



ANGEL RAMA

RUFINO
BLANCO FOMBONA
Y
EL EGOTISMO
LATINOAMERICANO

DIRECCION DE CULTURA
Universidad de Carabobo

ANGEL RAMA

RUFINO
BLANCO FOMBONA
Y
EL EGOTISMO
LATINOAMERICANO

DIRECCION DE CULTURA
Universidad de Carabobo

SEPARATA, Organo del Departamento de Literatura
de la Universidad de Carabobo.

Dirección / ALEJANDRO OLIVEROS

Diagramación / MARCASTILLO

TALLER DE COMUNICACION VISUAL DE LA U.C.

1. *El hombre y sus máscaras.*

Condottiero, espadachín, renacentista, Don-Juan-gato, camorrero, poeta, le llamó Rubén Darío cuando Rufino Blanco Fombona era un joven que no había alcanzado los treinta años. La fama de exaltado y de violento no le abandonará ni siquiera en los días de su muerte a los setenta años (1944): fue una corona tempestuosa que calzó con orgullo pues a ella le debió sus hallazgos artísticos válidos, eso que se define con las mismas palabras que él usó para otro americano de su estirpe, el peruano Manuel González Prada: “una prosa de electricidad que brota relámpagos”.

Esa aura aventurera, novelesca y hasta rocambolesca que lo ciñe, se coordina difícilmente con una palabra polvorienta que también se le ajusta: polígrafo. La bibliografía de sus obras establecidas por Edgar Galdón Márquez (*Obras Selectas*, Madrid, Edime, 1958), comporta multitud de libros, folletos, artículos, prólogos, traducciones, ediciones críticas. El día que se coleccionen sus obras completas, tarea nada fácil por la dispersión de su voraz labor periodística, se dispondrá de un centenar de volúmenes. En ellos se encontrará: poesía, viajes, polémicas, crónicas históricas, diarios ín-

timos, novelas, ensayos políticos, cuentos, libelos, comentarios eruditos, cartas políticas y familiares, crítica literaria, con la particularidad de que todo fue hecho de paso y de viaje, en el estribo de un tren frenético que fue su propia vida, en una inagotable, febril pesquisa de su propia identidad para la cual fraguó todos los espejos posibles. Con la particularidad también de que casi todo lo hizo fuera de su patria, Venezuela, y que ni en ella, ni en las restantes patrias latinoamericanas, es demasiado conocido: una figura, más que una obra; un gesto, más que una palabra.

La historia, la política y la literatura, en ese orden jerárquico, fueron las pasiones de su vida intelectual, pero empobreceríamos su imagen si hiciéramos de él un historiador (por aguda que sea su interpretación humana de Bolívar o su análisis del conquistador español de América), un político (por cáusticos que sean sus libelos contra el dictador venezolano a quien él bautizó Juan *Bisonte* Gómez), un literato (por eficaces que sean sus retratos del natural), categorías éstas que resultan retóricas si se cotejan con el ascua animadora de su fulgurante carrera y que frecuentemente resultaron formas convencionales donde no llegó a imprimir, entera, su huella. De un escritor peruano escribió: "Le faltó una cosa simple y rara: la sal de la vida, lo que imprime carácter al hombre y sabor a la obra: personalidad". Eso es lo que él tuvo en abundancia, lo que él procuró por encima de cualquier otra condición humana, lo que cultivó con esmero y lo que compró jugando todo riesgo. Por lo cual es aceptable que se lo defina como el mayor egotista latinoamericano, aún habiendo vivido en un tiempo (la "belle époque" del continente) donde brillaron los mayores egotistas, esos que sólo pueden definirse como "artífices de la personalidad".

Tenía modelos, por cierto: es un descendiente de Julien Sorel y de Lucien de Rubempré, pero más aún de esas almas en vilo que poblaron el siglo XIX americano, desde su compatriota Francisco de Miranda hasta José Martí, desde Sarmiento hasta González Prada, desde Montalvo hasta Euclides da Cunha, esos tempe-

ramentos exacerbados que atraviesan el siglo romántico y que se trasmutan al expandirse en las postrimerías del siglo de una manera hedónica, sensual y lujosa, dentro del individualismo acrático de nuestra década amarilla, cuando a la pasión de la personalidad se unió el refinamiento de los sentidos. A diferencia del colombiano José María Vargas Vila que se conformó íntegramente con los dones del egotismo decadente que aprendió en Roma y en París, con ese culto especular del "yo" que fue la norma del novecentismo, Rufino Blanco Fombona heredó una estirpe de grandes personalidades del XIX a las que tornasoló en el recién aprendido hedonismo finisecular. Quiso integrar una lista de preclaros antecesores a la cabeza de los cuales inscribió el nombre de Simón Bolívar ("soy bolivariano porque tengo el sentido de la grandeza" explicó) y asumió conscientemente su papel, se reconoció como un ser único, narcisistamente procedió a examinarse, a componerse, a admirarse, estudiando ideas, políticas o doctrinas religiosas a la luz de la sacralización del "yo".

Si fue fieramente anticlerical y enemigo del cristianismo, a pesar de su admiración por la "personalidad" de Jesús, fue porque éste "vino a llenar de tristeza el mundo y a suprimir, cuanto era dable, el más humano, viril y noble sentimiento: el orgullo". Si se consideró cercano al pensamiento de Schopenhauer fue por su visión del mundo como campo de la voluntad, recogiendo de la obra del filósofo una imprevista frase que repitió como monomaniaco: "Yo quiero". Y si dio fundamentación teórica a la reconciliación de los hispanoamericanos con la madre patria que estaba en curso en el novecientos (desarrollando una teoría de la raza que lo emparenta con formulaciones que en la época hiciera José Vasconcelos en México) fue porque en ella encontró los gérmenes de un concepto del honor, de la rebeldía individual, de la altivez y aun de la soberbia, que estimó valores peculiares de la "raza latina" y a los cuales exaltó sin tasa porque los hizo funcionar como instrumentos de guerra contra los amenazadores Estados sajones Unidos.

Pretendió casar dos negaciones que se dan como opuestas y pudo probar, fehacientemente, que el hom-

bre ni se dobla ni se rompe. Pero tuvo que pagarlo con veintiseis años de exilio fuera de Venezuela y la total extinción de su nombre dentro de su patria, mientras él en España se entregó a una labor intelectual desmesurada que implicó la ambiciosa empresa de difusión de la cultura latinoamericana como hasta la fecha nadie conociera, con la publicación de cientos de títulos de la Editorial América. Hostigado de continuo por los agentes del dictador, escribiendo contra un hombre al que despectivamente llamó Gomecillo de Pasamonte y contra un régimen que campanudamente definió como la "barbarocracia", extrajo sus fuerzas del sentimiento altivo de que era el único, el resistente, el gran perseguido, el hombre de temple, el que encarnaba lo mejor de la nacionalidad mientras los demás intelectuales comían apaciblemente de la mano del dictador. De tal modo que, positiva o negativamente, todos los demás concurren a precisar su embellecido autorretrato. En 1933 escribía: "Dos fatalidades avillanan mi literatura: el haber tenido que contender durante un cuarto de siglo con el más soez patán, zafio autócrata aldeano, de lodosa alpargata, y el haber incurrido en ese delito feo, de lesa majestad artística, a que nos constriñe nuestra época: escribir en los periódicos".

Es posible rastrear en su egotismo no sólo complacencia, sino un afán ansioso de autoconocimiento, lo que vale como reconocer que ignoraba el significado de los tumultuosos impulsos que lo habitaban. De ahí la urgencia de ponerse siempre a prueba que lo llevó a ejercitar la consigna del futurista italiano: "Vivere pericolosamente". En sus múltiples conflictos, prisiones, tiroteos, polémicas, persecuciones, no siempre será la inquina de gobernantes o la perversidad humana la que conducirá el argumento: muchas veces habrá una búsqueda personal de situaciones riesgosas, un ánimo que quería estar en tensión, entrar al erizamiento del todo o nada cotidiano. En cualquier aspecto: abatir a cuatro personas y un policía en New York por un comentario insolente acerca del idioma español que hablaba con su amigo Zumeta o la pasión del jugador que arriesgaba sin codicia una fortuna sobre la mesa de bacará; las complicadas y entrecruzadas relaciones

eróticas o su manejo subjetivizador de la literatura y de la provocación literaria.

Hombres como él ha tenido América Latina y aún siguen poblándola, pero no ha habido otro que, a partir de este egotismo, descubriera que la escritura es el mejor espejo que ha inventado la cultura. Su obra íntegra responde a una condición especular y sus mejores momentos están constituídos por aquellas lúcidas y penetrantes calas en el misterio de su personalidad, transformada en un objeto bello. Son textos que hubieran fascinado al Rodó de *Motivos de Proteo*, porque son el último canto al individualismo que desbordó el continente bajo la consigna poética del "modernismo". La condición de "aristo" podía llevarle, como a tanto patricio que en ese filo del novecientos iniciaba su ruina económica y su lenta desaparición, a asumir una arrogante pose para elejarse de la "mesocracia" ambiente, pero Blanco Fombona agregó el uso de la letra escrita para que sirviera, ensalzara y consolidara, contra el paso del tiempo, sus "bellos" gestos, e incluso buscó los más audaces y rotundos para que la literatura se ajustara teatralmente a sus imperativos.

No hay nada sorprendente en la serie de incidentes políticos que mojonan su vida, sino en la serie de libros con que los transmuta en operaciones exaltadas y vengativas. De la balacera en el pueblecito de Valle bajo el presidente Andrade, que da lugar a su primer encarcelamiento, saldrá uno de sus furiosos folletos, *Ignacio Andrade y su gobierno* (1900) al cual rotula con una fórmula que no admite la mínima declinación: "Una página de historia". Se trata de un buen ejemplo de oportunismo político, porque se ataca a un presidente depuesto que es enemigo del presidente reinante (Cipriano Castro) utilizando una artillería demasiado pesada que aún no ha sabido refinar: "El panfleto del señor Andrade es la obra maestra de la estupidez. El señor Andrade falsea la historia, falsea la verdad, infama a sus servidores y calumnia al hombre a quien no tuvo el valor de combatir. La exposición lacrimosa de este Boabdil que llora hoy como una mujer, lo que no supo defender como un hombre, tiende a denigrar el gobierno del General Castro". Pero al menos, en un

texto que está datado en Nueva York, octubre de 1899, sienta una línea política de la cual nunca se apartará, la del antimperialismo que defiende la nacionalidad contra cualquiera potencia extranjera, pero en especial con respecto a la rapacidad norteamericana, denunciando las ingerencias de Estados Unidos y atacando a la nueva potencia imperial desde ese ángulo aristocrático "arielesta" que le llevó a lo largo de su vida a no arredrarse ni siquiera ante la calumnia con tal de vilipendiar a lo que veía como un paradigma de mediocridad intelectual, vulgaridad y espíritu comercial. Años después definirá con estos términos a los Estados Unidos: "Es la más alta pirámide del miedo, de la estupidez, del respeto a las leyes, del igualitarismo, de la hipocrecía, del comercio, del mal olor".

De la balacera con los militares que por órdenes del gobernador del Estado Zulia, Benjamín Ruiz, vinieron a prenderle en la Secretaría del Congreso provincial y a uno de los cuales dio muerte, saldrá su folleto *El negro Benjamín Ruiz* (1901) donde ya se ha perfeccionado en el arte de la injuria, apoyado en el creciente sentimiento de su excelsa personalidad: "Y es Benjamín Ruiz, un extranjero en todas las tierras donde exista el honor; un miserable que ha olvidado su nombre a fuerza de cambiárselo; un monedero falso cuyo retrato se mira en las prisiones de Nueva York; es este hombre negro, afrenta del género humano, quien me calumnia, quien intenta deshonorarme, en mi propia casa, en mi propia tierra, donde yo he consagrado mi existencia a lo más noble, a lo más puro, a lo más santo, a lo más serio que hay en la vida". El sentimiento aristocrático de la vida que nunca abandonó a un hombre que pertenecía a la clase patricia venezolana y que se decía entroncado con los prohombres de la gesta de independencia, pone de relieve aquí su franco racismo, su repungancia hacia los plebeyos, su desprecio por un bajo pueblo ignorante y cerril, como se ve en el inicial retrato que traza de quien era un general del país que ocupaba un alto cargo administrativo: "Este hombre se hizo notable en ciertas clases de la población por su vivir un poco novelesco. Dicharache-ro, tabernario, de profesión curandero, aficionado se-

gún decía a las armas, el Dr. Bolívar juntaba a estas grandes virtudes de garito, la de ser negro de horrible catadura, cosa la primera que contribuía a su celebridad en una región como la del Táchira en donde un negro es bueno para ser exhibido, por raro. El Dr. Bolívar vivía (en) una quinta, en una barriada, con varias mujeres de mala vida, Mesalinas de arrabal. Así, pues, el hogar de este hombre era una casa de prostitución. Para sufragar los gastos de su burdel, el hombre negro sentó plaza de galeno; y provisto de aquel libreo voluminoso que se llama *El médico práctico* se iba por campos y casucas pobres, a cambiar sus recetas por gallinas, marranos, burros y buenas y sonantes monedas”.

De su enfrentamiento con el presidente Juan Vicente Gómez (luego de un coqueteo expectante en que él y su familia trataron de incorporarse al carro del Dictador) que le acarreó un año de cárcel en La Rotunda, saldrán no sólo el *Judas Iscariote* (1912) con que contesta desde Europa al folleto infamatorio que el gobierno venezolano había publicado subrepticamente el año anterior (José María Peinado: *Leprosaría moral*, Nueva York, 1911), sino también los *Cantos de la prisión y del destierro* (1911) y la pretendida novela *La máscara heroica* (1922) que subtuló “Intimidaciones de un Estado podrido” y que aplica el régimen del vilipendio y las exageraciones caricaturescas a la estructura narrativa. Pero aún antes de este enfrentamiento, el episodio de su vida como gobernador del territorio Amazonas en 1905, una zona entregada a la expoliación de hacendados y comerciantes y prácticamente salvaje, que concluyó con su encarcelamiento y su enjuiciamiento por parte de los señores de vidas y bienes de la región, había dado lugar a los vituperios que iba consignando atentamente en su diario íntimo y que sólo mucho tiempo después se publicarían en *La novela de dos años* (1930), la que además contiene uno de los más bellos recuentos del viaje selvático por el Orinoco, preanunciador de la literatura de la tierra americana.

No hay tampoco nada sorprendente en sus viajes europeos, que él hizo como tantos otros intelectuales

de familias pudientes en la época “modernista”, sino en los múltiples e inmediatos libros donde consigue transmutar la realidad mirífica de la Europa culta que iban a buscar los latinoamericanos en un conjunto de visiones de sí mismo, las cuales se cuentan entre lo mejor de su producción: *Más allá de los horizontes* (1903), *La lámpara de Aladino* (1915). Tampoco puede sorprender que escribiera libros de historia, cosa que fue la apasionada moda de las primeras décadas del siglo, sino que sus estudios sobre los orígenes hispánicos del continente (*El conquistador español del siglo XVI*, 1921) resulte un detallado examen de sus raíces personales, pues en aquel conquistador ve a su antepasado, al modelo (en bien y en mal) de su propio temperamento, o que los muchos libros que consagró a Simón Bolívar roten sobre sus cartas, sobre su egotismo, (*Bolívar pintado por sí mismo*, 1913) o sobre su psicología (*El espíritu de Bolívar*, 1943) siguiendo las pautas psicologistas que dominaron el período de su formación intelectual, hasta el punto de hacer del Libertador un apasionante personaje de ese hedonismo individualista que rigió al 1900. Lo sorprendente no es que haya vivido, haya amado, encontrado múltiples aventuras ocasionales, discutido con sus colegas, remitido o recibido cartas, sufrido la pérdida de seres queridos o el encono de los envidiosos, lo sorprendente es que haya necesitado contar todo eso en los que probablemente sean sus mejores libros, aunque ninguno haya vuelto a ser editado: *La novela de dos años* (1930), *Camino de imperfección* (1932), *Dos años y medio de inquietud* (1942).

Lo sorprendente es la atención literaria que este “dandy” latinoamericano se ha dispensado. Pues si otros de sus congéneres de la época se aplicaron a construirse personalidades aparatosas y teatrales, viviéndolas dentro de los reducidos cenáculos del patriciado y la burguesía enriquecida de la época, Rufino Blanco Fombona se consagró a construirla en sus escritos, al punto de que puede pensarse que muchos de sus actos arrojados estaban destinados a la literatura. Porque ésta había sido sacralizada, como la personalidad, y, con una perspectiva ingenua —que el tiempo se encargó

de desechar—, se había constituido en el vehículo de la gloria y la permanencia. La existencia era conferida por la letra escrita.

2. *El espejo del diario íntimo.*

El 7 de abril de 1913, Blanco Fombona se preguntó a sí mismo qué era lo que más le importaba de los libros, tanto vale decir qué era para él la literatura a la que había consagrado un ejercicio cotidiano, ascendíendola a motivo aparente de su vida. Y se dio esta respuesta en la que él mismo se estaba definiendo:

Lo que más me interesa en un libro es el autor, el alma del autor. Por eso no leo libros tontos o vulgares; a la segunda página, sé si debo continuarlo o no. La lectura que prefiero es la de un *Diario íntimo*; o de unas Memorias, sobre todo si no son políticas ni de algún militar: los soldados resultan prolijos y carecen de alma como las bestias. Después, me complacen las biografías de hombres célebres; después, las biografías de hombres corrientes, es decir, las novelas modernas; después, los estudios de crítica y, por último, las obras de psicología, de psiquiatría y aún de lo que llaman ahora los alemanes y austríacos, psico-análisis.

El texto literario, ese objeto autónomo logrado por la urdimbre de un sistema lingüístico sobre el que opera la libertad combinatoria de la "parole" del autor, se desvanece ante esta mirada que atraviesa el mensaje artístico como si fuera meramente un fantasma, una corporización "astral" como la de los espiritistas, la cual permite recuperar fugazmente al hombre real del que es simple proyección. El receptor del mensaje lo maneja para reconstruir, hábilmente, al emisor, de tal modo que el mensaje no es otra cosa que su servidor, su sombra, su manifestación, su huella. Esta mirada arrasadora del texto, reconstructora del otro que está hablando en él, explica las múltiples desatenciones e improlijidades del autor para con sus propios textos literarios, explica sobre todo que para Blanco Fombona

la literatura no fuera otra cosa que “expresión”, equivalente de ese esplendoroso mito que el “modernismo” hispanoamericano heredó del decadentismo franco-inglés, que se llamó la “personalidad”.

Esta concepción de la literatura es hija de la estética modernista porque, negándose a toda comunidad artística (taller, escuela, grupo) realza soberanamente lo que Rubén Darío llamara “el tesoro personal” y hace de la individualidad, aguzada hasta el delirio, la cifra superior del arte. Ella nos explica la devoción de Blanco Fombona por su obra poética, en la cual encontraba presente su total subjetividad, se percibía a sí mismo en su intimidad, aunque, paradójicamente, su poesía testimonia los recursos literarios de la escuela poética del 1900 y él hubiera podido decir, con más razón que Cervantes: “yo que siempre me afano y me desvelo por parecer que tengo de poeta la gracia que no quiso darme el cielo”. Ella nos explica esas bruscas intervenciones personales que se observan en sus novelas y que las transforman en alegatos del autor con visible desmedro de la autonomía de los personajes o de las situaciones. Ella puede explicarnos, por último, que durante casi treinta años haya mantenido un “diario íntimo” dejándonos en esas anotaciones, como ya lo dijera Enrique Anderson Imbert, lo mejor de su obra literaria.

Aunque Blanco Fombona reservó su pública predilección para su poesía y su orgullo para su tarea de historiador bolivariano, desde sus comienzos concedió especial importancia al diario íntimo. En una anotación testamentaria que le dicta la desesperación el 13 de setiembre de 1905, cuando se encuentra en la cárcel de Ciudad Bolívar luego de haber sido depuesto de la gobernación del Territorio Amazonas, pide expresamente: “Y que se publique el *Diario* íntegro”. Tal demanda, cuando éste sólo tenía poco más de un año de ser llevado sistemáticamente, resultará acrecentada por los años en la medida en que el *Diario* se le transforma en un confidente y en un compañero de trabajo y de soledad, en ese “alter ego” que siempre buscó.

Aparentemente el *Diario* fue comenzado el 3 de febrero de 1904, en París, si atendemos a su primera entrega pública que fue *Diario de mi vida. La novela de dos años* (1904-1905), editado en Madrid por Renacimiento, en 1929, aunque la forma abrupta en que se abre, así como los fragmentos de diario que es posible rastrear en un librito anterior, *Más allá de los horizontes* (Madrid, B. Rodríguez, 1902) permiten sospechar que si no en forma sistemática, al menos ocasionalmente cultivó el género desde mucho antes al 3 de febrero de 1904. En todo caso Rubén Darío, sabía de su existencia, pues a él alude en el prólogo cordial que le escribió para su primer volumen de poesía, *Pequeña Opera Lírica* (Madrid, Fernando Fe, 1904) que Blanco Fombona recibe en Madrid el 2 de junio de ese año, comentándolo así:

Respecto al *Diario* que tanto y tan a menudo me ha censurado el gran poeta, sin conocerlo, y acaso porque imagina indiscreciones que le atañan, dice: "Apenas había comenzado a vivir verdaderamente y ya quería escribir el libro de su vida".

Efectivamente, Darío sólo intentó una vez, por pocos días, una suerte de *Diario de viaje*, cuando fue a México en 1910, prefiriendo, al llegar a los 45 años, el género autobiográfico de las memorias, con la serie de artículos "La vida de Rubén Darío escrita por él mismo" que publicó en la revista bonaerense *Caras y Caretas* (de setiembre a noviembre de 1912) y que sirvió para anunciar otros textos posteriores del mismo estilo memorialista. Tenía cierta desconfianza respecto al género "diario", no sólo por las razones que aduce Blanco Fombona, sino porque en él, como en la mayoría de los poetas modernistas, funcionó un desdoblamiento que remitía los valores y las exigencias al "Poeta" y dejaba en libertad plena al "Hombre": "Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad" dijo en el prólogo a *El canto errante* y por eso prefirió escribir la historia de sus libros más que llevar el recuento de sus pequeñas desventuras. Tal disociación jamás hubiera sido aprobada por Martí

en quien la vida se ponía al servicio de los más altos ideales (poéticos o filosóficos o políticos) como su consecuente respaldo. Pero los poetas modernistas encontraron, por lo general, que entre la pulida maravilla de la palabra poética y la cotidiana existencia se abría una sima: la poesía era la inversión de la vida, se nutría en "las eternas pautas de las eternas lirás", mientras que sus personas se nutrían de lo cotidiano, de las oscuras repúblicas con presidentes vestidos-de levita negra, de la pobreza de sus casas, de los sinsabores de un medio intelectual regido por la "mesocracia".

El *Diario* de Blanco Fombona es, por lo tanto, una excepción tanto en la literatura americana como en la española de la época. En el período modernista sólo puede rivalizar con los cinco tomos de *Mi Diario* que llevó el mexicano Federico Gamboa, aunque éste se aproxima al modelo que habían patentado los Goncourt, o sea al registro de la vida intelectual, al apunte de los incidentes menudos de la sociedad o la transcripción de una oralidad cotidiana que no quería dejar perder. Blanco Fombona, aunque no dejó de ejercitar parcialmente este modelo, intentó ir más allá, emparentándose por lo tanto con lo que ya los franceses, de Jules Renard a André Gide, comenzaban a hacer: la anotación franca de la vida íntima, para castigarse o para celebrarse. El 2 de abril de 1913, anota Blanco Fombona:

Lo poco que conozco del *Diario* de los Goncourt no me gusta. Ese *Diario* de los Goncourt es sólo un chisme largo. Nada de interés humano. Sólo un chisme. Estamos entre comadres literarias. Y lo peor es que no se trata de comadres perversas ni siquiera de chismes de mala intención.

Pero aún aceptando como fecha inicial del *Diario* el 3 de febrero de 1904, día en que recibió los primeros ejemplares del libro que había conseguido se tradujera al francés, *Contes Américains*, y se sintió impulsado a consignar con estilo "blasé" su brusco desinterés por una publicación que tanto había codiciado (como los demás latinoamericanos), igual el *Diario* es de

los más extensos que se hayan practicado en Hispanoamérica, pues se extiende hasta el 13 de agosto de 1930 y es previsible que lo haya continuado después de esa fecha, aunque hasta el presente no se lo conozca. De ese período de casi 27 años, conservamos sólo catorce, desde 1904 hasta 1914, ambos inclusive, y desde 1928 hasta 1930, también ambos inclusive, los cuales se han distribuido en los tres volúmenes citados. El gran fragmento que falta, Blanco Fombona lo imputó a una conspiración debida a los agentes del dictador Juan Vicente Gómez. Según consigna numerosas veces en sus apuntes íntimos, esos agentes urgaban sus papeles, sobornaban a porteros y empleadas domésticas y le robaban sus manuscritos. La publicación de *Camino de imperfección* se justifica con una página similar donde dice expresamente:

Si no los publico van a perderse. Ya la barbarocracia imperante en mi país nativo, comprando a los porteros, a los empleados de mi oficina y a los criados de mi casa, por medio de sus Legaciones y sus espías, me ha sustraído cuadernos manuscritos que corresponden a doce años de trabajo y de vida: de 1914 a 1926, ambos inclusive. Los mejores años de mi vida, los mejores años del *Diario* y los mejores años de mi pensamiento.

En la nota final que acompaña el siguiente volumen, *Dos años y medio de inquietud*, corrige su error sobre las fechas, precisando:

Como los cuadernos escritos o mecanografiados de este *Diario*, desde el año de 1915 hasta 1927, ambos inclusive, me han sido robados por los espías de Gómez, principalmente por el miserable Antonio Reyes y su inductor directo José Ignacio Cárdenas, ministro de Gómez en España primero, y después en Francia y en Holanda, ha desaparecido lo más íntimo y más fuerte de mi pensamiento, en lo mejor de mi vida: de los cuarenta a los cincuenta y dos años.

Es difícil establecer la exactitud de las denuncias del autor. Las propias autoridades españolas a las que

él dice haber concurrido para pedir garantías contra el espionaje y los robos de que era objeto, parecen haber desconfiado de sus palabras, considerándolo un monomaniaco o un hombre con complejo de persecuciones. Lo cierto es que esos años fueron los más fructíferos de la vida del autor, tanto por su producción intelectual en un período de estabilidad y madurez, como por la organización de la Editorial América que durante esos años dio a conocer no menos de trescientos títulos, en su mayoría de escritores hispanoamericanos, constituyéndose en una exitosa empresa comercial y a la vez en un centro de difusión del americanismo, bien necesario y también bien insólito en la España de aquel tiempo. El testimonio de esos años está, por ahora, perdido.

Y aún pudiera ocurrir que existieran anotaciones del *Diario* posteriores a 1930, pues no ha proporcionado, en sus años posteriores de vida hasta 1944, ninguna indicación de que hubiera abandonado su redacción y, por el contrario, en *Camino de imperfección* había anunciado que “esta obra concluirá cuando yo muera, como la autobiografía de Ginesillo en Cervantes”. Pero aún con los recortes anotados, el *Diario* de Blanco Fombona es de los más extensos y de los más inusuales entre los escritores latinoamericanos del modernismo.

Si él quiso hacer el menudo recuento de una personalidad que encontraba admirable, la suya, forzoso es convenir que a lo largo de los muchos años del *Diario* llegó a observar que ella tenía facetas que no estaban destinadas a rendir la admiración del lector y que incluso, como sospechaban sus congéneres de la época, equiparaban demasiado al Poeta con el Hombre común, porque con él compartían “el camino de toda carne”. Presentando su primer volumen, *La novela de dos años*, que aunque referida al bieno 1904-1905 recién publicó en 1929, seguramente después de haber vuelto a leer lo escrito más de veinte años atrás y haber hecho esa comprobación, dice:

Introducíd ojos sagaces y daos el gusto de buscar en almas ajenas. A ver si sacáis el molusco de las perlas. Tened suerte: la ostra que cría la perla, no se distingue en nada de la ostra común.

Aunque en ocasiones él criticó el diario que llevaron los Goncourt y también el de Stendhal, así como el de Amiel que, según dijo, se volvía “todo pensamiento” del mismo modo que el de María Bashkirtseff “todo sensaciones” (19, noviembre, 1913), en el suyo hay de todos ellos, indistintamente, según las cambiantes horas de su vivir: hay sobre todo incesantes contradicciones, ataques de mal humor, caprichos que le llevan a atacar hoy a Jesucristo para alabarlo mañana, y eso tantas veces repetido como para que concluyera descubriendo, gracias a su diario, lo que sus contemporáneos supieron desde siempre: que era un ser contradictorio, en perpetua oscilación, un ser extremado, de rápidas pasiones, gobernado por una inclinación a confiar en el espontáneo furor, en el espontáneo goce y retornar de ellos bruscamente:

Debe de haber una contradicción fundamental en mi naturaleza, que se traduce en antinomias personales... De esta educación y de esta naturaleza personal ha salido un ser contradictorio, un hombre que siente y piensa contradictoriamente (11, marzo, 1912).

En un temperamento que se define como contradictorio, llevar cotidianamente un diario es desafiar la coherencia y abandonarse a la variación que ese mismo temperamento promueve o que el sistema del *Diario* fomenta, ofreciendo las distintas facetas posibles, las luces cambiantes de los diversos días. Hay una entrega a ese registro escriturario de lo variable donde se paternizan las incoherencias, volubilidades y contradicciones, y esa entrega es hedonista pues ella revela complacencia en ese mismo girar bajo el tornasol de los días. Se abandona gustosamente a ese juego; aunque censura sus bruscos cambios de humor no deja de mirarlos como parte de su misterio y hasta parece complacerse en alteraciones, desniveles y caprichos (intelectuales o amorosos, ideológicos o literarios) en lo que es una perceptible aceptación del concepto de personalidad fluyente e incluso disgregada que tentara a Proust siguiendo la lección bergsoniana. Contra todo eso reivindica cada tanto

tiempo una línea rígida de conducta, la cual no llegó a conformar su vida, aunque en algunos asuntos políticos marcó una cierta continuidad.

El estremecimiento de la piel, el placer de verse, de sentirse, de convivirse y disfrutarse, parece haber sido uno de los motores que animaron la escritura del *Diario* y que él ya había detectado, en sus comienzos, leyendo textos como el *De Profundis* de Oscar Wilde que le pareció “obra de sinceridad y de martirio, el alma del poeta al desnudo”. Mientras que su poesía, afeerrada a los códigos modernistas, y su novela discursiva, mantenían incólumes las convenciones de la escritura literaria de su tiempo, en su *Diario* es donde se abre paso ese “sincerismo” que ya Darío detectara como la consigna postmodernista y a la cual se plegara desde los *Cantos de vida y esperanza* (1905). Tal sinceridad, que toleraba buenas dosis de coquetería y de documentos justificativos destinados a la posteridad, pudo haber sido también un motivo para abandonar el *Diario* cuando el registro cotidiano comenzó a corresponder a la vejez y a los sinsabores propios de una pugna entre su espíritu arriesgadamente juvenil y una realidad que ya no se plegaba con obediencia a sus mandatos.

¿Por qué se escribe un diario íntimo? Tarde o temprano la pregunta aparece como una exigencia de sinceridad. Si los españoles han sido tan esquivos para el género, por pudor o por temor, dado que los diarios están siempre destinados a la publicidad (nada más público que un diario íntimo, dictaminó Unamuno), si los franceses en cambio (quienes desarrollaron más que nadie el sentido profesional de sus oficios intelectuales y que nunca dejaron de acatar el principio stendhaliano de ganar la propia causa en el futuro) se han mostrado cultores parsimoniosos del diario íntimo que entre sus manos se constituyó en un arma ofensiva-defensiva, cuando no en una bomba de tiempo, ambas posiciones corresponden a situaciones culturales distintas pero sobre todo a la confianza puesta en el confesionalismo, que viene desde Rousseau, en la fidelidad a la verdad de una experiencia única que ocurre en cada existencia particular y, desde luego, a la exacerbación a que fue

sometido el egotismo romántico cuando declinó el siglo XIX.

El modernismo llevaba en su seno el principio de exaltación de la personalidad que había descubierto el romanticismo (*¿Quién que es no es romántico?* todavía decía Darío y el tan recatado Martí sólo veía, junto a la musa histórica, la musa personal) lo cual habría de justificar la restauración de la divisa romántica: *Yo me exalto para que me exalten*. La exaltación de sí mismo o la adoración de sí mismo que animara el decadentismo europeo, conducía, por el agregado de las nuevas técnicas del siglo científico, a la concepción que en la década amarilla formulara Oscar Wilde acerca de la mayor importancia de la vida con relación a la obra literaria, con la equiparación de ambas como tareas esmeradas y pulcras. Poner el talento en los libros y el genio en la vida, esa divisa wildeana implicaba que la vida personal podía ser objeto de una elaboración lenta y morosa como si fuera una obra de arte, escrita en gestos, en sensaciones, en gustos, en pensamientos, en imágenes y que tal tarea ambiciosa hacía de la literatura un oficio de ministrales, torpe e inferior ocupación.

La transustanciación de la vida del artista en una obra de arte habría de pasar por las formas exageradas y operáticas de la época, puesto que esa obra viva adquiriría el estilo ornamentado del arte y la literatura de la época (copiar al arte, decía también Wilde) alcanzaría el tono estentóreo de la escena teatral de entonces, ocuparía el teatro de la vida con desenfado, se autovagloriaría hasta constituirse en una invención cuya validez dependería de la distancia real en que se situaría esa imagen compuesta respecto a la realidad de que partía. Nadie mejor que André Gide interpretó esa dimensión, aun cuando él decía eludirla, buscaba alejarse del espectáculo Oscar Wilde o del espectáculo Robert de Montesquiou, para en verdad rescatarlos dentro de modos que serían más aceptables para el nuevo siglo XX, pues para él todo el problema del escritor consistía en "representar" algo y alguien y todo su arte radicaría en su capacidad para forjar una imagen de sí que resultara apreciada, admirada, vilipendiada, en cualquier caso aceptada forzosamente como la adecuada re-

presentación. La norma del artista nacido del simbolismo consistirá en “representar”, en forjar su vida de conformidad con un determinado proyecto, para hacer de ella un espectáculo, y la sinceridad, el confesionalismo, la minuciosa anotación de las variedades de humor y hasta de las pequeñas miserias de la vida, fueron, en los más empecinados, y también los más astutos, un modo de alcanzar una imagen más verosímil, una representación más creíble. Pero tal “representación”, como la palabra lo dice, no podía ser sino “espectacular”, corresponder a un escenario, así fuera el de la letra escrita, proyectarse hacia un público fascinado al cual conquistar, generar una gesticulación devoradora, vestirse con fastuosos ropajes, dominar la escena.

En la época existió una verdadera complicidad de los escritores, para contribuir mutuamente a estas imágenes proyectadas. Ninguno de ellos dejó de escribir “retratos” imaginarios de sus compañeros —ya para recamarlos como para vilipendiarlos— de modo de contribuir a la leyenda. El prólogo de Darío a la *Pequeña Opera Lírica* de Rufino Blanco Fombona es de sobra conocido, con su larga evocación del espadachín renacentista que aprorreaba a desconocidos o a mesoneros poco atentos. Al mismo tipo pertenece la del servicial Gómez Carrillo que en el prólogo a *Más allá de los horizontes*. . . dice haber conocido a su autor en un baile de máscaras en que él vestía como Antonello de Messina y Blanco Fombona nada menos que como Francisco I:

Todo hacía adivinar al poeta en aquel mancebo que, teniendo los ojos risueños y ojerosos y los cabellos ensortijados del San Juan de Leonardo, había escogido para vestirse, el traje severo y suntuoso que ostenta Francisco I en el cuadro de Clouet.

No sólo el atuendo y la pose conquistadora. También el arrojo, el desdén, el valor gratuito, el placer del riesgo, el gesto en que la virilidad quedaba corroborada. Contestando a una encuesta de una revista francesa sobre el duelo, decía Blanco Fombona en 1904: “Le duel est un souvenir viril et chevaleresque du temps

où il avait moins des lois et plus d' *hommes*". Y Gómez Carrillo cuenta en el mismo prólogo su reencuentro, cuando el escritor, que no tenía aún treinta años, llega a su casa de París para decirle:

—Vengo de Amsterdam... Y necesito que me preste usted sus espadas, ya usted sabe, aquellas del condotiere Antonello de Messina, las anchas hojas tudescas. ¿Las tiene usted aún? Se lo pregunto porque como aquí en París viven ustedes en una atmósfera de duelos, un par de espadas se usa pronto... Necesito, además, que usted me sirva de padrino...

Luego, en dos palabras, me puso al corriente de todo. Se trataba de dos duelos.

—Dos por lo menos— me dijo.

Al día siguiente, en efecto, se batió primero con el eminente novelista Binet-Valmer, director de *La Renaissance Latine*, y luego con el joven escritor Albert Erlande.

Tal como ocurriera con otro de los grandes "dandys" de la época, el uruguayo Roberto de las Carreras la esgrima y los duelos eran parte del atuendo de "personalidad", una manera de coronar otro género especialmente desarrollado en el tiempo, (como vemos), la polémica, y de fijar el plante viril y arrojado. Tanto servían estos recursos para la vida literaria como para encarecer, ante las mujeres, las condiciones varoniles del conquistador.

Pero todo eso, que fue un tesoro compartido por muchos hombres entonces, sólo adquiriría su real valor cuando se trasuntaba en un discurso literario, desde que el gesto había comenzado por copiar atentamente los modos de la literatura, con lo cual de ella partía y a ella se retornaba describiendo una realidad que se situaba en la vida, en el esplendor de la personalidad actuando dentro del mundo, pero que se mantenía oscuramente al circuito de las artes y la literatura, dioses mayores que la vida copiaba atentamente. Si el romanticismo había comenzado por exaltar la literatura con una desmesura que hasta hoy su-

las jerarquías, el decadentismo extremaría esa nota y haría de ella el absoluto respecto al cual se medían y valoraban los actos de la existencia humana.

El *Diario* apareció, para Blanco Fombona, como el espejo (aunque pronto descubriría que un espejo mágico, autoritario y caprichoso) donde encontrarse y reconocerse y la sinceridad progresiva que se va observando en sus anotaciones es buscada y aceptada porque sirve al placentero registro de un ser excepcional, el artista, en que nada por lo tanto puede perderse ni devaluarse. Si es fatal que se pretenda contar con un espejo heroseador, es también fatal que se concluya descubriendo que él se independiza e impone una voluntad que no es siempre amistosa para el creador. En un momento dado, el 29 de octubre de 1913, Blanco Fombona se enfrentó a la pregunta crucial de todo autor de diarios y contestó:

¿Para qué se escribe un *Diario de vida*? En realidad no lo sé. No toda nuestra vida —en lo que significa acción ni en lo que significa pensamiento— queda incrustada en el *Diario*. Con las acciones que dejamos entre paréntesis y con los pensamientos que dejamos inéditos al paso de nuestros días, podríamos escribir otro *Diario*, también nuestro y tan diferente del que llevamos, como pueden serlo el diamante del carbono, un hombre de una mujer y un alma de otra alma.

El escritor acaba de descubrir que el espejo mágico no siempre responde: tú eres la más bella. Es la consecuencia de una simple operación literaria. Se trata del establecimiento de una estructura significativa que se consigue utilizando la pluralidad de datos que se van escalonando en el diario íntimo, aparentemente en forma caprichosa y ocasional, y que son susceptibles de una distinta combinación por parte del receptor del mensaje. Este vincula unos datos con otros, proyecta los que se le proporcionan sobre otro panorama interpretativo que no es el del autor, desplaza y correlaciona de manera distinta las imágenes contradictorias, en una palabra, juzga.

Si la vida humana no puede ser registrada taxativamente por lo cual desde el momento que se la selecciona se la traiciona y desfigura, la operación de correlacionar datos instaurando una estructura significativa implica coordenadas de valor, un enjuiciamiento y una modificación respecto a la proposición que ha hecho el autor. Es cierto que el receptor del mensaje maneja a éste para recomponer a su emisor, si tal es su propósito interpretativo, pero lo que el emisor recibe no es la imagen de sí mismo que ha ido creando el autor para su representación, sino otra que puede desconcertarlo y también avergonzarlo. El alarde de la sinceridad se transforma en una peligrosa ciénaga.

Pero además, un diario íntimo es una explicación diacrónica y no meramente el retrato de una sincronía. La vida humana va pasando a lo largo de sus páginas como en esa palabra que él utilizó para titular su primer volumen: una novela. No sólo se escalonan y suceden los hechos, también las diversas imágenes de un hombre que deriva en la vida. En la "Nota Final" de *Camino de imperfección*, título que dice a las claras la progresiva decepción, Blanco Fombona edifica su teoría de las edades del hombre, trazándolas sobre el esquema tradicional apenas modificado:

La vida de un hombre se compone de cuatro etapas desemejantes de 18 años cada una: infancia y mocedad, hasta 18 años, juventud propiamente dicha hasta 36, madurez hasta 54 y vejez hasta 72. Los demás se llama sobrevivencia.

Es posible cotejar tres autorretratos que nos ofrece, dentro de las distintas etapas: uno a los 32 años, cuando el 2 de abril de 1906 escribe un falso epitafio con incontenible alabanza de sí mismo que lo muestra no sólo queriéndose, sino inmensamente feliz consigo mismo; otro a los 38 años de edad, cuando el 11 de marzo de 1912 comprende que está hecho de contradicciones que estima peculiares de su naturaleza; otro a los 56 años de edad, cuando el 22 de julio de 1930 tiene presentimientos de muerte ("Estoy enfermo y moriré acaso pronto") y lo inunda la *selfpity*. Días después, el 13 de agosto, cuenta un sueño:

Anoche he tenido un sueño. Me encontré de pronto acostado en un parque hermosísimo y severo, al lado de mi padre. Los árboles eran caobos; pero no como los del bosque con corteza y con ramas, sino árboles de caoba pulida, barnizada, como los muebles. Mi padre sabía algo que debía ocurrirme y que yo ignoraba a derechas en qué consistiese. De cuando en cuando le preguntaba a mi padre: —¿Es tiempo? Y mi padre me respondía: —Todavía no. A un momento dado insistí:

—¿Ya? Y mi padre me respondió: —Sí.

El sueño es analizado como un anuncio de su muerte, tratando de seguir las modalidades de la exégesis freudiana, y si se le relaciona con otros textos del mismo mes (como el bellissimo del 9 de agosto: “Ayer a la tarde me he ido solo al fondo de nuestra finca. Me he sentado en el brocal del pozo y me he puesto a ver la desaparición del sol. . .”) la interpretación parece plausible. Es un último retrato, pero como los famosos de Rembrandt, siempre bajo opulentas vestiduras, ya sean ahora de luto como antes eran de relumbrantes dorados. La sinceridad de cada momento sólo propone máscaras accidentales y se escurre por debajo de ellas. Tampoco la sucesión diacrónica es capaz de ofrecer, como lo puede la novela planificada, una “representación” coherente y persuasiva.

3. *El narrador insólito.*

El *Diario* de Rufino Blanco Fombona ejercita, sin buscarlas, algunas normas del género, por lo cual es una cantera de aprovechables informaciones sobre la vida venezolana de comienzos de siglo y el primer tercio del siglo XX en Europa. Con respecto a las condiciones paralelas que también desarrolla el género memorialista del cual fuera maestro Saint-Simon, tiene la ventaja de la fotografía instantánea que, al parecer, no ha sido retocada posteriormente y que conserva por lo tanto ese aire pasatista (en el encuadre, la selección de los datos, el enfoque, el color y hasta la técnica empleada) donde es posible leer una información sobre la época y simultáneamente otra sobre el modo de perci-

birla el autor. Los pasajes sobre la Caracas indolente de comienzos de siglo y más aún sobre el aristocrático balneario de Macuto que baila y baila mientras se prolonga la enfermedad del dictador Cipriano Castro y tanto los militares como los políticos (entre los que se cuenta el propio autor) se disponen a repartirse sus restos, o la historia de su caída con el ascenso de Juan Vicente Gómez al gobierno, pueden prestar inestimable auxilio al historiador, como ya se ha visto en los escritos de Ramón J. Velázquez. Del mismo modo, el ingreso del París de la "belle époque" al clima de guerra en el agosto de 1914, el desgarramiento de esa apariencia bullanguera y elegante con la emergencia del rostro triste y torvo de los ciudadanos comunes que van al frente, le hubiera podido servir al Martin du Gard de *Les Thibault* para recuperar una imagen viva de ese brusco giro de la historia en que se desmorona el siglo XIX y nace nuestro tiempo. Semejante es el caso del minucioso recuento de la caída de la monarquía española (en *Dos años y medio de inquietud*), la participación de los intelectuales en el proceso, la visión irrisoria del monarca y la entrada violenta y popular de la República que aviva la fe del escritor en esos cambios que parecían imposibles en su país. O la repercusión del intento de derrocar al dictador Gómez cuando la insurgencia estudiantil de 1928 en Caracas; la visión entre alentada y desconfiada de los emigrados respecto al alzamiento encabezado por Delgado Chalbaud, en que participara Pocaterra, en 1929.

Todo eso es material para uso de historiadores, pero de alguna manera subrepticia, que el autor no previó, es también material de la literatura. A lo largo del *Diario* se percibe claramente cuando el escritor "hace estilo", construye una escena o narra un episodio con clara conciencia de que está produciendo "literatura", y cuando simplemente anota al pasar, casi mecánicamente, un episodio, registra un personaje, pone por escrito una emoción pasajera. En el primer caso, el resultado se aproxima a sus novelas y cuentos y, como ellos, responde a un manejo dócil de las convenciones estilísticas de la época modernista, en ese momento en que ella se comienza a transformar para atestiguar

la realidad americana, o sea cuando se encuentra encabalgada entre el esteticismo y el regionalismo. Son sus apuntes menos felices porque en ellos la cosmética es demasiado acentuada, cuando describe, o, si narra, su vocación interpretativa y didascálica demasiado devorante de los personajes y situaciones. En el segundo caso estamos en presencia del veloz y simple registro de una imagen, un diálogo, un personaje, o sea en el dominio del “boceto” que los románticos ascendieron a género artístico válido, incluso aceptando su fragmentarismo, su inconexión con otros textos, por lo tanto su autonomía literaria. En estos casos, se concede a la situación una libertad de manifestar significados, sin auxilios explicativos o sin subrayados de estilo, lo cual se traduce en una fuerza comunicativa más vivaz y directa, tal como habría de producirse en la escritura behaviorista que se abriría camino en la literatura del XX. Pero sobre todo, se libera a la situación realista de las coordenadas interpretativas (filosóficas, morales o sociológicas) del autor, permitiendo que se exprese polisémicamente, al margen de la “ejemplaridad” que con frecuencia reclamó Blanco Fombona de la escritura narrativa.

Este escritor, que defendió las arcaicas tesis racistas de los europeos, aplicándoselas a su propio país, que resucitó los principios inmigratorios que habían manejado los argentinos del Salón Literario y que llegó a afirmar: “Estamos a dos pasos de la selva por nuestros negros y por nuestros indios: alejémonos de la selva. Gran porción de nuestro país es mulata, es mestiza, es zamba, con todos los defectos que desde Spencer se reconocen al hibridismo; trasfundamos en sus venas la sangre regeneradora”, este mismo hombre, cuando está preso en Ciudad Bolívar, es capaz de registrar la presencia de esos seres desamparados con una precisión y con un margen de respeto por la verdad humana, —a la que responde la exactitud y limpieza de la escritura—, que hace de esos apuntes eficaces bocetos narrativos. En *La novela de dos años* se pueden espigar múltiples ejemplos.

—Son unos parias. Lo ignoran todo; ni siquiera saben quién es Bolívar.

Creí aquello imposible. Para convencerme, Alfredo fue llamando uno a uno a los que pasaban por delante de nuestra puerta.

—Oye tú, ¿sabes quién es Bolívar?

—¿Bolívar?... No, señor.

—¿No sabes quién es el Libertador Simón Bolívar; dónde nació, qué hizo?

—¡Ah! ¿Bolívar-Libertador? Sí, el que está en las pesetas y en los realitos.

—Llamamos hasta seis. Todos lo mismo.

(15 de setiembre de 1905).

Once ciudadanos del Llano, once parias, detenidos por abigeato. El robo consiste en haberse comido un becerro. Se les detiene indefinidamente, a pesar de que uno de ellos se acusa de haber sido el único culpable.

—Tuve hambre, dice, y maté el becerro. Para que no se perdiera lo sobrante llamé a varios vecinos a que también disfrutaran.

(24 de octubre de 1905)

El idiota se llama José Sánchez, del Pao, Estado Bolívar y tendrá veinte años. El onanismo lo ha idiotizado. En la cárcel los demás prisioneros le pagaban una *locha* para que se diese, en público, a la masturbación.

Pero es también la composición del material histórico, la visión de la realidad política de su tiempo, aunque en este caso no falta el enjuiciamiento; salvo que se trasfunde en la composición narrativa, en la invención de imágenes, en el punto de vista con que se observa, liberando al lector de la impertinente intrusión del autor:

A Castro, con quien he hablado a menudo, no le interesa nada sino la sensualidad del poder. No piensa sino en bailar; se baila todos los días, con cualquier pretexto. También piensa en acostarse con mujeres bonitas: cada día una más joven. Los proveedores abundan: varios de cuantos le roden,

desde Juan Vicente Gómez, vicepresidente de la República, hasta el ministro de Hacienda y el negro sastre de Puerto Rico, Gumersindo Rivas, periodista oficial, no tienen otra ocupación de más importancia.

(30 de octubre de 1905)

Acaba de pasar en tren expreso para Caracas el general Cipriano Castro, enfermo desde hace ocho meses y que buscaba la salud, de meses para acá, en el balneario de Macuto. (...) Castro va macilento, flaco, rojo el cerco de los ojos, caídos los párpados, haciendo visible esfuerzo por mantenerse firme en el asiento a la contemplación de las curiosas multitudes que se apiñan en los andenes y a lo largo de la vía para verlo. Y en ese vagón de ferrocarril, junto con ese hombre extenuado y con demacración va también, canijo y maltrecho, el destino de Venezuela.

(16 de marzo de 1907)

La ciudad es un campamento. La ley marcial impera. Tropas recorren la ciudad, saqueada por las turbas furiosas. ¿Qué pasa? Ocurre que el 13 de diciembre de 1908 será de hoy más una fecha clásica. Ese día los caraqueños hemos echado abajo al Dictador Cipriano Castro, cuyos tres últimos años de gobierno fueron el triunfo de la barbarie y la orgía del banditismo. Lo más granado de la ciudadanía se reunió, con anuencia del gobierno, so pretexto de una manifestación antiholandesa, el 13, a las dos de la tarde. Los primeros en llegar a la Plaza Bolívar, centro de la reunión, fueron los estudiantes. A las tres, rebosaba la Plaza en gente: poco pueblo al principio, pero mucha "gente decente", como solemos llamar a la burguesía a los que ejercen profesiones liberales.

(la de diciembre de 1908)

O esta rápida serie de flashes en los cuales se ve cómo París entra en el clima de la guerra. Aquí, la in-

tensidad de los hechos reales ha corroído por entero ese resto ("et le reste est littérature") que tanto abunda en la escritura ampulosa y frecuentemente pedestre, del narrador.

4 de agosto. La gente toma los trenes por asalto y los coches que se dirigen a las estaciones. Cuantos se pueden alejar de París, se alejan.

5 de agosto. Todo el mundo le pregunta a uno cuánto tiempo va a durar la guerra, como si uno —ni nadie— pudiera saberlo. Esas cosas no las saben sino en aquella comedia mala, en que uno de los personajes decía: "partamos para la guerra de los treinta años". Todo el mundo hace provisiones —nosotros también— en previsión de un sitio de París. Las mercancías han desaparecido de los comercios y la moneda de la circulación. No se vé un Luis. No hay quien cambie un duro.

6 de agosto. No queda nadie en la ciudad. Todos los franceses que pueden parten hacia el Oeste. Los extranjeros ya han volado.

Las calles desiertas de día; desiertas y oscuras de noche.

8 de agosto. V. T. parte a las dos de la mañana para coger el tren de Dieppe. La acompaño hasta cerca de la Gare Saint-Lazare. No se encuentra un alma en la calle, ni siquiera un policía. De cuando en cuando se ilumina el cielo de París: los proyectores eléctricos de la Torre Eiffel abren sus caminos luminosos en el cielo, de Norte a Sur y de Este a Oeste.

10 de agosto. ¡Qué desorden en este país de orden! ¡Qué tristeza en este país de alegría!

Esta escritura podría ser periodística, pero más aún recuerda la de Mariano Azuela cuando debió ponerse a contar la violencia revolucionaria en *Los de Abajo* y se vio forzado a abandonar su anterior narrativa naturalista, todavía dominada por ese preciosismo aparcencialmente realista, que fue peculiar de toda la novela del XIX, sobre todo en sus grandes modelos franceses, y debió traducir la presteza, el contraste, la

inmediatez de una nueva versión de la realidad. En Blanco Fombona conviven y se alternan ambos regímenes de la escritura. Puede enfrentarse a esa nerviosa serie de anotaciones del París de 1914, esta descripción rebuscadamente literaria y de un preciosismo vacuo, que también se encuentra en su *Diario*:

Por las ventanas abiertas, festoneadas de madreseiva, y donde cuelgan, en sus jaulas, trinadores canarios, desde el alegre comedor de mi casa, mi hermano Héctor, Pablo Casanova y yo, después de almorzar, contemplamos los árboles del vecino huerto: una acacia verde y cubierta de frágiles flores purpúreas, un árbol de flores amarillas, un cotoperís copudo y hojoso, palmas, mangos, plátanos, y, en un claro, rosales. Acaba de llover. El sol no es de oro, sino de plata; y el cielo, pálido, se envuelve a trechos en una bruma de perlas. Con el aguacero han salido de sus guaridas arbóreas y térreas, millares y millares de insectos voladores. Una parvada de golondrinas da caza, a nuestra vista, a los frágiles seres alados. Los pájaros cazadores describen un amplio vuelo en curva, y de repente pasan a todo volar junto al insecto, llevándose en el pico o en el buche. El insecto, que parecía poco antes un móvil punto negro, desaparece en el buche voraz. La nube de insectos clarea poco a poco. Los cazadores continúan revoloteando en torno a su presa. ¡Qué almuerzo heliogabálico! ¡Y que lección, para nosotros, de filosofía objetiva! ¡No hay que ser insectos! ¡No hay que ser débiles! ¡Cuándo los más fuertes revolotean, no debemos salir de nuestras guaridas!

(20 de junio de 1909)

Todo es detestable en esta página: la inmovilidad cómoda del punto de vista, que contamina a la escena; la elección de verbos y adjetivos dentro de una estética pasatista; el convencionalismo trivial de las imágenes; la voluntad de estilo con su retórico régimen colorista, descriptivo, sensorial; el cultismo afectado (térreas, heliogabálico); el afán de conducir todo a

una moraleja y la vulgaridad de su filosofía. Los defectos del escritor se perciben de manera flagrante, justamente cuando él está revistiendo el hábito de escritor, cuando está *escribiendo literatura*. Y se los percibe porque quien siempre deseó ser un ser original, distinto, único, no es capaz aquí de un tacto personal y directo con la lengua y con el espectáculo de la realidad, sino que asume servicialmente y epigonalmente, los principios de la escuela literaria en que surgió: el bien mostrenco sustituye aquí al “tesoro personal”.

Ni siquiera cuando en vez de contemplar el mundo exterior, vuelve los ojos hacia adentro, se salva de esta trampa que le extendían los principios escolares de la literatura, y hay páginas en que se le ve retocar el autorretrato para adecuarlo al modelo imperante de su tiempo. Es, siempre, cuando asume el “personaje” que representaba. En cambio, cuando éste es por un momento abandonado, cuando deja de ver a su conciencia como un teatro fabuloso donde se suceden miríficos dioramas (y eso pasa en los momentos de desaliento, o cuando estando solo quiere compadecerse de sí mismo) adquiere una fugaz pero certera capacidad para trasladar a las acciones que se cumplen en un universo real y objetivo las intensidades afectivas que lo animan y, encuentra simultáneamente una escritura alisada, precisa, como la de los “Nocturnos” de su maestro Darío:

Veo un arbolito que he hecho plantar recientemente al borde del pozo, para que su sombra en lo porvenir favorezca al pobre caballo que da vueltas y acciona la noria. El arbolito se quiere secar. Daré vueltas a la noria; haré la buena acción de regar aquel arbolito; y si revienta, nadie supondrá sino que he cometido una imprudencia. Y lo hago como lo pienso. Ocupo el arco de hierro donde se coloca el caballo y empiezo a dar vueltas, lleno de un sentimiento inexplicable de despecho, de tristura y de miedo. El agua corre abundante. La tarde va cayendo. Si yo también cayera al borde del pozo!

(9 de agosto de 1930)

El cotejo de textos provenientes de su *Diario* con otros similares procedentes de sus novelas, ilustraría mejor aún esta modificación de la escritura y testimoniaría hasta qué punto el "narrador insólito", el que está desprevenido y sólo boceta un registro de vida, el que no hace literatura, alcanza mayor temperatura y más rigurosa excelencia artística que el escritor que trabaja apaciblemente en su escritorio componiendo una eventual obra de arte. Así por ejemplo, pueden verse algunos pasajes de *El hombre de hierro* (1907) y simultáneamente leerse los fragmentos del *Diario* que transcurren en Macuto, justamente en la fecha de aparición del libro. El mismo escenario, personajes semejantes, fechas simultáneas, se expresan a través de dispares resoluciones textuales: en una la letra mata y en otra la vida anima.

4. *La confesión erótica.*

Hay otra zona donde Blanco Fombona demostró precisión de narrador: porque en ella no procuraba hacer literatura y porque además no debía imaginar vidas ajenas sino mostrar la suya íntima. Se trata de la zona de las relaciones amorosas, contada con una franqueza, una objetividad y aún un desparpajo que no era conocido por las letras latinoamericanas.

Es sabida la pudibundez de la literatura de lengua española, tanto en la península como la que se hubiera esperado más libre de la América Hispana. Recién ahora Julio Cortázar ha escrito la requisitoria (*Ultimo round*) sobre la tradicional mojigatería literaria respecto al erotismo, y eso ha sido posible porque se había producido una irrupción literaria (*Cambio de piel* de Fuentes, la *Reivindicación del conde don Julián* de Goytisolo) que buscó apoderarse del Eros moderno tal como se venía practicando desde hacía tiempo en otras comarcas artísticas. Con lentitud y con dificultad la literatura de la lengua española ha abordado con franqueza el universo erótico y no es casualidad que lo haya hecho al mismo tiempo que también abordaba un orbe lingüístico creativo y popular que las letras venían rechazando.

Si hubiera que rastrear los orígenes de esta expansión del erotismo en la literatura, habría que remontarse hasta el modernismo que abrió tímidamente esa puerta, aunque también habría que reconocer que tanto en uno como en otro período cultural presenciamos una apropiación tardía y mediatizada de la escritura erótica europea o norteamericana. En efecto, si la actual narrativa latinoamericana ha comenzado a merodear (no más que eso) lo que Henry Miller, Jean Genet, William Burroughs o Georges Bataille habían hecho hace tiempo en sus obras, la literatura modernista hizo suya una versión del erotismo que se impuso en las últimas décadas del siglo XIX en Inglaterra y Francia, proporcionando sustento a la escritura de los “malditos”, de los “decadentes” y de los “raros” a los que ya a fines del siglo dedicaba Darío un volumen. De Rachilde a Swinburne, de Lautreamont a Alfred Jarry, de Verlaine a Wilde, la literatura había inspeccionado las regiones marginales del comportamiento erótico, no siempre utilizando todas las palabras adecuadas, pero muy escasas huellas de esa audacia se trasladaron a las imitaciones latinoamericanas.

Lo que en ellas puede recobrase es la nueva versión de la mujer que había adquirido un consenso público generalizado en Europa, junto con la primera aceptación de que podía contarse y cantarse el goce erótico de manera franca, sin justificaciones ni reticencias. Las audacias mayores que la literatura europea frecuentó desde el último tercio del XIX no tuvieron equivalente en las letras hispanoamericanas y mucho menos en las españolas: sólo se aceptó lo que ya tenía un cierto patrocinio oficial en la Francia de la época y abastecía incluso la paraliteratura narrativa finisecular. Recogiendo el camino desbrozado por el realismo y el naturalismo del XIX, la época amarilla de fines de siglo estableció un modelo femenino que, físicamente, quedó definido en el famoso cuadro “*Salomé*” de Gustave Moreau que colgaba en las habitaciones del exquisito Robert des Esseintes a quien consagró Huymans su novela *A rébours*. Esta imagen turbadora, apetecible y al tiempo aterradora, fijó el paradigma femenino de los esteticistas, se apoderó de la poesía y llegó a dominar la

narrativa hispanoamericana generando en ella conflictos morales extremados como los que contó Carlos Reyes en *El extraño* (1897) primero y en *La raza de Caín* (1900) después. Una suerte de bella, suntuosa, hierática y dominante “mantis religiosa” hipnotizó a los poetas obligándolos a construir decoraciones heráldicas para la “zodiacal Pantesilea”, venció a los prosistas que desplegaron una cargada escritura sensual para traducir su imantación.

Ese fue el propósito que se fijó José María Vargas Vila desde la publicación de *Flor de Fango* (1898) pero más francamente desde su período esteticista, con *Ibis* o *Las rosas de la tarde*. Esa fue, también, la razón de su desmedido e imperdonable éxito. La visión de la terrible devoradora de hombres se logró mediante una descripción opulenta, cargada de referencias cultas, revestida a la manera oriental, que hoy puede hacernos sonreír pero que entonces erizaba sensualmente la piel del lector: “Ella era cómo la mujer armada de los siete espíritus, que tortura y mata al hombre, al decir del Eclesiastés; era ardiente como venida del desierto, escapada a las caricias de leones y de leopardos, incansable como la yegua árabe del Faraón de que nos habla la Biblia, y sumisa al placer como la hembra del hebreo, con las argollas en la nariz” (*Ibis*).

La imagen de la mujer y la nueva relación erótica, fue establecida por los narradores mundanos franceses, en particular por sus dos glorias mayores, Rémy de Gourmont y Paul Bourget, en cuyas obras encontraron los hispanoamericanos el catecismo de la liberación de los sentidos. Para Rufino Blanco Fombona el maestro fue Paul Bourget, y en general el teatro y la novela trivial francesa de fines de siglo (Henri Bernstein, Victor Marguerite, Arsène Houssaye, Paul de Kock, etc.) porque en ellos encontró un tratamiento “picante” del erotismo y una teoría de la mujer que justificó la apertura hacia un nuevo tipo de relaciones adultas. Leyendo *Cruel enigma*, acota:

De esta psicología elegante de Paul Bourget, pudiera extraerse buen número de observaciones y

consejos espirituales, y formar un breviario galante para uso de vírgenes, semi-vírgenes y pecadoras de sociedad.

(18 de febrero de 1904)

Blanco Fombona, que en sus novelas trató o pudorosa o recatadamente los temas amorosos, demostró en su *Diario* dos cosas inusuales entre los intelectuales de la época: franqueza para abordar sus experiencias eróticas (sus “conquistas”) con un reconocible grano de orgullo personal pero asimismo con libertad para aceptar el nivel adulto de las relaciones humanas; precisión narrativa para contar esos sucesos, lo cual le liberó parcialmente de las convenciones estilísticas vigentes y le permitió acceder a una escritura que comenzaba a abrirse paso en el siglo XX anunciando a los regionalistas.

Entre los múltiples episodios amorosos que se encuentran en el *Diario*, los hay que pueden ubicarse enteramente dentro de los cánones del decadentismo (como la seducción de la monjita en el barco que lo trae a Venezuela en 1908) y forman parte de la construcción de la “imagen personalista” propia del modelo masculino nevecentista, sobre todo latinoamericano, que incluía como un rasgo central el donjuanismo arrollador y el “machismo” que llegaría a ser legendario en todo el continente. Son oraciones “pro domo sua” de las que alardeó sin fin ante sus contemporáneos y en las cuales se fundía tanto el mito personalista como el mito del “latin lover” que no ha dejado de tener predicamento hasta nuestros días. Pero la mayoría pertenece a una nueva visión humana y literaria que en la novelística latinoamericana fue fijada inicialmente por Horacio Quiroga con su admirable *Historia de un amor turbio* (1908), la que a su vez se inscribe en esta narrativa sincerista que suplantaba el esteticismo decadente. El cambio de sensibilidad y el cambio de estética que se precipitó en la primera década del siglo puede medirse si se coteja *Santa* (1903) del mexicano Federico Gamboa y la mencionada novela de Horacio Quiroga. En la misma década en que se difundían las existosas novelas de Vargas Vila y en que se aceptaba

la novela del mexicano como la versión americana de la *Nana* de Emile Zola, ya Horacio Quiroga prefiguraba lo que en esos mismos momentos venían investigando los escritores nórdicos e ingleses, en especial el más difundido, Knut Hamsun. Dentro de esa línea se sitúa el tratamiento que da Blanco Fombona a los asuntos eróticos. Una anotación como la del 26 de setiembre de 1907 da la tónica de este tipo de materiales y revela que en una simple consignación de sucesos que no pretenden incorporarse a la literatura, está utilizando subrepticamente un esquema nuevo: un realismo inquieto, abocetado, que sólo maneja un haz de datos dentro de una subjetivación que no los distorsiona a pesar de su intensidad:

No habla sino holandés; es decir, apenas puedo entenderme con ella. La enamoriscaba en su frutería y desde mi ventana le enviaba sonrisas, miradas y besos. Como no accedía pronto a mi deseo, la abandoné; quiero decir, no me ocupé más de ella. Una de las últimas noches me llamó. Entré, me la comí a besos; y sacándole del corpiño un lindo seno, gordo y blanco, se lo acaricié y besé. Era la primera vez que me permitía esa caricia. No quiso acceder a más. A la noche siguiente le di cita en la playa. Fue; pero no quiso pasar de los besos. La noche después volvió. A la sexta noche. . . Nos sentamos en la arena. Hacía frío, soplaba un viento casi glacial; y después de una dulce brega, cedió. Mala labor; pero ya perdió el miedo y fue adonde quise llevarla. Fresca holandésita, ¡qué dulce eres; y cómo vas a vivir en mis recuerdos, en la noche inicial, en la noche de setiembre, sobre la playa fría, mientras soplaba el viento norte y se calentaban nuestras bocas a besos.

Si el recuento de las “conquistas” respira exaltación de sí mismo, y comienza a tornarse obsesivo a medida que pasan los años y se marchita el arrogante aire juvenil, transformándose en un modo de luchar contra el tiempo y mantener viva la “imagen” de sí que ha creado, los momentos más auténticos son los que corresponden a esas historias que Stendhal fue el primero

en osar confesar: los “fiascos”. Como aquí no está de por medio la vanidad donjuanesca (como el episodio de Ana que narra a 30 de setiembre de 1913) el registro responde a un deseo de autenticidad y a una capacidad creciente para observar de modo objetivo su propia vida. En casi todos los casos su visión de la mujer queda teñida por su estado de “celo” y por un subyacente desdén de las otras capacidades, no sensuales, que pudiera tener la mujer. En ella vio el objeto del placer y aceptó que ellas lo vieran a él del mismo modo. “Desde el principio hasta el fin de la vida femenina, el clítoris es el rector” dice iniciando una página sobre la mujer el 12 de noviembre de 1913, cuando él está por cumplir cuarenta años. Salvo el episodio con quien escondió bajo las iniciales V. T. (Vida Tranquila) que fue el más permanente y el más cercano a un hogar constituido de su vida, pues de ella tuvo a sus hijos, su experiencia de la mujer se redujo a la violenta y fugaz sensualidad del instante, de la que salieron sus numerosas aventuras en hotelitos casuales, ferrocarriles nocturnos, encuentros furtivos, constituyéndose la mujer, para él, en aventuras ocasionales o en el reposo del guerrero. Nada hay en su *Diario* que evoque una gran pasión amorosa, nada que revele el encuentro con un ser humano cabal cuya singularidad, complejidad, atracción, den origen a ese misterio profundo de la pareja humana. Ofreció un cuerpo y encontró cuerpos y a ellos pidió no sólo sensualidad sino novedad. Experimentó con ellos para confirmar su propia existencia, su energía varonil, su “imagen” y los abandonó no bien cumplida esta tarea rápidamente agotable. Tal comportamiento puede ser objeto de censuras morales, de poco efecto referidas a quien descreyó, en lo que atañe a esta zona de la vida, de toda moral. Si bien él no predicó el “amoralismo” como lo hiciera, y por otras razones, Vargas Vila, no permitió que hubiera colisión entre esta pasión de sí mismo a través del cuerpo femenino y los preceptos más o menos oficiales de la moral de su tiempo, los cuales comprobó realísticamente que no funcionaban ya, no sólo entre los hombres, sino también entre esas nuevas mujeres del siglo XX.

Pero lo importante no es esta experiencia, que del mismo modo que él hicieron tantos, sino la audacia necesaria para consignarla por escrito en un intento de des-sacralización de la palabra escrita. Esta ruptura es más drástica que la cumplida en su vida sensorial, la cual, como era previsible, pagó con soledad interior ("turbio espejo y corazón vacío" sería la definición que daría Antonio Machado), porque las convenciones (o las virginidades) de la escritura se regían por leyes mucho más rígidas que las costumbres. No llegó sin embargo a tomar conciencia, como sólo se alcanzaría más tarde, de que no era sólo el asunto francamente asumido, lo que podía desvirgar esa escritura, sino que las palabras mismas, las formas literarias, exigían una desvergonzada revisión, un manipuleo igualmente sensual dentro de esta distinta manera de percibir el fugaz encuentro de los cuerpos. Es bien curioso, en escritor que se precia de franco en temas eróticos, observar la reaparición solapada del pudor que veda excesivas intimidades; hay una frontera que no traspasa y que está fijada por el comienzo de la relación carnal acerca de la cual no dice palabra. Lo que sí cuenta es el proceso de la conquista, con lo que testimonia hasta qué punto era en ella donde cifraba el mayor goce; lo que no cuenta es lo que pasa una vez lograda. Y en las palabras que utiliza no hay ninguna que esté fuera del vocabulario que la novela tradicional aceptaba. Esta inicial des-sacralización tiene, por lo tanto, estrechos límites, que no quiso traspasar. Donde se atrevió con mayor decisión a ello fue en la otra zona de su leyenda, la del polemista e implacable señor de la injuria.

5. *El arte de la injuria.*

El 900 ardió en polémicas. No es que ellas hayan sido ajenas a la vida intelectual de otras épocas, sino que en el período modernista adquirieron una virulencia no conocida y se extendieron de los hechos públicos que las pretextaban a los privados, siguiendo el ardiente consejo de Manuel González Prada para quien la distinción entre vida pública y privada era una "invención de los astutos para brindarse el sitio vulnera-

ble", afirmando drásticamente: "Con uniforme oficial o traje casero, en el sillón de la oficina o en el sofá del dormitorio, el hombre conserva su identidad y vive la misma vida. El criminal es tan criminal en su casa como en la plazuela, la hiena es tan hiena en la jaula como en el desierto" (*Páginas libres*, "En libertad de escribir", 1889). Con tal autorización, que Blanco Fombona, admirador decidido de González Prada, no dejó de celebrar, los escritores manejaron la pluma como un cuchillo, lo que se constituyó en un lugar común del pensamiento de la época.

Aunque acababa de producirse la disgregación de la unidad intelectual del siglo XIX, dando nacimiento a esas especializaciones separadas que observara Henríquez Ureña: una nueva fue la del político que parcialmente se independizó del escritor, a quien se destinó al exclusivo cultivo de las letras, los escritores continuaron por buen tiempo su actividad política pero ahora en franca disidencia con los poderes de sus respectivos países. Lejos de ser esta la época de la "poesía pura", que sólo se ejerció en unos pocos grandes escritores a la cabeza de los cuales brilló como estrella máxima Rubén Darío, presenciarnos una época de agudización de la actividad política en los escritos de los literatos, quienes no aceptaron, en su mayoría, la profesionalización inocua a que pretendía relegarlos la nueva sociedad, pero que hablaron y escribieron desde una situación aislada, como meros individuos que ejercían el normal derecho a la crítica, centuplicado por su capacidad para manejar la escritura. La mayoría de los textos virulentos del 900 se refirieron a asuntos políticos, con una visible tendencia a la personalización: más que examinar una sociedad, una economía, una situación de dependencia, se habló de los jefes civiles y militares, se vilipendió a los dictadores o se atacó a los dirigentes de las potencias imperiales de la hora, empezando por los Estados Unidos. Estos no dejaron de contestar por boca de amanuenses o escribas a sueldo, con lo cual se instauraron polémicas cuyo furor personalista adquirió las notas más extremadas y candentes.

Fue el tiempo del arte de la injuria. El sistema sin embargo no era invento latinoamericano. Lo habían pa-

tentado los europeos, a la cabeza de los cuales nada menos que el displicente pintor de la Inglaterra de la segunda mitad del XIX: Whistler. Este "dandy" agresivo fijó el tipo del artista mordaz, desdenoso e injurioso, capaz de una irónica y brillante conversación mundana y también de una irrefrenable tendencia a existir mediante los ataques virulentos, hasta el punto de escribir la cartilla del nuevo estilo: *El arte de hacerse de enemigos*. Efectivamente, no bastaba con fraguar una imagen de sí mismo, construir un personaje como una obra de arte, sino que se debía incrustarlo en la sociedad apelando a recursos estruendosos y hasta brutales que no hacían sino confirmar la creciente preterición del artista en la sociedad burguesa. En las nuevas urbes donde se había comenzado a vivir la experiencia de la masificación y del anonimato, donde triunfaba el filisteísmo burgués, donde los servicios de difusión y promoción se gastaban velozmente, donde la "novedad" era el alimento que se aceptaba, el artista debió apelar a condiciones operativas que iban desde el atuendo personal hasta la gesticulación, desde las costumbres públicas hasta la participación asidua en los sucesos del día, con el fin de conseguir una ubicación social, de hacerse oír, de vender su mercancía. Walter Benjamin interpretó de ese modo el comportamiento de Charles Baudelaire que resultara tan insólito y novedoso a mediados del XIX, pero ese camino del nuevo "dandy" no haría sino exacerbarse hacia fines de siglo en Europa, contaminando a los intelectuales de zonas marginales como la América Latina.

El tratamiento de los temas sentimentales, pero también de los temas políticos, que encontramos en la generación modernista, señala esta incorporación del artista al nuevo sistema agresivo del intelectual en Occidente. Leopoldo Lugones no será meramente el autor de *Las montañas del oro*, sino la imagen del anarquista que por el terror trata de aniquilar a la sociedad, antes de pretender aniquilarla con el sable. José Santos Chocano habrá de constituirse en uno de los buenos ejemplos de un comportamiento histriónico, grandilocuente y funambulesco, cuya pasión por la violencia y la concomitante publicidad adquirió visos trágicos. Es-

te comportamiento contaminó a muchos escritores y quedó definido en la preferencia por algunas formas de vida: la polémica siempre llena de implicaciones personalistas, el desafío a duelo muchas veces con consecuencias fatales, la agresión pública del enemigo, con refinamientos como la flagelación en el teatro a que Rafael Barret sometió a su difamador. En todos los casos es perceptible que la violencia se sitúa dentro de un marco individualista: es una lucha entre dos, donde el escritor actúa a título personal y no rodeado de un grupo o sector social; aunque dice interpretar los derechos del pueblo o de los mejores, está actuando por sí y ante sí, respaldado en la verdad o justicia que su conciencia le dicta. Los escritores que siguieron a los modernistas, o sea los regionalistas y vanguardistas, resultaron mucho más oscuros, en comparación con aquellos: fueron ya profesionales consagrados a la literatura, maestros o profesores muchas veces y en sus vidas no encontramos los incidentes rocambolescos que llenan las biografías de sus antecesores: tiroteos, prisiones, raptos, desafíos, persecuciones, infinitas polémicas, agresiones, muertos. Incluso en aquellos modernistas de vidas apacibles, sin incidentes llamativos, hubo el afán de inventarse singularidades escandalosas: un hombre de vida tan poco aventurera como Julio Herrera y Reissing, se hacía fotografiar mientras aparentaba inyectarse presuntas dosis de drogas para que un colega le hiciera un reportaje impactante.

De tales tesituras epocales participó, y gustosamente, Rufino Blanco Fombona. Aunque, como es de norma, las presentara como legítimas defensas ante los ataques políticos e ideológicos, ya sus contemporáneos reconocieron la parte que en ellas le cabía a un temperamento que se desbocaba, aunque al tiempo volviera frecuentemente por fueros más equilibrados, a lo cual se deben enemistades y reconciliaciones incesantes. Sin negar la naturaleza pasional y contradictoria que lo caracterizó, es posible rastrear en su comportamiento la marca de un estilo cultural propio de su tiempo que puede reencontrarse en una pléyade de intelectuales y no sólo en él. Y puede comprobarse que esa influencia del espíritu polémico de los escritores modernistas le

permitió caldear su escritura, dotándola de la energía y la aguzada provocación que estimaba las más altas virtudes de la literatura pues ésta debía ser, como dijo de González Prada, "un arma".

Tal arma puede ejercerse sobre asuntos minúsculos, en un gesto desmesurado. Así, unas palabras del pintor venezolano Tito Salas, residente como él en París en 1911, dan lugar a este encabezamiento de una carta:

He sabido por personas que me merecen fe, que usted se complace en denigrarme, en los circulitos apaches que frecuenta. Desde el primer día que lo vi a usted formé el concepto, que después he confirmado, de que no era usted sino un charlatán, un escandaloso y un borracho.

(9 de enero de 1911)

También puede dirigirse contra los propios colegas. Si en algunos casos, como en el de César Zumeta, ello podía pretextarse en las discrepancias políticas y en los presuntos agravios que de él recibiera en sus textos anónimos, en otros se refería a grandes escritores a quienes nunca dejó de admirar y aún de seguir artísticamente, como es el caso de Rubén Darío. Se enemista con él por un asunto baladí (acerca del cual se explicó posteriormente y se excusó en su libro *El modernismo y los poetas modernistas de América*, Madrid, 1929) pero que es suficiente para modificar abruptamente sus apreciaciones del hasta ese momento admirado maestro y cortés prologuista de su primer volumen de versos. En la carta que le remite a Alejandro Sux hace suyos, de un modo beligerante, los dicerios políticos que siempre acompañaron la carrera de Darío (son famosos los de Vargas Vila) y a los cuales éste nunca osó responder, aunque también no pierde ocasión de poner en interdicto su arte ("antigua momia decadente, delicia de señoritas cursis y de efebos provincianos"):

Rubén Darío es, en la vida, el menos poeta de los hombres. Nadie más interesado que él. Nadie

que se incline más ante el centavo. Nadie capaz de mayores vilezas por un luis. Nadie más comerciante. Ultimamente se ha convertido en poeta mercenario: cantor de la Argentina, porque la Argentina paga; cantor de aquel pobre diablo de Mitre, porque los bartolitos pagan; cantor de las niñas del judío uruguayo Guido porque el judío, bien que mal y a regañadientes, paga. Darío fue siempre, además, cantor de todos los tiranos de América: de Rafael Núñez, de Porfirio Díaz, de Santos Zelaya. Núñez y Zelaya le dieron consulados; Porfirio Díaz lo pensionó. Ahora está haciendo la barba al ex-dictador Rafael Reyes. Pronto le llegará su turno a la bestia venezolana, Juan Vicente Gómez. La cabeza de este asno, coronada ya por el oprobio, se enguinaldará con las rosas venales del chorotega azul.

(20 de noviembre de 1912)

Si se recuerda que esta carta a Alejandro Sux aparece en *Camino de imperfección* que es de 1932 y por lo tanto posterior a sus excusas públicas al poeta (muerto en 1916) en *El modernismo y los poetas modernistas* (1929), no sólo se apreciará el creciente respeto que Blanco Fombona va teniendo por el testimonio cotidiano de su *Diario*, por las variaciones y contradicciones que en él se registran y a cuya verdad del momento es fiel cuando llega la hora de publicar lo escrito durante tantos años, sino que también se percibirá su incontenible placer por esos textos que lo muestran como un alto ejercitante del “arte de la injuria”.

El arte de la injuria lo practicaron alegremente todos los escritores. Fue parte del oficio y parte importante de la fijación de la “imagen” que querían proyectar en el medio. Las polémicas derivaron frecuentemente a ejercicios de infamación, proliferaron los folletos calumniosos y anónimos, los mensajes verbales procuraban aniquilar al adversario como si fueran descargas de artillería y se construyó una espesa red de terrorismo verbal que comprometió a todos dentro de sus condiciones, por razones ofensivas o defensivas que a

la postre disolvieron sus límites y se entremezclaron. Alguna vez Jorge Luis Borges evocó como único contacto de Santos Chocano con la literatura su capacidad para infamar, reconociendo así lo específicamente literario de esta operación, de la cual fue maestro Roberto de las Carreras cuando, para obligar a batirse a duelo a un colega, enhebra cien definiciones denigrantes de su adversario.

Pero no fueron sólo los escritores quienes ejercieron este arte. Todos los intelectuales participaron de un modo u otro en él, especialmente el nuevo estrato de los políticos profesionales y el novísimo sector de los científicos sociales que tuvo en José Ingenieros uno de sus más vibrantes combatientes. Esta pluralidad de ejercitantes se tradujo en muy dispares niveles literarios, algunos realmente paupérrimos y desconsoladores. De estos da prueba el folleto anónimo firmado por un tal señor José María Peinado, titulado *Leprosería moral*, que con pie de imprenta de New York, 1911, se repartió en ese año por los oficios del gobierno venezolano. Siendo una contribución al desprestigio de Cipriano Castro por parte del gobierno de Juan Vicente Gómez y un intento para contener los intentos del ex-presidente de recuperar el poder, fue también una venganza personal contra Rufino Blanco Fombona. Este la atribuyó a la pluma de César Zumeta que ya para entonces había depuesto sus banderas y servía al dictador venezolano. Es posible, aunque el texto de este rarísimo folleto no certifica la capacidad literaria de César Zumeta. Véase un ejemplo:

Tal es, a grandes y exactos rasgos la fisonomía moral del vatecillo bello y vicioso, *mitad hembra y mitad bandido*, que ha compilado en un libro que es un centón de plagios, como todos los suyos, las procacidades y naderías que quiere sirvan de pedestal a su reputación política y a su fama literaria. En Venezuela no habrá ciertamente quien reciba por buena esa moneda de mala ley. Allá es conocido el vate como aficionado al género chico desde cuando figuró una esquila suya en los folios de un proceso por sodomía y corrupción de

menores. Ni sus libros, ni su cara, ni sus alardes de varonil independencia engañan a nadie; y si hemos recogido los apuntes que nos enviaron acerca de tan ambiguo personaje, es para que se vea por qué no habrá cosa más lisonjera para el amor propio de cada ciudadano insultado por semejante truhán, que la envidiosa mala voluntad de un cobarde fanfarrón, espía homicida como esa liebre calumniadora, de quien ni los insultos ni las alabanzas pueden mermar ni ensalzar la honra de persona alguna. De él no se sabe, lo mismo que de su jete Cipriano, si ha de apartarse la vista por asco o por honor. (pp. 73-4).

Contra esa andanada de vulgares injurias, Blanco Fombona escribió febrilmente su respuesta, *Judas Capitolino* (París 1912). Habiéndolo conocido el 12 de marzo, en un mes compone un libro recogiendo las cartas contra Gómez que había publicado en la *Revue Américaine* y agregado una respuesta para los escribas al servicio del dictador. El 10 de mayo circulaba su respuesta, que él estimó de mayor altura: "Quedan respondidas las procacidades con hechos; los insultos, con verdades; la calumnia, con la historia. Al cobarde Gómez que hiere por la espalda y sirviéndose de plumas de alquiler, le escupo cara a cara la ignominia de su vida". Pero aún tanto como el dictador, eran esas "plumas de alquiler" las que atizaban su iracundia y perfeccionaban su arte de la injuria. En una nota puesta en 1929 a *La novela de dos años*, era capaz de este dicerio:

Bajo la feroz dictadura de Juan Bisonte, el barbarócrata, el patán, el ladrón, el traidor, el comerciante, el matarite, el baratero, el asesino, el verdugo de los estudiantes, el vendedor de la nacionalidad a los yanquis, el destructor de la sociedad venezolana por el hierro, el fuego, la cárcel, el destierro, el despojo, el veneno, la tortura, el espionaje, la mancilla en las damas, el deshonor de los hombres, el monopolio en los negocios, la negación de todo derecho a opinar, a discutir, a respirar, a

morir dignamente siquiera; bajo esta dictadura la más infame, abyecta, y cruel que ha deshonrado a la América, ¿quiénes se han arrastrado a los pies del monstruo, quiénes se han prostituído al servicio y aduición del asesino, sin protestar jamás contra cárceles, destierros, persecuciones, torturas, envenenamientos, latrocinios, entrega del país y sus fuentes de riqueza a los extranjeros y a la familia de Gómez? ¿Quién ha cantado al monstruo? Los primeros "líricos" del país: Gil Fortoul, Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, Andrés Mata, Vallenilla Lanza, César Zumeta, otros, muchos, todos o casi todos.

Analizando el refinamiento y la suntuosidad de la poesía gongorina, que habría de ser redescubierta justamente por los poetas hispanoamericanos del modernismo, José Ortega y Gasset reparaba en el trasfondo vulgar, zafio y hasta bárbaro sobre el cual estaba edificada, de tal modo que esos puntos opuestos parecían conjugarse en el verso de Góngora. Algo parecido puede decirse del modernismo hispanoamericano. Tras la apetencia de delicadeza, de refinamiento, tras la tendencia al lujo para colmar el espacio interior con objetos ricos, tras ese enorme bazar de objetos importados de una Europa cuya cultura fue superevaluada, hay que reconocer una persistencia cruda, violenta, vital y procaz, que no se arredraba ante el insulto y que en vez de diseñar un elegante e indirecto sistema de injurias, manejaba a manos llenas las infamaciones, los insultos, toda la carga expletiva que transporta la lengua como un gran reservorio de energía. Estos escritores que querían transportar a sus países la cultura europea y soñaban con sociedades parecidas a los cogollos aristocráticos que merodeaba el turismo internacional en París o Londres, eran sin embargo, en lo bueno y en lo malo, legítimos hijos de sus violentas y vivientes sociedades.

Rufino Blanco Fombona y
El Egotismo Latinoamericano
de Angel Rama se terminó
de imprimir el 1º de octubre
de 1975 en los talleres
de EDITORA CENTRAL s.r.l.
Valencia - Venezuela