parte, ofrece una visión más bien externa, que desenfoca la atención de quien será personaje principal, para centrarla en una pérdida que tendrá amplio significado metafórico, como intentaré mostrar en las siguientes páginas; por otra parte, ofrece un punto de anclaje que permite, en el capítulo siguiente, “La conquista de Nueva York”, situar al personaje en el extranjero sin que ello merme la percepción del lector respecto a su nacionalidad, cultura, raíces, educación.

Por ser un episodio de separación que le afecta hondamente, permite situar la génesis de esta autobiografía como la de un sujeto en crisis que confía en la capacidad cognoscitiva de este tipo de texto; es decir, concibe el acto de escritura como una búsqueda del autoconocimiento, condición que Eakin y Starobinski señalan como distintiva del discurso autobiográfico. El relato inaugural del espacio de la memoria atiende a la novela sentimental de su historia personal:

Y a mí que era muchacho, superficial e intranquilo, el asunto acabó por llegarme a lo vivo; hízome valorizar los sufrimientos que a mi alrededor gemían; comprender la sublimidad de los grandes sacrificios íntimos, de esos que nunca van al vulgo sino que se quedan en el hogar y lo engrandecen y santifican. ¡Qué impresión me hizo el cuadro! (Gamboa, 1893: 14).

Este párrafo funciona en el relato como mito fundacional; asistimos al inicio de la formación sentimental del narrador-personaje, tema que será la columna vertebral de su autofiguración. La caída, que será motivo reiterado en la escritura temprana y madura de Gamboa, alcanza en este relato tentativa de sino. Primer recuerdo y última armonía: infancia en retirada, inocencia que se pierde. El texto resume y simboliza, tal vez pero no exclusivamente, el amortajamiento de su niñez –materializada en el piano– y la conciencia de su nueva condición periférica. Lo doméstico, el hogar –tangible– que tendría la función de proteger lo íntimo –intangible– es precisamente el punto vulnerado: el cambio de casa trastrocó la vida familiar y el acomodo de personas y objetos.²¹ El piano, envuelto en una funda de sarga verde, es considerado objeto de lujo pues fue contemporáneo “del carruaje en que iban a la escuela cuando pasaban por niños ricos” los primos de Federico; en el piso al que se cambiaron, “un verdadero nido”, separado de los muebles de lujo que lo acompañaron en su antigua casa –“diríase que lloraba su actual orfandad”– “hacía en la sala un papel solemne de majestad caída” (7-8).

El piano está en el centro de la escena familiar; perderlo, más allá del valor material que el narrador minimiza incluso cuando se refiere a la vivienda, significó la primera amargura de su prima. Junto al instrumento ocurría la escena de charla, momento fundamental si recordamos las dotes de conversador de Gamboa; la importancia que da Molloy a la escena de lectura puede equipararse en varios autores mexicanos con la escena de charla. El paralelismo entre la charla de la prima con el piano y la del tío con los jóvenes, aproxima el

²¹ Hannah Arendt en *La condición humana* opone lo “tangible” e “intangibile” como dos esferas de lo privado (cf. Arfuch, 2005: 240, 244).

piano al centro de la vida familiar; esto queda subrayado cuando afirma: “mi prima, atraída por el relato, abandonaba el piano sin cerrarlo, como para que tampoco él perdiera detalle de las pláticas del anciano” (10).

La retrospectiva de la historia familiar –política y privada– que se intuye interesantísima, está aludida como tema de escenas de charla en boca del tío al que se da cualidad patriarcal. Federico tuvo varios familiares militares que participaron en batallas importantes –la Invasión Norteamericana, la Guerra de Reforma y la Intervención Francesa–, pero resulta tentador adjudicar a José María Iglesias la identidad del tío del relato. A ello contribuye el hecho de que el controvertido competidor de Díaz, Iglesias, escribió una *Autobiografía* hacia 1885 –sólo publicada en 1893, dos años después de su muerte–; con ello se evidencia ese interés por la escritura autobiográfica que el texto de Federico adjudica al tío ‘anciano’ que narra sus memorias de soldado y que, por los datos, no se trataba de José María. No obstante, Gamboa parece acudir a la fusión de personalidades que, finalmente, recrea a un tío memorialista que dignifica la estirpe del personaje principal.

El piano sobrepasa sus cualidades de objeto, en su función práctica, para adquirir una “función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario. A lo cual corresponde su receptividad psicológica” (Baudrillard, 2007: 27). Nil Santiáñez identifica en las novelas del fin de siglo de Picón, Pardo Bazán y los hermanos Goncourt, interiores plenos de objetos de gran capacidad representativa que resultan una “adecuada metáfora para expresar las nuevas capacidades y predicamentos que discernían en sus propias existencias” (2002: 299).

El piano que será objeto del acto prosopopéyico magnetiza una constelación simbólica en su configuración literaria. Se produce un choque entre el valor emotivo y la dimensión material del objeto con la visita del valuador del Monte de Piedad y los detalles ridículos, en contrapunto con el dolor familiar:

El pobre hombre todo encogido, sin imaginarse la herida que iba a causar ni lo sangriento del contraste, se acercó al mueble, que le despertó, con su contacto, su oficio y sus brusquedades de perito. Sus manos comerciantes lo recorrían groseramente, sin omitir pormenor, pedales, forros, bisagras, candelabros; acercó el banquillo para la prueba final, abrió la tapa y, entresacando de su reducido repertorio lo mejorcito de su sentir, tocó una polka de moda, cuyas notas cancanescas y acanalladas parecían mofarse del fúnebre silencio que embargaba a los dueños (12).

El personaje opuesto, “el enemigo”, como lo llama Cecilia Hernández, toca con “manos comerciantes” ese “objeto único, no sustituible”, según sugiere Hernández (1990: 263) al analizar la frase dicha por la hija: “acordándome de éste [el piano] no tocaré ninguno” (Gamboa, 1893:13). La profanación del objeto simbólico de cualidades femeninas, anticipa uno de los temas reiterados a lo largo del libro: puede compararse con el cuerpo de una mujer a la que se palpa como objeto de compra y a la que se degrada con notas cancanescas. Más adelante se confirma esta idea; Hernández apunta que tanto el valuator como los cargadores, son personajes negativos porque “tratan sin respeto al objeto, parecen ultrajarlo” (1990: 267), según Gamboa describe: “lo abrazaban, entraban, salían, lo abrazaban de nuevo [...] como se ata y martiriza a lo insensible, a lo que no puede quejarse” (Gamboa, 1893: 15).

La narrativa convierte lo íntimo-intangible, por obra de la autobiografía, en lugar “tangible”, en texto en que los objetos se intercambian y atesoran en acumulaciones simbólicas y

[...] dan cuenta de la frágil sensibilidad que apela a la memoria y a ese lugar central de lo íntimo, que se inviste de todos los valores, el corazón: recuerdos, relicarios, joyas, miniaturas, cartas de amor, flores secas, lazos, pañuelos, piezas de tocador, cajas, cofres, rarezas, reliquias [...], territorio de la intimidad que se hace aún más ‘tangible’ en el altar doméstico, la casa (Arfuch, 2005: 245).

Al propio tiempo, el valuador introduce en el espacio cerrado del relato los sonidos, la moda y la temporalidad de una Ciudad de México en la que hacia finales de la década de los setenta ya se tocaban cancanes. El valuador, como vínculo con el afuera, trae consigo la lógica y los usos externos a ese miniaturizado interior burgués venido a menos, y lo abre. Tras él irá el simbólico piano, en pos de una realidad económica, en espacios de umbral. Bajtín define el umbral como metafórico y simbólico; su principal complemento es el cronotopo de la crisis y la ruptura vital. Al referirse a las novelas de Dostoievski, el umbral y los cronotopos contiguos a él, como la escalera, el recibidor y el corredor, son lugares de acción en que se desarrollan crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que determinan la vida del hombre. “La última armonía” es el umbral de la memoria, la puerta en que desaparece la infancia intocada de Federico Gamboa y su papel de testigo para ser, a partir del segundo capítulo, el auténtico protagonista del relato. Tal vez es el propio narrador-testigo Federico Gamboa quien es proyectado en la escena final hacia el exterior de la relativa seguridad de la casa-concha a que se refiere Bachelard: “la casa es nuestro rincón del mundo [...], nuestro primer universo” (1975: 34).

Como llora su prima sobre el bordado y las lágrimas se extienden en el lienzo, comparado con un “sudario de un sueño que termina”, Gamboa teje su propio pasado, y las penas de la prima y del autor se materializan en el piano, objeto aquí configurado como femenino, de gran valor, que son madre, pasado, infancia, inocencia, ilusiones; universo anímico que está por manifestarse. Cecilia Hernández, refiriéndose al párrafo que alude al paso del piano por la puerta, observa que “el animismo dado desde el principio al instrumento parece acrecentarse en este párrafo; la sensación de ‘cadáver’ que es sacado de su casa, se ve también en la reacción de la niña” (1990: 269).

Para bajar por las escaleras, el piano fue delicadamente “amortajado” con pedazos de periódicos en todos los sitios salientes “como se ata y martiriza a lo insensible, a lo que no puede quejarse” (Gamboa, 1893: 15). El piano, llevado a la personificación, funciona en esta pequeña pieza como reiteración de la figura que rige al texto autobiográfico: la

prosopopeya. El piano ha adquirido una constelación simbólica antes de descender los seis tramos de las escaleras, amortajado, para entrar en ese umbral descendiente como sepulcro, “fondo negro de la escalera” (16), en que desaparece, arrebatado del espacio de la domesticidad para lanzar a lo público, a la calle, el piano como cadáver redivivo; el texto autobiográfico como pacto de lectura.

El primer recuerdo, el más lejano en la memoria, parece suplir la materia narrativa –que será tan abundante en los capítulos más avanzados– con la acumulación simbólica de un solo asunto en que el objeto va adquiriendo, por sucesivas aproximaciones, una auténtica constelación simbólica que termina rebasando su originario estatus de recuerdo de vida, para configurar lo que me parece una alegoría de la infancia del escritor, y más precisamente, de su término.

Entre quejas y bufidos de los cargadores, el piano franqueó la puerta, descendió por las escaleras y, finalmente, desde el fondo negro de la escalera, un resoplido múltiple de los hombres anunció que habían terminado. La narración tiene un inquietante parecido con escenas de inhumaciones, en las que unos siempre indiferentes sepultureros, ajenos al sentimiento y presentes sólo por la paga, hacen esfuerzos por descender con cuidado un objeto pesado –la caja mortuoria, aquí trasmutada en piano– con el que no pueden gastar brusquedades por hallarse presente la familia, para la cual esa caja encierra un tesoro.

En ese momento –continúa en narrador– sin que nadie se acercara al instrumento, éste produjo un sonido intenso y apacible:

Creí que alguna de las cuerdas metálicas se rompía y de ahí la vibración; pero al volverme, mi pobre prima, que no sé cuánto tiempo llevaba de contemplar lo mismo que contemplaba yo, me aseguró que era ese sonido la despedida de su piano, una brevísima y verdadera romanza sin palabras, asunto de decir adiós a su dueña, ¡la última armonía! (16-17).

Cecilia Hernández apunta que este párrafo encierra el verdadero desenlace, en el que “importa sólo una nota que cierra el relato, importa la expresión humana, la *capacidad de*

expresión de lo inanimado que le permite dar doloridamente la despedida” (1990: 271, el subrayado es mío). La prosopopeya que rige el capítulo inaugural puede verse ahora claramente como un recurso que establece la posibilidad de leer este capítulo como la puesta en abismo de la prosopopeya, operación retórica que, como hizo notar Paul de Man, rige de manera principal la escritura autobiográfica.

En los capítulos siguientes, Gamboa dará vida a lo muerto –un pasado inexistente en el presente–, y dará voz, por medio de una máscara textual, a la formación de un personaje que no es otro sino él mismo que desde el pasado llega a atestiguar el presente.

Las entrañas de París y de su poética

Gamboa dedica dos capítulos, casi al final del libro, a su estancia parisina. París suele ser, para los viajeros decimonónicos, el lugar de peregrinación intelectual por excelencia. Más aún, la Ciudad Luz se ofrece como la tierra prometida del arte, la literatura, la arquitectura, la gastronomía, la belleza y, en fin, la cultura. Walter Benjamin, en su estudio sobre Baudelaire, define inmejorablemente la trascendencia espaciotemporal de esa ciudad, al llamarla: “París, capital del siglo XIX”. Octavio Paz, por su parte, reconoce que fue, “más que la capital de una nación, el centro de una estética” (1974: 48).

Un par de años antes de que Gamboa hiciera su viaje iniciático y prestigioso –iba en calidad de diplomático–, los “magos del progreso”, es decir, los representantes de México en la Exposición Universal de 1889, se habían esforzado por ofrecer un rostro civilizado y moderno de un país con mala reputación, al que se tenía en el extranjero por bárbaro y revoltoso. En esa ocasión México consiguió combinar la exhibición de productos y maquinarias de la industria con un papel alegórico del nacionalismo, pues “los objetivos económicos hubieran sido inconcebibles sin los unificadores mitos de la nación y su nacionalidad, mientras que los deberes teatrales del Estado no podían entenderse sin sus exigencias económicas” (Tenorio Trillo, 1998: 62). De la peregrinación al fetiche de la

mercancía, propia de las Exposiciones Universales, Gamboa construirá otro tipo de peregrinación, igualmente fetichista.

El viaje intelectual a París, rito de iniciación para cualquier escritor americano finisecular, tiene características peculiares en *Impresiones y recuerdos*. Será útil abandonar ahora la perspectiva amplia de Arfuch y Catelli, productiva en capítulos anteriores, que concibe el espacio autobiográfico como el conglomerado de escrituras del yo, para ingresar en la perspectiva de Lejeune y May, quienes definen características particularizantes de géneros vecinos a la autobiografía como los diarios, las memorias, las confesiones, los epistolarios, los libros de viaje, etcétera.

Si bien Gamboa conjuga en su autobiografía diferentes discursos, en los capítulos dedicados a París echa mano de las convenciones del relato de viaje que expanden su prestigio en esta parte del texto. “Impresiones y recuerdos” solía ser título para libros de viajes con toque intimista. Subyace el significado de descripción subjetiva y viaje sentimental. El género “impresiones” tiene un tono confidente que admite desde la confesión de estados anímicos hasta anécdotas fugaces, “creando la ilusión de viajero-escritor que apunta en su cuaderno de notas tanto su protagonismo en la escena como los rasgos más distintivos de esa sociedad” (Colombi, 2004: 30).

No obstante, me propongo mostrar que en *Impresiones y recuerdos* el discurso de la autobiografía se impone como escritura principal y supedita el discurso del relato viajero, y ello estará definido, según veremos más adelante, tanto por los temas que elige ver, como por el tratamiento que de ellos hace.

Como afirma Jacinto Fombona, para el viajero hispanoamericano París es una construcción retórica (2005: 75), un relato edificado de lecturas, y contrastable, por tanto, con una realidad verificable en el viaje. Pero un modernista como Julián del Casal encuentra en París estas dos posibilidades: o es la ciudad que aborrece, el París célebre, rico, sano, burgués, universal, que celebra anualmente el 14 de julio, el de las exposiciones universales, el orgulloso de la Torre Eiffel; o es el París que adora, el raro, exótico, delicado,

sensitivo, brillante, artificial, de las mujeres de labios pintados y cabelleras teñidas, el teósofo, mago, satánico y ocultista, el que “no conocen los extranjeros y de cuya existencia no se dan cuenta tal vez” (73).²² Aunque Casal no conoció París, en dicha dicotomía Fombona encuentra aludidos: o el viaje turístico aburguesado, o el construido por la lectura que puede prescindir de la realización misma del viaje, pues le parece suficiente con lo conocido en texto “oculto” de la ciudad, que es una hermenéutica a la que pocos tienen acceso (77). Gamboa, sin prescindir del viaje de verificación de lo libresco, compartirá con Casal el gusto por leer en su viaje un texto oculto de la ciudad. En *Impresiones y recuerdos* no escribirá el Grand Tour, sino un viaje a las entrañas de París.

Según Michel de Certeau, las narraciones son las que en realidad organizan los andares, “hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan” (2007: 128). Este recorrido libresco lo tiene claro Gamboa cuando dice:

Pasé una primera noche conforme con antiquísimos deseos, conociendo gran parte del París que me habían ingurgitado novelas de poco más o menos y revistas ilustradas del *boulevard*. Di curso libre a mis curiosidades de neófito, a mi mal contenido *americanismo*; quise disfrutar ante todo de ese mismo *boulevard* del que nos cuentan tantas verdades que parecen leyendas y tantas leyendas que parecen verdades. Los museos y lo notable en ciencias y artes vendría después, cuando mis nervios se aquietaran, cuando hubiera yo pisado el asfalto, respirado el aire parisiense; cuando hubiera visto con mis ojos, hablado con mis labios y palpado con mis manos, a una o más *cocottes*, aunque me hallara convencido que era éste un deseo de colegial (272).

Enrique Gómez Carrillo se embarcó rumbo a Europa por primera vez en enero de 1891 (Hajjaj Ben Ahmed, 1995: 13); y aunque primero se dirigió a Madrid, aprovechó el viaje en barco “para leer libros sobre París, libros ligeros y libros serios, libros que me permitieran, apenas puesto el pie en el asfalto del Bulevar, reconocer cada edificio, evocar cada sombra

²² Fombona se refiere al artículo “La última ilusión”, en *La Habana Elegante*, 29 de enero de 1893, recogida en Julián del Casal, *Prosa*.

ilustre, hablar a cada uno de lo suyo” (1918: 248), y, en adelante, hizo de París una leyenda exótica que lo cobijó con un aura de *flâneur*, *dandy* y bohemio, pues “entre esos libros, ¡ay!, iba la *Vida de Bohemia*, cuya influencia había de ser tan grande en mis días futuros” (*id.*). Amado Nervo, Rubén Darío, Manuel Ugarte, entre muchos otros que llegaron a vivir al Quartier Latin, hicieron igual peregrinación por los lugares emblemáticos, cuya visita debía traducirse en crónicas que les permitieran subsistir por esas tierras; el aprecio de sus columnas desde latitudes americanas radicó, en buena medida, en que nutrían el imaginario parisino, aunque se dieran su espacio para poner en tensión el relato de la modernidad, y lejos de la complacencia, velaron la crítica en el texto literario. No obstante, en el espacio autobiográfico expresaron más abiertamente otras ideas.

Federico Gamboa cifró de distinta manera su experiencia, pues el discurso autobiográfico, tal como él lo concibió, no sólo se lo permitía sino que se lo exigía, como argumentaré enseguida. En lugar de detenerse ampliamente en los *topoi* del relato de viaje a París: la descripción del Sena, las visitas a museos como el *Louvre*, a la recién estrenada Torre Eiffel, la descripción de edificios y monumentos, el paseo por el Boulevard, las charlas en los cafés y sus comadrazgos –como llamaba Darío a los chismes entre escritores–, y la visita a personalidades artísticas y literarias (temas sobre los que envió fragmentos extraídos de su diario a la *Revista Azul* entre 1894 y 1895),²³ Gamboa, subsumió su mirada viajera al proyecto autobiográfico. Si éste se caracteriza por develar la intimidad de una persona, los lugares que elegirá para su relato viajero son aquéllos que muestren las entrañas de una ciudad.

²³ Federico Gamboa, “De mi diario íntimo”, 6 de mayo de 1894, pp. 12-15, fechado en París, 4 de octubre, sobre la visita a escritores franceses como Émile Zola y Edmond de Goncourt; “El castillo de Nantes (Del *Diario* de Federico Gamboa)”, 5 de mayo de 1895, pp. 13-14, fechado en 4 de noviembre de 1893, sobre la visita al castillo ocupado entonces por el ejército; “Un rey africano (Del *Diario* de Federico Gamboa)”, 2 de junio de 1895, pp. 74-75, fechado en septiembre de 1893 a bordo del “Congo”, sobre la imposibilidad de bajar al puerto de Dakar y cómo suben a bordo varios pasajeros, entre ellos, un rey y dos príncipes africanos (*cf.* Díaz Alejo, 1968: 263).

Parto de la premisa de considerar *Impresiones y recuerdos* como una de las realizaciones de un proyecto más amplio desde el cual concibe la literatura, que tiene como características notables: 1) el “sentido de lo real”, 2) la expresión de la vivencia (*Erlebnis*) y del sentimiento, y 3) el enfoque de los bajos fondos. Sin entrar aquí en la discusión de la novela naturalista, pues mi intención es subrayar, más bien, el discurso autobiográfico, el naturalismo francés fue un referente para Gamboa en todo momento; los tres elementos señalados tienen íntima relación con esa poética, desde la cual concibe la autobiografía como un espacio experimental, en que él mismo es transfigurado en personaje.

1. Una de la premisas enunciadas por Zola fue la del sentido de lo real, en el que la imaginación ya no era la mayor cualidad del novelista y “en la actualidad, este elogio sería considerado casi como una crítica” (Zola, 2002 [1878]: 239). Balzac y Stendhal crean amores imaginarios con sus héroes, pero basan las obras en sus facultades de observación y análisis; el talento de Flaubert, los Goncourt y Daudet se basa en presentar la naturaleza con intensidad (240). La novela no es más una recreación del espíritu a la que se le pedía gracia e inspiración, pues ello ha cambiado con la novela naturalista, cuyo asunto se lo proporciona la vida cotidiana. El escritor toma notas, busca documentos, se informa en fuentes; si desea escribir sobre el mundo teatral conocerá actores; asistirá a sus representaciones; coleccionará palabras, historias, retratos; visitará todos los rincones del teatro; entrará al camerino de las actrices, y se impregnará de su medio ambiente (241-242). Bajo estos supuestos, pensados para la novela, y los expuestos en *Le roman expérimental* (1879), puede colegirse que Gamboa eligió su propia vida como materia literaturizable, e interpuso su cuerpo como campo experimental de observación.

En la datación de su libro en la última línea, Álvaro Uribe ha visto más que una constancia de la duración del trabajo, un ardid literario con el que el narrador busca inducir en el lector la ilusión de que el volumen salía tibio aún de las manos de quien lo escribió, para dar la impresión de que el pasado casi llegó a alcanzar la firma del autor al calce de la

última página (Uribe, 1999: 16); pero también creo ver en la datación un índice de archivo que abona a crear ese sentido de lo real en el texto.

2. El término alemán *Erlebnis* se ha traducido al español indistintamente como “vivencia” o “experiencia”. Laura Scarano explica que Goethe emplea el término cuando afirma que su obra no contiene nada que no haya sido vivido pero tampoco está nada tal como se vivió (2007: 24-25). Aunque suele asociarse con la idea de una expresión sentimental de lo vivido, Arfuch señala que incluye tanto la experiencia o vivencia como su resultado (2002: 35), y Scarano parafrasea a Gadamer para definir vivencia como “algo que se destaca del flujo de lo que desaparece en la corriente de la vida” (25). Al ser los sentimientos –principal pero no exclusivamente– procesos íntimos, la *Erlebnis* (o vivencia, equivalente a la *experience* cognitivoemocional sajona) es intransferible (Castilla del Pino, 2000: 27); esa intransferibilidad de la experiencia emocional provoca una compulsión a verbalizarla que “entraña la falsa conciencia de una comunicación ilusoria, condenada al fracaso” (*id.*). La dificultad para comunicar el sentimiento provoca que su expresión se acompañe de “rasgos o declaraciones de autenticidad” (28); suele generar una hiperexpresión y un intento por tratar de convertir “lo más posible del momento íntimo del proceso emocional en momento público” (*id.*).

Gamboa selecciona algunos momentos (escenas de vida) que, aunque reputara como intransferibles, señala como pertenecientes al flujo de su vida, y oscilando –como todo texto autobiográfico– entre datos contrastables e incontrastables, transforma en literatura –convierte en objeto, cristaliza– una experiencia interna que, así, puede ser analizada y valorada. La imposibilidad de expresar en palabras el fondo íntimo de toda experiencia sentimental se resuelve literariamente en metáforas, símbolos, alegorías que consiguen comunicarse con el lector.

3. El enfoque de los bajos fondos acerca su escritura al naturalismo. Al escribir *Impresiones y recuerdos*, Gamboa había seguido la discusión sobre la novela naturalista (polémica documentada por Esposito, 2011), tema del día en tertulias, prensa y revistas

literarias, por lo que tiene plena consciencia de la vigencia de la discusión en el marco del desarrollo novelístico en esas latitudes. La novedad radica en incorporar esa mirada traspasando los límites del pacto ficcional. Si en Cambaceres la suspicacia de una primera persona mal disimulada en la ficción le había significado cierto ostracismo y, debe decirse, también un halo de valentía, en Gamboa la primera persona está enfocada a un propósito que no supo apreciarse sino tangencialmente: la configuración de un personaje cuya vida está al servicio de la construcción del artista, del escritor, del intelectual. En términos de la jerga naturalista, en Argentina fue identificado su propósito como la creación de un *documento humano*.

Autofigurarse de esa manera, establecer ése como lugar de escritura, le permitirá, también en el futuro, hacer del vicio, virtud. Sus vivencias como escribiente de juzgado en la Cárcel de Belén, como parroquiano de bares y cantinas, como crítico de teatros y sus entretelones, como infaltable en bailes de trueno, como asiduo a las tertulias, como viajero con credenciales diplomáticas y como incorregible amante de *cocottes*, mujeres caídas y prostíbulos, le dieron asunto y personajes a sus novelas, pero también alentaron en Gamboa la percepción de lo autobiográfico como materia literaturizable.

Al conjuntar esa poética de tres elementos expuestos arriba, el viaje iniciático –oculto– a París se verifica con la mirada de un hombre que entiende la ciudad como cuerpo. Enfocará sus entrañas no desde la imaginación, sino desde la expresión de una vivencia de su recorrido. Gamboa explora la vida nocturna del *Boulevard* y visita los Albañales y las Catacumbas.

París pertenece al orden de lo simbólico; los lugares visitados por su “poder semántico” –según los nombra Michael Butor, y que pueden ser monumentos, tumbas, sitios–, son los que refieren, regresan o remiten a una sociedad a un momento histórico fundamental de su construcción discursiva (Fombona, 2005: 68). De ahí la importancia de la imantación semántica de los espacios elegidos por Gamboa, que hacen del cuerpo el núcleo de su relato viajero. Su narración contrasta la distinta apropiación, pues mientras hace de uno de esos

sitios subterráneos y “ocultos”, *espacio* y no *lugar*, al establecer una relación en la que se implica y agrega velocidad, dirección y tiempo en su descripción (Certeau, 2007: 129), en el otro mantiene una distancia impenetrable.

La obsesión por el cuerpo parisino tiene un sesgo escatológico –las excreciones de los cuerpos en los Albañales y su corrupción en las Catacumbas– que funciona como referencia a un *tanatos* que se entreteje y equilibra con el relato del *eros* encarnado en Margarita. En *Impresiones y recuerdos* no hay una construcción retórica que nutra la leyenda sensual y bohemia, pero turística, representada visualmente en esos mismos años por los pósters de Toulouse Lautrec y sus bailarinas de cancan; en cambio, Gamboa edifica sobre la idea libresca del París prostibulario, y alimenta ese imaginario al agregar a sus correrías la relación con una auténtica prostituta parisiense que conoció en el Moulin Rouge el primer día; *cocotte* que, a su vez, corroborará esa construcción al morir víctima de esa vida degradada.

París, ciudad-personaje construida por la literatura y los relatos de viaje, posibilita la codificación a la que recurre Gamboa, más afín con una idea programática de su propia escritura. El tópico naturalista en que ciudad y mujer ocultan sus miserias bajo una apariencia seductora, se verifica puntualmente en el relato, que termina abonando al recorrido por París como una deriva de las búsquedas –y obsesiones– de vida y obra.

El rito de ingreso a los recintos es descrito minuciosamente al amplificar los detalles y miniaturizar el conjunto que desvía, como los tropos de la retórica, el “sentido literal” definido por el sistema urbanístico (Certeau, 2007 [1990]: 113-114). Al Moulin Rouge llega tras seguir una flecha iluminada con gas hidrógeno, que flameaba en lucha con el viento. Ese signo característico del mapa, al organizar, desviar, dirigir, el movimiento del cuerpo del narrador entre las calles hasta hacerlo arribar al Moulin, transforma sus andares en *tour* y convierte los *lugares* en *espacios*:

Anduve mucho, muchísimo, hasta se me figuró que me había extraviado, y sólo me calmé frente a un nuevo anuncio, también de gas hidrógeno, igual al del bulevar; estaba yo en la buena vía. Intempestivamente, al fondo de una calle larga apareció el molino, rojo en efecto, sus cinco o seis aspas girando con pereza, como cansado de su condena de no triturar sino a los incautos y calaveras que se refugian en sus dominios. Ya no podía perderme, por lo menos afuera; lo que es en el interior era difícil saberlo (Gamboa, 1893: 275).

La llegada, descrita en términos de peregrinaje –movimiento cognitivo del relato de viaje que lo conceptúa como una unión mística en que el camino espacio-corporal se da junto al proceso anímico-espiritual (Ette, 2001: 60)–, subvierte la noción elevada de la romería y confirma el movimiento inverso: el descenso, cuando líneas adelante, describe que en el interior la orquesta se encontraba “sobre una especie de púlpito semicircular” (Gamboa, 1893: 275). El baile cancanesco bien puede asemejarse a una especie de aquelarre; había que acercarse al centro, donde un grupo rodeaba a los cuatro bailarines, dos hombres y dos mujeres:

Inclinó la cabeza el director de orquesta, la batuta levantada, y a una aprobación de las dos mujeres, principió la cuadrilla. Primero, dos figuras sin atractivo; reverencias, paseos de la mano y sonrisas al público; apenas asomándose la orilla de la bota y el nacimiento de la pierna; algo así como una promesa de que después, conforme la música se anime, se verá más. Luego, aquello crece, la seda cruje, parten de la orquesta armonías que parecen carcajadas de sátiro, y el círculo se estrecha, la respiración se dificulta, las miradas brillan. Luego, las dos mujeres resbalan con las piernas abiertas, como un cirquero, y el baile adquiere hasta el fin convulsiones de histerismo y gestos epileptiformes, los bravos y los aplausos las levantan; uno cree que se han hecho daño, que el paso ejecutado no es natural y no, continúan sonriendo, las mejillas teñidas de púrpura, los labios rojos, la nariz palpitante. Luego, la figura final –que es la única que me agradó–, las dos mujeres se toman con su propia mano la garganta del pie derecho y sobre el izquierdo describen media vuelta mostrando una cascada de blondas y de encajes blanquísimos, castos y libertinos a un mismo tiempo, en artístico contraste con la media negra y estirada; inconscientes, temblorosos, deslumbradores. No hay nada

más; la ropa cae, de un solo golpe; la música calla; el grupo se disuelve y los saludos e invitaciones se multiplican (277-278).

La larga cita se justifica por ser este baile un ícono, centro de imantación semántica que sintetiza una concepción del París finisecular, descrito con prosa modernista. El testimonio de la asistencia al cancan como rito cuasiorgiástico cuyo verdadero performance sólo se puede verificar en la Ciudad Luz, con su orquesta y sus bailarinas auténticamente francesas, cumple, en este relato de viaje, una función semejante a la llegada a los lugares santos en los viajes a Medio Oriente.

No obstante, si para el viajero ver París es en realidad verse en París y, al escribir, gozar del espacio que produce “la mirada que le devuelve al viajero la persona que desea ser” (Fombona, 2005: 69), ese goce se amarga, aún verde, en manos de Gamboa. Al pasar su primera noche en el Moulin Rouge, tras haber asistido al idealizado cancan, afirma: “tuve que obligar a mi espíritu a penetrarse de que andaba en su primer descarrilamiento parisiense. Verificábase en mí la historia eterna: la realidad, descarnada realidad, estaba muy por debajo de mis ilusiones de americano, de joven y de viajero” (Gamboa, 1893: 279).

La excursión a los Albañales parte, para mayor contraste, de uno de los lugares que, entonces como ahora, suponen belleza, aristocracia y *chic*: el atrio de la Magdalena. El descenso se hacía “por una escalerilla de caracol que conduce a las entrañas parisienses” (290), momento en que se generan dos espacios paralelos, diametralmente distintos, coexistentes en el relato al que se llega por el ojo de luz que desde arriba mira hacia abajo: “La transición es violenta; la luz se pierde al fin y sólo se mira, alzando la cabeza, el hueco de la entrada muy empequeñecido y como si fuera un ojo compasivo que espiara la incursión” (*id.*).

La oscuridad alerta la visibilidad, pero las luces no desgarran del todo las sombras que reinan en el inmenso subterráneo, y se expanden los otros sentidos. El rumor de río se confunde con ese otro referente auditivo constante: de la bóveda convexa del techo se

colaba el ruido del trotar de caballos, carruajes y carros; un trajín de vida exterior que adentro llegaba desvanecido.

Abajo, en los Albañales, “existe una nomenclatura gemela de la de arriba en calles y plazas” (291), por lo que la constante comparación de espacios deviene en verdadero *tour* por las arterias, qué digo, por los intestinos de París, pues literalmente navegaban entre los desechos del cuerpo de la ciudad. Los techos bajos, el aire pesado y la luz escasa confirman la sensación de encierro. El efecto se consigue con reiterados contrastes entre el mundo que camina en el techo y el que corre bajo tierra: arriba/abajo, luz/oscuridad, lujo/desecho, perfume/excremento. Mientras afuera, arriba,

la mañana estaba hermosísima, llena de sol a pesar de lo avanzado del otoño, los bulevares y la calle Real cuajados de vehículos y de personas, los techos de aquéllos y las vidrieras de las tiendas, con destellos de piedras preciosas; a un lado del templo, el mercado de flores perfumando el ambiente y halagando la vista [y más allá] la Plaza de la Concordia, su obelisco, sus fuentes, y al fondo, el Palacio Legislativo (289).

Abajo, en cambio, se percibe que:

De la bóveda convexa que forma el techo se cuela a su través, el ruido de caballos, carruajes y carros que trotan por encima, pero se cuela muy desvanecido, imponente e inexplicable, como si lo produjera una tormenta devastadora, lejana; y uno desconfía del espesor, casi se dobléga cual si aquello pudiera venirse abajo [...]. Y los muros, el techo, las dos angostas veredas que sirven de camino a los obreros, las embarcaciones, todo presenta filtraciones que al resbalar y perderse diríase que es el llanto que todo derrama por vivir en esa noche solitaria, eterna y húmeda (290-291).

Mutatis mutandis a modo de Caronte, inclinados hacia abajo y dibujando en los muros siluetas fantásticas y movedizas, los operarios que remolcaban las embarcaciones, procedían de manera silenciosa y no articularon palabra; el espacio era inundado con el ruido de “tormenta” que trotaba sobre sus cabezas.

La evaluación que hace el viajero es la siguiente: “La fisonomía de los Albañales no es repugnante gracias a la higiene excesiva en que los mantienen, pero no es agradable [...]; los techos bajos, el aire pesado, luz escasa, ningún atractivo. Compréndese que están muy bien contruidos, que valen mucho dinero, que comen desperdicios, un fortunón de francos y muchas vidas de empleados” (292).

Con retórica cronística de *tour*, describe una parada del recorrido en una amplia encrucijada bajo una lámpara enorme: era el Teatro Francés, claro, varios metros bajo tierra; “ahí respiramos los obreros y nosotros, ellos por la larga tirada, nosotros por distensión nerviosa” (292). La ciudad subterránea se rige con los referentes del París luminoso, al que regresa al ascender la escalera y salir a la Plaza del Châtelet; “cuando pisé la calle abrí la boca y me restregué los ojos como hace uno al despertar de un sueño poco agradable” (*id*).

Sin embargo, antes de finalizar el texto, Gamboa remonta sus pasos y en una prolepsis regresa al lector a una escena anterior, todavía en el subterráneo, donde el narrador descubre el engaño: ha llevado al lector a un montaje cuidadosamente planeado por la Municipalidad. Exhibe entonces cómo con la curiosidad del viajero ilustrado que no niega sus métodos de observación y registro devela la falsificación, e inserta un diálogo que dice consignar “textualmente”. Federico pregunta a los trabajadores sobre el jornal, las condiciones de trabajo y los uniformes; ante esta última pregunta:

—¿Ustedes pagan estos uniformes que llevan puestos?

—No señor —terminó sonriendo— estos sólo nos los prestan los días de visita para que el público crea que la Municipalidad nos viste. Entre nosotros no los llamamos trajes, los llamamos “*la blague*” [la broma] (293).

Turista burlado, Gamboa recurre como única venganza al registro del hecho en su cuaderno de viaje. Ya Manuel Payno, medio siglo atrás, había hecho lo propio. Devolvió tres veces el agua caliente que como falsificación del té que pidió le llevaron, hasta que se resignó a tomarlo, y lo narra en el *Museo Mexicano*: “No obstante, en venganza, aconsejé a

un extranjero que estaba junto de mí, que apuntara en su cartera de viaje lo siguiente: ‘En la casa de Diligencias de México cobran por una taza de agua caliente, sucia, que tienen el atrevimiento de llamar *té*, la cantidad de *un real*’” (Payno, 1984 [1844]: 17).

El recorrido por las Catacumbas se justifica como una “visita que me tenía alborotado de mucho tiempo atrás, desde México, por no sé qué lectura sobre ellas” (Gamboa, 1893: 293). Desde luego viene a la mente *Notre Dame de París*, de Victor Hugo, pero en general la contrastación libresca era un tópico muy frecuentado en los relatos viajeros, tal vez con la intención de establecer una expectativa que la vivencia directa modificará, como es el caso. Mientras en los Albañales configura un espacio que recorre, en las Catacumbas el narrador no se integra. La entrada al recinto subterráneo estaba situada a las orillas de París, atravesando primero una plaza consagrada a la memoria de los “heroicos defensores de la ciudad en el sitio del 71” (293-294). El dato, que podría aparecer sólo en su función referencial, cobra sentido después, frente al anonimato y atropello a los restos de millones de antepasados parisinos.

Como se sabe, las Catacumbas se formaron hacia finales del siglo XVIII para llevar a terreno lejano y subterráneo millones de esqueletos, ante el crecimiento de la ciudad y como medida sanitaria. Los esqueletos fueron acomodados formando murallas, galerías, laberintos de huesos presentados en una decoración que no duda en calificar de macabra.

El narrador, que hizo el recorrido turístico completo y describe de manera distanciada aquello que le provoca repulsión por su mal gusto, explica las razones de su repudio, que delatan un posicionamiento estético, no sólo por el “infeliz criterio del decorador” (295) que formó galerías “tapizadas literalmente de huesos, del suelo al techo, con una simetría espeluznante y antiartística” (294), formando arabescos y dibujos; sino por una razón más profunda, que sorprende si atendemos al contenido más evidente de su autobiografía:

Estremece el pensar lo que significa contubernio semejante: pensar que una mano extraña haya colocado junto al fémur de un criminal la tibia de una virgen, que la calavera de un santo corone el esqueleto de una prostituta, que los niños anden

revueltos con impurezas y pecados, y que el todo sirva de exhibición al vulgo, a cualquiera que obtiene una tarjeta, a ignorantes que se las dan de espíritus superiores y a señoras que chillan ante la mirada negra y la eterna mueca de los pobres cráneos, colgados aquí y allí, cual condenados por delitos ignotos a la peor de las picotas: la curiosidad malsana de las multitudes (296).

Este aserto del narrador me parece inquietante y ambiguo pero, al mismo tiempo, es revelador. Por un lado, porque es imposible no evocar este espacio como análogo –aunque en clave grotesca– al que Paul de Man utilizará decenios más tarde para explicar la figura de la prosopopeya, a partir de los *Essays upon Epitaphs*. De Man describe la pretensión de una restauración frente a la muerte, que Wordsworth pareciera reivindicar como resultado de un sistema consistente de metáforas y ficción, en el que el itinerario por epitafios “aparece en el texto como ‘las vivas y conmovedoras analogías de la vida como camino’, que se ve interrumpido por la muerte” (Man, 1991: 115). En *Impresiones y recuerdos*, el narrador adjudica la consumida vida a las calaveras, tibias y restos humanos amontonados anónimamente, y les presta la moralidad que eventualmente tuvieron en vida, y que hace aberrante la convivencia entre criminales y vírgenes, santos y prostitutas, niños y pecadores. Sin embargo, la imagen que crea y pone frente a la imaginación del lector es casi tan chocarrera como el criterio del infeliz “decorador”: la calavera de un santo coronando el esqueleto de una prostituta, y que ello sirva de exhibición a un multitudinario vulgo de curiosidad malsana.

¿Cómo puede entenderse que un texto que ostenta como tema predominante el de una primera persona cuyo cuerpo se ha confundido y *revuelto* –ha estado en *contubernio*– con el de muchas prostitutas, aquí devuelva un hálito prosopopéyico a los restos óseos para devolverles también un estigma? Sin recurrir a metáforas a las que el narrador no alude – como la del cuerpo pecador de Magdalena que Jesucristo coronó con la redención–, se puede enfocar esta imagen, para recordarla páginas adelante, cuando Gamboa narre *las tristezas del boulevard*.

Las entrañas de una ciudad, dentro de su relato autobiográfico, aparecen como una búsqueda de autofiguración en que la corporeidad y su vida secreta –sexual y escatológica, *eros* y *tanatos*– buscan una salida expresiva y, además, estética.

La historia de la jovencísima *cocotte* con quien se involucró durante varios meses, y cuya vida, expuesta en rápido esbozo, “resultó como casi todas las historias de esas mujeres” (311), confirma y cuestiona, al mismo tiempo, la leyenda de París como un gran prostíbulo.

Narra un pasado construido desde la actualidad de la enunciación en 1893, pero la censura emitida en las Catacumbas pretende ser modificada, a la vista del lector, un capítulo después. Infiero que una de las tramas que subyacen a lo largo del libro –la formación sentimental del autor-narrador-personaje– rige narrativamente la operación: la pretensión es que el lector cambie, junto con él, su opinión, y perdonando sus pecados a Margarita, disculpe también al que pecó con ella.

“Las tristezas del *boulevard*” es el último episodio de su autobiografía, donde aludirá al *eterno femenino* que tanto incomodó a sus contemporáneos. Dos capítulos pretenden esbozar una historia sentimental y pasional; en el segundo concluye la historia comenzada apenas en el anterior, pero que en el tiempo narrado duró seis meses. El conocimiento de París se construyó frente al lector con procedimientos que, mejor que a un espacio, constituyen al personaje. Eros y Tánatos alternan y se confunden entre ambos capítulos: Albañales, Catacumbas y el *boulevard* de la *cocotte* Margarita, puntos que equilibran un relato viajero propio del escritor que aparece en el retrato parisino. La asociación cuerpo-ciudad se confirma en su punto neurálgico: el *boulevard*. Margarita se quejaba:

No creas que el *boulevard* es nada más la calle; también nosotras y los bailes públicos y los cafés-conciertos somos *boulevard*; y aunque no te lo parezca, por extranjero y porque no lo conoces bien, sábetelo que es cruel y triste, pero muy triste. Mira, a mí me da de comer y lo odio como a mi mayor enemigo (Gamboa, 1893: 320).

Eros y Tánatos se tensan entonces, hacia el final del relato de París; un párrafo reúne el eros desenfrenado coronado con la noticia de la muerte soplada al oído:

Cierta noche en que me tenía suspenso el cancán más desenfrenado que he oído tocar en mi vida; un cancán indudablemente compuesto por algún loco, la última palabra del frenesí, que en su parte principal el director de la orquesta disparaba tres tiros y los demás músicos se alzaban de sus asientos y gritaban como han de gritar los pieles rojas en sus dominios, *Jeanne l'etincelle*, favorita de un compatriota amigo y antigua amante de un conocido pintor francés, me dijo algo que no entendí de pronto. La fiesta estaba en su apogeo, el *Moulin Rouge* en noche de moda, y el cancán aquel hipnotizando a todos con su ruido de danza infernal (317-318).

Y al saber de la prematura muerte de Margarita y de que tuvo que ser enterrada en el Cementerio de los Guillotinados, fosa común de esas mujeres cuyos cuerpos nadie reclamó, olvida que antes le pareciera ofensivo que una testa de santo coronara el esqueleto de una prostituta, y se lamenta:

Nunca estaré conforme con su sepulcro; no me resigno a que se halle tan cerca de los grandes criminales, de las grandes desgraciadas, aunque perteneciera a éstas. Merecía mucho más; su delicioso cuerpo de diecinueve años, arrogante de juventud, de blancura y de belleza tenía derecho a otras vecindades, tenía derecho a flores y, ¿por qué no?, tenía derecho a una cruz, a ese emblema elocuente de los que sufren y sufriendo perdonan (320-321).

El personaje marca en ese momento narrativo la transformación de su percepción del espacio *boulevard* con la experiencia de la muerte de Margarita: “desde esa noche le miré con otra faz. En efecto, el *boulevard* es triste!” (320).

Boulevard parisino que, configurado como cuerpo, alude a una lección de vida que culmina una suerte de *Bildungsroman* del *eterno femenino*, que comenzara en el capítulo “En primeras letras” con la programática frase: “También el corazón aprende a leer, como cualquier chiquillo, y el mío no escapó a la regla general” (35). Punto de partida que no obstaculizó que, al final del mismo capítulo, el personaje hiciera una prolepsis que funciona

como expectativa narrativa: “De entonces acá, ha ido mi corazón tan de prisa, que ahora sí puede decir que es un sabio, que posee la mayor de las sabidurías: no sólo sabe leer, no, también ha aprendido a llorar...” (56).

La muerte se ofrece, en el devenir del *eterno femenino* que recorre el cuerpo del relato, como un aprendizaje, una lección que sólo podrá comprender quien sea capaz de traducir la metafórica expresión de las vivencias y compartir un *pathos* con el autobiógrafo. Gamboa no se dirige al gran público, al vulgo, a las multitudes que con curiosidad malsana se asomen al relato, sino al lector exquisito, a quien el autobiógrafo parece pedir una redención –como la que él pidió para Margarita– para sí mismo, para el delicioso memorialista viajero que confesaba correrías y liviandades, sufrimientos y caídas, arrogante de juventud.

El entorno de locura y barbarie, frenesí e hipnosis, opera como punto culminante en la carrera amorosa del personaje, límite que le permite neutralizar el eros que pululaba en el relato; ello ocurre justo antes de dejar París y terminar su periplo autobiográfico en el lugar de sus confesiones: Buenos Aires, ciudad donde suspende las alusiones al *eterno femenino*, e incluso la comparación de Argentina se masculiniza: “imagínome la Argentina como un muchacho despierto y mimado” (333).

Autofiguración de un escritor

Las formas en que Gamboa se aproximó a los espacios de la ciudad, confirman la supeditación de la retórica de viaje a su proyecto estético. La visita al cuerpo del “París oculto” de que hablaba Julián del Casal, la configuró menos como un texto viajero que como una forma de exponer ideas estéticas y autofigurarse como artista.

Tras estudiar dos textos viajeros de Stendhal: *Roma, Nápoles y Florencia* (1817) y *Paseos por Roma* (1829), Beatriz Colombi concluye que la doctrina del viajero francés es, en sus relatos de viaje, “una extensión de su teoría del amor aplicada al espacio” (2004: 191). El viajero stendhaliano experimenta el “flechazo” ante la visión del monumento:

padece, duda, transita al éxtasis, la cristalización y el desfallecimiento. “En Roma, por ejemplo, sospecha del amor que sentirá por ella –fantasea–, comprueba la fascinación que la ciudad ejerce sobre su espíritu –cristaliza–, titubea en dejarla por cierto tiempo –duda– y regresa con el mismo entusiasmo con que reencuentra a su amante” (192).

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

A propósito de ese riesgo, frecuentemente insiste en *Mi diario* y en los dos capítulos metatextuales de *Impresiones y recuerdos*, que asume los efectos que sus decisiones de escritor puedan tener en su vida diplomática. Si bien estaba en juego la percepción de su texto como literario –como ocurrió con el rabioso crítico de Buenos Aires–, los dos capítulos aludidos, dedicados a la historia de sus libros: “Mi primer libro” e “Historia de *Apariencias*”, sirven de soporte para reforzar su representación como escritor. La exposición metatextual donde ofrece su versión de las circunstancias de la escritura de sus obras, parece ser un tema recurrente de todo memorialista, como hiciera Daudet en sus *Trente ans de Paris*, más tarde Rubén Darío en su “Historia de mis libros”, y mucho después Alfonso Reyes en su “Historia documental de mis libros”. En *Impresiones y recuerdos*, el par de capítulos funciona simultáneamente como lugar de exposición de una poética y como espacio de validación de quien escribe.

Aquí resulta pertinente la aseveración de Philippe Lejeune acerca de que la existencia de un autor es la “única señal en el texto de una realidad extratextual indudable” (1994: 60),

por lo cual no puede ser considerado como “autor” cualquier persona, sino aquella que escriba y publique, pues la producción anterior de otros textos ofrece un signo de realidad indispensable para el espacio autobiográfico (61).

Catherine Aristizábal confronta las preguntas que suelen hacer los historiadores de la cultura europea a las fuentes autodocumentales –que comprenden lo autobiográfico–, como la “historia de la emoción y los sentimientos, el cuerpo y la concepción del cuerpo, la secularización del individuo, religión, magia y la ciudad” (2012: 10); pero se cuestiona cuáles serían las preguntas y los conceptos para las investigaciones en países no europeos. Al revisar cuáles serían los aportes en los análisis de los historiadores al analizar autodocumentos latinoamericanos, encuentra que las contribuciones son escasas, pues el trabajo “se ha limitado a ciertas preguntas dirigidas a la trascendencia histórica de su autor, sin explorar aspectos más amplios como el de la personalidad, la socialización, los valores, patrones de comportamiento, etcétera” (11). En cambio, desde la literatura, atisba una particularidad en la tradición hispanoamericana y emite una riesgosa generalización que, sin embargo, merece atenderse: la autoescritura evidenciaría una “utilidad en el espacio público hispanoamericano del siglo diecinueve” (45); Faustino Domingo Sarmiento y Francisco I. Madero escribirían su vida antes de lanzarse a conseguir intereses políticos, y se pregunta “¿hasta qué punto aumentan los escritos personales en periodos electorales?” (*id.*).

Más allá de tan arriesgada generalización, sería revelador explorar en la vida pública de cada autobiógrafo para constatar en qué momento decide hacer públicos sus escritos autorreferenciales. Me parece que atrás de esta afirmación, subyace la idea de que en Europa la autobiografía suele ser una justificación *a posteriori* de una vida, mientras en Hispanoamérica suele ofrecerse –como parte de la validación misma del sujeto que se construye– cuando éste todavía no se siente cerca de poner el punto final a la vida que narra.

En esa lógica parece pertinente la pregunta por la forma y, por supuesto, por los propósitos, con que Gamboa manifiesta sus preocupaciones autofigurativas en *Impresiones*

y *recuerdos*; pregunta que alude a la metadiscursividad, que aunque es mínima hasta lo inexistente en el texto, aparece proyectada de distintas maneras, tal como he tratado de dar cuenta hasta aquí.

Uno de los gestos emblemáticos de la exploración de la intimidad fue el que Rousseau desplegó en sus *Confesiones* (1766); ahí trazó “la topografía primigenia de ese espacio singular: el *yo*, la primera persona que se hace cargo de la enunciación tomándose a sí mismo como testigo” (Arfuch, 2005: 241). Indisociable del ascenso del individualismo y del afianzamiento del mundo burgués, la intimidad se articula como una zona de obligada exploración en que despunta la nueva subjetividad moderna. La construcción del *yo* como personaje literario hace de la propia vida un relato que, como aclara Molloy, no depende tanto de los sucesos como de “la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y producidos mediante el recuerdo y su verbalización” (Molloy, 1996: 16).

El descubrimiento de la interioridad como un espacio de discernimiento y de autoafirmación, gesto pionero de Rousseau, dio al sujeto moderno una condición dual que lo hace sentirse como en casa en el seno de la sociedad (Arfuch, 2005: 241). Exponer la intimidad en el espacio público supone, además de una adecuación a su aparición pública, una articulación de la materia memorialística en materia narrativa que dé sentido a la propia experiencia. Esa búsqueda de sentido, en la mediación narrativa, hace que lo almacenado en el recuerdo –pulsiones, fragmentos, rastros, “formas culturales”²⁴ o fragmentos textuales– requiera una elaboración textual del *yo* en que cada pieza tenga un sentido representativo del personaje que conforma. La estructuración se realiza en el tiempo y en el espacio, dotando a la representación de cada cronotopo de un significado, producto de la elaboración textual que entreteje tiempo, espacio y vida:

²⁴ Término que Molloy utiliza siguiendo a Clifford Geertz en *The Interpretation of Cultures*: “las formas culturales pueden tratarse como textos, como obras de la imaginación construidas con materias sociales” (Molloy, 1996: 16).

La narración de una vida –umbral entre lo íntimo, lo privado y lo público– despliega, casi obligadamente, el arco de la temporalidad: fechas, sucesiones, aconteceres, simultaneidades que desafían la traza esquiva de la memoria o desordenan el empecinamiento de una serie, cesura, dislocaciones, olvidos... hilos sueltos que perturban la fuerza de la evocación. Pero esa temporalidad es también espacialidad: geografías, lugares, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad. El espacio –físico, geográfico– se transforma así en espacio *biográfico* (Arfuch, 2005: 248).

Impresiones y recuerdos, advierte Álvaro Uribe, “es el comienzo de unas memorias que, aunque prematuras, despliegan con indudable sabiduría las magias parciales del acto narrativo por excelencia que es la evocación” (Uribe, 1999: 15). Pero sus 27 años sí parecían poca cifra para un libro de memorias, más aún cuando Benvenuto Cellini había fijado una edad para dicho acto evocativo: “Cualquier tipo de gente que haya hecho algo que sea virtuoso o que verdaderamente se parezca a la virtud, debería –siendo sincera y honesta–, describir su vida con su propia mano, pero no debería comenzar una empresa tan importante antes de haber cumplido los cuarenta años”.²⁵

¿Con qué elementos y con qué finalidad construye Gamboa al personaje protagonista que ofrece como su retrato? Las memorias guían la forma en que debe ser leído el personaje, y, vicariamente, la forma en que quiere ser leído Federico Gamboa, el referente. Partimos de la idea de que un autobiógrafo crea una imagen pública propia, que está relacionada con la imagen que el individuo tiene de sí, operación que José Amícola –tomando el término de la traducción castellana de Sylvia Molloy– ha estudiado como “autofiguración”. Ésta es definida como “aquella forma de autorrepresentación que aparezca en los escritos autobiográficos de un autor, complementando, afianzando o recomponiendo la imagen

²⁵ “*Tutti gli uomini d'ogni sorte, che hanno fatto qualche cosa che sia virtuosa, o che veramente alla virtù si somigli, dovrebbero, essendo veritieri e da bene, di lor propria mano descrivere la loro vita; ma non si dovrebbe cominciare una tal bella impresa prima che sia passata l'eta dei quarant'anni*” (Traducción de Fernando Ibarra Chávez)

propia que ese individuo ha llegado a labrarse dentro del ámbito en que su texto viene a insertarse” (Amícola, 2007: 14).

Impresiones y recuerdos, constituido por diferentes discursos que se cruzan y sobreponen en plena hibridación genérica, compone con preocupación moderna, una imagen cuidadosamente ofrecida a la curiosidad pública; pero es, al mismo tiempo, un proceso de objetivación saturado de ideología e intencionalidad en la justificación de su papel en el mundo. No obstante, la construcción narrativa resultado del proceso de narrar(se) es, al mismo tiempo, una experiencia autocognitiva capaz de forjar una identidad (Amícola, 2007: 25).

Federico Gamboa recurre a gran parte de las estrategias que Sylvia Molloy, Leonor Arfuch, José Amícola, entre otros, han examinado en los modelos de representación en los textos autobiográficos hispanoamericanos. La evocación del pasado está condicionada por la autofiguración del sujeto en su presente bonaerense de 1893; y si de retratos se trataba, el famoso Schiaffino comenzó a pintar el de Gamboa, al óleo, por esos días: “Aunque sólo trabaja con el carboncillo en esta primera pose, al levantarme me veo ya en la tela, sin parecido aún, en contorno, en una postura escogida por él”, asienta en *Mi diario* el 15 de noviembre de 1892, mientras lleva escritos ya tres capítulos de sus memorias.

La primera auto-representación que lo distancia y lo figura solitario, en casa de un tío, será motivo recurrente a lo largo del libro: los vaivenes diplomáticos con su doble cara de exilio y prestigio político lo llevarán a una escritura en movimiento desde un singular punto de vista que, sin duda, intervendrá en la óptica del periplo vital evocado desde Buenos Aires. La caída, motivo reiterado a lo largo del texto y, en general, en la escritura de Gamboa, alcanza desde el *incipit* tentativa de sino.

Además de movilidad entre destinos, el personaje se desplazará entre lenguas, entre tiempos y entre contextos; de forma paralela a como ocurre con su prosa, cuyas formas híbridas, críticas y abiertas son portavoces de un equilibrio inestable, su propia vida tremola siempre en las vacilaciones de su vida viajera. La imagen periférica que aparece desde el

primer relato es un motivo reiterado en la autfiguración del personaje, y casi siempre se consigue por contraste: Gamboa acude a los sitios y tópicos del viaje canónico, modélico y ritualizado, pero también subterráneo, como en París o dislocado como fue su paso por el barrio chino de San Francisco, donde no comprende nada y el espacio configurado se vuelve laberíntico, caótico y múltiple.

Muchos de los relatos son escenas de comienzos que apuestan a generar el mayor interés por la manera como están narradas. Y ahí radica el punto nodal de sus decisiones autfigurativas: Federico Gamboa re-crea gran parte de las anécdotas de sus memorias en tanto éstas lo validan como escritor, y no como tradicionalmente se concebía al género: el autor consagrado cuyas anécdotas importan por ser suyas.

El narrador acude a aquello que valide su pertenencia al mundo literario: describe el trajín de la redacción de *El Diario del Hogar*, bajo la tutela de Filomeno Mata; resultan de gran importancia las escenas de charla con periodistas, escritores y políticos de la época como Hilarión Frías y Soto, Luis G. Iza, el Viejo Ramírez, Aurelio Garay, Ángel Pola, Juan de Dios Peza y su propio tío. Dedicar un capítulo completo al salón artístico de Natali de Testa, por ser la tertulia una de las formas de sociabilidad de mayor prestigio en el siglo XIX.

La recreación del salón de Fanny, en las memorias, ofrece una miniatura del mundo artístico en México; por eso recuerda ahí a Adelina Patti con sus modales de gran dama, a la Judic charlando en francés, a Luisa Théo aprendiendo *El palomito*, a Rosa Palacios llorando su abandono de la ópera para entrar en la mejor remunerada zarzuela, y al maestro Altamirano diciendo “¡Soy indio, indio puro, indio por los cuatro costados!” y disertando acerca de clásicos griegos y latinos, de literaturas extranjeras y de la nacional “con un aplomo que demostraba su conocimiento antiguo de ellos” (Gamboa, 1893: 104).

Gamboa configuró su carrera de escritor por contrastes; su queja por el sueldo cotidiano, ganado con una labor no creativa, la de escribano, es compensada con las labores que desempeña de tarde y noche, como cronista y crítico teatral:

Representando siempre a *El Diario del Hogar* asistí a banquetes oficiales y oficiosos, a inauguraciones de edificios y de caminos de hierro, a paseos políticos, a exámenes, a conferencias, a entierros, ¡hasta a un célebre baile que hubo en Palacio! / ¡Qué despertar tan duro, al día siguiente, allá en el juzgado de lo criminal, junto al pupitre ennegrecido y, esclavo del sueldo, escribir y escribir sin levantar la mano del papel, sin que mis ilusiones intentaran siquiera tender el vuelo! Puede decirse que vivía yo dos vidas, sin parecidos ni puntos de contacto; la una, el más grato de los sueños; la otra, la más penetrante de las realidades. Creo que hasta adquirí dos caracteres; por la mañana, serio, sin hablar; las tardes y las noches, alegre, comunicativo, con ansia de desquitarse el tiempo perdido (Gamboa, 1893: 75).

No quiso constatar en su memoración su trabajo en el juzgado de lo criminal como una herramienta formativa para el escritor naturalista en ciernes, pese a que las amarguras del empleo oficial dieron tema a novelas que ejecutó años más adelante. Decide no recurrir por entonces al mejoramiento del recuerdo, a fin de distanciar las búsquedas del escritor artista, de las obligaciones del escribano artesano.

CONSIDERACIONES FINALES

Al revisar los diferentes tópicos que los teóricos han problematizado para discutir el estatuto del discurso autobiográfico, pude constatar lo que ya Philippe Lejeune había identificado claramente: su singularidad radicaba en la lectura que engendraba; un pacto de lectura basado en la aceptación de la identidad entre autor, narrador y personaje principal, propuesto al momento en que el autor firmaba con su nombre (que reenviaba a una persona conocida, existente jurídicamente) un escrito que se declaraba como autobiográfico.

La metodología de acercamiento a *Impresiones y recuerdos* partió de una consideración que hace Lejeune a propósito del aspecto global de la publicación: el contrato propuesto por el autor al lector, que determina el modo de lectura.

Para poder llevar a cabo esta investigación sobre los contratos autor/lector, sobre los códigos implícitos o explícitos de la publicación –sobre esos márgenes del texto impreso que, en realidad, *dirigen* toda la lectura (nombre del autor, título, subtítulo, nombre de la colección, nombre del editor, hasta el juego ambiguo de los prefacios)–, esta investigación debería tomar una dimensión histórica que no le he dado aquí. Las variaciones de esos códigos a lo largo del tiempo (debidas a la vez a los cambios de actitud de los autores y de los lectores, a los problemas técnicos o comerciales del mundo editorial) manifestarían con más claridad que se trata de códigos y no de cosas “naturales” o universales (Lejeune, 1994: 86).

Con esa mirada, pude comprobar que un texto como *Impresiones y recuerdos* sólo se explicaba como parte de una tradición. Al intentar filiar *Impresiones y recuerdos* en la tradición literaria mexicana, sólo encontré una posible relación (temática, genérica, conceptual) con textos posteriores, con lo que advertí que el texto de Gamboa formaba parte de un grupo de textos aparecidos hacia el ocaso del siglo XIX.

Considero como uno de los hallazgos de esta investigación, haber documentado esa percepción para comprobar que *Impresiones y recuerdos* puede considerarse pionero en su concepción literaria-referencial en la literatura mexicana –me refiero a que suscribiendo el pacto de lectura referencial, aspira también a ser un texto literario en el sentido moderno–, y sin duda, resultó fundamental para la –casi simultánea– emergencia del género.

Emergencia que, como expuse en su momento, ocurre en relación con lo dominante; no el caso aislado –que los hubo– sino la tendencia: la aparición en el horizonte del escritor y el lector de un discurso con nuevos significados, que propiciara nuevas prácticas. Fue *Impresiones y recuerdos* uno de los primeros textos publicados en una época que dejaría a un lado el prejuicio por el egotismo, década de grandes cambios, cruzamientos, inclusiones temáticas, y autonomización del campo literario en México

Otra de las aportaciones de la presente investigación fue la búsqueda documental realizada en Buenos Aires, en donde consulté los reservorios de la Biblioteca Nacional de la República de Argentina, la Hemeroteca del mismo recinto, la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina, la Biblioteca Tornquist del Banco Central de la República Argentina y la Biblioteca de la Academia Argentina de Letras. Gracias a esa breve estancia, pude localizar documentos que me permitieron reconstruir el contexto de producción y la recepción que tuvo *Impresiones y recuerdos*, desde un par de días después de aparecer en las vitrinas de la librería de Coni Hermanos. Pero no sólo pude encontrar artículos que, por hallarse en periódicos de la época nos eran absolutamente desconocidos; sino aun el material bibliográfico de los siglos XIX y XX que pude reproducir, no se encuentra accesible a distancia, sino exclusivamente acudiendo a los fondos argentinos.

Considerar la prosopopeya como figura operante del texto autobiográfico por su estructura tropológica dominante del autoconocimiento –como postulo que ocurre en el *incipit* del texto– no fue un obstáculo para que el lector identificara a Federico Gamboa tras la máscara, y censurara no las tropelías de la máscara ni del personaje, sino del escritor. Por ello me pareció útil conocer cuáles eran los horizontes de expectativas para los lectores

contemporáneos a Gamboa, lo que me permitió comprender la importancia de los marcos discursivos desde donde emitían sus juicios. El marco discursivo como cúmulo de conocimientos relacionados con un concepto, en este caso autobiografía, mostró rostros diferentes en Argentina y en México. Mientras en éste preponderaba la idea de un acto de egotismo insoportable, de mal gusto, ajeno a los cánones literarios, en Argentina era un discurso de prestigio, de utilidad social y literaria, favorecido por el entorno cultural.

El espacio autobiográfico que igual alentaba diarios, autobiografías, memorias y relatos de viaje, resultó un entorno idóneo para el arranque del proyecto autofigurativo de Gamboa, pero faltaba hacer el cruce entre el contexto de producción y el de recepción. Este tipo de textos se caracteriza por la distancia que suele haber entre su escritura y su publicación – momento que no siempre ocurre–; esa dislocación temporal –y a veces espacial– es de gran importancia en el caso de un género que basa gran parte de su efectividad en el conocimiento del referente. *Impresiones y recuerdos* ofreció la rara virtud para la época –y más aún, para la literatura mexicana– de establecer puentes entre dos culturas y dos tradiciones desiguales –con diferentes historias y preocupaciones–, por medio de un escritor que no fue mero espectador sino activo partícipe de ese mundo.

Al comenzar mi investigación, partí de la idea de que mientras en Argentina podría ser leído sin problemas en cuanto a la interpretación del género, no ocurriría de forma semejante en México, en donde se habría recibido como una lectura atípica. Me basé en el silencio de la crítica vigesémica para fundamentar mi percepción acerca de una incompreensión del tipo de texto. Sin embargo, los resultados de mis pesquisas no confirmaron esa hipótesis, y me ayudan, en cambio, a proponer la importancia de la notoriedad del personaje referente y de los espacios referidos, en la recepción de un texto leído bajo el pacto autobiográfico.

Su aparición inmediata –no *post mortem*, como en tantos casos–, la difusión y publicidad con los anuncios del periódico y el envío de ejemplares a las redacciones, y la provocación temática como un gesto calculado, permiten afirmar la indudable modernidad de Gamboa.

Tanto la elección del género como la forma de ejecutarlo delatan una relación novedosa con la literatura. Gamboa se autfiguró como escritor-artista y como amante. Dos tramas que resultan indisolubles, pues el escritor se precia de conocer de primera mano los lugares, las personas y las vivencias de esos bajos fondos caros a la estética naturalista o, como él deseara, verista. En tanto el amante lleva de la mano la historia de amor –elemento erótico que señala Doris Sommer (2004) como constituyente de las ficciones fundacionales– que por esa razón puede considerarse un *Bildungsroman* de la formación sentimental del héroe del relato.

Finalmente, las estrategias que adopta en su relato autobiográfico revelan una madurez notable, tanto con el discurso autobiográfico como con los valores literarios. El interés en la producción de un efecto literario puede notarse desde el *incipit* y en la transformación del discurso viajero, que queda supeditado a las conveniencias de la autfiguración del artista y amante. Pude constatar que consiguió el prodigio de crear un texto dual, literario y referencial, ofrecido en la dedicatoria: “me verán junto a ustedes, entre renglón y renglón, y al volver una por una las páginas del libro” (Gamboa, 1893: 5).

APÉNDICE

IMPRESIONES Y RECUERDOS, POR FEDERICO GAMBOA¹

Vivas, frescas, latentes todavía las impresiones causadas por la lectura de los *Versos* del vate uruguayo, dio en nuestras manos el reciente libro de Federico Gamboa, el periodista y literato mexicano, del pergeñador de zarzuelas sobre *vaudevilles* de Francia y, en suma, del corresponsal extranjero de la Real Academia Española. Leímos con detención las 176 páginas de *Impresiones y recuerdos*, obra que si a primera vista se atrajo con invencible simpatía por las condiciones materiales de su edición, predispuso desventajosamente nuestro espíritu, al descubrir desde los primeros párrafos la pobreza literaria de su forma y la índole peligrosa de su fondo. Aquel volumen vistosamente impreso en las reputadas prensas de la tipografía Coni y lujosa y elegantemente presentado al público por uno de los editores más inteligentes de Buenos Aires, de Arnoldo Moen, es ante todo un libro condenado a no caer en manos de una mujer honrada; a no franquear jamás los umbrales de un hogar honesto.

Se cuentan en él todas las insanias del libertinaje, se describen los lugares de corrupción y los ardides y procedimientos del vicio, iniciando al lector en los apetitos y voluptuosidades de la carne. Hasta en aquellos fragmentos en que ha puesto el autor mayor esmero para pulsar las cuerdas más recónditas del sentimiento, estallan brutalmente las frases más realistas y despiertan, con repelente crudeza, las concupiscencias de la materia.

Como asunto, como elemento subjetivo, *Impresiones y recuerdos* constituye una frívola serie de artículos descriptivos, en los cuales el autor ha querido pintar y juzgar los países en que ha vivido, las personalidades que ha conocido y tratado, y los efectos que las cosas y los hombres le han causado. Aunque se desarrolle en forma de escritos sueltos, todo ello se encadena desde el principio al fin a la existencia de Federico Gamboa, con carácter de

¹ L.R.F., “Libros. *Versos*, por Carlos Roxlo. *Impresiones y recuerdos*, por Federico Gamboa”, en *El Argentino* (Buenos Aires), 20 de junio de 1893, p. 1.

autobiografía fragmentaria, en la cual por doquiera prima el *yo*: un *yo* absorbente, sempiterno, monótono, que asalta y fatiga al lector en todas las líneas del libro, desde el momento en que ni la naturaleza y trascendencia del relato, ni la personalidad del autor-protagonista reúnen las condiciones que revistieran de interés, convirtieran en ejemplo o impregnaran de doctrina a las *Reflexiones*, *Memorias*, *Confesiones* y *Confidencias* de otros escritores, cuyas vidas y teorías preocuparon la atención de sus contemporáneos.

Las *Impresiones y recuerdos* de Federico Gamboa, como obra descriptiva, no pasa de ser una vulgaridad. El autor narra lo que ha presenciado en Nueva York, en San Francisco, en Guatemala, En Londres, en París y en el Río de la Plata, como puede hacerlo el viajero menos literato y *menos viajero*. Cuanto refiere se encuentra en cualquier itinerario o guía; cuenta lo que han visto todos en su casa; narra lo que sucede a todo el mundo, y se impresiona por lo mismo que impresiona a los mortales todos.

Considerando el libro como una serie de aventuras o historias de las peripecias de un hombre, pronto se da en la cuenta de que le ha pasado a su autor lo que pasa a todos los hombres y que, salva esa fatalidad que le hace esclavo de la carne y adorador de cuanta mujer se pone en su camino, lo que narra desde su entrada en la *Evening High School* de Nueva York, hasta la publicación de sus *Apariencias* en Buenos Aires, es la historia vulgar de lo que nos sucede y nos ha sucedido a todos, con escasas variantes. Por esto el libro de Gamboa no pasaría de ser *un libro más*, si no contuviera innumerables artículos que huelgan visiblemente en él, contra las leyes del buen gusto y del buen sentido, y como amenaza constante a la tranquilidad de las familias que pueden verlo penetrar a cada instante en el recinto sagrado del hogar.

Hay allí páginas empapadas en el acre olor de la alcoba de las cortesanas; y, cuando en algunos pasajes se cree respirar el ambiente sano y puro de los campos, de las montañas y de las fuentes y lagunas, surgen, sempiternas palpitaciones de sensualidad, ora entre exuberante vegetación del Cerrito del Carmen junto a Guatemala, ora sobre las ondas del lago de Oakland en San Francisco, para iniciar al lector en las lúbricas intimidades de una

cortesana guatemalteca o de una meretriz judía. Y en estos vapores está envuelto todo el libro.

No hay que decir que “Malas compañías” es uno de esos fragmentos insanos que debían haberse suprimido del volumen por sus emanaciones de prostíbulo, ni que “Ignorado” es una iniciación de la crápula mujeriega, impropios uno y otro en un volumen destinado a ponerse en los escaparates de las librerías para venderse al público. En todo él vibran los mismos estremecimientos sensuales; donde quiera asoman los apetitos de la carne, y todos sus peligros son sendos ecos de un culto a la mujer, pero a la mujer materia. No a la compañera, no a la esposa, no a la madre, sino a la hembra del hombre. No al sexo débil que inspira, eleva y dignifica, sino al sexo instrumento del deleite, que hunde y embrutece.

Y si prescindiendo del asunto y pasando por alto sus tendencias, se trata de analizar la forma literaria de *Impresiones y recuerdos*, lo primero que sale al encuentro de quien lee el libro es la facilidad con que –haciendo buena la frase de la antigüedad– dormitan los señores de la Real Academia de la Lengua. Lo que ante todo choca, al estudiar el estilo de Federico Gamboa y su terminología especialísima, es el hecho de que haya habido jamás en Guatemala quien lo propusiera para miembro de la Academia Española y –más que esto– que en la docta corporación hubiese miembros que le dieran bola blanca para ser nombrado correspondiente extranjero de la misma. Es cierto que cuando en el reinado de Luis XIV se quiso nombrar miembro de la Academia de Francia a De Lamoignon, declaró este rígido magistrado que el título de académico supone el mérito, pero no lo da, y también es cierto que si aquel varón negóse a recibir tal honra por creerse desprovisto de los necesarios méritos, ni todos los académicos son De Lamoignon, ni todos los hombres saben pesar imparcialmente los quilates de las propias dotes.

Por de pronto, el libro *Impresiones y recuerdos* da justa medida de la de su autor, como literato castellano. Y el carácter de “correspondiente de la Real Academia Española”, que él mismo ostenta en la portada, pone en verdadera confusión a cuantos traten de inquirir si el título de académico obliga a regirse por la gramática y el diccionario de aquella corporación,

o si ésta exime de seguir las reglas de una y otro, a los académicos correspondientes. Pero debe ser lo último indudablemente cierto, al ver que desde los primeros párrafos de su reciente libro desnaturaliza el señor Gamboa el régimen y la índole de nuestro idioma, no sólo desconociendo la sintaxis castellana, sino apelando a una terminología especial y a unos giros excéntricos que ni siquiera ofrecen el carácter de regionalismos o acepciones de localidad, sino que constituyen verdaderos heteroclimos: servilismos de idiomas extranjeros, contrabandos del francés y del inglés; resabios, en suma, de los hábitos adquiridos por el autor en sus años juveniles, cuando –según sus propias confesiones en “La conquista de Nueva York” (página 26)– se le iban adhiriendo los *giros enrevesados* del inglés, *sus durezas bárbaras y sus latrocinios en los demás idiomas del universo*.

Por desgracia todas estas influencias de los primeros años no han abandonado todavía al señor Gamboa al escribir su nuevo libro, como lo está demostrando hoja tras hoja el uso impropio de muchísimas palabras, el desconocimiento absoluto de su significado castizo y verdadero, y la frescura con que embute en nuestro idioma voces que ningún sentido tienen en el mismo. Llama *arrogante* a la tapa de un piano, hace *reír* a una casa, usa el adjetivo *inefable* para calificar lo que es bueno, dice *empalidecer* por palidecer, *valuador* por tasador, *rectificar* por examinar o averiguar, *mercaderes* por mercantiles, *estribar* por consistir, *calcularse* por graduarse o recibirse, *ahí* por allí, *ámpula* por ampolla, *disímbolo* por contrario u opuesto, insiste en escribir *incensar* [*sic*] por incensar, habla de *esfuminar* por esfumar y del *valse* por vals, dice *desvelada* por vela y confunde el verbo *traer* por llevar, *desapercibido* por inadvertido, dice, además, *pormenorizadamente* por detalladamente, *aquí* por allí, llama *regullorio* a las obras urbanas, prefiere la voz *podrir* al infinitivo pudrir, escribe *hilación* para expresar la sucesión de actos o de ideas, atribuye *sudario* a los sueños, califica de *hospitalaria* a la atmósfera, *orea* la frente con arpegios de piano, y basta para colmo de excentricidades de inventiva y de lenguaje, afirma que en Nueva York “percibió el rumor de las lágrimas”... ¿para qué más? Enumerar todo lo que en

Impresiones y recuerdos campea en este género sería una tarea para llenar muchos artículos como el presente.

En cuanto al régimen gramatical, en cuanto a la sintaxis castellana, a la construcción de la prosa del “académico correspondiente de la Real Academia Española”, sería cosa de escribir un volumen mucho mayor que el de la obra que analizamos, si hablamos de reproducir y glosar los idiotismos, galicismos, barbarismos y todas las formas heteróclitas que aparecen en ella. En la imposibilidad de extendernos en semejante tarea, y para que no se juzgue predisposición de nuestra parte lo que es pálido reflejo de la verdad que el libro arroja, nos concretaremos a transcribir un ejemplar de las concordancias y construcciones sintáxicas [*sic*] que salen de la pluma del señor Gamboa.

En un paraje habla de su padre y refiriéndose al día que lo condujo a inscribirse en la escuela dice: “nos sentamos juntos en uno de los bancos del inmenso salón principal, y allí esperamos nuestro turno, que al fin llegó con su interrogatorio seco, higienista, de lleno en el asunto. / —¿Está usted vacunado? ¿Qué materias conoce?, etc.”.

El agente gramatical, el sujeto activo de todo este periodo es el *turno*, único que menciona y de que se habla en toda la oración. La acción de este sujeto está expresada en el verbo *llegó*, y en todas las demás partes regidas y en todas las concordancias que siguen aparece que el turno, y solamente el turno, es quien en compañía de un interrogatorio – higienista por más señas– se entera de si el futuro autor de *Impresiones y recuerdos* se halla vacunado, y de las materias que conoce. Tal es la prosa del señor Gamboa, tal la sintaxis que informa su reciente libro. Conste que el ejemplo ha sido tomado a la ventura, como podríamos demostrárselo al que dudase de nuestra palabra, con la exhibición de innumerables pasajes más, en que podríamos dar las mismas elocuentes pruebas de la propiedad de lenguaje y corrección gramatical que caracterizan el libro que ha motivado esta crítica.

SOBRE IMPRESIONES Y RECUERDOS²

Buenos Aires, julio 12 de 1893.

Señor Federico Gamboa:

Mi querido Federico: En nítida impresión, como que es de Coni, he recibido el ejemplar de holanda, numerado por tu mano, de tus *Impresiones y recuerdos*.

Bien venido sea a mi biblioteca y, una vez leído y saboreado, pase a hacer fraternal compañía a *Apariencias*, a esa hija tuya que la crítica encontró pecaminosa y bella. Por lo bella le tengo perdonadas tiempo ha sus liviandades, aunque la hubiera querido más mexicana, más tuya, menos de allende y más de aquende. Tú me entiendes.

Como *Del Natural y Apariencias, Impresiones y recuerdos* prueba, por lo reiterado del caso, que tu naturalismo o sincerismo, no importa el calificativo, arranca de muy adentro, de lo más entrañable del escritor, de su personalidad misma. Reconocida la honradez de la tendencia, no hay para qué detenerse en recriminaciones de escuela aunque, como en el presente caso, esa escuela no me sea simpática.

En toda obra de arte, si algo debe respetar la crítica es precisamente la vía por la que cada uno se promete llegar a la belleza. ¿Llegó a ella o no? Si llegó, el aplauso; si no, la censura. Pretender enseñar el camino a un autor de talento, trocar su idiosincrasia por aquella que nos es propia, además de tarea inútil, es pretencioso empeño.

Críticos hay que, no contentos con señalar el sendero por donde el autor debe marchar con paso manso y obediente so pena de sus iras, se avanzan a censurar el asunto tratado porque se les ocurre que mejor hubiera sido el que ellos tienen la fineza de indicar.

Así, en los corrillos, he oído criticar el asunto de tu libro. “¿Cómo –exclaman– este hombre joven, este escritor de ayer, pretende interesarnos con su autobiografía”. Los que tal

² Rafael Obligado, “Sobre *Impresiones y recuerdos*” (fechado en Buenos Aires, julio 12 de 1893), en *La Prensa* (Buenos Aires), 17 de julio de 1893, p. 5.

extrañeza manifiestan, olvidan que una autobiografía, cuando es sincera, es el estudio de un caso humano, lo mismo exactamente que cualquier romance, y aun más interesante por ser hecho en carne viva.

¿Qué importa al arte, qué al interés dramático, qué a la verdad y a la belleza, que el protagonista se llame o no Federico Gamboa? Lo que en este caso importa es el hombre en sí mismo, el estudio de sus pasiones, su manera de ver y sentir cuanto le rodea. Si el caso no interesa, peor para el autor y para el caso, pero nada más. Si la obra se salva, no deberá su salvación ni a su género ni a su escuela: la deberá a la hermosura, única fuente de vida donde quisiéramos tirios y troyanos bañar nuestras obras.

Como me siento incapaz para la crítica y detesto escribir en prosa por cuanto me sale arrastrada y difícil, no la haré de *Impresiones y recuerdos*, sino a la ligera, como impresión y no como estudio.

Desde luego, el punto más discutido de tu libro es el *eterno femenino*, donde algunos lo encuentran pornográfico hasta el punto de pedir su retiro de las librerías por escandaloso y malsano. Engolfado yo en la audición de “La última armonía”, sintiendo por no sé qué arte o sugestión que las lágrimas de tu deliciosa prima me contagiaban los ojos, todo embebido en “La conquista de Nueva York”, donde con tus condiscípulos y con el corazón lleno de gratitud para tu patria, he gritado: “¡Viva México! ¡Viva la república hermana!”; siguiéndote con ciertas reminiscencias a través del idilio en que *también el corazón aprende a leer*, y de tus correrías de novel periodista y autor dramático en que has pintado de mano maestra las primeras ansias literarias; engolfado, repito, en tales cosas y otras no menos interesantes que en el libro abundan, no había prestado atención a las damiselas, nacidas todas París aunque no todas sean francesas, acertijo que no quiero explicar para evitar discusiones inútiles.

Salta a la vista que pones empeño en aparecer hombre de mundo. Tenorio retirado sin mayores aventuras ni estocada alguna. ¿Es esto sincero? Lo es ciertamente, porque tu obra

es honrada de la primera a la última página; pero, en mi sentir, en tal prurito hay influencias exóticas, virus inoculado, microbios de *allende* y una cierta dosis de naturalismo infantil.

Sin duda porque me he criado oyendo hablar de la “joven América”, esas lepras y máculas me chocan y repugnan en la que tan altamente llamó Quintana virgen del mundo. Con todo, no te hago un cargo por ello, puesto que he comenzado esta carta abogando por la libertad artística, respetando todos los caminos... hasta los torcidos o que a mí me parecen tales. Por otra parte, no participo del rigor nimio, aunque explicable en un sacerdote que llevó a tu compatriota y mi amigo, el Obispo Montes de Oca, a cercenar los bucólicos griegos, a omitir el *Oarystis* y otros idilios y a suprimir, en Bion, el último beso de Venus a Adonis, ni tampoco *Dafnis y Cloe*, ni Suetonio, ni Boccaccio, ni el mismísimo Zola, han llegado a escandalizarme, aunque sí, algunas veces, a aburrirme. Bástame que el vivo rayo del talento ilumine y bañe ciertas desnudeces, para que las encuentre vestidas de hermosura como diría Fray Luis, traje el más casto y resplandeciente, que estilaron Venus y Apolo, y aun Ruth y Sulamita.

Esa dulce pista que llaman carne los teólogos, al decir de Juan Mario Gutiérrez, tibia y sonrosada, bien merece que un joven como tú se resbale un poquito... Pero ¿te has detenido donde el decoro termina y asoma la licencia? Como soy incapaz para la crítica no acierto con la respuesta.

En cuanto a la factura o forma externa de tu libro, sin meterme a tachar menudencias gramaticales a un colega en la Academia Española (puesta de oro y azul con donosa travesura en *Impresiones y recuerdos*) no tengo más que aplausos para la obra del artista, para muchos de esos párrafos que semejan estrofas de alas abiertas y gallardo vuelo. Además, justo es decirlo, el libro se impone por una cualidad inestimable para hacer obra de arte con la palabra escrita: el pincel rico en colores, ágil en las líneas, armónico en las proporciones y honrado siempre, es decir, verdadero o empeñoso de dar con la verdad, lo consigna o no, pudiéndose afirmar que la desentraña con frecuencia.

Lejos está de mi ánimo, como antes he dicho, emprender un estudio crítico en este acuse de recibo de *Impresiones y recuerdos*, y si he conversado un momento contigo acerca de la obra, ha sido por retardar un tanto y no decirte de improviso lo que me ordena la conciencia y me está saltando de la pluma.

Pues bien, como argentino no acepto, no puedo aceptar, aunque mucho lo agradezca, el sitio especial en que tu afecto me coloca al hablar de los escritores de mi patria. Creo que no te has dado cuenta de nuestro medio intelectual o que una amistad profunda, extraviando tu criterio, te ha hecho conceder a un poeta más atención de la que el poeta se merece, con menoscabo de su país y de quienes valen más que él.

Quiero conceder, por un momento, acallando mi conciencia, que Rafael Obligado sea el poeta que algunos dicen; quiero también tener en cuenta, como circunstancia atenuante, que “en México es un amigo íntimo que se reproducen sus versos hasta en los estados más remotos”, como lo afirmas y me consta que es cierto; pero así y todo, un poeta, sea quien fuere, no resume, no puede resumir, la personalidad múltiple de las naciones modernas. Tú no has dicho tal cosa, pero se desprende lógicamente de la atención que me has concedido casi con exclusión de mis colegas y conciudadanos.

No voy a citar nombres, pero poetas hemos tenido y tenemos ante los cuales hay que inclinarse y rendirles homenaje; escritores contemporáneos de tan subidos quilates, que parecen renovar la obra inicial de Echeverría; críticos ante los cuales, como escribe Pereda, no hay más que sacarse el sombrero; historiadores que han abarcado en soberbia odisea, la doble acción de San Martín y Bolívar; oradores brillantes como Vergniaud, acerados como Saint-Just, jurisconsultos, educacionistas y sabios en ciencias filosóficas y naturales en cuyas obras la juventud se ilustra...

La reseña sería interminable y basta a mi propósito decirte que los pocos hombres que has citado, al hablar de nuestro desenvolvimiento intelectual, el mío el primero, sólo prueban una cosa: que has mirado y no has visto.

Honradamente has escrito *Impresiones y recuerdos*, y honradamente, con mi gratitud por el precioso obsequio, te acuso su recibo.

Tuyo afectísimo,
Rafael Obligado.

*IMPRESIONES Y RECUERDOS, POR FEDERICO GAMBOA*³

Tengo en cierto modo comprometida mi opinión sobre el mérito literario de este libro, por haberlo elogiado ya en otra parte, al dar cuenta de la primera impresión que me produjo su lectura; y sin embargo, me propongo juzgarlo con absoluta libertad de espíritu, porque en el supuesto de que mi juicio de entonces y el de ahora anduvieran a la greña, siempre podría invocar en mi favor la cómoda, aunque nada modesta muletilla, “que de sabios es mudar de consejo”.

Aparte otras razones que abonan mi sinceridad, habrá de perdonarme el que leyere, que le haga perder algunos instantes con expansiones y confidencias que la pongan de manifiesto, demostrando que la terquedad no es prenda de carácter que me enamora.

Tiene mucho poder el mal ejemplo, y puesto que Federico Gamboa, a pretexto de referirnos la historia y el génesis de su novela *Apariencias*, ha hecho en el último capítulo de su libro, ardiente profesión de fe literaria con el fin de dejar bien sentada su filiación naturalista, justo es que yo me permita parecidos desahogos sobre el criterio con que entiendo que debemos juzgar la literatura contemporánea, para no caer en apasionados extremos y para demostrar que bien pueden compadecerse, respecto de una misma obra, la censura de los extravíos y el aplauso de los aciertos.

Todavía he de llevar ventaja en este punto al autor de *Impresiones y recuerdos*, porque en vez de deslizar la defensa de mis ideas como al descuido y a manera de postdata de un larga misiva, haré mi confesión general con entera franqueza, sin omitir ni aun aquellas menudencias de cuyo relato pudiera resultar menoscabada la imparcialidad de mis juicios.

³ Antonio Atienza y Medrano, “*Impresiones y recuerdos*, por Federico Gamboa. Correspondiente de la Real Academia Española”, en *Revista Nacional* (Buenos Aires), 1 de agosto de 1893, pp. 116-123.

No me acuso, pero sí me confieso de que soy amigo del autor, amigo no muy viejo y algo descastado por añadidura, pues a mis afectos les sucede lo que a las corrientes del Guadiana, que se esconden a trechos y a trechos reaparecen, aunque sin que nunca merme su caudal ni se empañe el cristal de sus aguas; pero al fin amigo de veras, y con amistad que tengo por indestructible, porque le sirve de cimiento la estimación recíproca.

Mentiría quien dijese, siendo bien nacido, que le son indiferentes los triunfos y los fracasos de sus amigos. Habrá –¿qué digo habrá?–, hay sin duda en el mundo implacables aristarcos que alardean de severidad catoniana y que administran justicia seca con cierto secreto deleite, cuando se les brinda ocasión de reventar al prójimo. Por mi parte –también lo confieso– preferiré toda mi vida y me parecerá más humano ceder al influjo de los nobles afectos, que ejercer la crítica con el imperturbable estoicismo de un mercader semita.

Es muy posible que esta disposición benévola de mi ánimo proceda a no tener ni haber tenido nunca pretensiones de literato, por motivos que luego indicaré, si bien me cuadra, y desde luego por la razón perentoria de no poseer las aptitudes que se requieren para merecer nombre de tal, pero tampoco necesito serlo para saber que no obstan las afecciones personales al valor *objetivo*, impersonal, de nuestros juicios.

La obra literaria, como cualquier obra de arte, desde el momento en que sale de manos de su autor, es un producto real, propio, sustantivo, entregado a la contemplación del que la ha creado, en primer término, después, a la contemplación de los demás; y si la obra vale, ella prevalecerá y gozará de larga vida, sea quien quiera el autor, llámese como se llame y aunque de su nombre no quedase ni memoria ni huella.

Mezclados, pues, habrán de ir en mis juicios sobre el libro de Gamboa lo personal y lo objetivo, como van siempre entrelazados en la vida los sentimientos y las ideas; éstas, iluminando la senda; aquéllas, animándonos a caminar, a trepar a la cumbre.

Impresiones y recuerdos es una serie de cuadros en cada uno de los cuales ha tratado Federico Gamboa de dar plasticidad a una memoria querida, a una emoción profunda, a una escena íntima, a un hecho culminante de su vida. La galería, tomada en su conjunto, revela

la unidad interna que proviene de ser el mismo sujeto que refiere sus tristezas y sus alegrías; pero aparte de esa íntima relación armónica, cada cuadro forma de por sí un todo independiente por el tema, por el ambiente, por las líneas, el dibujo, la composición y el colorido.

Remedando el dicho vulgar de que algo tendrá el agua cuando la bendicen, los que lean el libro de Gamboa no podrán menos de decir que algo tiene que cautiva y enamora, cuando una vez empezada su lectura, no es posible dejarlo de la mano. Y ese algo que serpea por las páginas de *Impresiones y recuerdos* no es otra cosa que el talento de su autor, patente en cada observación, en cada frase, en cada uno de los rasgos ingenuos y valientes que le dan originalidad y le imprimen carácter.

Harto he dejado ya traslucir que no todo han de ser alabanzas por mi parte, pero antes de llegar al capítulo de las censuras, quiero acrisolar el fundamento de mis plácemes.

En mis conversaciones y pláticas con Gamboa jamás se ha suscitado el problema relativo al predominio que ha alcanzado en la literatura moderna la escuela naturalista. Tengo, sin embargo, por seguro que gran parte del atractivo que encuentro en sus escritos depende de que hay grandes analogías entre su manera de sentir el arte y mi modo de concebir la vida.

Tal vez por intuición o quizá por obra de la educación y del estudio, sea debido a predisposición natural, a impulsos hereditarios, como ahora se dice, o a influencias recibidas del medio, uno y otro nos reconocemos hombres de nuestro tiempo; y en la deshecha borrasca en que hemos visto zozobrar creencias seculares, poéticos misticismos y tradiciones piadosas, nos ha cabido la fortuna de salir a la orilla, aunque molidos y maltrechos, asidos cada uno a una tabla salvadora que no ha logrado arrebatarnos ni aun el escepticismo de que hacemos alarde: Gamboa a la eterna belleza de la verdad, yo a la convicción en el triunfo del bien que la verdad lleva en sus entrañas.

¿Cómo no han de serme profundamente simpáticas las tendencias literarias de Federico Gamboa, iniciadas en su primer libro *Del natural*, robustecidas luego en *Apariencias* y

ahora corroboradas hasta en la forma apasionada de una profesión de fe en *Impresiones y recuerdos*?

Dije antes, incidentalmente, que no soy literato y porqué. Sobre las razones allí insinuadas existen otras. Cuantas veces ha caído un libro en mis manos, un impulso involuntario, inconsciente, me ha impelido a ir espigando, a través de las deleitosas hermosuras de la forma, la observación perspicua, la verdad convincente, la doctrina fecunda, la máxima útil; algo real y positivo que pueda trocarse en hecho tangible, realizar un bien, corregir un mal, borrar una injusticia.

Semejante aspiración a transformar en hechos las ideas, esa tendencia hacia lo práctico es cosa muy prosaica; pero sea como quiera, me ha conducido siempre a aquilatar el mérito de las obras literarias, más por la importancia del asunto en ellas desenvuelto, que por los esplendores de la forma o las galas del estilo. Perdono de buen grado una incorrección de lenguaje o una falta gramatical, pero no puedo tolerar la insulsa garrulería de tantos como escriben para no decir nada, ni sufrir con paciencia una tontería adobada con todas las reglas del arte. Lo primero es fácil de corregir; lo segundo, como todas las enfermedades que radican debajo del pelo, no tiene cura.

No quiere esto decir ni por asomo que me plazcan las obras artísticas destinadas a demostrar una tesis, las denominadas tendenciosas. El arte en ellas abandona sus fueros y pierde su propia finalidad para convertirse en dómine fastidioso.

Líbreme Dios de incurrir en tamaño dislate; pero el arte verdadero desdeña lo insignificante, lo insustancial, lo fútil; penetra en lo íntimo del corazón, explora las más hermosas regiones del alma, se eleva a las alturas en que el pensamiento se cierne, contempla desde allí con mirada de águila los problemas reales de la vida y concierta en sus grandiosas visiones los innumerables hilos que tejen la trama de la vida, de los cuales apenas logran asir uno que otro, aislado y suelto, los espíritus vulgares.

Sin que el artista se lo proponga con deliberado intento, sus creaciones encierran siempre grandes enseñanzas. La intuición adivinadora les ofrece, en íntima comunión,

fondo y forma, espíritu y carne, la idea y el molde, la realidad natural que pone la planta en la tierra y la representación ideal que tiende a remontarse a los cielos.

No faltará quien diga, repasando las páginas de Federico Gamboa, que son triviales muchos de los hechos que refiere; que nada extraordinario le ha ocurrido que merezca los honores de una autobiografía; que, en suma, son de escasa importancia los asuntos que constituyen el tema de la mayor parte de los capítulos. Hasta creo recordar que alguien ha dicho esto de *Impresiones y recuerdos*.

De la ninguna fuerza de la observación responde el interés creciente que despierta la lectura del libro, pero además es bien notorio que el amor, las ilusiones de la adolescencia, la lucha por la vida, el combate diario, el ardor de las pasiones, las ambiciones legítimas, ya frustradas, ya satisfechas, cuantos factores entran en la urdimbre de la existencia humana, en todas partes presentan iguales caracteres, originan los mismos lances, ocasionan episodios análogos, y precisamente por lo que tienen de común con la naturaleza humana, interesan en todos los climas y conservan su atractivo a través de las edades.

Nada tan trivial ni tan común ni tan repugnante a veces como la embriaguez y, no obstante, ¿quién por el soplo de la vida que anima la escena y las figuras no se descubre ante el cuadro de *Los borrachos* de Velázquez?

Tampoco entiendo que haya pecado Federico Gamboa por haber pintado cuadros de sabor realista tan acentuado como el que traza en el capítulo “Malas compañías”. En lo que sí creo que ha pecado es en apurar tanto el consonante, que juzgue necesario referir al lector el número de besos que diera a tal o cual mujer más o menos liviana.

Conformes en que el arte no es moral ni inmoral; son dos esferas distintas, y justo es que cada una reivindique su independencia. Conformes también en que el arte debe ser expresión de la verdad y el artista tiene el deber de decirla; pero una cosa es que el arte en la que haya de decir se mantenga fiel a la verdad, que no mienta, y muy otra cosa es que deba decir siempre y en cada caso *toda la verdad*. ¿A dónde iríamos a parar por ese camino? Aunque en algunos capítulos de su libro, Gamboa ha dicho más de lo que debiera, ¿no le

parece que todavía le ha quedado mucho más por decir y que no lo dijo porque no lo estimó prudente?

Ese límite que el autor de *Impresiones y recuerdos* no ha tenido a bien confesar en el último capítulo, al declararse naturalista, realista o verista, es lo único que me hace discrepar de su opinión en materia de sinceridad artística. Y no nos diga que ha reconocido ese límite cuando clama contra los falsificadores del naturalismo, contra los pornográficos; porque hay muchos elementos reales, sanos y en sí mismos impecables, que nada tienen de pornográficos y que, sin embargo, no pueden hallar cabida en una producción literaria.

El autor de *Impresiones y recuerdos* sabe muy bien que el naturalismo en el arte no es una tendencia aislada del resto de la cultura, sino una manifestación, entre otras, del sentido general de estos tiempos en que nos ha tocado vivir; tiempos en que lo trascendental, la religión y la metafísica, los dos faros luminosos de la historia pasada, han cedido el puesto a lo inmanente, a lo positivo, a lo experimental; pero así como Spencer ha construido una especie de metafísica, para dar base al positivismo científico, así también los literatos naturalistas tendrán que dar al procedimiento de la experimentación los vuelos ideales de la representación genial en el suelo y barra con ellas las inmundicias de las cloacas.

¿No son acaso realistas, en la descripción de las escenas, en la narración de los episodios, en la pintura de los personajes, y en la expresión de los afectos, los capítulos que llevan los títulos “La última armonía”, “La conquista de Nueva York”, “En primeras letras”, “Me hacen periodista” y otros?

Pues en ninguno de esos capítulos ha traspasado Gamboa el límite de la prudente sinceridad con que el literato puede y debe hacer sus confidencias a los lectores; no insisto más en este punto, porque estoy seguro de que el autor habrá leído la crítica de *Pequeñeces* del padre Coloma, hecha por un insigne literato disfrazado de Currita Albornoz y convendrá con esta pecadora en que hay ciertos pecados o maneras de cometerlos que sólo pueden describirse en latín macarrónico y para clérigos machuchos.

En lo que respecta al estilo de Gamboa en *Impresiones y recuerdos* pareceme que ha ganado en fluidez y soltura con relación a sus anteriores producciones. Hay un escritor italiano, Edmundo d'Amicis, que me seduce por su manera de escribir. Su libro *Cuore* es, en mi opinión, un tesoro, un verdadero hallazgo, por la naturalidad, la sencillez, la ternura sin sensiblerías, y más que por ninguna otra coas, por la *vida* que respiran sus cuadros.

Pues bien, salvas las diferencias de temperamento, me parece encontrar grandes semejanzas entre Amicis y Gamboa. Cuando describen, uno y otros nos presentan las cosas de bulto, cuando narran, los sucesos reviven; cuando llegan al corazón, nos hacen derramar lágrimas, sin caer en sentimentalismos, ni abusar de la nota patética. Los dos tienen acentos viriles; los dos sienten con vehemencia el amor de la patria.

Aunque he de decir muy poco en lo concerniente al lenguaje, que es por punto general castizo y correcto, no quiero dejar de poner algunos pequeños reparos, para que no puedan tildarme de lenidad excesiva. Prefiero pasar por exigente, ya que el distinguido escritor mejicano ostenta entre sus títulos el de correspondiente de la Academia Española.

Estoy tan lejos de suscribir a las ridículas pretensiones de los puristas y culteranos, para quienes toda innovación en el idioma es un crimen, como de aquellos otros, que no tienen denominación conocida, mas para los cuales es lícito meterse a roso y veloso por los trigos de la gramática y no dejar títere con cabeza. Los primeros son los meticulosos, los timoratos, los apegados a la Santa Rutina, que es la santa que tiene más devotos en el mundo. Los segundos son... ¿cómo decirlo?, pues sencillamente, los que no conocen el idioma, ni saben escribir.

Cuando Gamboa dice en la página 57 “no me seducía *calcularme* de notario”, he *calculado* yo, aunque no me consta, ni lo he consultado todavía, que esa acepción del verbo calcular constituirá un modismo mejicano, una acepción local tan legítima como es en Andalucía *tomar las once* o en Buenos Aires *apretarse el gorro*.

Cuando en otra parte he leído *pormenorizadamente*, me he dicho: la palabra no me hace mucha gracia, ni está empleada por escritores de nota, ni admitida en el Diccionario; pero

después de todo está muy bien formada, y por su radical es más castiza que *detalladamente*, la cual está en el Diccionario, no obstante que trasciende a su galicismo por sus cuatro costados.

En la página 175 leo: “A punto de salir de la pequeña bahía y *que* de una sola mirada se abarcaba el cuadro, etc.”... Esa conjunción *que* no está bien empleada; debería decirse *cuando*, y entonces la frase perdería ese tufillo francés que despide.

Puesto a señalar estas pequeñeces, no quiero dejar de decir que ignoro lo que significa la palabra *acomodados* usada en la página 373, si bien del contexto de la frase se infiere que está empleada como equivalente de *entrometidos*.

Lo que no puede pasar, ni de seguro lo habría dejado pasar el autor si hubiera fijado la atención en ello, es el galicismo con que empieza el segundo párrafo de la página 364: “Por eso *es que* no me explico, etc.” Basta suprimir las dos palabras subrayadas para que el defecto desaparezca, sin que se altere en nada el sentido de la frase.

Este linaje de incorrecciones es una especie de enfermedad, contraída en algunos países americanos por la lectura casi exclusiva de libros extranjeros, y propagada luego por contagio, merced a la facilidad con que nos asimilamos los vicios ajenos en el descuido de la conversación.

Prometí que el ser amigo no me impediría ser justiciero. He cumplido mi promesa y hasta corrido el riesgo de rayar en crueldad por temor de hacerme sospechoso; pero, si no está limpio de lunares, *Impresiones y recuerdos* es un libro que será siempre leído con placer por los amantes de las bellas letras.

IMPRESIONES Y RECUERDOS DE FEDERICO GAMBOA⁴

Cumpliendo un deber de lealtad para con el lector, tengo que declarar desde luego que, al emitir juicio sobre un nuevo libro del señor Gamboa, han de adolecer mis opiniones de cierta cariñosa parcialidad. Pueden doblar la hoja los aficionados a apreciaciones gruñonas. El talento del joven, sincero y laborioso escritor, me es en extremo simpático, ¿a qué ocultarlo? No hay en esta predisposición, que yo sepa, nada contrario a los derechos sagrados de la crítica. No está demostrado que la que es benévola por inclinación es menos clarovidente que la que se muestra huraña por principio.

Esta simpatía que me inspiran las obras del señor Gamboa es debida únicamente a éstas. No procede de las relaciones que hayamos mantenido; han sido cordiales, pero escasas. No creo haberle hablado tres veces en la vida, y si su persona no ha debilitado la impresión que me habían producido sus trabajos, no la ha, por cierto, determinado. Ya la tenía formada antes de que hubiéramos cambiado una sola palabra. Desde la lectura de la primera novelita de la serie titulada *Del natural*, publicada en esta *Revista*, sus modos de ver, de sentir, de escribir, fueron de mi agrado. Lo único que entiendo manifestar con esto, es que sus tendencias literarias son parecidas a las mías. Unas y otras, valgan lo que valgan, obedecen a principios análogos que no serán los mejores que existan, pero nos son comunes a los dos.

Puede decirse, si se me permite valerme de una metáfora gauchesca, que nuestras ideas en materia de arte se relinchan, como caballos de la misma tropilla. Esto no quiere decir que para las demás tropillas que hay en el mundo abrigue yo sentimientos de aversión: todas tienen buenos pingos; pero los de la mía me gustan más.

Entendido esto, ¿cuál es la escuela a que pertenece el autor de *Apariencias*? La define él mismo en un valiente capítulo de su último libro, al decir que es la del “verismo”. No sé si

⁴ Alfredo Ebelot, “Impresiones y recuerdos de Federico Gamboa”, en *Revista Nacional* (Buenos Aires), 1 de septiembre de 1893, pp. 218-226.

la palabra es del todo ortodoxa y castiza y si le asiste el derecho de emplearla a todo un miembro correspondiente de la Real Academia Española. No me consta que exista en el Diccionario de la misma, por la muy sencilla razón de que, más empeñado al escribir en expresar ideas que en seleccionar vocablos, nunca, jamás lo tuve a la mano. Paréceme más bien que huele a neologismo, pero, neológica o clásica, es singularmente expresiva.

Sea dicho de paso, puesto que el tópico se me viene sin pensarlo a los puntos de la pluma, la lengua española, tal como la Real Academia intenta mantenerla en su integridad arcaica, me hace el mismo efecto que los árboles de los jardines de Versalles, a los que año por año sabias podaderas mutílanlos, obligan a conservar las formas de pórticos, templos y pirámides que les impuso Le Nôtre. Será el efecto tan majestuoso como se quiera, pero lo cierto es que quedan violentadas las leyes de la Naturaleza. Un árbol no es un material inerte con que se pueda levantar construcciones arquitectónicas rígidas, inmutables. Es un organismo que crece, se desarrolla, y en lo aparentemente caprichoso de sus retoños reside su principal seducción, porque no hay capricho en esto: hay una manifestación de la vida, una evolución ordenada y sujeta a reglas armónicas. El capricho consiste en pretender reducir a la inmovilidad lo que por su esencia misma es movimiento.

Allá va, para concluir con la digresión, otra comparación más gráfica. En el “Parque Nacional” de los Estados Unidos, el más admirable parque del universo, que sobre una superficie de 10 000 kilómetros cuadrados reúne tantas estupendas maravillas de un suelo trabajado por las más raras y enérgicas convulsiones telúricas, hay una selva de aspecto fantástico. Bañaron las raíces de sus corpulentos árboles, en remotas épocas geológicas, aguas cargadas de sílice. Invadieron, llevadas por el movimiento de la savia, el tronco, las ramas, las hojas, y todo lo petrificaron. Es una vegetación de piedra. Esta selva imponente, admirable, ostenta, fijados para la eternidad con una majestad indeleble, los rasgos que presentaba en un momento culminante de su historia de selva, pero está muerta. Ni el viento agita su follaje, ni los efluvios de la vida animan los colosos que la forman. Ahora

bien, para los idiomas como para las selvas, ¿es una ventaja conseguir la invariabilidad y la perpetuidad de estructura a este precio?

Es una pregunta que me permito dirigir a la Real Academia Española. No la dirijo a Federico Gamboa. A este respecto, el autor de *Impresiones y recuerdos* es un miembro correspondiente escasamente convencido. Supongo que tiene el respeto, pero afirmo que no tiene la superstición del estilo momificado. El suyo es moderno, suelto, personal, y si se nota que dedica la debida atención a la nitidez de la forma, es más bien con el objeto de dar a su frase el color y la animación de la vida, que el sello augusto de la tradición. Aunque no se deje transparentar el trabajo en su modo de escribir, los atinados esfuerzos que hace para escribir bien se revelan por los continuos progresos que ha realizado desde sus primeras producciones en cuanto a claridad, sencillez e ingeniosa naturalidad de la expresión.

Volvamos al “verismo”, que el señor Gamboa reivindica, con razón, como la idea maestra de que han emanado sus preferencias literarias y sus métodos de composición.

He dicho que la calificación me gusta, aun en el supuesto de que no resultase rigurosamente académica, lo que me tiene sin cuidado. La palabra “verismo” expresa seguramente en el fondo algo parecidísimo a lo que significan las del naturalismo o realismo tomadas en su sentido propio; pero tiene el mérito de llamar más la atención sobre el fundamento esencial del sistema que sobre las exageraciones en que han incurrido frecuentemente los fundadores de esta escuela, y que muchas personas, que no congenian con las ideas de éstos, se complacen en considerar como inseparables de su estética. Para estos idealistas, naturalismo es sinónimo de materialismo, y declaran que el carácter indefectible de las obras realistas es sustituir el análisis de sentimientos por la descripción de sensaciones; que no campea en ellas otro amor que el físico, otra psicología que las mórbidas excitaciones de la neurosis o los vulgarísimos estremecimientos de la carne.

Este modo por demás somero de excomulgar en globo a casi toda la literatura contemporánea, que ha quebrado los viejos moldes y trata de abrir nuevos caminos, arranca de dos causas: una profunda, otra ocasional. La causa profunda es la mala voluntad ingénita

—puede agregarse: e ingenua— que experimentan los rutinarios para con los novadores; es la historia eterna del *laudator temporis acti*. La causa ocasional es el tinte subido de apasionamiento fisiológico, y a veces de violencia bestial, que el robusto y temerario jefe de la escuela realista, Emilio Zola, ha impreso a varias de sus pinturas.

Es un efecto de la idiosincrasia de Zola, no de las teorías literarias que defiende. Es un resultado de su temperamento de escritor, tal vez de hombre. La cosa no tiene nada que ver con las ideas que su inmenso talento tanto ha contribuido a difundir sobre la exactitud de observación, la precisión de detalles a que debe ceñirse un autor moderno al describir la naturaleza humana y al desentrañar las influencias que ejerce sobre ella el medio en que actúa.

Sin hablar de Bourget, que procede de la misma escuela, pero que, siendo psicólogo de nacimiento, descuella en escudriñar con suma delicadeza los movimientos más sutiles del alma, es tan evidente que la invasión algo intemperante de la fisiología en los romances de Zola no proviene de su concepción teórica del arte, que la ha emprendido en *La Rêve* con el idealismo más etéreo, aplicándole, sin cambiarles un ápice, sus mismísimos procedimientos de narración. Es cierto que la cosa le salió mal; no cuadraba con sus eminentes dotes, que son las de un luchador, y de un luchador bilioso-sanguíneo, mucho más que las de un soñador místico. ¿Puede echársela la culpa al sistema, si uno de los que lo aplican, el más notable y discutido, está hecho de este modo?

Creo inoficioso insistir. Me parece demostrado que naturalismo y materialismo —en arte, se entiende— no son sinónimos y que equiparar las dos palabras es un error, un modo estrechísimo de encarar la cuestión. Para incurrir en esta confusión de términos, es preciso no haberse dado el trabajo de abarcar el amplio cuadro que presenta el conjunto de la literatura naturalista, y haber concentrado toda su atención sobre unos cuantos episodios, que, por lo demás, hay que confesarlo, solicitan considerablemente la mirada, por lo vigoroso y en más de una ocasión, por lo gritón del colorido.

Y ahí está precisamente el motivo por el cual me inclino a adoptar la designación de “verismo” en vez de “naturalismo”. Esta última ha sido víctima de una interpretación profundamente injusta, pero basada en apariencias que hacen impresión sobre los ánimos superficiales. Basta para que el usarla importe en la discusión, un elemento de obscuridad y de peligro. Decía Beaumarchais: “Si me entablasen acusación por haber robado las torres de Nuestra Señora de París y habérmelas metido en el bolsillo, por propia maniobra pondría la frontera de por medio entre mi acusador y yo”. ¡Decididamente era todo un filósofo y todo un observador el tal Beaumarchais!

Con la palabra “verismo” nos libramos del peligro de que se nos eche previamente en cara, sin razón, pero con bríos, acusaciones de sistemático y licencioso materialismo. Nos refugiamos del otro lado de la frontera y transportamos la discusión a territorio neutral. “Verismo” quiere decir amor a la verdad, y ¿quién puede hacer un cargo al prójimo por amar la verdad?

Pero, entendámonos bien. La verdad de que aquí se trata es verdad completa, la fisiológica como la psicológica, pues de este doble orden de fenómenos participamos. “No somos ni ángel ni bestia”, exclama Pascal con su elocuente concisión. No se puede decir más brevemente que los contrastes de nuestra naturaleza abarcan todo lo que media entre el cielo y el lodo.

Si se pinta sólo el lado angelical del ser humano, no se está en la verdad. Se me presenta, científicamente hablando, un monstruo, alto como los pobres estropeados que están atrofiados de la cintura abajo, y se tiene la pretensión de ofrecérmelo como el representante típico de la especie.

Si se pinta sólo el lado bestial, no se está en la verdad. Se mutila la naturaleza humana al revés. Antojadizamente se le atrofia nada menos que el cerebro, el asiento de las concepciones abstractas, que serán o no serán lo más noble de nuestro individuo; no entro a establecer jerarquías de facultades en materia de pinturas exactas. Si la pintura ha de ser

exacta, no debe omitir nada de lo característico, y es un hecho de observación que la parte angelical del hombre le es tan característica como la parte bestial.

Ni ángel ni bestia pero algo de los dos, ahí está la verdad; y ¿qué es ángel? Por supuesto, un ángel caído. De sobra probado está por el espectáculo el mundo, lealmente examinado, que nuestra inteligencia, que es lo propiamente angelical que tenemos, más a menudo nos sirve para urdir picardías que para engolfarnos en sublimidades. Y si esto es verdad, está el verismo en la disyuntiva o de decirla o de renegar de su nombre.

Noto esto de paso porque no ha dejado de sorprenderme el ver que se hicieran cargos a Gamboa porque uno de los protagonistas de *Apariencias* era demasiado canalla. Es éste un criterio raro para juzgar una obra de arte.

Hace tiempo que Alfredo de Musset, entreteniéndose en prever la objeción al único fin de no hacerle caso, decía chistosamente:

En honneur, devant Dieu, je ne sais pas comment

*J'ai pu, tel que je suis, commencer cette histoire,
Pleine comme elle l'est d'une atrocité noire.*

Y salía de apuros con esta traviesa declaración:

*... Je ne vois pas pourquoi
Les sottises d'Hassan retomberaient sur moi.*

No veo tampoco en mérito de qué, se achacan a un autor los deslices de sus personajes. Lo que hay que preguntarse es si los vicios que estudia existen en la sociedad, y si se ha sabido observarlos bien. Reunidas estas dos condiciones, tiene el perfecto derecho de aprovecharlos para obtener el efecto artístico que tiene en vista y de cuya oportunidad él es el único juez.

Se pretende que se lastima la moral con la atrayente descripción de las pasiones de los viciosos. ¿Por qué? ¿Acaso se conocen los rigoristas tan “blandos a la tentación”, como dice la Dorina del *Tartuffe*, que no puedan defenderse de una emoción malsana al leer

escenas cuya materia prima es suministrada por la vida real? ¿Cómo me harán creer que el mundo mismo no los induce a cada rato al pecado, si la literaria reproducción de la vida mundana produce en sus organismos turbaciones equívocas? Me cuesta interesarme en virtudes que se complacen en manifestar que no están firmes sobre los estribos.

La moral de una novela estriba en su mérito literario, no en su argumento o en la pulcritud de sus personajes. Diré más: no conozco método más eficaz para hacer que no nos caiga en gracia la castidad, que personificarla en una figura idealmente concebida, pulida y ataviada artificialmente con piadosos propósitos, en vez de presentarnos una figura sacada de la observación directa y adoleciendo de todas las imperfecciones inherentes a la verdad humana examinada a fondo. Habría probabilidades de que los héroes y heroínas de una novela intencional y convencionalmente moralizadora, presentasen, todos a una, la monótona, sonriente, tanta y fastidiosa belleza propia de los figurines de modas.

Parecerá que estoy a mil leguas de *Impresiones y recuerdos*. No hay tal. Hablando de verismo, estoy en la mismísima corriente de ideas de que ha brotado el libro.

Ahora, si del sentido lato, teórico, que hay que atribuir a la palabra como síntesis de un género literario, pasamos a los métodos de ejecución, que son su directa consecuencia, no tenemos que ir muy lejos para darnos cuenta de su mecanismo y cerciorarnos de que lo mismo convienen para interesarnos en los incidentes más sencillos y castos, que para salvar las escabrosidades de las aventuras en que la bestia aflige al ángel.

Tomemos el primer capítulo, nada más, “La última armonía”. Se trata de poca cosa, por cierto, de algo muy prosaico a primera vista, de un piano empeñado en un Montepío. Sin embargo, este piano es el último recuerdo del esplendor de una familia que fue poderosa y se va sumiendo lentamente en la miseria; pero es el consuelo y el confidente de una niña tierna y valiente, y toda esa buena gente ha llegado a considerarlo como una persona, a prestarle un alma, hallando en sus vibraciones un eco de sus propios sentimientos, y ¿qué sucede? De este humildísimo drama casero, del cariño al piano, de la estrecha unión de esos corazones sinceros, del presentimiento de las desgracias que presagia el sacrificio del

amado compañero, de los recuerdos del pasado, de las angustias del presente, de las amenazas del porvenir, se desprende una poesía exquisita, una emoción indecible.

¿De qué nace esta emoción? Primero de que el autor se ha sentido fuertemente conmovido, naturalmente. Ésta es la gran condición, la ley de las leyes en arte. Pero entrando en los pormenores de los medios de expresión de que se ha valido para conmovernos a su vez, se ve que se reducen a la minuciosa exactitud de la narración que nos hace asistir al hecho. La espera del primo en el balcón acechando la venida de los peones del Montepío, la llegada de éstos con el evaluador, los preparativos para llevar al pobre instrumento, que tiene ya hecha su *toilette* de despedida, las dificultades para hacerle pasar la puerta, bajar la escalera, los ademanes, los resuellos, las más mínimas palabras y maniobras de los peones, todo esto da la impresión, la opresión de lo visto. Cuando de las entrañas del desdichado piano, del amigo que se va, sepultado en su funda verde, atado con cuerdas, se exhala un vago suspiro, encontramos natural que su gentil dueña dé a esta “última armonía” una significación simbólica, que le parezca que el piano ha querido hacer un postrer saludo a la casa que alegraba y que queda de luto. Esta nota quejumbrosa la sentimos vibrar en este mismo momento en lo más íntimo de nuestra alma. Eso es verismo, y se ve que con la verdad, nada más que con la verdad, se puede introducirnos en las regiones de la inmaterialidad mística, porque el misticismo es verdad también.

Me he extendido sobre este pequeño episodio, que me ha encantado. Para muestra basta un botón. Es lo suficiente para formarse una idea de las cualidades distinguidas del libro. Estas cualidades se notan en todos los capítulos, pero producen su mayor efecto en aquellos que están consagrados a la historia de un alma. Cuando están empleadas en la descripción de Guatemala, Londres, París y Buenos Aires, conservan, sin duda, su mérito intrínseco, pero la naturaleza del tema no ayuda al que las posee a lucirlas por completo.

Que el señor Gamboa no tome a mal lo que voy a decir. Más que de novelista, ha hecho en esos capítulos literatura de diplomático. ¡Presérveme el Cielo de hablar con ligereza de la diplomacia! Es una noble e ilustrada carrera que coloca a los que la siguen,

ejercitándolos por deber profesional a la elegancia y al buen decir, en los umbrales mismos de la literatura, en que muchos se quedan toda la vida. Por otra parte, los diplomáticos viajan mucho, observan bien, están en una situación que les permite ver muchas cosas, y les obliga también a no decir todo cuanto han visto o a mitigarlo con un sinnúmero de atenuaciones. De ahí la tentación de contar sus peregrinaciones y la dificultad de contarlas con el debido relieve. A pesar de que dos de los miembros más ilustres del gremio, Chateaubriand y Lamartine, han descrito sus respectivas excursiones a Oriente, puede decirse que la generalidad de las relaciones de viaje emanadas del cuerpo diplomático internacional no se elevan arriba del nivel de las producciones del Barón de Hübner, un nivel honroso, por cierto, pero no deslumbrador.

Pienso que el señor Gamboa ha de meditar preferentemente el ejemplo de Bulwer Lytton, que seguramente nos hubiera dejado una valiosísima descripción de Viena, en que representó a Inglaterra varios años, a juzgar por lo animado de esa descripción de la antigua Pompeya que tuvo que reconstruir por intuición histórica, si no le hubiera gustado más escribir novelas. Es una resolución de que él y sus lectores han debido felicitarse.

Parece que el autor de *Impresiones y recuerdos* participa de esta misma opinión. ¡Mejor!, y que guarde sus impresiones de viaje para dar marcos y ambientes exactos y bien apropiados a los personajes de las futuras novelas que nos promete.

FEDERICO GAMBOA⁵

Es Federico Gamboa este libro de cubierta amarilla, impreso en Buenos Aires, a los no sé cuántos días del año corriente; es aquel a quien sus compañeros en la vida traviesa llamaban “El Pájaro”: despierto, vivaracho, decidor, de brío y arrestos, sin llegar nunca a pendenciero; comensal impagable, particularmente de una de la mañana en adelante; pobretón siempre casi y siempre alegre; enamorado, no de una mujer sino del sexo; inteligente, agudo; sano de espíritu, aunque venialmente pecador de cuerpo; periodista, más bien que por afición o paga, por deseo de tener entrada libre a los teatros y acceso fácil a los bastidores; el Federico más inacadémico posible; el despejado y listo bohemio, muy parecido a los pintados por Mürger, gastador contumaz e impenitente de su amor, de su salud y de su ingenio. ¡Cómo no he de reconocerle si téngole clavado en la memoria y aún están llenos de su risa mis oídos? ¡Qué olor de cajoncillo cerrado, sin olor a encierro, *à renfermé*, sino a guantes, a flores a “patas de mosca” femeninas, despiden para mí las páginas de sus *Impresiones y recuerdos*! En parte son, los que acabo de leer, recuerdos míos, fijados en el papel, a punta de alfiler, por diestro coleccionador de mariposas. En parte he dicho, porque no acompañaba a Federico en sus nocturnas correrías, en sus estudiantinas de amoríos; pero sí porque trabamos amistades entre bastidores y allá le hallaba casi a diario cuando yo era alumno externo, y cuentan que aprovechado, de esa escuela. Pocos años le llevo, pero cuando nos conocimos, yo, cronista desde niño, estaba ya traqueado por los saltos del carro de Thespis, en él regresaba de la vendimia amorosa y me sabía de coro *Le roman comique*. Dice, por eso, que le envaneció algún desperdigado elogio mío. ¡Qué chico era entonces ese gran buen chico!

⁵ El Duque Job [Manuel Gutiérrez Nájera], “Federico Gamboa”, *El Partido Liberal* (México), 27 de agosto de 1893, p. 1.

Le estoy viendo con su *paltó* color de avellana clara, las manos en los bolsillos y en la boca el puro que le nació con el periodismo; gacha la cabeza saliendo de sus ojazos miradas trepadoras que recorrían el cuerpo de las actrices, desde la punta del pie hasta la cresta de rizos; pálido y descolorido por frecuentes trasnochadas que no tenían pizca de vigiliias; tristón el sombrero de copa; mas no así el semblante, ni el humor retozón, ni la palabra saltarina. Le veo pasar en victoria con Manuel Garrido, camino de la Reforma; le hallo de nuevo agazapado junto a un kiosco del Tívoli, en acecho de aventuras, o sentado al piano, moviendo la cabeza que también bailaba danza, entrecerrando los ojos y abriendo mucho los labios ávidos de flamantes voluptuosidades... Y ¡si supiera él qué miedos me hizo pasar el muy tunante! Mucho y largo temí que se perdiera, que se acabara, yéndosele el talento y la salud como se va estéril, derretida, la estearina de vela expuesta al aire; que se apagara, como, lamiendo la arandela con el pabito, se apagaban las bujías del triste piano que tocaba Pomar en los bailes de trueno... La vida periodística deslustra, mancha mucho en esta tierra: acostumbra al amor corredizo, al dinero fácil, a la holganza tentadora, a las aspiraciones de realización imposible, a las envidias, a los escarceos de la venalidad, a la cantina, que es la biblioteca, al vestidor de la actriz en la noche, a levantarse tarde, a leer mal, a no estudiar y, poco a poco... no tan poco a poco... chupa el jugo y tira el bagazo.

Pocos son los que atraviesan por ella de puntillas, a salvo de ese contagio por codeo tan fácil de evitar; pocos los que entrando, jóvenes e inexpertos, con hambre de vida y de todas las vidas, conservan, para los años serios, íntegro, ya que no intacto, el ideal, incólume la dignidad, brillante el nombre; pocos son los que aman el estudio salvador dentro del laberinto de los amoríos; pocos los prudentes, pocos los constantes. Y Federico andaba por los callejoncitos alegres del periodismo sin que le faltara talento e ingenio para cosas mayores, empujado por los amigos, por la juventud, inconsciente, aturdido, contento de la vida por gozarla y porque sabían muchos que él vivía.

Él, por fortuna, es de buena cepa; viene de familia distinguida; estaban y están abiertos para él los salones elegantes y, sobre todo, tiene mucho talento y es simpático. Respecto al

talento tenía yo mis dudas, no en cuanto a la realidad de éste, para mí patente, sino en cuanto al empleo adecuado para él. ¿Era talento de parloteo, de charla, a propósito para la crónica menuda, para la gacetilla picante, para el chiste caricaturesco? ¿Para el *bric-à-brac*? ¿Para las baratijas? ¿Para más...? Seré franco: no llegaba a fijar mi juicio bien a plomo.

Alguna vez le vi enamorado como nunca, y no de mujer parecida a esas que le engatusaran, según cuenta en su libro, sino de criatura ideal y pecadora, nacida de la fantasía de un novelista, enamorado de la *Ivette* de Maupassant.

¡Y qué gusto que me dio! ¡Comprendía bien el arte aquel muchacho! La *Ivette* era lindísima, mejor dicho, es lindísima, y quería Federico atreverse al rapto, traducirla. Desde que hablamos de ella, de esa novia que tuve ha mucho tiempo, ya no seguí dudando: tenía talento y del bueno Federico. Talento, pero muy expuesto a evaporarse, como la esencia en manos de mujer descuidada que no cierra el frasco.⁶

Por eso me alegré de veras, sentí júbilo al saber que se iba Federico como segundo secretario de nuestra legación en Centroamérica. ¡Por fin!... Ya respiraba... Reíd, vosotras las reidoras, si gustáis; pero es una de mis muchas debilidades la de querer con cariño muy miedoso a todos esos jóvenes poetas, jóvenes periodistas, jóvenes novelistas —a los de buena ley, se entiende— que entran vendados de los ojos a la vida callejera de la vida literaria. Fundaría, si fuera rico, no un hospital para enfermos, sino una casa para hospedar a todos esos talentos que van camino de enfermar. Federico se iba... ¡Qué fortuna!

Tiempo después —no mucho— recibí su primer libro: *Del natural*. ¡Ya estaba salvado aquel talento! ¡Ya tenía casa, ya tenía familia, ya era hombre! Fijé mi juicio: era un atinado observador, era un buen novelista de costumbres. No conozco su novela *Apariencias* ¡ha olvidado enviármela el ingrato!

Pero estas *Impresiones y recuerdos* que, sin yo habérmelo propuesto, he ido leyendo hasta acabar, me dan cabal idea de la transformación que ha operado en el bohemio que

⁶ En el original: *fracaso*

colgó los hábitos a tiempo, en el gitano que dejó la hampa y es hoy un escritor, un *verista*, acaso un psicólogo sin saberlo. ¿Nada queda del viejo Federico el joven? Sí, y hasta le agracia... ¿cómo había, cruel, de arrojar lejos de sí a la juventud enamorada? Quedan del joven Federico, la costumbre de escribir aprisa, sobre la rodilla, la afición, ya disciplinada venturosamente, a la vida errabunda, la travesura y... esto es lo que no está bien, pero que irá pasando, las viruelas locas del amor y esa falta de escrúpulos que le permite decir, con cierta encantadora ingenuidad, cosas y cosazas que no son para dichas, y mucho menos cuando se trata de uno mismo. Los amigos sabemos que Federico es hondamente bueno y perdidamente franco; mas... para los otros, hay que ser algo discreto. La hipocresía es mala, por más que un granito de ella suela hacer provecho; pero el silencio... ¡ah, el silencio es una buena capa!

Hay en el libro páginas brillantísimas, tiernas como las de “La última armonía”, deliciosas como “En primeras letras”, sabrosísimas como esas de “Me hacen periodista”, terribles y sencillamente dramáticas como en “Ignorado”. No soy avaro, no las guardo para mí: ya las irán leyendo mis lectores. Y todos esos capítulos son capítulos vividos, reales hasta en sus menores detalles, sin que les falte ni una coma, ni a Matita el sombrero ladeado.

Tiene mucho talento el que escribe así, el que fotografía con arte una actitud, un gesto, una postura, un mohín, un guiño, una escena, un cuadro, un dolor, una vida. ¡Qué buen rato me ha dado este libro, todavía de periodista; pero de periodista que recuerda y les pone casa a sus recuerdos, de periodista que ya es hábil novelador, que observa pronto y observa hondo! Pasan por esas hojas muchos amigos, muchas amigas, tristezas, alegrías, entusiasmos, caimientos que yo tuve. Y pasa... no, no pasa, queda, el bien querido Federico. Así era entonces, como él se pinta o, más bien, como él se desviste.

A FEDERICO GAMBOA⁷

Carta abierta acusando recibo de su libro Impresiones y recuerdos, publicado en Buenos Aires.

La noticia de tener en el correo un certificado me espeluzna siempre. Perezoso como el que más para las labores epistolares, no gusto de que las personas que a mí se dirigen, se cercioren de ese flaco de mi carácter, garantizando la entrega en mis manos de su correspondencia. Por lo demás, las personas que certifican cartas son por lo común personas graves que tratan asuntos serios, necesitados que recuerdan promesas olvidadas, *ingleses* que exigen el pago de lo que se les adeuda en vulgar y más o menos ortográfica prosa, pero nunca en verso como lo hacía aquel que escribía a don Pánfilo, el de *Campanone*.

Por eso, mi querido Federico, se quedó tres días tu libro en la oficina postal. ¡Si hubiera sabido qué era lo que me esperaba no habría aguardado a que el fastidio me hiciera desear una sensación fuerte, para ir a recogerlo! Pero tu libro ha llegado como tú solías hacerlo, sin anunciarse, seguro de encontrar buena acogida. ¡Y vaya si ha sido buena la mía!

El Duque Job, en un artículo primoroso, como todo lo suyo, que publicó el domingo en *El Partido Liberal*, dice que tu libro se parece a ti, y esta vez, como siempre, tiene razón El Duque. Tu libro se te parece por muchos conceptos. No sólo en lo decididor, en lo alegre, en lo agradable, sino también en que por fuera tiene un aspecto seriote, a pesar de su cubierta chillante, y por dentro es atrocemente guasón, casi puniblemente indiscreto.

¡Qué cosazas cuentas, amigo mío! Has hecho de tu libro un espejo en que reflejaste tu vida y, lo que es peor, no sólo la tuya, sino también la de los demás. ¿Quedarán todos

⁷ Brummel [Manuel Puga y Acal], “A Federico Gamboa” (fechado en Guadalajara, septiembre 2 de 1893), en *El Partido Liberal* (México), 14 de septiembre de 1893, p. 2.

contentos con tus indiscreciones? Quién sabe. Pero, en todo caso, has sido ingenuo, has sido veraz y te ampara el ejemplo de Juan Jacobo y de Casanova.

Por mi parte, debo decirte que al comprender el género de tus narraciones, hojee rápidamente y con afán todo tu libro, temeroso de encontrar en alguna de sus páginas alguna anécdota fuertemente salpimentada en que mi nombre estuviera mezclado. No la encontré, y te lo agradezco, por más que en alguna parte comprendí que habías evocado mi recuerdo y a mí te habías referido con una discreción que obliga tanto más mi gratitud cuanto que no es propia de tu carácter.

Pero sea de ello lo que fuere, tu libro, sobre todo en los capítulos que a México se refieren, tiene que sernos grato a todos aquellos que contigo compartimos la vida de bohemia: huele a calle de Plateros, a Hotel de Iturbide, a Paseo de la Reforma, y a muchos otros sitios que tú mencionarías crudamente, pero que yo quiero callar para darte una lección de... ¿de hipocresía, dices? Sea; mas no olvides que es horrible pecado el del escándalo y que al que llega a cometerlo, más le valiera arrojarse al mar después de haberse atado al cuello una rueda de molino. Es mejor, mucho mejor, querido Federico, hacer comulgar a los otros con esas ruedas!

Ciertamente que tiene que sernos gratas tus *Impresiones y recuerdos*, como que son nuestros recuerdos y nuestras impresiones, narrados con sinceridad y con gracia, por ti, que eres de los mejores de nosotros, porque tienes el espíritu abierto a todo lo bello y el corazón abierto a todo lo bueno.

¡Cómo me han conmovido algunos capítulos de tu libro! Aquel, sobre todo, que lleva por título “Un salón artístico”, y en el cual evocas la memoria de Fanny Natali y de sus tés de los lunes. ¡Pobre Fanny! La tierra mexicana oprime ya sus yertos despojos, pero todos los que cuando ella vivía, vivimos la vida del Arte, guardaremos siempre en el corazón un rinconcito en donde el pasado cantará incesantemente la dulce romanza de su recuerdo.

Pero ya que tu libro me ha vuelto hacia ese pasado, permíteme que no evoque los recuerdos dolorosos. Fanny es de esos muertos que nunca pueden estar solos; el amor filial

y la amistad velan sobre su tumba; dejémosla dormir bajo las rosas que cubren la tierra que la guarda. Y hablemos de ti, de ti hoy académico, hoy diplomático, hoy autor de libros deliciosos, y ayer *gavroche* en el periodismo, *gavroche* en la calle de Plateros, *gavroche* hasta en los salones. ¿Quién ha olvidado aquel *Jesús me ayude* espontáneo, sincero, vibrante, que brotaba de tus labios a la vista de una mujer hermosa? Esa y otras muchas frases, rasgos genuinos de tu carácter, han pasado al lenguaje corriente de muchos que te tratamos. No hace seis meses aún, en la iglesia de San Bernardo de México, en los momentos en que se celebraba un matrimonio aristocrático, el novio, que era uno de nuestros compañeros de entonces, pronunció a mi oído poco antes de recibir la bendición nupcial, un conmovedor *¡Jesús me ayude!* Me pareció que tu espíritu vagaba por allí y que seguías deseando la protección del Cielo para tus amigos en los trances difíciles.

Dice el Duque en el artículo a que antes me referí, que te llamábamos “El Pájaro”. El Duque se equivoca: te llamábamos “El Pajarito”, y el diminutivo no debe, en este caso, suprimirse, porque añadía al nombre que pintaba tu carácter bullicioso y travieso, la nota de nuestra predilección y de nuestro cariño.

Pero he observado que en tu libro has hecho punto omiso de algunos recuerdos que no puedes, que no debes haber echado en olvido. Cada semana era por nosotros empleada en dulces regocijos, y como en la canción del *calaverón*, comenzábamos después, con permiso del público, la otra semana. Si teníamos los domingos en la Alameda, en Iturbide y en la Reforma; si teníamos los lunes en casa de Fanny, teníamos también los jueves en casa de Consuelo Silva y Valencia. ¿cómo has podido olvidar aquellas opíparas comidas en las que se hablaba de todo, de arte, de ciencia, de teatros, y después de las cuales entonabas, acompañándote al piano, alguno de los trozos de *Mam'zelle Nitouche*, traducida por ti bajo el nombre de *Señorita Inocencia*?

Somos soldados, somos soldados,
Soldaditos de cartón,

cantabas tú mientras saboreábamos nosotros el néctar grato a Voltaire, en delicadas y doradas tazas de porcelana de Delft. Oh!, ese recuerdo no puede haberse borrado de tu memoria, como no puede haberse borrado de tu paladar de gastrónomo el sabor híbrido, pero delicioso, de aquel *vol au-vent* de mole de guajolote, creación eximia del genio culinario lírico del ministro hoy sin cartera, licenciado Protasio Tagle, y del genio culinario práctico de nuestra buena amiga Consuelo. Platillo predilecto que rociábamos con numerosas copas de legítimo Veuve-Cliqot. No ha mucho tiempo, amigo mío, evocó mi paladar ese recuerdo, yo sentado a aquella mesa en que tienen siempre su lugar los amigos que no ha arrebatado la muerte, como al caballero Delpino, o la ausencia, como a ti, y creedlo, al acordarnos del Pajarito, pensamos que no le soplan en Buenos Aires aires tan buenos puesto que no tiene a su lado amigos como nosotros.

Ya lo ves, querido Federico, a pesar mío, después de haber leído tus *Impresiones y recuerdos* he querido colaborar en ellos completando las unas y los otros. ¿Y por qué, para que la colaboración no desmerezca, no he de echar también mi cuarto a espadas en indiscreciones? El recuerdo de la última vez que nos vimos se presta a ello a maravilla. Estuviste en México de paso, al dejar tu puesto de oficial de la legación de Guatemala por el de Secretario en la de la República Argentina y el Brasil. Yo también estaba por accidente en la capital y, como era lógico que sucediera, nos reunimos tres o cuatro días para añadir un capítulo más a nuestra vida de antaño.

Una noche... ¡qué espléndida cena!... los hermanos Montaudon hicieron maravillas, ¡qué sabrosa *raie au beurre noire*, qué exquisita *omelette au jus de cailles*, que adorable *chateaubriand aux truffes*! Pero para ti nada fueron esos placeres de Lúculos. Obsequiabas a una encantadora *demi-mondaine*, y ella, aunque sabía que eras el bohemio traductor de la *Señorita Inocencia*, tuvo la de creer en tu cambio de carácter y de posición, al verte encarrilado en la carrera diplomática y al oírte decir que querías deshacerte de algunas *casitas*, deseando no tener propiedades en la República. Al día siguiente, a la hora del ajenjo, en casa de Buisson, ¡cómo reías, como reímos, cuando me referiste que acababas de

pagar las sonrisas, enviándole una casa de cartón acompañada de la correspondiente escritura de donación *inter vivos!*

Pero observo que es resbaladizo el terreno de la indiscreción y voy a poner punto final a esta carta, que te envió abierta para no tener el trabajo de certificarla. En todo caso, debes regocijarte de una cosa: he sufrido el contagio de tu último libro. El crítico regañón, que analiza frases y pone y quita puntos y comas, ha cedido el lugar al amigo que, acompañándote, se ha puesto a entonar las coplas regocijadas de la eterna canción de la vida de bohemia.

Y antes de terminar, viendo que has entrado en la vida del trabajo y del arte, viendo que recoges aplausos y cosechas laureles, que al través del Océano, con voz espontánea, sincera y vibrante, te grite cariñosamente *¡Jesús te ayude!*

Guadalajara, septiembre 2 de 1893.

REFERENCIAS

- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo (1997). “Una vida ejemplar: La estrategia de *Recuerdos de provincia*”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Espasa-Calpe, Ariel, Argentina, pp. 103-160.
- ALTAMIRANO, Ignacio M. (1883). “Introducción” a Luis Malanco, *Viaje a Oriente, I*. Imprenta Agrícola Comercial, México, pp. XI-XXIX.
- (1988 [1868]). “Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte, I*. Edición, prólogo y notas de José Luis Martínez. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- AMARO CASTRO, Lorena (2011). “Que les perdonen la vida. Autobiografía y memorias en el campo literario chileno”. *Revista Chilena de Literatura* (Universidad de Chile), 78, abril, pp. 5-28.
- AMÍCOLA, José (2007): *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina.
- ANDERMANN, Jens (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*. Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina.
- ARISTIZÁBAL, Catherine (2012). *Autodocumentos hispanoamericanos del siglo XIX. Fuentes personales y análisis histórico*. Hamburger Lateinamerikastudien, Berlin.
- ARFUCH, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- (2005). “Cronotopías de la intimidad”, en L. Arfuch, *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Paidós, Buenos Aires, pp. 237-290.
- (2008). “La autobiografía como (mal de) archivo”, en L. Arfuch, *Crítica cultural entre política y poética*. Fondo de Cultura Económica, México.

- ATIENZA Y MEDRANO, Antonio (1892). “Notas de la Quincena”, en *La Ilustración Sud-Americana* (Buenos Aires), 1 de diciembre de 1892, p. 2.
- (1893). “Impresiones y recuerdos, por Federico Gamboa. Correspondiente de la Real Academia Española”, en *Revista Nacional* (Buenos Aires), 1 de agosto de 1893, pp. 116-123.
- BACHELARD, Gaston (1975). *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México.
- BAÑADOS ESPINOSA, Julio (1884). *Ensayos y bosquejos*. Imprenta de la Librería Americana, Santiago de Chile.
- BARTHES, Roland (1977). *Sade, Loyola, Fourier*. Traducción de Néstor Leal. Monte Ávila, Caracas.
- BATTICUORE, Graciela (2005). “Santiago Calzadilla. Un autor tardío”, *Sesgos, cesuras y métodos*. Noé Jitrik, coordinador. Eudeba, Buenos Aires, pp. 73-82.
- BAUDRILLARD (2007). *El sistema de los objetos*. Traducción de Francisco González Aramburu. Siglo XXI editores, México.
- BELGRANO, Manuel (1960 [1814]). “Autobiografía del general don Manuel Belgrano” en *Biblioteca de Mayo: colección de obras y documentos para la historia argentina. II: Autobiografías*. Buenos Aires, Senado de la Nación, s.p.
- BUENOS AIRES ILUSTRADO (1892). “Apariencias por Federico Gamboa. Con dibujos de Heráclito [Manuel Mayol]”, en *Buenos Aires Ilustrado*, junio 1º de 1892, p. 39.
- CABALLÉ, Anna (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Megazul, Madrid.
- CANÉ, Miguel (2011 [1884]). “Música sentimental”, en *Sud América*, 30 de septiembre, recogido en *El naturalismo en la prensa porteña. Reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional (1880-1892)* (E-Book). Fabio Espósito, Ana García Orsi, Germán Schinca, Laura Sesnich, editores. La Plata, Universidad Nacional de la Plata, pp. 131-132. [<http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar>]

- CANTILLO, Gabriel (Bruno) (1892a). “A la recíproca ¡y zaz! Reflexiones de un inepto”, en *La Nación* (Buenos Aires), 9 de agosto de 1892, p. 1.
- (1892b). “Sobre lo mismo. Un poco de charla”, en *La Nación* (Buenos Aires), 5 de agosto de 1892, p. 1.
- CARRASCO, Gabriel (1893). “Cartografía argentina”, en *El Nacional* (Buenos Aires), 9 de junio de 1893, p. 1.
- CARRERA, Elena (1998). “Autoría, autoridad y diferencia sexual en los textos de Teresa de Ávila”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II. Siglo de Oro*. Jules Whicker, editor. University of Birmingham, Birmingham, pp. 87-97.
- CARRIZO RUEDA, S. (2008). “Construcción y recepción de fragmentos del mundo”, en *Escrituras del viaje*. Biblios, Buenos Aires, pp. 9-33.
- CASSIGOLI, Rossana (2010). *Morada y memoria. Antropología y poética del habitar humano*. Prólogo de Humberto Giannini. Universidad Nacional Autónoma de México – Gedisa, Barcelona.
- CASTAGNINO, Raúl H, *et al.* (1967). *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*. Raúl H. Castagnino, presentación. Colaboraciones de María de Villarino, Lidia F. Lewkowicz, Raúl Castagnino, Reyna Suárez Wilson y Delia Kamia. Universidad Nacional de la Plata, Departamento de Letras, La Plata.
- CASTELLANOS (*Reporter*) (1893). “Reportajes literarios. En casa del señor Gamboa”, en *El Nacional* (Buenos Aires), 16 de mayo de 1893, p. 1.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1989). “Autobiografías”, en *Temas: hombre, cultura, sociedad*. Península, Barcelona, pp. 143-145.
- (2000). *Teoría de los sentimientos*. Tusquets, Barcelona.
- CATELLI, Nora (1991). *El espacio autobiográfico*. Lumen, Barcelona.
- (2007). *En la era de la intimidad. El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina.

- CEBALLOS, Ciro B. (2006). *Panorama mexicano 1890-1910 (Memorias)*. Edición y estudio preliminar de Luz América Viveros Anaya. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- CERTEAU, Michel de (2007). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Edición y presentación de Luce Giard. Traducción de Alejandro Pescador. Universidad Iberoamericana, México.
- CLARK DE LARA, Belem (1998). *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- y Ana Laura Zavala Díaz (2002), *La construcción del modernismo. (Antología)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- y Fernando Curiel Defossé (2000), *El modernismo en México a través de cinco revistas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- COLOMBI, Beatriz (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina.
- COMONFORT, Ignacio (1858). *Política del general Comonfort durante su gobierno en Méjico*. Imprenta de Hallet, Nueva York.
- CONTRERAS, Sandra (2012). “El genio de los buenos viajes”, prólogo a Lucio V. Mansilla, *El excursionista del planeta. Escritos de viaje*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pp. 9-50.
- CURIEL DEFOSSÉ, Fernando (2005). “José (Federico) Francisco de Paula Demetrio Trinidad (Gamboa) Iglesias”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico, III. Galería de escritores*. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, editoras. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005, pp. 491-505.
- DARÍO, Rubén (1916 [1912]). *Antología. Poesías de Rubén Darío. Precedida de la historia de mis libros*. Librería de la Viuda de G. Pueyo, Madrid.

——— (1991 [1912]). *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

DEPETRIS, Carolina (2007). *La escritura de los viajes. Del diario cartográfico a la literatura*. CEPHCIS, Universidad Nacional Autónoma de México, Mérida, Yucatán.

DÍAZ ALEJO, Ana Elena y Ernesto Prado Velázquez (1968). *Índice de la Revista Azul (1894-1896)*. Estudio preliminar por los autores. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2004). *Vida de Fray Servando*. Ediciones Era, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

EBELOT Alfredo (1893). “*Impresiones y recuerdos de Federico Gamboa*”, en *Revista Nacional* (Buenos Aires), 1 de septiembre de 1893, pp. 218-226.

ESPAÑA PAREDES, Romina Abigail (2012). *La utopía nacional en la literatura de viaje de Justo Sierra O'Reilly*. Tesis de Maestría en Letras (Latinoamericanas). Universidad Nacional Autónoma de México, México.

ESPÓSITO, Fabio (2006). *La emergencia de la novela en la Argentina (1880-1890)*. [En línea] Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.295/te.295.pdf

——— (2011). *El naturalismo en la prensa porteña. Reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional (1880-1892)* [E-Book]. Fabio Esposito, Ana García Orsi, Germán Schinca, Laura Sesnich, editores. Universidad Nacional de la Plata, pp. 131-132.

Disponible en: <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar>

- ETTE, Ottmar (2001). *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Servicio Alemán de Intercambio Académico, México.
- FIGUEROA, Marie-Claire (2007). *Ecós, reflejos y rompecabezas. La mise en abyme en literatura*. Editorial Almadía, Oaxaca de Juárez, Oaxaca, México.
- FOMBONA, Jacinto (2005). *La Europa necesaria. Textos de viaje en la época modernista*. Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina.
- GAMBOA, Federico (1889). *Del natural. Esbozos contemporáneos*. Tipografía La Unión, Guatemala.
- (1892). “La conquista de Nueva York”, en *La Ilustración Sud-Americana*, 1 de diciembre de 1892, pp. 9-11.
- (1893a). *Impresiones y recuerdos*. Arnoldo Moen, Buenos Aires.
- (1893b). “La conquista de Nueva York”, en *El Tiempo*. Edición ilustrada (México), 12 de febrero de 1893, pp. 1-2.
- (1995a). *Mi diario I (1892-1896) Mucho de mi vida y algo de la de otros*. Introducción de José Emilio Pacheco. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- (1995b). *Mi diario VI (1912-1919) Mucho de mi vida y algo de la de otros*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- GARCÍA AGUILAR, Minerva Olimpia (2005). *Escribir por mandato: un estudio introductorio a la Autobiografía de Joseph del Castillo*. Tesis de Maestría en Letras (Mexicanas), Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- GARCÍA MANSILLA, Daniel (1892a). “Algo más sobre *La Condesa de Silberstein*”, en *La Nación* (Buenos Aires), 31 de julio de 1892, p. 1.
- (1892b). “Algo sobre la contracrítica”, en *La Nación* (Buenos Aires), 2 de agosto de 1892, p. 1.

- GENETTE, Gérard (1988). “Géneros, tipos, modos”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo, compilador, *Teoría de los géneros literarios*. Arco Libros, Madrid, pp. 218-233.
- (2001). *Umbrales*. Traducción de Susana Lage. Siglo XXI Editores, México.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1918). *Treinta años de mi vida. Libro I. El despertar del alma*. Edición especial de la Casa Vaccaro para *Caras y Caretas*, Buenos Aires.
- GONCOURT, Edmond de (1999). *Los hermanos Zenganno*. Versión y estudio preliminar de la Condesa de Pardo Bazán. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital basada en la edición de Buenos Aires, Espasa Calpe, 1948. Disponible en: www.cervantesvirtual.com/obra/los-hermanos-zenganno--0
- GRANADOS, Luis Fernando (2001). “‘Por mi voz habla la voz...’ Notas sobre los artículos de Guillermo Prieto acerca de la ocupación de la ciudad de México de 1847”, en *Tipos y caracteres: la prensa mexicana (1822-1855). Memoria del Coloquio celebrado los días 23, 24 y 25 de septiembre de 1998*. Miguel Ángel Castro, coordinador. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 49-56.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (El Duque Job) (1893), “Federico Gamboa”, *El Partido Liberal* (México), 27 de agosto de 1893, p. 1.
- (El Duque Job) (1894), “El músico de la murga”, en *Revista Azul*, 5 de agosto de 1894, pp. 209-212.
- (2001). *Obras XII. Narrativa II. Relatos (1877-1894)*. Edición crítica e introducción de Alicia Bustos Trejo y Ana Elena Díaz Alejo. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- HAJAJ BEN AHMED, Karima (1995). *Oriente en la crónica de viajes: el modernismo de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3047101.pdf>
- HENESTROSA, Andrés (1987). “Prólogo” a Benito Juárez, *Apuntes para mis hijos*. Comisión Nacional de Ideología del CEN, Partido Revolucionario Institucional, México.

- HIDALGO [Y ESNAURRÍZAR], José [Manuel] (1887). *Recuerdos de juventud. Memorias íntimas de don José Hidalgo*. Edición de *El Nacional*, México.
- KARL (1892). “Recibos literarios”, en *La Tribuna* (Buenos Aires), 24 de junio de 1892, p. 2.
- LAERA, Alejandra (1994). *El tiempo vacío de la ficción Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- LANCASTER-JONES, Ricardo (1961). “Imperialista desengañado”, en *Historia Mexicana* (El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos), X, 4 (40), abril-junio 1961, pp. 663-667.
- LASTARRIA, José Victorino (2001). *Recuerdos literarios*. Prólogos de Raúl Silva Castro y Luis Sánchez Latorre. Editorial LOM - Consejo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura, Santiago de Chile.
- LEJEUNE, Philippe (1994). “*El pacto autobiográfico*” y otros estudios. Traducción de Ana Torrent. Megazul-Endymion, Madrid.
- LOJO, María Rosa (2012). “Introducción” a Lucio V. Mansilla, *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*. Edición, introducción y notas de María Rosa Lojo, con la colaboración de Marina Guidotti, María Laura Pérez Gras y Victoria Cohen Imach. Corregidor, Buenos Aires, pp. 13-94.
- LÓPEZ, Lucio V. (Inocencio Puro de Peranzules) (1892). “Epístola por las buenas letras”, en *La Nación* (Buenos Aires), 8 de agosto de 1892, p. 1.
- LÓPEZ CÁMARA, Francisco (1994). *Los viajes de Guillermo Prieto. Estudio introductorio*. Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, México.
- LOUREIRO, Ángel G. (1991). “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos Anthropos, Barcelona, pp. 2-8.
- (2000) “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible”, en *Anales de Literatura Española* (Universidad de Alicante), 14, pp. 135-150.

- (2010) “Autobiografía y crisis de la memoria”, en *Relatos autobiográficos y otras formas del yo*. Carmen Elisa Acosta y Carolina Alzate, compiladoras. Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, Bogotá, pp. 23-45.
- L.R.F. (1893). “Libros. *Versos*, por Carlos Roxlo. *Impresiones y recuerdos*, por Federico Gamboa”, en *El Argentino* (Buenos Aires), 20 de junio de 1893, p. 1.
- LUDMER, Josefina (1984). “Tretas del débil”, en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Patricia Elena González y Eliana Ortega, editoras. Ediciones Huracán, Río Piedras, Puerto Rico, pp. 47-54.
- MAC GREGOR, Josefina (1992). “Federico Gamboa Iglesias”, en *Cancilleres de México, II. 1910-1988*. Secretaría de Relaciones Exteriores, México, pp. 42-65.
- MACÍAS-GONZÁLEZ, Víctor (2006). “*Hombres de mundo: la masculinidad, el consumo y los manuales de urbanidad y buenas maneras*”, en *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX*. María Teresa Fernández Aceves, Carmen Ramos Escandón y Susie Porter, coordinadoras. CIESAS - Universidad de Guadalajara, México, pp. 267-297.
- MAIZ, Magdalena (1998). *Identidad, nación y gesto autobiográfico*. Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, Nuevo León.
- MAN, Paul de (1991). “La autobiografía como desfiguración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Traducción de Ángel G. Loureiro. Suplementos Anthropos, Barcelona, pp. 113-118.
- MANSILLA, Lucio V. (1892). “Ahí va eso”, en *La Ilustración Sud-Americana* (Buenos Aires), 1 de diciembre de 1892, pp. 11-12.
- (1963 [1889]). *Entre-Nos. Causeries del jueves*. Edición y estudio preliminar de Juan Carlos Ghiano. Hachette, Buenos Aires.
- (1984 [1870]). *Una excursión a los indios ranqueles*. Edición, prólogo, notas y cronología de Saúl Sosnowski. Ayacucho, Caracas.

- MARTÍNEZ ANDRADE, Marina (2006). “De orden suprema: la literatura de viajes de Guillermo Prieto”. Tesis doctoral en Humanidades. Línea Teoría Literaria. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. Disponible en: <http://148.206.53.231/UAMI13701.pdf>
- MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo (2012). “Estrategias textuales para la rememoración. La escritura autobiográfica de Guillermo Prieto”, en *Fronteras diluidas entre Historia y Literatura. México siglo XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Autónoma Metropolitana, México, pp. 529-549.
- MAY, Georges (1982). *La autobiografía*. Fondo de Cultura Económica, México.
- MIER, Servando Teresa de (1865). *Vida, aventuras, escritos y viajes del doctor don Servando Teresa de Mier, precedidos de un ensayo histórico*. Edición de Manuel Payno. Imprenta de Juan Abadiano, México.
- MIGNOLO, Walter (1981). “El metatexto historiográfico y la historiografía indiana”, en *Modern Language Notes* (Johns Hopkins University), 96: 2, marzo 1981, pp. 358-402.
- (1984). “Discurso ensayístico y tipología textual”, en *Textos, modelos y metáforas*. Universidad Veracruzana, Xalapa, pp. 209-222.
- MOLLOY, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Traducción de José Esteban Calderón; revisada y corregida por la autora con la asistencia de Jessica Chalmers y Ernesto Grosman. El Colegio de México - Fondo de Cultura Económica, México.
- MORA, Gabriela (2006). “Notas teóricas en torno a la colección de cuentos integrados”, en *El ojo en el caleidoscopio*. Pablo Brescia y Evelia Romano, coordinadores. Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 53-77.
- MORA, Pablo (1997). “Los lazos nacionales y las vías de tinta de Manuel Payno: revistas literarias de la primera mitad del siglo XIX”, en Margo Glantz, coordinadora, *Del*

- fistol a la linterna*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 193-200.
- NACACH, Gabriela y Pedro Navarro Floria (2004). “El recinto vedado. La frontera pampeana en 1870 según Lucio V. Mansilla”, en *Fronteras de la Historia* (Instituto Colombiano de Antropología e Historia), 9, pp. 233-257.
- EL NACIONAL (1887a). “Don José Hidalgo”, en *El Nacional* (México), 18 de junio de 1887, p. 2.
- EL NACIONAL (1887b), “Gacetilla. Recuerdos de juventud”, en *El Nacional* (México), 22 de octubre de 1887, p. 3.
- EL NACIONAL (1887c). “*Recuerdos de juventud*. Memorias de don José Hidalgo”, en *El Nacional* (México), 18 de septiembre de 1887, p. 3.
- EL NACIONAL (1893). “Correo del día. Publicaciones recibidas”, en *El Nacional* (Buenos Aires), 9 de junio de 1893, p. 2.
- OBLIGADO, Rafael (1892). “Al mexicano Federico Gamboa (En su álbum)”, en *La Ilustración Sud-Americana* (Buenos Aires), 1 de diciembre de 1892, p. 17.
- (1893). “Sobre *Impresiones y recuerdos*” (fechado en Buenos Aires, julio 12 de 1893), en *La Prensa* (Buenos Aires), 17 de julio de 1893, p. 5.
- OLEA FRANCO, Rafael (2005). “La construcción de un clásico: cien años del mito de *Santa*”, en *Santa, santa nuestra*, Rafael Olea Franco, editor. El Colegio de México, México, pp. 13-36.
- (2012). “Fronteras de la autobiografía en México: *Ulises criollo* de José Vasconcelos”, en *Intimidades: los géneros autobiográficos y la literatura*. Antonio Cajero Vázquez, editor. El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, México, pp. 41-59.
- PACHECO, José Emilio (1976). “Federico Gamboa: La novela mexicana”, en *Texto Crítico* (Universidad Veracruzana), 5, septiembre-diciembre, pp. 170-192.
- (1994). “Nota preliminar” a Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos (1893)*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. XI-XIII.

- (1999). “*Mi diario (1892-1939), Federico Gamboa y el desfile salvaje*”, en *Letras Libres* (México), febrero de 1999, pp. 16-21.
- LA PATRIA ILUSTRADA (1884). “Avisos. Libros en venta. *Recuerdos de un viaje*”, en *La Patria Ilustrada* (México), 19 de mayo de 1884, p. 318.
- PAYNO, Manuel (1984 [1844]). *Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843*, edición de Esther Hernández Palacios. Universidad Veracruzana, Xalapa.
- PAZ, Ireneo (1884). “Algunas campañas. Fragmentos arrancados a un libro de memorias para *La Patria Ilustrada*”, en *La Patria Ilustrada* (México), 7 de enero de 1884, pp. 4-6.
- (1885). *Algunas campañas. Memorias escritas por Ireneo Paz*. 2ª edición. Imprenta y Litografía de Ireneo Paz, México, 3 tomos.
- PAZ, Octavio (1974). *Los hijos del limo*. Seix Barral, Barcelona.
- PERALES OJEDA, Alicia (2000). *Las asociaciones literarias mexicanas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- PEZA, Juan de Dios (1900). *De la gaveta íntima. Memorias, reliquias y retratos*. Librería de la Viuda de Ch. Bouret, París.
- PIGLIA, Ricardo (1993). *La Argentina en pedazos*. Ediciones de la Urraca, Buenos Aires.
- (1998) “Sarmiento, escritor”, en *Filología* (Universidad de Buenos Aires), XXXI, 1-2, pp. 19-27.
- (2000) *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.
- (2012). *Escenas de la novela argentina*. Programa 1: “La vida privada”. Idea, producción y dirección artística de Gabriel Rechtes, Alejandro Montalbán, Roberto Leonardo, Ximena Talento. Televisión Pública, Argentina. Disponible en: <http://www.bn.gov.ar/escenas-de-la-novela-argentina>
- PI-SUÑER LLORENS, Antonia (2005). “Entre la historia y la novela. Ireneo Paz”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico, III*.

- Galería de escritores*. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, editoras. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 379-392.
- POSADAS, Gervasio Antonio (1960 [1829]). “Autobiografía” en *Biblioteca de Mayo: colección de obras y documentos para la historia argentina. II: Autobiografías*. Senado de la Nación, Buenos Aires, s.p.
- POZUELOS YVANCOS, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Crítica, Barcelona.
- PRENDES, Manuel (2004). “Cerca del mundanal ruido (una interpretación romántica de Federico Gamboa)”, *Literatura Mexicana* (Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México), xv, 1, pp. 37-52.
- LA PRENSA (1893). “Libros y revistas”, en *La Prensa* (Buenos Aires), 10 de junio de 1893, p. 5.
- PRIETO, Adolfo (1966). *La literatura autobiográfica argentina*. J. Álvarez, Buenos Aires.
- (1967). *Capítulo. La historia de la literatura argentina, 12. La prosa romántica: memorias, biografías, historia*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, pp. 265-288.
- PRIETO, Guillermo (1889a). “La Academia de Letrán (Fragmento de mis memorias)”, en la *Revista Nacional de Letras y Ciencias* (México), tomo I (1889), núm. [1], pp. 5-13; núm. [2], pp. 49-58; núm. [3], pp. 113-120, y núm. [4], pp. 161-170.
- (1889b). “Un fragmento de mis memorias. 16 de septiembre de 1864 en la Noria Pedrisdeña [sic]. Presentado como testimonio de cariño a mis amigos Francisco Romero y Ángel O. Monasterio”, en *El Diario del Hogar* (México), 7 de abril de 1889, p. 2.
- (1906a). *Memorias de mis tiempos [I]. 1928 a 1840*. Librería de la Viuda de Charles Bouret, París-México.
- (1906b). *Memorias de mis tiempos [II]. 1840 a 1853*. Librería de la Viuda de Charles Bouret, París-México.

- PRIETO, Manuel G. (Filius) (1893). “En casa del maestro Guillermo Prieto (íntimo)”, en *El Universal* (México), 19 de febrero de 1893, p. 2.
- PUGA Y ACAL, Manuel (Brummel) (1893). “A Federico Gamboa” (fechado en Guadalajara, septiembre 2 de 1893), en *El Partido Liberal* (México), 14 de septiembre de 1893, p. 2.
- PULIDO HERRÁEZ, Begoña (2013). “Entre lo festivo y lo trágico”, en Fray Servando Teresa de Mier, *La revolución y la fe. Una antología general*. Begoña Pulido Herráez, coordinadora. Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- QUESADA, Ernesto (1893). “El libro de Monsalve (marzo de 1884)”, en *Reseñas y críticas*. Félix Lajouane, Buenos Aires, pp. 163-179.
- QUIRARTE, Vicente (2006). “Escenarios de Benito Juárez”, en *Decires* (Centro de Enseñanza para Extranjeros, Universidad Nacional Autónoma de México), VIII, 2006, pp. 81-90.
- RAMOS, Raymundo (1967). *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- RIVERA, Jorge B. (1999). “Calzadilla: las memorias de un viejo caballero porteño”, prólogo a Santiago Calzadilla, *Las beldades de mi tiempo*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, pp. 7-18.
- ROJAS, Ricardo (1948). *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. IV: Los modernos, II*. Buenos Aires, Losada.
- ROMANO, Eduardo (2004). *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Catálogos, Buenos Aires.
- (2012). *Intelectuales, escritores e industria cultural*. La Crujía, Buenos Aires.
- ROSA, Nicolás (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina.
- ROTKER, Susana (2005). *La invención de la crónica*. Fondo de Cultura Económica, México.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1980). *Las confesiones*. Traducción de Rafael Urbano; estudio preliminar por Jorge Zalamea. Cumbre, México.
- SAAVEDRA, Cornelio (1960 [1829]). “Memorias”, en *Biblioteca de Mayo: colección de obras y documentos para la historia argentina. II: Autobiografías*. Senado de la Nación, Buenos Aires, s.p.
- SALADO ÁLVAREZ Victoriano (1899 [1896]), “Suprema ley”, en *La Flor de Lis* (Guadalajara, 1896), recogido en su libro *De mi cosecha. Estudios de crítica*. Imprenta de Ancira y Hno. A. Ochoa, Guadalajara, México, pp. 69-74.
- (1946). *Memorias. I. Tiempo viejo*. Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, S. A., México.
- SÁNCHEZ AZCONA, Juan (1962 [1929]). “Estampas de ‘Mis contemporáneos’. Memorias inconclusas de don J. S. A.”, en *México en la Cultura*. Suplemento del periódico *Novedades* (México), 4 de noviembre de 1962, p. 1.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2010). “Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* (Segovia, Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación), 7, enero, pp. 5-17.
- SANTIÁÑEZ, Nil (2002). *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Crítica, Barcelona.
- SARLO, Beatriz (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, *America, Cahiers du CRICCAL*, 9-10, Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, pp. 9-15.
- (2006). “Las revistas literarias y culturales son bancos de pruebas, de ideas y de propuestas estéticas”, en *Humanidades y Ciencias Sociales* (Coordinación de

- Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México), II, 11 (mayo de 2006), pp. 12-15.
- SCARANO, Laura (1997). "El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura", en *Orbis Tertius* (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata), II, 4, pp. 151-168. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-4/articulos/11-scarano>
- (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- SOLAR, Alberto del (1892), "Todavía *La condesa de Silberstein*. Algo a modo de réplica a Daniel García Mansilla", en *La Nación* (Buenos Aires), 1 de agosto de 1892, p. 1.
- (1920). "Obligado íntimo", en *Nosotros* (Buenos Aires), abril, pp. 412-468.
- SOMMER, Doris (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica, Colombia.
- SPRINKER, Michael (1991). "Ficciones del 'yo': el final de la autobiografía", en *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Suplementos Anthropos, Barcelona.
- STAROBINSKI, Jean (1974). "El progreso del intérprete. El estilo de la autobiografía", en *La relación crítica: psicoanálisis y literatura*. Taurus, Madrid.
- SUÁREZ ARGÜELLO, Ana Rosa (1996). "José Manuel Hidalgo", en *Historiografía mexicana, IV. En busca de un discurso integrador de la nación, 1848-1884*. Antonia Pi-Suñer Llorens, coordinadora. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, pp. 223-237.
- SUÁREZ WILSON, Reyna (1967). "El 'Ateneo'", en Raúl H. Castagnino *et al.*, *Sociedades literarias argentinas (1864-1900)*. Universidad Nacional de La Plata, Departamento de Letras, La Plata, pp. 125-202.
- TEIXIDOR, Felipe (1939). *Viajeros mexicanos (siglos XIX y XX)*. Ediciones Letras de México, México.

- TENORIO TRILLO, Mauricio (1998). *Articulugio de la nación moderna. México en las exposiciones, 1880-1930*. Fondo de Cultura Económica, México.
- EL TIEMPO (1893a). “Gacetilla”, en *El Tiempo* (México), 26 de febrero de 1893, p. 4.
- EL TIEMPO (1893b). “Gacetilla. Don Federico Gamboa”, en *El Tiempo* (México), 11 de febrero de 1893, p. 3
- EL TIEMPO (1904). “Obra importante. Próxima a publicarse”, en *El Tiempo*, 20 de agosto de 1904, p. 3.
- TOMACHEVSKI, Boris (1982). *Teoría de la literatura*. Prólogo de Fernando Lázaro Carreter. Akal, Madrid.
- TODOROV, Tzvetan (1988). “El origen de los géneros”, en *Teoría de los géneros literarios*. M. A. Garrido Gallardo, compilador. Arco Libros, Madrid, pp. 31-48.
- LA TRIBUNA (1892). “Las letras nacionales”, en *La Tribuna*, 16 de noviembre de 1892, p. 2.
- URIBE, Álvaro (1999). *Recordatorio de Federico Gamboa*. Breve Fondo Editorial, México.
- (2005), “Historia de dos beldades”, en *Santa, Santa nuestra*. Rafael Olea Franco, editor. El Colegio de México, México, pp. 241-253.
- VINACUA, Rodolfo (1967). *Capítulo. La historia de la literatura argentina, 18. Lucio V. Mansilla*. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, pp. 409-432.
- LA VOZ DE MÉXICO (1893). “Miscelánea. Regreso a la patria”, en *La Voz de México* (México), 25 de febrero de 1893, p. 3.
- WHITE, Hayden (2003). *“El texto histórico como artefacto literario” y otros escritos*. Traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Introducción de V. Tozzi. Paidós, Barcelona.
- WILLIAMS, Raymond (1997). *Marxismo y literatura*. Prólogo J.M. Castellet. Traducción Pablo di Masso. Península, Barcelona.
- WOODS, Richard D. (1988). *La autobiografía mexicana: una bibliografía razonada / Mexican autobiography: an annotated bibliography*. Greenwood, New York.

- ZANETTI, Susana (2002). *La dorada garra de la lectura: lectoras y lectores de novelas en América Latina*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina.
- ZAVALA DÍAZ, Ana Laura (2012). *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- ZELAYA, Cornelio (1960 [ca. 1855]). “Memoria de algunos de los pocos servicios que el argentino que firma ha podido rendir a su patria en su carrera militar, desde julio de 1806, en que las armas inglesas se apoderaron de esta plaza sin ninguna oposición, hasta finalizada la guerra de nuestra independencia” en *Biblioteca de Mayo: colección de obras y documentos para la historia argentina. II: Autobiografías*. Senado de la Nación, Buenos Aires, s.p.
- ZOLA, Émile (2002 [1878]). “Sobre la novela. El sentido de lo real”, en *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*. Traducción de Jaime Fuster. Selección, introducción y notas de Laureano Bonet. Península, Barcelona.