

El diario modernista en Hispanoamérica: Quiroga, Blanco Fombona, Vargas Vila

CLAUDIO MAÍZ es profesor de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina), y autor de *El sujeto moderno hispanoamericano. Una lectura de textos epistolares a Unamuno* (Facultad de Filosofía y Letras, Cuyo, 1996).

EL AUTÉNTICO DIARIO -afirma Hans R. Picard¹- está redactado para quien lo escribe, contraviniendo de tal manera la regla de oro de la literatura que es la comunicación intersubjetiva. Niega, al identificarse autor/lector, el escenario público de la comunicación literaria, posible si y sólo si, el autor es una persona distinta del lector. El diario, en tal sentido, presupone un repliegue más en la intimidad que el que se establece dentro del género epistolar, por ejemplo.

Si hubiera que mensurar el nivel de literariedad, en una escala que va de lo público a lo privado -tal como la supone Picard-, el diario ocuparía el extremo más alejado de la publicidad, después del género epistolar. A fin de cuentas, la comunicación epistolar conserva, aunque de manera peculiar, el circuito comunicativo, basado en la siguiente ecuación: autor distinto del lector (pese a lo que pensaba Pedro Salinas, para quien el primer destinatario de la carta es el propio emisor). Lo singular de estas prácticas escriturarias consiste en el hecho de que se conciben con otros fines que no son, en principio, los estético-literarios, pero que, sin embargo, concluyen integrando la institución literaria.

Picard delimita con claridad los campos específicos del diario y la literatura, como campos inconciliables por lo menos en dos puntos axiales: el ámbito de lo público-como queda dicho-, ontológicamente literario, y la noción de *opus* a la que se resiste el diario. En el primer caso, el diario carece de relación con el mundo social de la lectura y en el segundo, el fragmentarismo y la incoherencia textual impiden la configuración de un sentido de la totalidad. Pero el aspecto más controvertido de la a-literariedad, que según Picard hiera al auténtico diario, es definir el diario exclusivamente como un género documental y descriptivo². Aunque Picard matiza esta aseveración, al admitir la confesión centrada en sí mismo como una imagen filtrada por el temperamento particular, lo que ya implica la existencia de una instancia poética, creativa. Puesto que el diarista, agreguemos, no documenta ni describe la realidad del yo, sino que realiza una lectura de la experiencia, por

más inmediata que sea, pero nunca simultánea a la escritura. Esta distancia salva al diario de ser sólo un registro de situaciones vitales, concretas y facilita el desdoblamiento, la mirada especular, el instante para la operación hermenéutica de sí mismo.

Se admite la primera parte del siglo XIX como el momento en que crece el interés por los diarios, merced a la publicación de algunos textos de personajes famosos. (Los hispanoamericanos leyeron, entre otros, los diarios de los hermanos Goncourt, de Amiel, Stendhal, Bashkirtseff.) Constituiría la primera etapa del género; una segunda, en cambio, se caracterizó por la producción de diarios para la publicación.

Si hemos considerado el problema de la literariedad de los diarios lo es con el propósito de afirmar la naturaleza plenamente literaria que poseen los que aquí trataremos. Son diarios de tres escritores que en algún segmento de sus vidas se adscriben al modernismo, por más breve que sea su estancia, pero suficiente como para quedar impregnados de una nueva estructura de sentimientos. Los diarios de Rufino Blanco Fombona, José M. Vargas Vila cumplen las premisas generales del género, la principal de ellas: los diarios fueron escritos a lo largo de casi toda la vida. En cambio, el diario de Quiroga se circunscribe a un episodio: su viaje a París en 1900.³ El valor, pues, va más allá del hecho de constituir documentos de una gran riqueza antropológica, cultural o biográfica. Al menos en dos casos -Blanco Fombona y Vargas Vila-, la prosa de sus diarios podría colocarse por encima de otras producciones literarias de estos escritores (especialmente, en el colombiano).

Los diarios de Blanco Fombona y el de Vargas Vila se encuadran dentro de la manifiesta intención de dar publicidad a sus textos, a diferencia de Horacio Quiroga que mantuvo el suyo en secreto. La publicidad o no del diario no comporta un dato menor. El tránsito de la intimidad a la publicidad implicó importantes cambios en el nivel de las estrategias discursivas y los efectos posibles sobre el lector, que ahora sí es una entidad que se considera, en virtud de que el diario le está destinado. Además las expectativas de lectura se han ampliado⁴, de un

interés antropológico ("observar como un yo se encontraba en el mundo") a un interés estético ("ver el proceso de presentación de esta observación").

La literatura del yo en Hispanoamérica

Una correcta reflexión sobre la subjetividad, a nuestro modo de ver, comienza por deslindar la concepción que un individuo tiene de sí mismo de la destreza con que lo haga, de acuerdo con alguna teoría, ya sea ésta psicoanalítica, filosófica o lingüística. Por encima de todo existe una significación antropológica de la subjetividad dentro de la trama cultural hispanoamericana. Compartimos con Silvia Molloy el interés por los nexos entre autofiguración, identidad nacional y conciencia cultural.⁵

Ahora bien, existe un fenómeno denominado titanismo⁶, que puede ser desgranado en un variado haz de ademanes, gestos y disposiciones, a saber: tendencia a acciones espectaculares, aspiración a la grandeza, énfasis, grandilocuencia, impudor artístico, exhibición del yo. La procedencia romántica es clara y su vigencia no habría que delimitarla tan sólo al siglo XIX, puesto que persiste durante el período conocido como modernismo. Si bien bajo modalidades distintas, no resulta difícil percibir la cualidad heroica con la que se continúa distinguiendo al escritor en general, una peculiaridad, como se sabe, del romanticismo.

La heroicidad, entendida como un combate solitario contra los obstáculos (cualquiera sea su naturaleza), en su faz desafiante de la sociedad, reconoce por lo menos dos direcciones: de un lado, el dandysmo o la conciencia de esculpir artísticamente una vida, y, de otro, la incursión en los asuntos públicos enfrentando los poderes establecidos, en una gama que va del embate frontal a una disposición tan sólo intuitiva. Si hubiera que traducirlo en nombres, diríamos que Blanco Fombona y Vargas Vila se ubican en el extremo de la frontalidad, en tanto que Quiroga en el de la intuición. Aunque sin excepción fueron afectados por la transustanciación de la vida del artista en obra de arte, tomada del dandysmo.⁷ Se cuestiona el orden dominante en su dimensión moral, social y política, dentro y fuera de los límites

nacionales. A su vez, estas variantes resultan de la derivación de dos concepciones vigentes en torno a la subjetividad: el yo como búsqueda interior y el yo social y externo.

La crítica ha visto en estas y otras actitudes y actuaciones de algunos modernistas un romanticismo residual⁸. Hay quienes, en cambio, como es el caso de Octavio Paz, han interpretado al modernismo como el verdadero romanticismo en Hispanoamérica. Paz, por su lado, opina que el modernismo fue una reacción contra los postulados positivistas, cuyos significados bien pueden colegirse como una especie de iluminismo. De suerte tal que el modernismo cumplió la misma función que el romanticismo europeo frente a la hegemonía de la racionalidad del siglo XVIII. Por el hecho mismo de proponerse un rescate de aquellas zonas ónticas que el positivismo había relegado, el modernismo, en palabras de Paz, constituye el verdadero romanticismo hispanoamericano, si por tal se entiende no la imitación de la primera y segunda generación romántica sino el espíritu que animó a las expresiones finiseculares.⁹

La consideración del modernismo como una metáfora del romanticismo permite iluminar desde otros ángulos la significación de ciertas premisas, actuaciones y prácticas literarias de la época. De entre los múltiples aspectos que merecen detallarse, por ahora nos interesa detenernos en el culto al ego que existe como trasfondo común durante el período, lo cual nos habilitaría para caracterizar a ciertos textos y autores como neorrománticos.¹⁰ Si admitimos, claro está, la egolatría como una diferencia específica del romanticismo. Esta nota relevante no debe confundirse con aquella tendencia romántica-diríamos, un comportamiento arquetípico-, que funciona al margen de las épocas y se manifiesta en actitudes rebeldes, disconformes y de profundo malestar frente a la realidad.

El yoísmo, en Hispanoamérica, posee una doble perspectiva: por un lado, y en un entramado sumamente complejo, es resistencia pero también adecuación al mundo moderno, por otro, termina siendo, inevitablemente, un medio de occidentalización. Mientras que el individualismo

fue el motor del capitalismo en Europa, por lo tanto un paradigma de la modernidad,¹¹ en Hispanoamérica colisionó con la ética del personalismo, es decir el individualismo de raíz hispana (de esta noción los positivistas derivaron las tiranías, las guerras civiles, la desorganización, etc. Tal es el caso de Francisco García Calderón). No obstante ello, la función cumplida por el individualismo, tanto desde una teoría política o estética, o ambas a la vez, posee una importancia enorme puesto que significó un esfuerzo por repensar las relaciones entre el sujeto, la cultura, el estado y la nacionalidad, en la búsqueda de no abandonarse al arrasador modelo del racionalismo capitalista. Asimismo, la afirmación constitutiva de la individualidad se trama con la constitución afirmativa de la nacionalidad. Vargas Vila escribe en su diario: "Poner el yo contra el Estado es un esfuerzo peligroso e inútil, poner el yo fuera del Estado, y por sobre la concepción de Estado, es todo el deber de un hombre libre" (pág. 92). Conviene subrayar el enorme esfuerzo que los modernistas desplegaron a fin de sostener la soberanía del yo frente a los embates de un aparato estatal premoderno.

En tal sentido, por lo que se ratifica una línea constante, Rufino Blanco Fombona enquistó su individualidad dentro de la esfera pública, en nombre de sí mismo y no de ningún partido, clase o interés sectorial contra la dictadura de Juan V. Gómez. El rechazo de las tiranías, en nombre de la libertad, es un punto de reunión en las vidas de Blanco Fombona y Vargas Vila, lo que signó el curso de las mismas, mediante, principalmente, el exilio. (Este hecho prueba la existencia de una ética política incorruptible en algunos modernistas. La diferencia la fijan las actuaciones de Rubén Darío o José Santos Chocano con sus erráticas relaciones con el poder dictatorial.)

Es dentro de la trama civil donde se configuran los perfiles de la individualidad moderna hispanoamericana, que ha tomado distancia con aquella percepción universalista del yo, que ponía énfasis en la cantidad. Ahora, en su lugar, lo propio y original se transforman en los antecedentes distintivos del yo. En las premisas expuestas basamos nuestro paradigma de la modernidad en el estudio de los discursos del yo en Hispanoamérica.

Los diarios modernistas: Blanco Fombona y Vargas Vila

En una primera aproximación a nuestro objeto de análisis, nos enfrentamos con ciertos problemas. 1) Sobre la procedencia y la naturaleza genérica: en el caso de Horacio Quiroga, el texto consiste en dos cuadernos manuscritos, el título fue colocado por el editor y el contenido resulta a la postre un entrecruzamiento de géneros discursivos, en el sentido de que ni es estrictamente un libro de viaje ni tampoco un diario, aunque conserve la estructura de este último. Desde el punto de vista de la extensión, comparado con diarios como los de Amiel (modelo europeo), el de Hostos (casi un millar de páginas) o el de Rufino Blanco Fombona (un verdadero modelo hispanoamericano), el diario de Quiroga es insignificante, por el hecho mismo de estar restringido a un suceso determinado: el viaje a París. No ocurre lo mismo con Blanco Fombona y Vargas Vila, ya que, si bien no plantean dudas en cuanto al género, sí las despiertan a nivel de la procedencia e integridad de los textos. En efecto, el venezolano escribió su diario durante más de 27 años (desde el 3 de febrero de 1904 al 13 de agosto de 1930), de los cuales se conservan 14 años (1904-1914, 1928-1930), se sabe además que continuó escribiendo aún después de 1930, texto que se encuentra inédito. Blanco Fombona atribuye a sus enemigos políticos, por robo o destrucción de los cuadernos, los lapsos interrumpidos. En lo que respecta a Vargas Vila, el asunto bordea lo rocambolesco: el diario permaneció inédito en Cuba en manos de una descendiente del hijo adoptivo y secretario de Vargas, Ramón Palacio Viso, hasta la edición de Consuelo Triviño y la posterior de Raúl Salazar Pazos.¹² Entre una y otra edición mediaron acusaciones de robo de manuscritos, denuncias políticas, etc. 2) Sobre la publicidad: Quiroga mantuvo estos cuadernos en secreto cuando los diaristas propician la publicación (vale también aquí el caso de Blanco Fombona que ante la posibilidad de morir dejó expresas instrucciones de que su diario fuera publicado, al igual que Vargas Vila. Ambos exhiben un especial celo sobre el futuro de sus diarios). El diario de viaje de Quiroga fue llevado entre el 20 de marzo al 10 de junio de 1900. Se publicó recién una década después de la muerte de su autor. El escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada fue el depositario y el crítico uruguayo Emil Rodríguez Monegal su editor. 3) Sobre la

calidad literaria: tratándose del narrador uruguayo, si el secreto se mantuvo por un prurito estético, esto es, que Quiroga ignorara el texto por estimarlo escasamente literario, ello debe desecharse en virtud de que nuestro autor recicló algunos fragmentos en cuentos y poemarios. En cuanto a los otros diaristas ya se ha mencionado la singular atención que prestaron a la futura publicación de sus textos. Y la clara conciencia estética con que los consideran.

Por otro lado, la escritura autobiográfica permitió obtener algunos réditos económicos, como en José Santos Chocano o Rubén Darío, quienes publicaron fragmentos de sus relatos autobiográficos en revistas periódicas. En ambos existe un ostensible convencimiento de la singularidad de la vida contada. La publicación, entonces, contiene la cuota de atractivo imprescindible para el gran público lector de la prensa periódica.¹³ Angel Rama observa que "si las vidas de los modernistas resultaran apacibles, sin accidentes llamativos, se esforzaban por inventárselos". Y pone como ejemplo a Julio Herrera y Reissig, que se hacía fotografiar mientras se inyectaba presuntas drogas, para escándalo de la sociedad uruguaya.¹⁴

Los periplos vitales no son presentados como vidas corrientes, sino como la antítesis del pequeño burgués ahorrativo, previsor, timorato, de cuya imagen los modernistas se esforzaban por diferenciarse. Son vidas caracterizadas por la movilidad geográfica, el avasallamiento de barreras sociales, culturales y aun legales, la intensidad de las experiencias. En suma, un conjunto de notas propicias para la exhibición.¹⁵ "Mi Vida valió más que mis libros-confiesa Vargas Vila- por eso se empeñan tanto en calumniarla." (pág. 44)

En general, la posición autobiográfica de los modernistas establece una relación entre el ciclo personal de vida, la obra y la historia de América. De donde se colige que la perturbación social, la inestabilidad personal y la accidentada secuencia vital son responsables por la merma de las fuerzas creativas y, en consecuencia, el deterioro de la calidad estética de la obra. La incursión en lo social, compromiso que no se evade -el problema consistiría en fijar los grados y matices de la intervención- conspira, al menos en apariencia, contra la productividad poética, tornán-

dola fragmentaria, con una fuerte tendencia a la improvisación. Aunque, más que una característica negativa, esto pareciera ser la nota original de un momento histórico-cultural, en cuya curvatura se inscriben la fragmentación, la interrupción y la improvisación, ritmos impuestos por la racionalidad burguesa y su tendencia a la especialización.

Dos ejemplos de la desmesurada confianza en las propias fuerzas los constituyen las personalidades de Blanco Fombona y Vargas Vila, El venezolano arma su relato autobiográfico conforme a los episodios sobresalientes de la historia de país. En definitiva, los subterfugios operísticos a los que, a veces, Blanco Fombona apela se subordinan al relato maestro que guía la instancia de una enunciación justificatoria. La misma consiste en dejar claramente establecido un condicionamiento superior, diríamos fatalístico, que lo impelió a determinadas actuaciones públicas. Es así como los hechos históricos terminan coincidiendo con las etapas vitales, aún a riesgo de convertir la secuencia cronológica en un anacronismo.

En Vargas Vila el peso de la referencialidad política e histórica emerge como un dilema irresuelto. El colombiano se debate entre la urgencia cívica de su juventud y la vocación artística que lo acosa hacia los cuarenta, edad, por lo demás, de balances y momento propicio para la escritura autobiográfica, tal como lo había propuesto B. Cellini en su propia autobiografía (Darío, Blanco Fombona, Chocano lo mencionan en sus textos). Dice Vargas Vila: "es necesario que mis cuarenta años me sorprendan con un gran haz de espigas luminosas en mis manos." (pág. 25). Es precisamente a la edad de treinta y nueve años cuando abandona Colombia rumbo a Europa, por donde deambula por París, Roma, Madrid, combinado con algún viaje a Nueva York, entre cargos diplomáticos o el periodismo.

Al cumplir cincuenta y cinco años, Vargas realiza un recuento de su vida hasta ese momento. La ordena en tres etapas: 1. 1860-1890 (desde el nacimiento hasta el exilio), 2. 1900-1911 (años de estabilidad económica y éxitos literarios), 3. 1911-1915 (etapa de penurias). Vargas admite que la primera etapa de su vida está contada en la "Historia de mis libros", diez volúmenes que están en poder de

sus editores desde 1913. De sus libros, confiesa la naturaleza autobiográfica: "podrán encontrarse grandes profundidades de mi vida interior, y podrán encontrarse allí elementos de una biografía psicológica mía..." (pág. 42). Durante el período de bonanza anota sus sensaciones literarias e ideas filosóficas, que luego fueron recicladas en sus libros. Durante la tercera etapa no se registran anotaciones en el diario, que salta de 1910 a 1915.

Las fuerzas del yo

Al igual que en otras épocas histórico-culturales (los clásicos y la antigüedad greco-latina, los románticos y la Edad Media, etc.), los modernos hispanoamericanos buscaron en el pasado ciertos modelos arquetípicos, representativos de un ideal del yo. El romanticismo y el renacimiento, por los valores exaltadores del individuo que caracterizan a ambos movimientos, vinieron a ocupar un sitio de preferencia entre ellos, principalmente en punto al concomitante vitalismo de ambos estadios culturales. El hecho de que para algunos modernistas la figura de Benvenuto Cellini sintetizara muchas de sus aspiraciones prueba la afinidad con el modelo de hombre renacentista.¹⁶

La propensión hacia esta época, no obstante, no se agota en Cellini y su paradigma autobiográfico, al que alude más de un sujeto modernista, sino que se expande hacia la totalidad del siglo XVI. Rufino Blanco Fombona, en quien es ostensible la identificación con el renacimiento, en su versión española y especialmente con el ímpetu del conquistador, entronca el ideal con la realización generacional, de cuya ecuación concluye que la "generación española de los conquistadores cumplió a maravilla el encargo del destino."¹⁷ El espíritu realizador de los conquistadores, la valentía, el arrojo, el carácter desafiante, sin descartar la violencia impresa en la misma acción de conquista, constituyen los principales componentes especulares en el acto identificatorio. Ha sido el propio venezolano quien se ha definido como un alma del siglo XVI y un hombre del siglo XX. La admiración de Blanco Fombona, Ugarte, Chocano y otros modernistas por las hazañas de la conquista se inscribe dentro de un movimiento de revalorización del legado hispánico.

Blanco Fombona se ocupó en más de una oportunidad de los conquistadores, amén del estudio que le dedicó, por ello no es de extrañar que su admiración por el tipo de hombre renacentista se continúe en los héroes de la emancipación americana. Al fin y al cabo, la idea que Blanco Fombona tiene de la historia no está lejos de la de Carlyle y la teoría del gran hombre, compartida además por los miembros de su generación que sintieron algún atractivo por los estudios historiográficos.

La relación entre la independencia personal y la nacional y en un contexto mayor, el alcance continental hasta el extremo racial procede de la relevancia asignada al color local, que dentro del romanticismo significa la potenciación del regionalismo o el nacionalismo. Se conciben grandes conglomerados con un importante nivel de cohesión interior. La noción abarcativa se compadece con los sentimientos de vastedad, por lo tanto la medida del yo es también la medida del contexto en el que se despliega. En otros términos, el individuo y el espacio cultural expresado en la nacionalidad sólo encuentran en la hipérbola la idea de su desarrollo histórico.

Los factores tales como la fe, el optimismo, la confianza en el futuro del continente hispanoamericano no pueden menos que reenviarse al segmento antropológico de la afirmación constitutiva del yo y por lo tanto, de la raza, tal cual se pensaba. La desilusión provendrá cuando los factores que contribuyeron a esta acción afirmativa ya no existan o la realidad imponga todos sus condicionamientos. Los ejemplos abundan, por lo que bien puede establecerse también aquí una constante: la crisis de las ilusiones perdidas. Esta expresión debe comprenderse como un abigarrado conjunto de epifenómenos sensibles, existenciales, hasta de orden cotidiano, en su mayoría críticos, que confluyen en la formación de una mirada psicomórfica de la realidad.¹⁸

Uno de los que más hondamente experimentó esta crisis fue Vargas Vila, como lo testimonia su diario, en una combinación en la que se incluye la vivencia del exilio, el eclipse de su éxito literario, la pérdida de vigencia política y el envejecimiento. El registro contiene una nota oscilante entre la melancolía y el dolor. Con todo, Vargas Vila se empeña en verse a sí mismo de otro modo:

colía y el dolor. Con todo, Vargas Vila se empeña en verse a sí mismo de otro modo:

mi vida -escribe en el diario- ha sido tan fatalmente dolorosa y triste, que amarla sería baja imperdonable... y sin embargo, paso ante los otros por un modelo de hombre feliz; leído por millones de almas, amado, admirado, combativo...habiendo hecho una obra literaria y política no igualada ni superada por nadie hasta ahora en América... (pág. 69)¹⁹

La forma aforística que adopta la prosa de Vargas Vila en ciertas ocasiones deja la impresión de que escribiera para el diario, aún cuando no tuviera mucho para consignar. Los aforismos, las metáforas, o los pensamientos breves sustituyen el registro de las acciones o hechos del día. La explicación de esta característica habría que buscarla en la soledad que rodea al autor colombiano. Se podría decir que mientras mayor es su soledad, como es obvio, menor es el registro de acciones o episodios. Es así como se acumulan aforismos, pensamientos repentinos, frases ingeniosas o rebuscadas. La ausencia de contactos sociales o intersubjetivos, si bien provoca en ocasiones la dispersión, en otras, concentra el discurso en la intimidad y se despliega un abanico de afecciones morales. Lo mismo para cuando lo acecha el Dolor (así con mayúscula), no hay lugar para el retoque ni la máscara y aparece un sujeto pesimista y desencantado ante las adversidades: la pobreza, el miedo a la vejez, el reconocimiento que no llega.

Las dimensiones de la subjetividad

La atención sobre la personalidad, desde la perspectiva de la tradición grecolatina (Rodó), desde la teoría del gran hombre (Fombona) o el vitalismo nietzscheano (Vargas Vila), resulta un modo elíptico de estudiar las características de un pueblo, en la seguridad de que la personalidad sintetiza los componentes populares: una porción condensada del genio nacional se reproduce en la personalidad individual.²⁰ No es meramente una casualidad que determinados textos fueran titulados como "La personalidad de la Raza" y "La personalidad de los pueblos",²¹ y otros por el estilo. La coincidencia, en todo caso, forma parte del debate sobre la teoría y la praxis del

deber ser americano, al que se contribuía con tratados sobre la moral práctica, filosofías de vida, catálogos de perfeccionamiento de la personalidad y éticas fundadas en ideales, todos estos textos configuradores de un saber enderezado al cultivo de la voluntad, la acción y fe en el futuro hispanoamericano.

Es ostensible el cariz defensivo del subjetivismo que se practica. La conciencia de sí se ha revestido de un enorme valor gnoseológico frente a la tendencia a la especialización que el capitalismo impone. Las nociones de totalidad, refrendadas por la adhesión a ciertos postulados del renacimiento, como es el caso de Chocano o Blanco Fombona o los gestos y actos románticos, como es la campaña antiimperialista de Ugarte, procuran limitar los efectos disgregadores de la especialización, para lo cual se buscan fundamentos en los inicios de la edad moderna, cuando al poeta se le reconocía la capacidad para "todas las manifestaciones intelectuales de la vida múltiple" (Chocano). Ésta es precisamente la facultad que los escritores modernistas se niegan a perder y de muy distinta manera reclaman.

Al introducir la correlación sujeto-sistema, intentamos focalizar el perturbador funcionamiento de la autonomía alcanzada por el sujeto y el de la sociedad a la que pertenece. Dicho en otros términos, la experiencia de autonomía del sujeto, en sus variantes líricas, testimoniales o autocognitivas, atañe a la noción social que circula sobre la misma.

La tres dimensiones esenciales del ideal romántico: la belleza, la verdad y el bien, que subsisten en el período modernista, funcionaron orgánicamente durante el apogeo romántico, aunque la declinación del ideal arrastró consigo la unidad. Durante el modernismo los tres elementos han trocado el funcionamiento orgánico por un estado de desarticulación. El tardorromanticismo modernista podría definirse como el intento de reagrupar estas dimensiones, no como una retórica sino como un todo armónico conforme al cual regular la vida. A fin de cuentas, entre los modernistas, el descrédito romántico no dependió nunca de la moral del deber y la preocupación social, sino del retoricismo de la forma. Ello sin que sobreviniera ningún conflicto con el tratamiento de temas decadentes, como en las novelas de Vargas Vila.

El enfoque que proponemos tiende a captar la revalorización de la individualidad en períodos de escasa diferenciación entre la esfera pública y privada, tal cual resulta ser el período transicional de un siglo a otro, facilitando la captación de la estructura cosmovisionaria (la concepción del estado, el grado de desarrollo del capitalismo en Hispanoamérica, la racionalidad europea, etc.). De ella dependen los ideogramas de la autfiguración representados en un ego épico, implicado protagónicamente dentro de la historia y la cultura.

El sujeto cubre con la dilatación de su figura el espacio político-cultural negado desde una estructura social fuertemente concentrada en el poder emanado de la tierra y el sistema de comercio con los países centrales. Hispanoamérica no conoce la solidez de la burguesía europea.²² El hombre faústico moderno se ha exaltado con la conciencia de sus propias fuerzas, sin reparar en limitaciones. La frase de Goethe de potenciar la vida para que se "ensanche hasta hacerse un mundo" logra su cometido en Hispanoamérica, gracias a la consciente trascendencia asignada al sujeto.

En el enclave que resulta de analizar el rol del individualismo y el desarrollo de las fuerzas productivas burguesas, es donde conviene indagar las modulaciones sociales, culturales y la percepción de las transformaciones político-económicas, observables durante el período de modernización hispanoamericana y que los discursos sobre el yo dan cuenta. Si fuera preciso ordenar el escenario, en el cual operan las fuerzas emergentes, habría de hacerse del siguiente modo: como dinamizador de ideas, las categorías significativas del individualismo romántico acompañando la formación de una burguesía durante el siglo XIX; como novedad, la irrupción del fenómeno imperialista hacia fines del mismo siglo y freno del impulso histórico de esa clase social, pero no de las aspiraciones de sus miembros más conscientes representados por los modernistas.²³ Sin dudas, la estirpe romántico-burguesa de un Sarmiento o Lastarria sólo se continúa en un escritor como Martí y no en Darío o Casal. Con todo, las características impuestas al modernismo como contrario a la intervención del escritor en la política corresponde al momento anterior a 1898, el lapso de vigencia, desde la serie literaria de obras como *Azul o Prosas Profanas*.

La guerra hispano-norteamericana, de ese mismo año, inaugura un ciclo en el que se retoma la conciencia social del escritor y se manifiesta en Blanco Fombona y Vargas Vila, sólo por dar cuenta de los autores estudiados en este trabajo.

Una situación autobiográfica del desencanto: Horacio Quiroga

Los hispanoamericanos han visto en el viaje una manera de sortear la brecha entre las metrópolis y la marginalidad del mundo periférico. La acción de transponer la distancia ha significado ir de lo menor a lo mayor, del atraso al desarrollo, de la rusticidad al refinamiento de las formas y de los sentidos. Al menos así lo creyeron particularmente los modernistas.

Aunque entre los propósitos de los viajeros modernistas se encontrara un interés estético, lo cierto es que la curiosidad artística podía ser satisfecha por otros medios. La circulación del libro europeo, a través de algunas de sus editoriales más conocidas y prestigiosas ponía al alcance de los sujetos letrados el abanico de ideologías estéticas circulantes en los centros culturales. La literatura simbolista y parnasiana era bien conocida por Rubén Darío mucho antes de llegar a Europa o el estrecho contacto que José Martí tuvo con las teorías literarias en boga, no fueron frutos exclusivamente de sus viajes. Es altamente ilustrativo el caso del uruguayo José Enrique Rodó, quien viajó a Europa hacia el final de sus días, lo que significa que desarrolló toda su producción de estirpe occidental y romano-cristiana sin moverse de su país. Se debe relativizar, entonces, la motivación esteticista en favor de una nítida percepción sobre la estrechez del campo intelectual hispanoamericano finisecular, es la que juega en el intercambio cultural americano-europeo.²⁴

En la vida y en la obra de Rubén Darío los viajes demarcan un apartado fundamental, tal cual lo ha señalado Sáinz de Medrano.²⁵ Aunque el paradigmático "nomadismo" dariano, como lo llamó Salinas, no es más que un caso del nomadismo modernista, a tal extremo que las incitaciones al viaje dan lugar a una verdadera tipología: 1) El "ansia por lo nuevo": Para Amado Nervo "(el hombre) Al trabajar, pues, al

luchar, al obrar, busca intuitivamente la novedad; es decir, un estado diferente de los estados por que ha atravesado, una modalidad distinta de su vida, ser otro yo dentro de otro medio."²⁶ 2) La estética de la sensación: es el caso de Enrique Gómez Carrillo: "Por mi parte, yo no busco nunca en los libros de viaje el alma de los países que me interesan. Lo que busco es algo más frívolo, más sutil, más pintoresco, más poético y más positivo: la sensación. Todo viajero artista, en efecto, podría titular su libro: *Sensaciones*."²⁷ 3) el exilio como el que padeciera, entre otros, Rufino Blanco Fombona.

Es sorprendente que Quiroga en ningún pasaje del *Diario de viaje* aluda al motivo por el cual lo realiza. Por el contrario, no son pocas las veces que reniega de la decisión, encontrando inútil el esfuerzo. Con todo, el viaje, de tan sólo una aparente gratuidad, obedece al deseo, en el que arde la mayoría de la juventud hispanoamericana con alguna inclinación literaria, de la convalidación artística. Corre la sospecha de que en París ello es posible, sobre todo, para Quiroga, que salía de un fracaso como editor de la *Revista del Salto* (1899-1900), una de las primeras tribunas modernistas en el Uruguay.

Pero aún sorprende más la visión desdeñosa que Quiroga plasma de París en su libreta de notas diarias. Si resulta extraño es porque, para el 1900, París constituía la meca de cualquier hispanoamericano, el punto de partida para la aventura, la libertad irrestricta, el diletantismo- y otras poses, ya que muchas veces no pasaban de ello. En suma, la ciudad de Víctor Hugo resumía, no tan metafóricamente, un conjunto de otras ciudades: París también era Atenas, Alejandría, Babel o Sodoma.

No sólo desde el diario aflora esta visión a contrapelo de la poderosa corriente francófila, sino también de dos crónicas que envió para una publicación de Salto, su lugar de nacimiento. Sus opiniones se destacan por la ingenuidad y una irrefrenable imaginación técnica, ésta última será de gran estima en sus tiempos de vida silvestre. En una de estas crónicas,²⁸ París es traducido a cifras y medidas que aluden a la cantidad, tamaño o distancia. Se trata de una mirada descriptiva, pero de quien está dispuesto a calcular minuciosamente las coordenadas de "la ciudad de las ciudades". Quiroga cuenta el número de

pisos de las casas, las bifurcaciones de los bulevares. Estima la cantidad de carruajes que pasan por un gran bulevar. Arriesga números con la candidez del que se cree incapaz de errar el cálculo: "En dos filas, en tres, en cuatro, en cinco, en seis, doscientos carruajes, 80 bicicletas, 15 automóviles, 1000 personas, todo en una cuadra de bulevar...". Para mayor precisión, este fluido de hombres y máquinas, según Quiroga, se "repite cada dos minutos".

Nada deja de asombrar al joven uruguayo: su vista va del bulevar a los paseantes, quienes ponen la nota cosmopolita. También sobre ellos recae el incontenible interés métrico de Quiroga: "Pasan individuos de cuarenta centímetros de cabello y ochenta de barba (sin exagerar)". Pero del Louvre, Quiroga ve atentamente la Venus de Milo y un cuadro de Gleire, "Las ilusiones perdidas"; el resto, es decir todo, no le causa más que etéreas impresiones. De la Exposición Universal, epítome de la supremacía europea, que por aquel año se lleva a cabo, habla de pinturas, que confiesa no las recuerda. De Notre-Dame, "uno se espera otro algo a que esas grandes obras no responden" o del Bosque de Bologne, además de monótono y artificial, "no es lo que uno se espera." Al fin de cuentas, qué otra expresión se podía esperar de quien al mes de estar en París declaraba no haber visto casi nada, no porque no lo hubiese hecho físicamente, se entiende, sino por el escaso interés despertado.

Es ostensible el hecho de que Quiroga practica una mirada observadora más antropológica y vital que culturalista, entendiendo esta última como el hábito de encajar la imagen literaria a la realidad de los objetos culturales. Procedimiento habitual en la mayoría de los modernistas, que conocían, antes de llegar al viejo continente, una Europa por medio de los libros. Es precisamente en este ensayo de unidad entre el modo de vivir el mundo y el modo de expresarlo donde reside la enorme trascendencia del viaje a París, que, insisto, sirvió menos como viaje iniciático y estético que como anticipo de una puesta a prueba de sí mismo, en pugna directa con el medio, sin mediaciones de ninguna índole.

En París, como lo testimonia el diario, se quedó sin dinero, deambuló mendigando entre sus compatriotas, pasó hambre, sintió la soledad, la nostalgia,

pero también el despertar del amor por la tierra. La temporada parisina, por el fuerte desencanto que le produjo, debilita el mitema del dandysmo de Quiroga, dejando al descubierto su simple carácter de pose. Una estadía de esa índole fue como vivir, con antelación, en la selva. La analogía daría, supongo, para detenerse en las imágenes entre fóbicas y exultantes que produjeron las experiencias megaurbanísticas de la época (Baudelaire fue el poeta, Georg Simmel, el sociólogo de esa faceta de la modernidad). La ciudad tomada como una selva es una analogía propia del imperio de la filosofía positivista. El darwinismo competitivo del más apto y el zoomorfismo entrevisto en las masas obreras que irrumpían en la historia, son imágenes del dominio de las ciencias naturales sobre las sociales. Sin embargo, la asociación ciudad-selva no se reducía a una cuestión epistemológica, la misma inhumanidad del desarrollo capitalista proveía la idea de su salvajismo. Estas lecciones, que no pasaron desapercibidas, en la futura vida de Quiroga, cobrarían todo su significado.

Para algunos modernistas, excepto Quiroga, París fue una verdadera torre de marfil: soledad y vértigo a un tiempo, fuente depurada de cultura e incitadora de los sentidos, *locus* urbano y estético en el que la vida anímica se renueva. Para todos, y gracias a un efecto paradójico, la distancia con la tierra de origen, permitió el reencuentro con América. Doble nostalgia, pues, la de los modernistas: añorar París desde Hispanoamérica y soñar con la abundancia americana desde Europa.²⁹

En el peor momento de su estancia en París, Quiroga no tiene sino recuerdos positivos de su suelo natal y un deseo irrefrenable de retornar. "Yo quiero escribir en su diario- toda la tierra en que he vivido, mis árboles, mis soles, mi lengua. (...) ¡Oh América bendita, donde todo es grandeza y hospitalidad! ¡Cómo te adoro en París!" (pág. 103)

En un determinado nivel, el americanismo despertado por la razón nostálgica adquiere un fuerte matiz despolitizado, como consecuencia de su intención desurbanizadora en pos del resaltamiento de la naturaleza, el paisaje y el color local. En parte, el paisajismo desprovisto de conflictos debe ser visualizado como una derivación del estado especial

propio del retorno: la memoria se posa solamente sobre el terruño, el paisaje y el espectáculo natural.³⁰

El discurso desencantado podría atribuirse, en principio, a las desventuras que padeció en París, sin embargo, las decisiones futuras que lo convirtieron en un colono de la selva misionera, sostienen la idea de que el desencanto no fue fruto de su desgracia, sino que obedecía a un palpitante rechazo de los ambientes supercivilizados y artificiales. En el espacio que media entre el dandy que viaja a París y el colono internado en la selva se inscribe su decepción por el régimen de convenciones urbanas, tanto culturales cuanto sociales, y la esperanza de refugiarse en la utopía rural a fin de recuperar la armonía.

Visto en perspectiva, el desencanto quiroguiano no está aislado sino que integra un proyecto de despojamiento cultural iniciado en su experiencia europea. De la desculturización a la que se supedita, conserva, como instrumentos además de válidos, necesarios, las técnicas narrativas occidentales (Poe, Kipling, Conrad, Dostoievsky), a la par de las otras técnicas: las del mundo capitalista (con ellas intentará la fabricación de dulces, la destilación de naranja, la elaboración de tintura de lapacho).

Más aún, cabría añadir que el desencanto está impreso en el carácter mismo de Quiroga, a la manera de un comportamiento que se reproduce integralmente en situaciones diferentes, por lo mismo es probable que la desilusión forme parte de una sensibilidad epocal, que funciona como un mecanismo deseante de objetos cuyas dimensiones resultan inferiores al momento de obtenerlos. Respecto al viaje Quiroga escribe en el diario:

Realizo el sueño de que hablaba a Alberto /.../Lo cumplo ahora, en este momento; pero no estoy contento /.../qué diferencia de lo que uno se figura antes de partir, de conocer el hecho, cuando uno poetiza todo en la hermosura de lo que va a venir /.../ ¡Ley eterna de impotencia y de angustia, que nos hace siempre abjurar de lo que nos hemos prometido de bueno, porque hoy como ayer hemos deseado otra cosa, otro algo que la existencia no cumple/.../ (pág. 49)

En su arraigamiento en las orillas o los bordes de la civilización debe leerse una extraordinaria protesta, más consistente aún que la del más acendrado anarquista de la época (o socialista utópico, si el espacio lo permitiera, habría que delinear un paralelismo entre Quiroga y los falansterios de Fourier), aunque no por ello menos equivocada. "No tengo fibra de bohemio" escribe Quiroga en su *Diario*, lo que es rigurosamente cierto si se descuenta la idea de marginalidad que rondaba a los bohemios, márgenes, claro está, que no sobrepasaban los cenáculos por ellos mismos creados. Quiroga, como en tantas otras cosas, extrema la idea de marginalidad del escritor bohemio: entre el descentramiento en la urbe, opta por el de la selva misionera. La utopía rural quiroguiana pone en evidencia la nota más nítidamente moderna de la narrativa occidental, esto es, el juego de escisiones entre hombre, naturaleza y sociedad.

La desventura parisina le devuelve la sinceridad y autenticidad a lo que escribe en su diario, sin enmascaramientos retóricos, aún cuando realiza ejercicios literarios. Pero también lo signa para el resto de su vida, a tal punto que los apuntes diarios claramente dirigidos a sus amigos, según lo demuestra la reiteración de apelativos dentro del texto, no llegarán nunca a ser conocidos por ellos. El motivo fundamental: la vergüenza de haber mendigado entre sus compatriotas, es decir el bochorno por la dependencia. Si como bien dice Molloy que las posibles burlas hacen del autobiógrafo un escritor extremadamente precavido,³¹ Quiroga no recurrió a ninguna estrategia discursiva sino al ocultamiento, lisa y llanamente, del texto para evitar la vulnerable exposición.

También el *Diario* deja al descubierto que Quiroga, tempranamente, logró eludir la acusación de desarraigo que luego pesaría sobre muchos modernistas, pero extensible también más allá de la vigencia del modernismo. Zum Felde atribuyó el desarraigo modernista a lo que denominó un sofisma estético. El concepto, que lo comparto, destaca la confusión de la sensibilidad con la objetividad en la que los artistas incurrieron. Convencidos, como es-

taban, de que la poesía se alojaba en tal o cual faceta de la realidad, no percibieron que esa especialización pertenecía al gusto de la época.

Para concluir, a través de los tres diarios circulan los problemas derivados de la estrecha imbricación existente entre modernidad y el resaltamiento del individuo. Si la cuestión pertenece a Occidente, en Hispanoamérica adopta modalidades específicas, que se perciben en las escrituras de carácter autobiográfico. La inadecuación al medio, la colisión entre la identidad artística y la asignada socialmente, la extremación del sentido libertario, por momentos radicalmente anárquico -sin filiaciones partidarias ni clases sociales-, el malestar de la cultura imperante, la secularización de las formas y estilos de vida, la exaltación de la rebeldía, aún a costa del perjuicio personal, singularizan un momento de la cultura hispanoamericana, pero son, asimismo, vectores que atraviesan los textos de Rufino Blanco Fombona y José M. Vargas Vila. Horacio Quiroga por diversas razones se distancia de estos modelos diarísticos (extensión del texto, circunscripción temática, etc.) sin embargo, también en la brevedad de las experiencias narradas, se observan los tópicos de la nueva estructura de sentimientos que acompañó la modernidad hispanoamericana, aunque en este caso desde una perspectiva desencantada.

Notas

1 Picard, Hans Rudolf, "El diario como género entre lo íntimo y lo público". En: *1616*, IV, 1981.

2 Picard sostiene que la literatura es un discurso que no reproduce el mundo, sino que, por vía ficcional, proyecta imágenes de un anti-mundo imaginario. Op.cit., pág.115.

3 Horacio Quiroga, *Diario de viaje a París*, ed. de Emir Rodríguez Monegal, Montevideo.

A continuación de la cita se consignará el número de página.

4 Picard, op.cit., pág.119.

5 Molloy, Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, F.C.E., 1996, pág.15.

6 Este movimiento del espíritu, que no debe confundirse con el satanismo (que es una mística invertida), significa una actitud de rebelión contra lo trascendente y una exaltación del Yo. Emerge hacia finales del siglo XVIII y alcanza su máxima intensidad hacia finales del siglo XIX, hasta desembocar en el decadentismo. La actitud titánica está presente incluso dentro del Renacimiento con Maquiavelo, Miguel Ángel, etc. Pero, sin lugar a dudas, preside la conciencia moderna al situar al hombre en el centro del mundo. Nietzsche lleva casi hasta el paroxismo la idea titánica (el superhombre).

7 Rama, Ángel, "Prólogo". En: Blanco Fombona, Rufino, *Diarios de mi vida*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pág.15. En lo sucesivo se consignará el número de página a continuación de la cita.

8 No sólo resulta pertinente mencionar el romanticismo sino imprescindible si se quiere comprender tanto la radical afirmación individualista cuanto el sentido de libertad que animan a los sujetos modernistas. La emancipación del individuo, el rechazo de la autoridad, la intolerancia de la barbarie y las prohibiciones conforman los principios más vitales del arte moderno, que hunden sus raíces en el romanticismo. De Paz, Alfredo, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos, 1986, 187.

9 "El modernismo- escribe Paz- fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón- también de los nervios- al empirismo y el cientifismo positivista. En ese sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo." *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p.128.

10 Giovanni Allegra, en un trabajo titulado "El modernismo como antimodernidad" se refiere a la vigencia de una "ideología neorromántica" en la Europa de fines de siglo, cuya influencia, a nuestro entender, no estuvo restringida al Viejo Mundo. Allegra continúa la tesis de Paz en el sentido de refrendar la relación metafórica existente entre el surgimiento romántico y el simbolismo en Europa. Dicho en otros términos, el simbolismo fue un retorno a un conjunto de ideas propias del primer romanticismo europeo, sin embargo, para nosotros, en ello no se agotaría esta pervivencia romántica que atraviesa el período modernista en Hispanoamérica. La disputa se plantea, como puede observarse, dentro de los límites teóricos que el movimiento romántico había fijado. Para ciertos ensayistas hispanoamericanos, el modernismo se agotó en una etapa previa al

inicio del nuevo siglo, y significó la adopción de los tópicos propios del decadentismo y el simbolismo, cuya procedencia romántica es sabida. Esos mismos ensayistas enfatizaron la raíz social de la teoría del arte romántica, como un modo diferente de sortear el malestar que produjo el reinado de la cantidad positivista. "En ambas postrimerías -escribe Allegra- de siglo -el XVIII y el XIX- es la reducción del mundo a cantidad, a laboratorio, a lugar de hechos que se suceden sin trascender los límites de su contingencia, lo que produce el movimiento opuesto." *Thesaurus*, n.1 ene-ab 1981, p.94. En otros casos- Ricardo Gullón o Real de Azúa-, las marcas románticas percibibles son tomadas como componentes del abigarrado sistema de influencias del modernismo. Por su parte, los propios creadores han fijado posición sobre el tema: Rubén Darío ("¿quién que es no es romántico?" Poema "La canción de los pinos" en *El canto errante*) o M.Ugarte: ("Nuestra generación habrá sido modernista, como arbitrariamente la definen algunos, pero nadie le podrá quitar el penacho romántico que la llevó a cultivar el disparate divino del desinterés y del ensueño." *Escritores Iberoamericanos de 1900*, México, Vértice, 1947,p.40) Arturo Ardao, por su parte, se refiere al momento como una segunda ola romántica "exalta confusamente el sentimiento, la imaginación, la vida, y desprende, poco a poco, con un nuevo sentido de la existencia, un conjunto de doctrinas henchidas de idealismo y subjetividad." *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*, México, F.C.E., 1950, p.257)

11 Bousoño, Carlos, *Epocas literarias y evolución*, Madrid, Gredos,1981, Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos,1987.

12 Esta es la edición que hemos utilizado y que se encuentra en la Biblioteca Nacional (Madrid): Vargas Vila, J.M., *Diario inédito (Tagebucher)*. *El Vargas Vila Esotérico y Desconocido*, ed. de Raúl Salazar Pazos, 2 vols., Miami, Editorial Arenas, 1992. José Guerra Flores, según una nota de agradecimiento del editor, es el responsable de la selección del diario. El editor en una introducción afirma haber adquirido en 1965 todo el archivo de Vargas Vila a Georgina Palacio; años después le encargó a Guerra Flores una colección de los "mejores pensamientos" del Diario y que "versan sobre la dimensión filosófica del existir humano; dimensión filosófica que en su profundo contenido de absurdidad y desesperación, encerraba de manera inexorable, para el pensamiento del gran nihilista sudamericano, la condición humana" (p. 7).

Apoyado en Ortega, Schopenhauer, Nietzsche y Heidegger, el editor sitúa a Vargas Vila como el gran nihilista, inserto en una corriente que captó el gran desmoronamiento de Occidente. Vale la pena anotar que el editor Salazar firma su introducción como miembro de la "Sociedad Budista de Miami".

Por otro lado, y al momento de haberse concluido este trabajo, he tenido la oportunidad de consultar la edición del diario, realizada por Consuelo Triviño, quien además es autora de la introducción. En ella Triviño relata otra versión sobre el destino de los manuscritos de Vargas Vila, que en la actualidad se encuentran, oficialmente, en poder del gobierno cubano. La primera y gran diferencia que se puede establecer entre esta edición y la de Salazar es que la de Consuelo Triviño no ha respetado los originales pues ha debido -reconoce- "organizar párrafos, modificando la puntuación para darles sentido a las frases (...)" De otro modo, el diario hubiera parecido un largo e incongruente poema" (Introducción, p. 37). Lo grave del asunto, quizás, es que Vargas Vila haya querido escribir su diario, justamente, como un largo poema sobre su yo atormentado. Sin que esto signifique un juicio de valor en favor de la edición de Salazar Pazos, le cabe al menos el beneficio de haber sido fiel al estilo del colombiano.

El diario se cierra con un epílogo que es una carta dirigida al Director del diario *El Tiempo* (Bogotá) y en la que explica algunos hechos que rodearon la existencia de los manuscritos (más de 4000 folios). Al parecer, En París ya se habían perdido 2000 folios de las *Memorias* de Vargas Vila (1860-1898), entregadas a la Editorial Bouret (Francia) en 1913. Junto con 7 libros de pensamientos, el *Tagebücher* (titulado de ese modo como el de Friedrich Hebbel), se elevan a 5000 páginas (fechado el primero en 1899 y el último en septiembre de 1932. La copia mecanografiada llega a 11 tomos, hasta febrero de 1933.

13 "Los escritores posteriores a los modernistas del novecientos -observa Rama-, o sea los regionalistas y vanguardistas, resultaron, en comparación con ellos, insólitamente oscuros: fueron verdaderos profesionales consagrados a la literatura, maestros y profesores universitarios muchas veces y en sus vidas no hubo los incidentes rocambolescos que llenan las biografías de sus antecesores: tiroteos, prisiones, raptos, desafíos, persecuciones, atentados". op.cit., p.24.

14 Ibid.

15 "Aparentemente -escribe Bourdieu- la escuela del arte por el arte rompe con la tradición romántica que establecía una relación de simbolización recíproca entre obra y vida. En realidad, ella no hace más que racionalizar, si así puede decirse, el proceso de estetización de toda la existencia que ya era evidente en el dandysmo. Esta racionalización se lleva a cabo sometiendo siempre de manera más total la vida a las exigencias de la obra y convirtiendo sistemáticamente las aventuras personales en experiencias estéticas ("la única posibilidad de éxito está en cultivar y exasperar el propio temperamento», decía Flaubert). Con este fin se recurre a técnicas de concentración y de ascetis-

mo o se acentúan tendencias patológicas o se exploran situaciones límites, aptas para revelar aspectos originales de la personalidad o para suscitar sentimientos insólitos." *Campo del poder y campo intelectual*, B.A., Folios Ediciones, 1983, p.14, nota pie de página.

16 Respecto de Cellini, escribió Burckhart que la trascendencia del italiano se debió a su capacidad de haberse convertido en tanto hombre en "un tema humano para la eternidad". Y agrega: "En nada le perjudica que el lector piense, a menudo, que miente o exagera, predomina, al cabo, la impresión de la formidable energía de su carácter cultivado, violento y profundo. Los autores de biografías de los países nórdicos, por muy superiores que sean sus tendencias y su carácter moral, semejan junto a él naturalezas incompletas. Es un hombre que lo puede todo y se atreve a todo, y que lleva en sí mismo su propia medida. Nos plazca o no, es evidente que en esta figura alienta un innegable arquetipo del hombre moderno." *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona, Salvá, 1959, p.255.

17 Blanco Fombona, Rufino, *El conquistador español del siglo XVI*, Madrid, Editorial Mundo Latino, s.a. p.291. Anota Blanco Fombona en su diario: "Los conquistadores españoles de los siglos XVI y XVII, deslumbrantes de bravura y abuelos de nuestras democracias eran hombres rudos, ignorantes, que trajeron ideas antiguas a América de que ellos mismos en Europa no habían podido desprenderse. /.../De todas suertes, los conquistadores españoles de América eran hombres de un mundo renovado/.../El mundo moderno, el ambiente de Renacimiento, si los envolvía en su hábito era a pesar de ellos mismos." (p. 229)

18 Esta mirada psicomórfica "induce a interpretar los sucesos de la esfera social a través del prisma de la personalidad.", Béjar, H., *La cultura del yo*, Madrid, Alianza, 1993, p.167.

19 Apenas un pasaje anterior, Vargas Vila consigna la preparación de la edición del diario, pero el dinero y los editores son los primeros impedimentos. Sabemos asimismo que es su deseo que su hijo adoptivo lo custodie y evite cualquier mutilación. Dentro de este contexto la cita de marras se resemantiza, pues lo escrito está infiltrado por la idea de la edición, por lo tanto de la potencial lectura. Sólo así se puede entender la absoluta desmesura de esta autoevaluación, o bien la de otros tantos pasajes.

20 "Cuando se dice -se pregunta Rodó- de la unidad consciente que llamamos personalidad en cada uno de nosotros ¿no puede extenderse, sin esencial diferencia, al genio de un pueblo, al espíritu de una raza igualmente capaces del nombre de personalidad? ¿No se reproduce en esos grandes conjuntos todo lo que la observación del psicólogo halla en el fondo de nuestra historia íntima; y no

se dan en ellos también todos los grados de armonía y continuidad con que cabe que se manifieste esta síntesis viva de la conciencia individual y refleja?" "Motivos de Proteo", *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1967, p.492.

21 Los títulos pertenecen a ensayos de Chocano y de Rodó.

22 En su estudio sobre la concomitancia entre persona y sociedad en España, Juan Marichal compara los intelectuales franceses y españoles para poner de manifiesto la débil estructura social en la que se afirmaba estos últimos: "Claro está, el sentimiento de Maine de Biran (y dejamos ahora entre paréntesis las características más específicamente singulares y excepcionales de este gran filósofo francés) se sustenta en la estructura social y económica de la Francia ochentista, en la solidez emocional de una burguesía que sabe lo que es y lo que quiere. Los intelectuales españoles no cuentan con ese respaldo social y psicológico; y padecen lógicamente las consecuencias de los desniveles aludidos. En Francia, en la Francia de las dinastías burguesas, el egotismo intelectual es una ocupación clasista que no aísla al que la ejerce." (*op.cit.*, p.128) Las observaciones de Marichal vienen en apoyo de nuestros supuestos, entre otras razones, debido a que sostenemos una afinidad hispano-americana desde la perspectiva periférica que informa a ambos espacios. La marginalidad, huelga repetirlo, se establece en relación con el sema de occidente, en el que no están comprendidos estos espacios, o si lo están, es de manera distorsionada.

23 Morectic, Yerko, "Acerca de las raíces ideológicas del modernismo hispanoamericano", *Philologia Pragensia*, n.1, 1965.

24 La literatura de viaje modernista es tan extensa como inexplorada por la crítica, falencia que se agrava con la escasa estimación que han merecido los escritos autobiográficos y memorísticos, circunstancia que incrementa la incompreensión de algunos aspectos cruciales en punto a la experiencia implicada en los intercambios culturales. Esto último, tomando en cuenta que la literatura del yo no "informa directamente de la vida, sino de cómo es subjetivamente vivida la vida por el autobiógrafo." (Nota: las cursivas son nuestras, Francesc Espinet i Burunet: "Cataluña (1888.1936) a través de las autobiografías" AAVV, *La autobiografía en la España contemporánea*, Anthropos, Barcelona, n.125, octubre de 1991, p.65.)

25 Sáinz de Medrano, Luis, "Los viajes de Rubén Darío por Hispanoamérica" En: *Anales de literatura hispanoamericana*, n.23, 1994, p.84.

26 "¿Por qué va uno a París? (1902)" en: Olivio Jiménez-Antonio de la Campa, *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*, N.York, Eliseo Torres, 1976, p.174)

27 "La psicología del viaje", *Ibidem*, p.195).

28 *La Reforma*, Salto, 29 de mayo de 1900.

29 "Para la mirada europea, toda la América española escribe Rodó- es una sola entidad, una sola imagen, un solo valor. La distancia desvanece límites políticos, disimilitudes geográficas, grados diversos de organización y cultura, y deja subsistente un simple contorno, una única idea: la idea de una América que procede históricamente de España y que habla en el idioma español. (...) Es interesante observar cómo se trasmite esa sugestión de la distancia, a los americanos que viven en Europa." Rodó, José E., "Motivos de Proteo". En: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1289.

30 David Viñas atribuye la vuelta al ámbito natural a la inquietud purificadora que sobreviene después de la saturación urbano-europea. "La actitud es de rechazo hacia la Europa fácil de los *gentleman* del 80 y la catarsis se realiza merced a un repliegue sobre el campo, la pureza y la antihistoria, la vida interior y el espiritualismo." (*Literatura y realidad política*, p.68) Se está, según el crítico, ante un transtelurismo.

31 Molloy, *op.cit.*, p.17.