

Gómez Carrillo: la estética de lo inacabado

A Dissertation Presented for the

Doctor of Philosophy

Degree

The University of Tennessee, Knoxville

Ana Margarita Hernández de Polaczyk

May 2018

AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer de una manera muy especial al asesor de mi disertación, Dr. Óscar Rivera-Rodas, ya que sin su guía y orientación este trabajo no hubiera llegado jamás a un feliz término. Mi agradecimiento al resto de profesores que conforman el comité de defensa de esta tesis: Dra. Solange Muñoz, Dr. Michael Handelsman y Dra. Nuria Cruz-Cámara.

ABSTRACT

Impressionist criticism has been deemed as a superficial and hedonistic type of criticism, and therefore has been largely ignored in the historiography of Spanish-American criticism. This dissertation studies works of impressionist criticism by the Guatemalan author Enrique Gómez Carrillo (Guatemala, 1873-Paris, 1927), who belongs to the so called *modernistas* writers. This work highlights the contribution of Gómez Carrillo's impressionist criticism in terms of its subjective taste and its subjective concept of beauty, as well as its relationship to plastic arts (painting and sculpture) and physiognomy. This research focuses mainly on Gómez Carrillo's work *Esquisses (siluetas de escritores y artistas)* (1892), which was his first impressionist work of criticism. It studies the influence on this work of three distinctive artforms: the impressionist painting fleeting sensations and the *esquisse*, the postimpressionist silhouette and the cameo. The cameo, in particular, as a form of jewelry and a form of sculpture, informed his fascination with physiognomy in the literary portraits of *Esquisses (siluetas de escritores y artistas)*, specifically in the section entitled "Cameos".

Keywords: impressionist criticism, subjective beauty, subjective taste, *esquisse*, literary portraits, physiognomy, impressionist painting, postimpressionist painting, palimpsest.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	1
Capítulo 1: La crítica impresionista.....	8
1.1 Una mirada volcada hacia París.....	8
1.2 La recuperación de la crítica impresionista	19
1.3 De palimpsestos y del artista como crítico.....	34
1.4 Del crítico como artista y la difusión del gusto personal	45
Capítulo 2: La crítica impresionista o la primacía de la belleza subjetiva y el gusto personal.....	53
2.1 La génesis del ideario estético de Gómez Carrillo.....	53
2.2 La querella de finales 900 en la Francia finisecular.....	59
2.3 La belleza está en el ojo del espectador, y “sobre gustos no se disputa”.76	
Capítulo 3: <i>Esquisses</i> (1892) o la estética de lo inacabado.....	93
3.1 El problema de la sensación en <i>Esquisses</i> y en la crítica impresionista de Gómez Carrillo	101
3.2 La asociación de ideas en <i>Esquisses</i> : una estrategia literaria.....	120
3.3 <i>Esquisses</i> dialogando con el tejido y el mosaico.....	124
3.4 El ejercicio de la transposición: del lenguaje pictórico al literario.....	127
3.5 Del <i>esquisse</i> en el <i>Esquisses</i> de Gómez Carrillo.....	143
3.6 Sobre la silueta y la esencia en <i>Esquisses</i>	163

3.7 El camafeo, la estética de lo imperfecto y la transposición de la escultura a la literatura	169
Capítulo 4: El rostro como texto.....	175
4.1 Encabalgamiento de la crítica impresionista con la fisonomía y los camafeos.....	183
4.2 El arte de tallar camafeos literarios.....	188
4.3 El camafeo como joya fisonómica.....	191
Conclusión.....	218
Obras citadas	228
Vita	244

LISTADO DE FIGURAS

Figura 1: <i>Esquisse pour le salon des Sciences de l'Hôtel de Ville de Paris: La Botanique</i> (1889-1892), Ernest Ange Duez (1843-1896).....	17
Figura 2: <i>Le pauvre pêcheur [El pobre pescador]</i> (1881). Pierre Puvis de Chavannes. (Museo de Orsay, París).....	37
Figura 3: <i>Maternité [Maternidad]</i> (1892). Eugène Carrière. (Musée d'Orsay, París).....	40
Figura 4: Posiblemente la ilustración de <i>Pez nadando</i> , de Hokusai a que Gómez Carrillo hace referencia	43
Figura 5: Claude Monet, <i>La Gare Saint-Lazare: Le Signal</i> (1877) (House 47).....	148
Figura 6: Claude Monet, <i>La Gare Saint-Lazare</i> (1877) (House 47).....	148
Figura 7: <i>Le retour des moissons</i> del pintor realista William-Adolphe Bouguereau. a) <i>esquisse</i> , b) trabajo final (Boime 104).....	151
Figura 8: <i>Blanchisseuse (Silhoutte)</i> (1874), del impresionista Edgar Dega.....	166
Figura 9: Georges Seurat, <i>Night Stroller</i> , (1887-88) (Forgione 490).....	167
Figura 10: <i>Harmony in Pink and Grey</i> (1881), James McNeill Whisler.....	177
Figura 11: Jean Richepin (1849-1926) (Monocle-Lash Anti-Press 204).....	193
Figura 12: François Coppée (1842-1908). ("François Coppée").....	194
Figura 13: Émile Zola (1840-1902) (Encyclopaedia Britannica "Émile Zola").....	195
Figura 14: Un individuo con rasgos asiáticos (Daura 45).....	199

Figura 15: “La ceja dice mui bien cuanto hay de colérico en esa cabeza, el ojo es un compuesto de melancolía y flema, la misma mezcla aparece también en su contorno desde la oreja hasta la barba...” (<i>Lavater</i> 2 82-32).....	200
Figura 16: Hombre de negocios (<i>Lavater</i> 2 76)	203
Figura 17: Poeta (<i>Lavater</i> 3 90).....	204
Figura 18: Hombre prudente y perspicaz... (88-89)	208
Figura 19: Retrato de Juliette Adam, realizado por Louis Bonnat. Gómez Carrillo escribe su camafeo a partir del mismo. <i>Païenne</i> (1883).....	211
Figura 20: Autorretrato de Murillo, tal como fue reproducido en M. Daura (58).....	214
Figura 21: <i>Autorretrato</i> (hacia 1668-70). Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre tela. The National Gallery (Londres).....	215
Figura 22: <i>Autorretrato de Velázquez</i> (1898) del retratista León-Joseph Bonnat, el cual formó parte del libro <i>Velázquez</i> (1898), escrito por Aureliano de Beruete (1845-1912). Técnica: Aguafuerte. Museo del Prado (Museo Nacional del Prado).....	215
Figura 23: Charles Maurice (1860-1919).....	217
Figura 24: <i>La promenade</i> (1875), Claude Monet.....	227

ABREVIATURAS

<i>Esquisses</i>	<i>Esquisses (siluetas de escritores y artistas)</i> (1892)
SEDA	“Sensaciones de estética: el arte de la crítica artística” (1892)
LAC	“La crítica ha muerto” (1899)
DRAE	<i>Diccionario de la Lengua Española</i> , Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2014)
<i>Lavater 1</i>	<i>Lavater de hombres ó Arte de conocer los hombres por su fisonomía; aumentadado con un resúmen de la vida de Lavater y del D. Gall; y de una colección de anécdotas fisonómicas</i> (18??)
<i>Lavater 2</i>	<i>El fisónomo portátil o Compendio del arte de conocer a los hombres por las facciones del rostro</i> (1838)
<i>Lavater 3</i>	<i>The Pocket Lavater, Or, The Science of Physiognomy</i> (1817)

INTRODUCCIÓN

Este estudio surge de la necesidad de recuperar y de legitimar la crítica impresionista o moderna del escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (Guatemala, 1873- París,1927), quien desde muy joven volcó su mirada hacia París en busca de nuevas formas de hacer arte. Es un crítico del arte y la literatura, escritor, periodista y cronista que pertenece al llamado Modernismo hispanoamericano, el cual cronológicamente se ubica en el quiebre entre siglo el XIX y el siglo XX.

La crítica impresionista —si bien fue un eje diacrónico en la carrera de Gómez Carrillo como crítico del arte y de la literatura— es un concepto elusivo en su corpus. Ello porque no contamos con ningún texto crítico extenso o una estética de su autoría en donde haya sistematizado sus ideas estéticas y explicado a profundidad las bases que subyacen en la arquitectura de su particular forma de entender y hacer crítica. Esto al igual que los pintores impresionistas quienes tampoco dejaron textos en donde teorizaran sobre sus técnicas, porque asociaban “el discurso teórico sobre el arte con la tradición académica” (Solana 14); tradición que, en cuanto a la crítica impresionista, Gómez Carrillo rechazaba. Afortunadamente, contamos con algunas definiciones escritas por nuestro autor sobre lo que entendía por crítica impresionista, aunque en textos que no tenían la finalidad de profundizar en el tema. En uno de ellos la define como “la historia de los artistas y de las sensaciones producidas en nuestra alma por la contemplación de obras bellas” (*Esquisses* 46). Desde esta primera definición de 1892, su crítica se perfila como personal y subjetiva.

A la anterior situación se suma la poca legitimidad que la crítica impresionista ha tenido en la historiografía de la crítica hispanoamericana. Lo que se traduce en escasos textos críticos que nos proporcionen claves interpretativas, y que no solo la encasillen como acientífica y acrítica, y la coloquen como un obstáculo pasajero dentro de nuestra historia crítica. Basta echar una mirada a textos como los de José Portuondo (1975), Carmelo Bonet (1967) y Alfonso Reyes (1942) para comprobar esta situación.

Los modernistas impusieron, contemporáneamente a los positivistas, esa forma bella e intrascendente, falaz e irresponsable, a veces, de la crítica literaria que es el impresionismo. Fue entonces la orgía de la crítica «sensible» frente a la enjuiciadora, el predominio irracional del «gusto» sobre la capacidad de juzgar ("Situación actual de la crítica literaria hispanoamericana" 41), escribía Portuondo. O bien, consultar textos de José Carlos Mariátegui (1927) y Luis Cardoza y Aragón (1955), quienes tildaron de superficial y efímera la obra de Gómez Carrillo.

Para recuperar la crítica impresionista de Gómez Carrillo con rigurosidad y argumentos sólidos, y así llenar el vacío teórico arriba mencionado, en esta investigación acotamos nuestro universo de estudio en críticas recopiladas en *Sensaciones de arte* (1893). El grueso de esta investigación se centra en *Esquisses (siluetas de escritores y artistas)*¹ (1892), su primera obra impresionista. Para apoyar nuestro universo de estudio abordamos una serie de textos del autor, entre ellos, *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), "El Impresionismo" (1921), "El arte de

¹ De ahora en adelante, *Esquisses*.

trabajar la prosa artística” (1919), su autobiografía *La miseria de Madrid* (1921). Estudiamos *Esquisses* a la luz de sus plurales lazos condicionantes con las artes plásticas (específicamente la pintura impresionista con el *esquisse* o bosquejo, la silueta posimpresionista, y la escultura y la joyería con el camafeo). Hacemos una lectura fisonómica de la sección “Camafeos”, siguiendo la idea de Gómez Carrillo sobre la relación entre el aspecto físico de un artista y su obra, en donde el rostro se convierte en un texto.

Asimismo, hemos realizado una investigación hemerográfica en periódicos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y hemos exhumado importantes textos, entre ellos “Sensaciones de estética: sobre el arte de la crítica”² (1892) y “La crítica ha muerto”³ (1899). Los anteriores aparecen en columnas en donde Gómez Carrillo elabora brevemente sus ideas sobre la crítica impresionista. En ambas columnas manifiesta su preferencia por la crítica impresionista sobre la dogmática. Podría decirse que la primera de ellas constituye su profesión de fe impresionista. Estas columnas se enmarcan en una querella francesa de finales del siglo XIX que enfrentó a la crítica dogmática con la crítica impresionista. A todas luces, Gómez Carrillo inclinó su balanza crítica hacia el impresionismo, teniendo una mayor afinidad de ideas con Anatole France (1844-1924), un referente francés dentro de esta modalidad crítica, quien abogara por la primacía del hombre, su “yo”, como único barómetro para escribir crítica impresionista.

² De ahora en adelante SEDA.

³ De ahora en adelante LAC.

Un punto problemático y a la vez ineludible para estudiar la crítica moderna es el concepto de sensación o impresión: dos términos semánticamente intercambiables que popularizaron los pintores impresionistas en el siglo XIX. La sensación constituye el instrumento de trabajo empírico de Gómez Carrillo, al igual que lo fuera el de los pintores impresionistas, pero en su prosa se convierte en un término complejo por ser poco transparente, dado su carácter polisémico. En este estudio, para identificar sus múltiples significaciones, hemos partido de su contexto de aparición, y para ello nos hemos valido de ejemplos de uso extraídos de textos del autor, así como de otras fuentes como diccionarios de la época, información etimológica, ideas empiristas y estéticas, en especial la estética del italiano Mario Pilo: *Estética integral (con una carta-prólogo del autor para la edición española)* (1899). Encontramos que la obra de Pilo es el único documento que detalla a profundidad la crítica impresionista y la sensación desde la óptica de la fisiología del siglo XIX.

Para nuestro andamiaje crítico, también exhumamos artículos periodísticos sobre la recepción de la obra de Gómez Carrillo, en la escena crítica coeva, así como de ideas que se manejaban sobre la crítica impresionista. Revisamos el texto del peruano Clemente Palma (1872-1946) “Nota de artes y letras” (1909), un valioso documento, en donde plasma sus ideas sobre la crítica impresionista, varias de ellas aplicables a Gómez Carrillo. Y también analizamos el texto del peruano Raimundo Morales de la Torre (1885-1936), “Boutades” (1907), que hace referencia a la estética de Pilo y a la relatividad del gusto en la crítica impresionista.

Esta investigación estudia la llamada estética de lo inacabado, partiendo de la técnica del *esquisse* que popularizaron los pintores impresionistas desde mediados del

siglo XIX. La misma versa sobre un trabajo previo, realizado con rapidez, a la luz de la inspiración del momento y teóricamente libre de ataduras doctrinales. Uno de los aportes de la pintura impresionista al arte fue la técnica del uso del pincel cuyos trazos son visibles, otorgándole a la sensación representada una apariencia inacabada. El crítico de arte Ernest Chesneau (1833-1890), en 1874, escribió sobre las obras de los pintores impresionistas: “Es preciso llegar a transformar el esbozo en obra acabada” (ctd. en Solana 15). Otros críticos de arte también consideraron que los impresionistas solo habían producido obras tentativas y que “la obra maestra brilla[ba] por su ausencia” (15), al representar sus sensaciones. Los impresionistas exhibieron *esquisses* y pinturas terminadas (versiones definitivas), que contenían en su título la palabra “*esquisse*”.

La crítica impresionista concebida como una sensación, una primera idea, un primer impacto o una respuesta que un crítico tiene ante un objeto artístico, que “cuenta un suceso”, que “narra una impresión”, y “que desenvuelve un comentario” (Cabal párr. 20) se conforma por textos ligeros, que fijan en el discurso esos primeros instantes o esa primera impresión que el crítico trata de recrear o traducir textualmente para sus lectores. De ahí deriva la estética de lo inacabado: una estética que está relacionada con una rápida producción de textos y con una primera exposición del crítico frente al objeto, que, como si fuera un vistazo rápido, no es totalizadora. Sobre la rápida producción de textos, Gómez Carrillo dijo las siguientes palabras en una entrevista de 1916:

—Hay en mi alma una voluptuosidad inefable en el producir. Cuando trabajo, me olvido de la hora que es... y también de la pena que es...

— ¿Y luego?

— Luego, sin volver á leer las cuartillas, las meto en un sobre... Y no sé lo que me sale, porque nunca... nunca... nunca, he tenido la curiosidad de abrir uno de los periódicos que publican mis prosas... (Cabal párr. 5).

Precisamente, es en esa velocidad de escribir sobre una impresión, el hacerlo bajo el calor de la inspiración, el escribir un texto y no volverlo a leer para mejorarlo, en donde radica la estética de lo inacabado. Es en el espíritu de la anterior cita que extrapolamos la estética de lo inacabado a la crítica impresionista de Gómez Carrillo, que privilegia las sensaciones.

Nuestra investigación se divide en cuatro capítulos. A grandes rasgos, en el primero proporcionamos lineamientos generales de la crítica impresionista extraídos de textos de nuestro autor; mencionamos la influencia francesa en Gómez Carrillo y en la crítica impresionista; analizamos textos críticos sobre arte pictórico extraídos de *Sensaciones de arte* (1893); hacemos referencia a las definiciones de la crítica impresionista con que contamos; explicamos la crítica impresionista y la noción de sensación desde el punto de vista fisiológico, siguiendo la estética de Mario Pilo; analizamos la crítica impresionista como una obra de arte y la relacionamos con el concepto del palimpsesto, y hablamos de la función del artista como crítico. En el segundo, estudiamos el contexto de aparición de la crítica impresionista de Gómez Carrillo, dentro de la querella francesa de finales del siglo XIX, entre la crítica dogmática y la impresionista; determinamos la discusión, como consecuencia del escepticismo, del gusto y de la belleza subjetivos en la crítica impresionista, utilizando como base “Sensaciones de estética: sobre el arte de la crítica” (1892) y “La crítica ha

muerto” (1899). En el tercero, investigamos en *Esquisses* la transposición del lenguaje pictórico al lenguaje literario, así como de la joyería y escultura, en los textos titulados “Camafeos”, y abordamos el problema de la sensación en Gómez Carrillo. Y, por último, en el cuarto, hacemos una lectura fisonómica (subjetiva y basada en sensaciones del autor) de la sección de “Camafeos”, siguiendo las directrices formuladas originalmente por Johann Kaspar Lavater (1741-1801), en boga a finales del siglo XIX.

Nuestro objetivo en este estudio fue utilizar abordajes novedosos en la crítica impresionista, posibles gracias a que Gómez Carrillo fue un hombre de mundo, de amplias lecturas y un estudioso poseedor de un considerable bagaje cultural que se refleja en su obra. Esto con miras a determinar los aportes de Gómez Carrillo a las letras hispanoamericanas. Como bien lo apostilló Iván Schulman, los escritores hispanoamericanos en general —nosotros agregamos Gómez Carrillo en particular— en su renovación modernista adicionaron “...códigos estilísticos revolucionarios que marcaron sus textos y los separaron de las rutinarias expresiones anteriores” (Schulman 12).

Finalmente, hemos dejado en el tintero algunas ideas para seguir profundizando en el estudio de la crítica impresionista en la literatura hispanoamericana. Consideramos que hemos realizado un trabajo pionero en este campo, y esperamos que el mismo sea un aporte para futuras investigaciones sobre este tema que, desafortunadamente, ha sido poco estudiado.

CAPÍTULO 1

LA CRÍTICA IMPRESIONISTA

1.1 Una mirada volcada hacia París

Crítica impresionista, crítica moderna, crítica estética, crítica artística o crítica personal son distintas maneras de nombrar el tipo de crítica practicado por Enrique Gómez Carrillo. Su crítica conforma un rico conjunto de textos sobre el arte y literatura de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el marco del llamado Modernismo hispanoamericano. Con una variada temática, los mismos abordan especialmente las artes visuales por medio de la crítica de arte, así como diversas expresiones artísticas de la vibrante ciudad parisina, con las cuales Gómez Carrillo tuvo una experiencia de primera mano, al asistir a exposiciones de arte, salones, obras teatrales... O bien, al escribir textos sobre nuevas tendencias literarias y artísticas, y sobre los autores de las mismas. Como activo participante de la vida cultural y literaria de París, conoció y convivió con varios autores de las diferentes expresiones del arte finisecular.

Gómez Carrillo publicó el grueso de sus críticas en periódicos de habla hispana —con los cuales colaboró⁴—, a lo largo del continente americano y España.

⁴ Catalina Barrios y Barrios refiere que Gómez Carrillo colaboró con diferentes periódicos y órganos de publicad en Guatemala y en el extranjero. En Guatemala, se encuentran *El Cronista*, *El Correo de la Tarde*, *La Nación*, *La República*, *La Nueva Era*, *Guatemala Ilustrada*, *El Diario de Centro-América*, *El Progreso Nacional*, *La Idea Liberal*, *Diario de Centro-América*, *El Día* y *Los Hijos del Trabajo*. Mientras que en el extranjero Gómez Carrillo colaboró con los medios españoles *El Liberal* y *ABC* de Madrid, los argentinos *La Nación* y *La Razón*, los chilenos *El Mercurio*, *El Cojo Ilustrado*, *El Tiempo*, el caraqueño *Cosmópolis*, los cubanos *El Diario de la Marina*, *El Fígaro*, *La Habana elegante*, y los mexicanos *El Universal* y *El Partido Liberal* (12).

Posteriormente, algunas fueron recopiladas en formato de libro⁵. En su mayoría, estos documentos tienen como epicentro las expresiones artísticas de la ciudad de París, que él llama “ciudad centro”, “ciudad ideal”, “ciudad faro”, “ciudad cosmopolita” y “gran sitio de *rendez-vous* internacional” (“Informe consular” 23).

Tal como Gómez Carrillo concibió y practicó la crítica impresionista, no podemos hablar de una emancipación de la crítica literaria de los centros de enunciación europeos (quizás sí de una independencia intelectual irresoluta, dado que únicamente hubo un cambio de epicentros: de España a Francia). Esto porque la misma se inspira —según sus propias palabras— en críticos franceses como Anatole France (1844-1924) y Jules Lemaître (1853-1914). Más bien, su emancipación será de la forma de crítica apoyada en retóricas y poéticas. En palabras de José Portuondo: “Las obras literarias eran apreciadas en función de rígidas categorías formales derivadas del estudio anatómico de modelos clásicos” (“Situación actual de la crítica literaria hispanoamericana” 39), y de retóricas y de poéticas, así también de una crítica dogmática que pretendía encauzar a la crítica tratando de emular métodos científicos en su análisis, como era el caso del francés Ferdinand Brunetière (1849-1906), “último paladín de la crítica dogmática” (SEDA), contra el cual Gómez Carrillo gastara abundante tinta.

Barrios y Barrios también indica que Gómez Carrillo fue director de varias publicaciones periódicas y revistas literarias, entre ellas:

Vida y Arte (1900), su primera revista literaria para el mundo hispánico, *El Nuevo Mercurio*, la revista del modernismo (1907), director del diario *El Liberal*, Madrid (1916-1917), y director de *Cosmópolis*, la revista de literatura y crítica para América y España (1918-1921) (12).

⁵ Por ejemplo, *Sensaciones de arte* (1893).

La crítica de Gómez Carrillo no tiene zonas de contacto con la realidad hispanoamericana, sino que es eminentemente estética, de esa estética que es fiel a la etimología que nos proporciona el *Diccionario de la Lengua Española* (“Del lat. mod. *aestheticus*, y este del gr. αἰσθητικός *aisthētikós* 'que se percibe por los sentidos'; la forma f., del lat. mod. *aesthetica*, y este del gr. [ἐπιστήμη] αἰσθητική [*epistēmē*] *aisthētiké* '[conocimiento] que se adquiere por los sentidos'”), es decir, de una crítica que se construye a partir de la percepción de los sentidos.

Su crítica se interesa, casi con exclusividad, por las producciones estéticas que fluyeron por París, en los años de entre siglos. Escritos en español, sus textos críticos importaron al mundo hispanohablante —a través de la letra y, en gran medida, gracias al periódico— las nuevas tendencias y aconteceres artísticos de la capital francesa. Así es que al ser un analista perspicaz de lo moderno, diseminó lo moderno, en materia artística y cultural, en un público hispanoamericano ávido de modernidad, de esa *modernité* francesa.

De espaldas a España como proveedora de modelos literarios, su crítica no es sinónimo de una evasión preciosista de la realidad. Más bien, Gómez Carrillo, un hombre de mundo hecho y derecho, vivió y anheló vivir lo moderno, para luego difundirlo por medio de la palabra. Su vida personal da cuenta de ello: son innumerables las notas de prensa que mencionan sus amores, sus duelos de honor, sus innumerables travesías que produjeron libros de viajes. En fin, una vida vivida al máximo, en plena bohemia y siempre en contacto con escritores y artistas que hicieron de París la capital cultural europea *per se*.

En todo caso, sus textos críticos constituyen escritos que divulgaron “lo moderno”, en materia artística y cultural, en nuestras entonces jóvenes repúblicas hispanoamericanas. Uno de los propósitos de la crítica de Gómez Carrillo era, además de divulgar el arte moderno, mostrar la relevancia de autores contemporáneos y su contribución al capital artístico: la difusión y vulgarización de obras y de nuevas ideas en arte. Y es que, como bien dice el peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), Gómez Carrillo perteneció “... literariamente a una época en que el alma de la América española se prendó de un París finisecular y en que la prosa y la poesía hispanoamericana se afrancesaron algo versallescamente” (99). Por esa ciudad desfilaron varios de nuestros escritores modernistas, incluyendo a Rubén Darío (1867-1916)⁶.

Consecuentemente, podríamos hablar, en términos generales, de una práctica escritural especular a la francesa, porque, si hay una característica diacrónica y sistemática en la obra de Gómez Carrillo, es la profunda admiración del autor por el arte y el pensamiento franceses; pero también por otras culturas, por ejemplo, la japonesa, aunque cernidas a través de un tamiz parisino⁷. Podemos hablar, entonces,

⁶ Gómez Carrillo ya había conocido a Rubén Darío en Guatemala. Fue de la mano del poeta nicaragüense que Gómez Carrillo, a los 17 años, se inició en el periodismo en *El correo de la Tarde* que Darío fundó en Guatemala, en 1900, durante el gobierno de Manuel Lisandro Barrillas (1886-1892). Gracias a una entrevista que Gómez Carrillo le hiciera a Lisandro Barrillas, pero que Darío por cuestiones políticas censuró, modificándola, el entonces presidente Barrillas, al enterarse de lo sucedido por boca del propio Gómez Carrillo, sintió simpatía por el joven escritor y le concedió una pensión para estudiar en Madrid. Esto fue el inicio de la carrera cosmopolita del autor (Gómez Carrillo “Con Rubén Darío en Guatemala” 219-33).

⁷ Gómez Carrillo dejó plasmado su interés por la cultura japonesa en obras como *El Japón heroico y galante* (1912) y en la crítica “Artistas japoneses: Hokusai, Outamaro, Yosai”, publicado dentro de *Sensaciones de arte* (1893), de la cual hacemos referencia en este apartado. Debemos destacar que los pintores impresionistas fueron los primeros en descubrir y

de una sincronización de su literatura y de su periodismo con las prácticas escriturales europeas, especialmente la francesa.

Lo dicho hasta ahora se enmarca en un momento de quiebre en que las repúblicas hispanoamericanas volvieron sus ojos hacia Occidente —alejándose de lo español—, en busca de una anhelada modernidad en materia económica, y, específicamente, hacia París en materia artística y cultural. Sin olvidar, por supuesto, a ese París a la vanguardia en cuanto a la moda de prendas de vestir y accesorios.

Así las cosas, el período que abarca la prolija producción periodística y literaria de Gómez Carrillo, de 1889 a 1927⁸, y que consta “de más de 80 libros y aproximadamente tres mil crónicas” (Barrios y Barrios 12), coincide con el proceso de

valorar el arte japonés, específicamente en lo referente a la estampa y dibujo. De los artistas japoneses, los impresionistas tomaron la utilización de colores, hasta entonces ajena al arte pictórico Occidental, así como una nueva forma de ver y registrar la naturaleza. Al respecto Richard Shiff escribe: “... the impressionists employed the juxtaposition of brilliant colors, a method derived from the Japanese” (“Academics and Independents: Theories of Making and Theories of Finding” 87).

Por otra parte, Amado Alonso y Raimundo Lida consideran que fueron los hermanos Goncourt los que abrieron el camino del japonismo en Francia, al ser los primeros en importar “el japonismo fugaz en la literatura” (215).

Tampoco debemos olvidar que otros de nuestros modernistas asimilaron algunas formas escriturales japonesas como el haiku, tal como el poeta mexicano José Tablada (1871-1945) y el guatemalteco Flavio Herrera (1895-1968). Aunque la producción de este último se encuentra a caballo entre el modernismo y el regionalismo.

⁸ En 1889 se dio la primera participación de Gómez Carrillo en el periódico guatemalteco *El Imparcial* con dos columnas sobre el escritor guatemalteco José Milla y Vidaurre, y la otra sobre *Del Natural (Esbozos contemporáneos)* (1889) de Federico Gamboa (Barrios y Barrios 29). Asimismo, su primera participación en la prensa española fue con dos cartas sobre Centroamérica publicadas en *Las Dominicales del Libre Pensamiento* en 1890, en los números 416 y 417 respectivamente, cuando el autor aún residía en Guatemala (González Martel “Gómez Carrillo y su primera colaboración en la prensa europea” párr. 1). La última publicación, estando en vida el autor, fue *La nueva literatura francesa (poesía, novela, teatro, prensa)* (1927).

modernización que, como apunta Ángel Rama, “según la investigación histórica, económica y sociológica... se extiende aproximadamente de 1870 a 1920” (Rama 31).

Para reforzar el hilo de esta exposición en cuanto al cosmopolitismo de Gómez Carrillo, existe un ensayo del escritor venezolano modernista Pedro Emilio Coll (1872-1947): “Decadentismo y americanismo”, recogido en *El castillo de Elsinor* (1916). En este ensayo el autor plantea la importancia que las literaturas extranjeras, específicamente la francesa, tuvieron en la literatura hispanoamericana finisecular. Esta influencia, a la luz de las palabras de Coll, es la siguiente:

Se atribuye á la moda, á la moda que nos viene de París, junto con las corbatas y los figurines de trajes; pero, aun así, podría argüirse que una moda extranjera que se acepta y se aclimata es porque encuentra terreno propio, porque corresponde á un estado vital ó social y porque satisface un gusto *que ya existía* virtualmente⁹. Hasta los nuevos modelos de vestidos y los colores en boga son determinados por el ambiente de ideas y sentimientos de una época; ¿y no ha de serlo la literatura? [...] Si París impone hoy sus modas, es porque satisfacen íntimas afinidades de los pueblos que las adoptan; cambien esas afinidades, y entonces nos vendrán de Londres ó de Nueva York las ideas y los patrones de modistas, hasta que nosotros podamos exportarlos (Coll 57-58).

Por consiguiente, el influjo francés fue epocal —tanto para autores que escribían desde París como para aquellos que lo hacían desde suelo americano— y, por ende, no

⁹ Las cursivas pertenecen al texto original.

podemos deslegitimar el mismo, especialmente en el abordaje de la obra de Gómez Carrillo y en la modernidad que campea en la misma.

En cuanto a la crítica impresionista, el influjo francés será determinante. Interesantemente, desde su primera obra *Esquisses: siluetas de autores y artistas* (1892)¹⁰ — que hemos catalogado como su primer ejercicio de crítica impresionista—, Gómez Carrillo se muestra un defensor y practicante de la misma. Con relación a este tipo de crítica tenemos muy pocas claves interpretativas teóricas, dentro del corpus literario y periodístico que nos legó, a pesar de que fue el tipo recurrente en su quehacer crítico.

Ante la ausencia de un texto exhaustivo —que sistematice sus ideas estéticas y nos desvele el fundamento filosófico y estético de su concepción de la crítica moderna—, en este trabajo de investigación, nos hemos propuesto iniciar un proceso de (re)construcción de la armazón teórica que subyace en su discurso crítico. Para ello, hemos localizado algunos textos¹¹ dispersos de su autoría, en los cuales hilvana ciertas ideas sobre su particular estilo de crítica, si bien, en la mayoría de estos textos, el tema central es la querella en la crítica artística francesa de finales del 900: la crítica dogmática versus la crítica impresionista.

Según la línea expositiva y argumentativa de Gómez Carrillo, esta querella tuvo como principales actores, por un lado, a la crítica dogmática, encabezada por Ferdinand Brunetière (1849-1906) y, por el otro, o en su antípoda, a la crítica impresionista o moderna, cuyos mejores representantes fueron Anatole France (1844-

¹⁰ De ahora en adelante, *Esquisses*.

¹¹ “Sensaciones de estética: sobre el arte de la crítica” (1892) y “La crítica ha muerto” (1899).

1924) y Jules Lemaître (1853-1914). *In nuce*, en esta dicotomía irreconciliable, la crítica dogmática buscaba ser objetiva, científica (al poner en práctica, por ejemplo, el concepto de clasificación y jerarquización de las obras según fuera considerada una superior a la otra) y salvaguardar preceptos artísticos heredados por las poéticas y preceptivas, que promovían una copia servil a modelos, y que estaban basados en un ideal de belleza eterna, y en determinados valores morales.

Por otra parte, la crítica impresionista —que, consideramos, tuvo su génesis en el movimiento pictórico impresionista francés, de mediados del siglo XIX— se concentra en traducir, dar sentido y narrar para los lectores las impresiones o sensaciones subjetivas de la realidad o pensamientos, ideas y sentimientos que el crítico experimenta. La misma se sostiene gracias a una visión particular o subjetiva del crítico frente a un hecho u objeto artístico. “Traducir el estado sentimental que provoca a cada artista [la contemplación de la belleza], eso es criticar en el sentido moderno de la palabra” (Morales de la Torre 6). Como un paréntesis, a lo largo de este trabajo utilizamos la palabra “objeto” “para referirnos no solamente a cosas tangibles como pinturas u objetos de la naturaleza, pero también constructos intelectuales y temporales que se extienden a trabajos artísticos como la música y las representaciones” (McMahon 227).

El énfasis se encuentra en la respuesta individual del crítico (ahora un juez por sí mismo) hacia una obra de arte y no hay, por tanto, una norma o un estándar de belleza impuesto que se utilice para juzgar las obras. Esta crítica argumenta a favor de una estética que no se conforma a una norma y apunta claramente a la originalidad (con la

irrupción del gusto personal) no como un desvío que habría que censurar, sino como un *plus* que da cabida a ideales propios.

Para ilustrar la crítica impresionista como la respuesta de su autor ante una obra de arte, uno de los más claros ejemplos lo proporciona el texto “Tres sensaciones”, recopilado en *Sensaciones del arte* (1893). En dicho espacio, Gómez Carrillo, propone la creación hipotética de un “Salón” en la Estancia Azul, del Campo de Marte, en París. Su propuesta es reunir determinadas pinturas sobre el desnudo femenino, expuestas en diferentes galerías de arte. Pinturas que al estar repartidas en otras galerías pierden, según él, su encanto y “su gracia sensual”. Lo que pretende es crear un “templo” de “la devoción de carne”. En el texto, se apropia del lenguaje tradicional religioso para desemantizarlo y otorgarle nuevos significados profanos relacionados con el cuerpo humano: “devotos de la lujuria”, “cuerpos dignos de ser cantados en letanías fanáticas”, “imágenes del nuevo templo artístico”.

El título “Tres sensaciones” se refiere a las respuestas diferentes del crítico frente a tres pinturas de desnudos: *La Botanique* (1892) (Figura 1), una pintura que decora el Hôtel de Ville, del pintor Ernest Ange Duez (1843-1896); *Stella*¹² de Louis Picard (1861-1940); y *Alice* de Lucy Lee-Robbins (1865-1943). La crítica impresionista o las tres sensaciones constituyen una alabanza y exaltación a cada obra pictórica. Las tres obras representan a una estudiosa de la botánica, a una “virgen cristiana” y a una “prostituta”, respectivamente.

A continuación, comentaremos sobre la primera alabanza que se titula “A La Botánica de Duez” e inicia con “Tú, Botánica, eres diosa y gentil”. En la exaltación a la

¹² No pudimos ubicar las pinturas *Stella* y *Alice*.

intelectual “diosa” y “humana” va entrelazando elementos de la composición pictórica con los de su imaginación y conocimientos generales, para crear una narración rica en imágenes, característica intrínseca de la crítica impresionista.

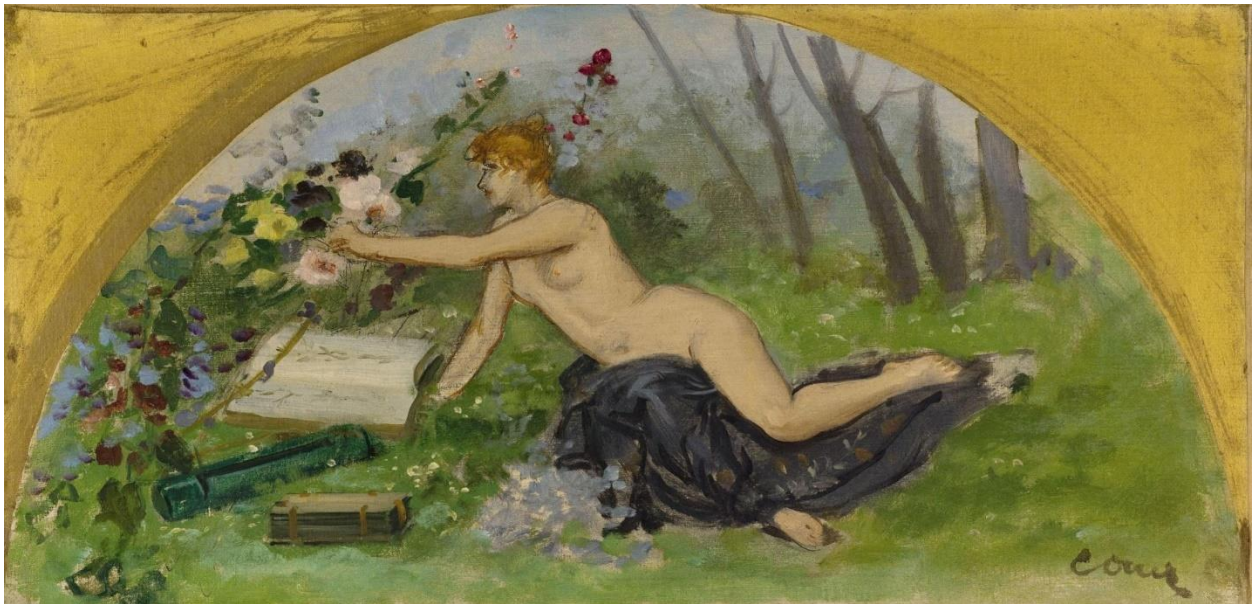


Figura 1: *Esquisse pour le salon des Sciences de l'Hôtel de Ville de Paris: La Botanique* (1889-1892), Ernest Ange Duez (1843-1896)

Por ejemplo: “Tus formas se destacan más puras entre el azul fosforescente del cielo y el verde tierno del campo que entre las sedas purpurinas de las alcobas” (“Tres sensaciones” 119). En esta porción hace referencia a los elementos “cielo”, al césped verde y a la seda púrpura, que en la pintura está cubriendo la parte inferior del cuerpo de Botánica. Más adelante agrega: “Tus placeres nacen de la contemplación y son ingenuos”. Aquí se refiere al instrumento para examinar y clasificar las plantas, que, en la pintura, puede apreciarse al lado izquierdo del herbario. En realidad, las referencias a los elementos de la pintura en sí son escasos y solo se pueden inferir si se tiene la obra a la vista. Su crítica es producto de la imaginación, relacionada con la idea del

templo de la carne y la inmortalidad de la diosa y humana, Botánica. Básicamente, es una narración de sus ideas y sentimientos experimentados, surgidos al contemplar la obra, resultado de su apreciación subjetiva. Todo esto es lo que engloba su concepto de sensación en esta crítica.

Con frecuencia, en la crítica artística, el discurso personal del crítico —cuya voz es omnipresente— se hilvana con aspectos de la vida del artista criticado y de la obra u objeto artístico que se critica. Un ejemplo de ello es la primera obra de Gómez Carrillo, *Esquisses* (1892).

La crítica impresionista, en general, parte “de una precisa actitud del juzgador que aplica al objeto juzgado una determinada tabla de valores” (Portuondo “Crisis de la crítica literaria hispanoamericana” 51). Estos valores en realidad provienen del crítico: sus sensaciones, su sentir, sus ideas... Valores inestables que varían según estados de ánimo y períodos de la vida en que se encuentra el crítico: la recepción de una obra de Paul Verlain (1844-1896), por poner un ejemplo, no es la mismo en los primeros años de la juventud que en la ancianidad. Lo interesante de la crítica impresionista es que se coloca en el corazón de un foro de debate que dialoga con el gusto personal cambiante dentro de un mismo individuo, así como con el temperamento del artista, lo que lleva a una interpretación personalísima del arte.

Gómez Carrillo gustó escribir una literatura personal, no solo a nivel de crítica, sino en sus textos en general. Por ejemplo, en la dedicatoria de *Sensaciones de París y de Madrid* (1899) escribe que esas páginas son “las más personales que hasta hoy he escrito...” (*Sensaciones de París y de Madrid* v).

Por lo anterior, podemos afirmar que lo personal va de la mano de lo subjetivo. En efecto, la subjetividad de su crítica, que surge a partir de lo sentido a través del cuerpo, se circunscribe en un discurso que valora el individualismo, porque “nunca se puede salir de sí mismo”. Palabras estas últimas de Anatole France y que tantas veces glosara Gómez Carrillo. Es así como leer una crítica impresionista significa también leer sobre opiniones, gustos, recuerdos, ideas, sentimientos y preferencias del crítico, a la vez que sobre el evento u objeto artístico en cuestión. La crítica impresionista es, pues, un concepto dinámico que se acomoda y pliega a las necesidades expresivas del autor.

1.2 La recuperación de la crítica impresionista

Consideramos que el abordaje de la crítica impresionista de Gómez Carrillo abre un nuevo capítulo dentro de la historiografía de la crítica hispanoamericana. Tradicionalmente se le ha dejado de lado por considerarla superficial, carente de una apoyatura teórica, basada únicamente en las preferencias personales y sensaciones o impresiones del crítico. Al encasillar como superficial, tanto a la crítica impresionista en general como la crítica y la obra de Enrique Gómez Carrillo en particular, no se ha vislumbrado un cambio semántico en la palabra “crítica” que va más allá de examinar, juzgar y censurar. Se trata, más bien, de establecer una narración de sensaciones, ideas, recuerdos, ideas asociadas, incluso fantasías, opiniones del crítico y el placer o displacer que un objeto artístico le ocasiona. Gómez Carrillo nunca dejó de hablar de juicios (en el sentido de “Formar opinión sobre algo o alguien” (*DRAE*)), a la hora de referirse a la crítica. En tal sentido hace la siguiente referencia a un juicio favorable a su

novela *Bohemia sentimental* (1899): “Le Mercure de France publica en su último número un juicio elogiosísimo sobre mi *Bohemia sentimental*, juicio firmado por E. Vincent” (*Sensaciones de París y de Madrid* 34).

A pesar de la inmensa popularidad de Gómez Carrillo, conocido como el “Príncipe de los cronistas”¹³, voces autoritarias lo catalogaron como un crítico y un cronista superficial. En un texto publicado en ocasión de su muerte, en 1927, en el *Diario de la Marina: periódico oficial del apostadero de La Habana*, el columnista Manuel Aznar opinaba que:

...todo en él, como escritor, era superficial. [...] De Carrillo podría afirmarse que hizo filigranas sobre lo superficial. Jamás ahonda. Nunca le interesan las causas primeras. Le basta con lo que la vida tiene de sonrisa, de brillo externo, de dorada luz engañosa, de escama reluciente (párr. 11).

Otro ejemplo visceral de la descalificación de Gómez Carrillo es el del pensador peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930) al considerar que:

El «cronista» típico carece de opiniones. Reemplaza el pensamiento con impresiones que casi siempre coinciden con las del público. Gómez Carrillo era sobre todo un impresionista. Esto era lo que en él había de característicamente tropical y criollo. Impresionismo, he allí el rasgo más

¹³ José Carlos Mariátegui (1894-1930) explica en un artículo contrario a Gómez Carrillo que:

La opinión pública, «Emperatriz nómada» como la llama Lucien Romier, condecoró a Gómez Carrillo como «príncipe de los cronistas». Coronación honoraria, parisiense, democrática, efímera, con algo de la reina de carnaval (99).

peculiar de la América española o mestiza. Impresionismo: color, esmalte, superficie (100).

Su propio compatriota, el poeta Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), en *Guatemala, las líneas de su mano* (1955), le dedica unos cuantos párrafos a Gómez Carrillo en los cuales reflexiona sobre la pérdida de vigencia de la obra de quien "... fuera uno de los autores más traducidos a otras lenguas ..." (253). Esto, arguye Cardoza y Aragón, a pesar de haber practicado una prosa "simple y preciosa, como dice el ilustre Pedro Henríquez Ureña" (255). Según el poeta vanguardista Cardoza y Aragón, su obra no influyó en escritores coevales ni anteriores ni posteriores porque su prosa periodística y sus textos críticos y literarios fueron de un tipo:

... no esencial, no radical; fue momentáneo de la crónica, marcado por la moda, máscara de la muerte. La dispersión de su talento vivía con él y en la seductora influencia que sobre nuestro mundo conservaba un París ni hondo ni magistral. Y cuando este apoyo se desvaneció, su recuerdo y su obra también se desvanecieron, como estampa que no resiste la luz. En el fondo de Gómez Carrillo, de todo el modernismo, se encuentra la evasión repudiable de una burguesía descastada y absentista (255).

En cuanto a la poca legitimación con que ha contado la crítica impresionista, basta consultar trabajos como los del argentino Carmelo M. Bonet (1886 -), quien dedica en *La crítica literaria* (1967) sendos capítulos a la crítica impresionista y a los defectos de este tipo de crítica emparentada, según el autor, con el hedonismo, el placer o desplacer, que desautorizó "... todo un siglo de esfuerzos ... empresa

encaminada a proveer a la crítica de un fundamento menos azogado y versátil que la fugaz impresión de los libros sobre los espíritus” (76).

Además, no podemos dejar de mencionar la opinión poco favorable de José Portuondo sobre la crítica modernista:

Los impresionistas impusieron... esa forma bella e intrascendente, falaz e irresponsable, a veces, de la crítica literaria que es el *impresionismo*. Fue entonces la orgía de la crítica «sensible» frente a la enjuiciadora, el predominio irracional del «gusto» sobre la capacidad de juzgar. La crítica fue en ese instante, y ha seguido siéndolo en gran parte, oficio de *dilettantes* (Portuondo "Situación actual de la crítica literaria hispanoamericana" 41).

La referencia que el maestro Portuondo hace a la “crítica sensible” y al “gusto” toca, en realidad, dos características fundamentales de este tipo de crítica, que son necesarias para entenderla a cabalidad, como lo son las sensaciones y el gusto personal, que en ella tienen un signo positivo.

Por su parte, Alfonso Reyes en el ensayo “Aristarco o la anatomía de la crítica” (1942) hace referencia a tres grados escalares que para el maestro mexicano existen en la crítica en general: 1º la impresión; 2º la exégesis y 3º el juicio. La impresión —nivel sobre el que se moviliza la crítica de Gómez Carrillo— es la condición indispensable para la receptividad de la obra literaria. Sin ella, afirma Reyes, no hay crítica posible, ni exégesis, ni juicio ... (80).

Reyes no descalifica la impresión general, por ser el primer eslabón dentro de su escala, aunque afirma que ha sido tradicionalmente minusvalorada como parte medular

de la crítica impresionista. Y es que, a la luz de su pensamiento, quedarse en la impresión o sensación implica no pasar por la exégesis o método —campo de acción del especialista en filología—, que es la aplicación de métodos como el histórico, psicológico y estilístico (86); ni llegar al juicio, encargado de situar o no a “... la obra en el saldo de las adquisiciones humanas” (86). El juicio, según Reyes, además de ser la “corona de la crítica” (87), es la facultad interpretativa que trasciende a la impresión y al método.

Consideramos que, en las anteriores afirmaciones, se ha obviado el diálogo entre la crítica artística y la libertad individual, así como los avances en los estudios de la percepción, que llegaron al dominio de la estética —específicamente en la del italiano Mario Pilo (1859-1921) *Estética integral: (con una carta-prólogo del autor para la edición española)* (1899)—, la relatividad de los juicios y la individualidad del gusto, según el temperamento de cada crítico. La crítica moderna está más alejada de la investigación analítica, pero más cercana a los sentimientos y al “yo” del crítico. ¿Qué sentimientos, qué ideas, qué recuerdos, qué asociaciones despiertan en el crítico un objeto o evento artístico?¹⁴ ¿Cómo las sensaciones estimulan la imaginación o la fantasía?¹⁵ Hay, por tanto, un desarrollo y una primacía del sentimiento individual frente

¹⁴ Si bien *Sensaciones de París y de Madrid* (1900) no es una obra de crítica de arte, Gómez Carrillo plasma ideas y recuerdos que se despiertan a partir de sensaciones, en este caso visuales:

¡Fuenterrabía la muerta! Bajo sus arcos esculpidos, en los callejones sin luz, frente á los escudos de piedra que coronan las fachadas, en la tranquilidad augusta del crepúsculo, todo el pasado del mundo y todo mi propio pasado surgen y me alucinan (2).

¹⁵ Las sensaciones son catalizadoras de la imaginación. Siempre en *Sensaciones de París y de Madrid* (1900) luego de apreciar el cielo y la atmósfera de una región de España escribe que:

a preceptos sancionados por un colectivo, que significa la imposición *vis a vis* con una crítica de normas, de censuras y correctivos, que pretendían imponer una forma de ver, contemplar y crear arte. Gómez Carrillo habla de un escepticismo¹⁶, una irreverencia, hacia los cánones y las reglas, a lo que podríamos agregar una desconfianza y duda hacia nociones recibidas e impuestas. Existe una falta de confianza hacia la preceptiva: “En éste [libro] no hay ficción ninguna y apenas hay retórica” (v), escribe en *Sensaciones de París y de Madrid* (1900). Utilizar preceptos para juzgar una obra es utilizar límites artificiales y arbitrarios que deben defenderse implacablemente con “sofismas académicos y “dogmas escolásticos” (91).

Gómez Carrillo entendió claramente que la crítica no es censura, sino una interpretación personal de la obra y que conlleva su disfrute y contemplación. Su crítica no tiene como fin difundir o clarificar principios generales, dar consejos autoritarios a artistas, describir o hacer un listado los contenidos de una obra, catalogar y clasificar obras o narrar únicamente la biografía de los artistas... Además, cuando se centra en su mundo contemporáneo —en el arte contemporáneo— lo está interpretando bajo la

Aquí un gran señor del siglo XIV vino á establecerse, ya muy viejo, para esconder detrás de los muros de la iglesia sus tristezas y sus desilusiones, para endulzar la monotonía cruel de la vida inútil con el espectáculo de los altos montes azules. Su fantasma acaba de aparecer ante mí, alto, flaco, con las manos exangües, la piel apergaminada, los ojos brillantes como brasas. Y al no más encontrarme con él, le quise, porque le vi sufrir, porque sus párpados estaban llenos de lágrimas, porque en las noches de su vigilia eterna, una sombra femenina le acompaña cual un remordimiento (2).

¹⁶ Paul Brulat, autor de la columna “Un libro de Gómez Carrillo en francés «Quelques petites ames d’ici et d’aillurus» (El Liberal, 1904) escribió de nuestro autor:

Escéptico porque conoce la vida y no es de los que por pereza de espíritu aceptan la moral hecha; impulsivo y sensitivo, imparcial y apasionado como todo verdadero artista con la voluntad siempre movida en vista de una acción inmediata, tal me pareció Gómez Carrillo (párr. 6).

lupa de sus sensaciones. Incluso podría decirse que cada texto crítico —que él llama también crónica¹⁷—, constituye una escena de la vida moderna.

La primera definición de crítica impresionista que nos dejó Gómez Carrillo se encuentra en *Esquisses*, en un pie de página, en la silueta del literato francés Charles Maurras (1868-1952), la cual retomamos en el capítulo dedicado a *Esquisses*. La misma dice así:

Si la novela, que es la historia, de los hombres que no tienen historia, forma en primera línea, ¿por qué la crítica, que es la **historia de los artistas y de las sensaciones producidas en nuestra alma por la contemplación de las obras bellas**¹⁸, ha de formar en segundo término?

Todo depende de la manera de entender el asunto. En mi comprensión de la crítica moderna, todas las ideas contenidas en este artículo son indiscutibles. Creo que Oscar Wilde¹⁹ me apoya en esta parte de mis opiniones²⁰ (40-41).

Como salta a la vista, desde su primera conceptualización de crítica impresionista, el término sensaciones o impresiones es para Gómez Carrillo de importancia capital. Un

¹⁷ Por ejemplo, en la crítica “El Salón de 1892 (Campo de Marte)”, recopilada en *Sensaciones de arte* (1893), al narrar sus sensaciones sobre algunas obras del pintor francés Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) escribe: “Sólo de las más reciente, sin embargo, voy á ocuparme en esta crónica, dejando para otro día la descripción minuciosa de sus obras completas” (“El Salón de 1892 (Campo de Marte)” 52).

¹⁸ Todas las cursivas y negritas en estas definiciones son nuestras.

¹⁹ Para Oscar Wilde “la verdadera finalidad del crítico es la de escribir sus propias impresiones” (Wilde 36).

²⁰ Aquí Gómez Carrillo se posiciona no solo como defensor de la crítica impresionista o artística en una coyuntura, como lo es el siglo XIX, cuando “la crítica alcanza su mayoría, se transforma de simple actividad esporádica en su género literario con sus maestros, sus discípulos y su cuerpo de doctrina” (Bonet 9).

término a la vez problemático por el carácter polisémico dado el uso que del mismo hace nuestro autor. A este tema dedicamos una sección en el tercer capítulo.

Unos años después, en la versión en libro de “La crítica ha muerto”, recopilada en *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), Gómez Carrillo afirma que los críticos literarios actuales (impresionistas), luego de haber renunciado “á las prerrogativas que heredaron de los dómines del siglo XVIII ... se contentan con expresar de una manera modesta y personal, sus ideas sobre los libros y los hombres” (36). Unas líneas más adelante, cuando menciona a la crítica impresionista, escribe que los críticos modernos no ejercen de censores, sino que son artistas que hacen crítica “con el objeto de expresar las ideas generales de actualidad que las obras ajenas les sugieren, y también, á veces, con el objeto de satisfacer pasiones personales —buenas ó malas” (37). Un año más tarde, en el texto “La crítica y los críticos de París” (1901) sostiene que la crítica tradicional no puede existir “sino como para la expresión de fugaces impresiones” (“La crítica y los críticos de París” 204).

Lo que las anteriores definiciones nos desvelan es que la crítica impresionista se centra en la respuesta individual —sensaciones o impresiones— del crítico ante una obra de arte (ya Oscar Wilde creía que la crítica suprema es “la forma más pura de impresión personal” (35)). Esta respuesta está constituida por la traducción, recreación y narración en palabras, para sus lectores, de las sensaciones o impresiones, entendidas estas en un sentido amplio como sentimientos, ideas, ideas asociadas, imágenes, recuerdos que el evento artístico produce/desperta en el crítico. En este sentido, ya el barón de Montesquieu (1689-1755) había escrito que “... los mejores y los [autores] que más han gustado son quienes han excitado en el alma más

sensaciones al mismo tiempo” (ubicación 1631, párr. 1). *In nuce*, los textos impresionistas constituyen espacios de expresión personal y espontánea marcados por el “yo” del crítico.

Para enriquecer nuestro análisis, es oportuno mencionar que el escritor peruano Clemente Palma (1872-1946) también ejerció la crítica impresionista. La llamó crítica rápida: “Héteme aquí, pues, de nuevo dispuesto á exponer mis impresiones de los buenos y malos libros que llegan á mi mesa de trabajo; buenos ó malos con relación á mi modo de sentir y de apreciar las calidades de las cosas” (8). De las anteriores palabras, podemos inferir que, en el acto de narrar sus sensaciones o impresiones, el crítico nos está implícitamente expresando el impacto que el evento artístico produce en sus sentidos y en su interioridad, en una interpretación marcada por su experiencia (especialmente sus experiencias culturales) y conocimientos previos que afectan la manera en que se hilvana su discurso. Las ideas asociadas que se despiertan ponen en evidencia que ser crítico requiere poseer una vasta cultura. Íntimamente relacionada con el periódico y con la inmediatez de la noticia, la crítica de Gómez Carrillo traduce una experiencia literaria o artística desde la inmediatez de la sensación y, generalmente, desde un pasado reciente.

A lo largo del corpus de Gómez Carrillo existe una considerable recurrencia de los términos “sensación” o “impresión”, los cuales circularon profusamente a lo largo del siglo XIX, y se usaban intercambiabilmente. Podemos deducir de la primera definición de crítica impresionista, plasmada en *Esquisses*, que las sensaciones constituyen la materia prima de su método de trabajo: un método que deriva en línea directa del impresionismo pictórico, porque sus practicantes plasmaron en lienzos sus

sensaciones. Sin embargo, tanto los términos sensación como impresión son polisémicos. Dentro de la Lexicografía, las voces que tienen más frecuencia de uso, generalmente, son las más difíciles de definir por su amplio alcance semántico. Al problema de la polisemia de estas voces le dedicamos una sección en el capítulo III de esta investigación. Aquí abordaremos su sentido de acuerdo con los conceptos fisiológicos que se manejaban en esa época, los cuales Mario Pilo utiliza en su estética. A la vez, haremos referencia a una visión global de las sensaciones e impresiones como las manejaba Gómez Carrillo.

Las sensaciones tienen una base empirista que privilegia a los sentidos como medio por el cual se obtiene el conocimiento. También están relacionadas con las ideas, ideas asociadas y con la memoria; pero también con el sentimiento. En Gómez Carrillo tienen un uso en relación con las sensaciones físicas, así como las sensaciones relacionadas con el sentimiento. Las sensaciones físicas comunican sensaciones al alma, de acuerdo a nuestro autor. Las impresiones, pensadas como marcas o huellas, tienen un significado de “efecto o sensación que algo o alguien causa en el ánimo” (*DRAE*).

Ante una obra de arte, para Gómez Carrillo, la palabra “sensación”, fiel a su étimo latino *sentire*, se refiere al sentimiento que se despierta a partir de lo bello:

... una reacción espontánea y personal hacia una estimulación externa en los órganos de los sentidos, del francés ‘sensation’ y este directamente del latín medieval ‘sensationem’ (nominativo ‘sensatio’), del latín tardío ‘sensatus’ “dotado de sentido, sensible, del latín ‘sensus’ ‘sentimiento’ (Harper "Sensation").

La sensación implica, además, un acto de percepción (Smith 22) y un proceso de reflexión interior constante, por ejemplo en el caso de la narrativa de la pintura *Botánica*, de Duras, a la que ya hemos aludido.

Asimismo, entendemos ‘impresión’ como:

...una marca producida por presión, también una imagen producida en la mente o en las emociones por algo externo, del francés antiguo ‘impression’, impresión [grabado, huella], sello [estampa]; una impresión sobre la mente, del latín ‘impressionem’ (nominativo ‘impressio’) “presionar algo, inicio, ataque” figurativamente una percepción, impresión mental [...] creencia, noción vaga (Harper "Impression").

Debemos hacer la salvedad de que cada impresión o sensación es individual porque cada individuo es diferente: cada impresión despierta un bagaje diferente de memorias, asociaciones de ideas y sentimientos (Smith 21), y está marcada por la experiencia de vida: es subjetiva.

Antes de seguir adelante, un punto que debemos aclarar es cómo entendemos “lo bello”, por ejemplo, en la definición *supra* que nos dio Gómez Carrillo en *Esquisses*, en donde hace referencia a las sensaciones producidas por la “contemplación de obras bellas”. En este arte crítico tan personal, “lo bello” es “lo que agrada a una persona²¹, lo que agrada a los sentidos, lo que agrada al espíritu”, en otras palabras, “al sentimiento, á la inteligencia, á la idealidad” (Pilo 7). Esto ya lo había planteado David Hume en su ensayo “Del criterio del gusto” cuando escribe que “La belleza no es una cualidad de

²¹ Mario Pilo habla de una definición democrática de lo bello, que para las “personas de todas las condiciones” lo bello es “lo que les agrada” (4).

las cosas mismas; existe solo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente” (Hume "Del criterio del gusto" 50).

En el concepto de la belleza como “lo que agrada a una persona” seguimos al italiano Mario Pilo (1859-1921) y a su *Estética integral* (Madrid, 1899) — uno de los escasos textos que circularon en la coyuntura de publicación de la obra de Gómez Carrillo, y que detallan lo que se entendía por crítica impresionista²²— en cuanto a que considera que lo bello “no es una entidad substancial”; “ni una cualidad metafísica, trascendental de las cosas”; “ni un privilegio de las obras de arte o un producto exclusivo y voluntario del hombre”, (4) sino que:

... es pura y simplemente una manera propia, subjetiva y personal de sentir las cosas, aún las naturales, una impresión agradable sobre nuestro organismo nervioso, y que nosotros después, podemos á nuestra vez expresar y comunicar de diversas maneras á nuestros semejantes: y entonces es cuando hacemos arte (Pilo 5).

Durante el siglo XIX, las sensaciones o impresiones eran analizadas como una parte central del proceso de percepción. Según Pilo, surgen de un impulso nervioso ocasionado por un evento externo y se transmiten hacia el cerebro. También, se consideraba que las sensaciones eran transmitidas al alma. De ahí que Gómez Carrillo en repetidas ocasiones hable de una “prosa nerviosa” y del alma: “[En este texto] hay alma: un alma muy buena, muy loca que es la mía... Y también hay nervios, nervios vibrantes, nervios enfermizos, nervios afinados y exacerbados por la fiebre de las

²² Tanto la crítica impresionista como el concepto de impresión y sensación fueron términos en boga en nuestra literatura hispanoamericana, pero, según los hallazgos de esta investigación, eran términos que se utilizaban, y que nadie o casi nadie se detuvo a definir.

capitales nocturnas” (Sensaciones de París y Madrid v). También consideramos esta crítica como arte: arte hecho sobre arte, en relación con las palabras recién citadas de Pilo que trata al arte como una forma de comunicar las sensaciones a los semejantes.

La crítica impresionista tiene como base el cuerpo, el temperamento y las impresiones o sensaciones percibidas por los sentidos y que son transportadas al cerebro a través de nervios. Busca traducir para el lector las sensaciones o impresiones que un objeto o evento artístico producen en la interioridad del crítico, media vez estas lleguen, en el cerebro, a la zona sensorial que se pensaba era la encargada de producir las sensaciones, imágenes, sentimientos y lo ideal, tal como lo explica Pilo: “La corriente nerviosa de la sensación estética llega a la zona del sentido y es cuando suscita emociones, confirma teorías y evoca visiones” (13). Una impresión estética se debe a una corriente que llega a una región del cerebro, que puede considerarse como “una serie de ganglios continuadores del nervio aferente”. En esta región que es el *sensorium* se detiene la corriente en donde se agota y se descompone en pequeñas ramas que se infiltran “en la zona superior del sentimiento”, y a través de ellas llega a “zonas ulteriores” de la inteligencia y de lo ideal en donde se produce una imagen que puede unirse o no con “otras imágenes preexistentes que forman nuestro carácter sensorial, si nos agrada, si nos exalta, esto nos basta para decir que es bella” (11-13). La imagen producto de las sensaciones que se forma en el cerebro es una “imagen viva, caliente, inmediata, evidente” (13). Es también importante porque el crítico intenta recrearla en su discurso.

Todos los sentidos tienen igual importancia en la crítica impresionista en cuanto a que todos evocan sensaciones e imágenes. Tanto para Pilo como para el filósofo

Jean-Maire Guyau (1854-1888), todos los sentidos proporcionan goces estéticos, y no solamente la vista y la audición, tradicionalmente considerados como los sentidos artísticos superiores. Básicamente, la impresión o sensación, además de una respuesta fisiológica, produce una respuesta emocional en el crítico frente a un objeto artístico. Morales de Torre habla de la contemplación de un objeto artístico que despierta sensaciones, agita emociones, sentimientos aletargados, evoca o sugiere ensueños (6).

La definición que Pilo nos proporciona de la crítica impresionista, a partir de las sensaciones corporales, es iluminadora para analizar la crítica de Gómez Carrillo. Pilo habla de una crítica que surge “vibrante é inspirada de la impresión fuerte e inmediatamente sensorial y llena de imágenes” (132). Esta crítica constituye una “[...] comunicación á nuestros semejantes, de la impresión que lo bello ha hecho sobre nuestro «yo»” (132). Este arte crítico está íntimamente relacionado con la estética, en el sentido de una “crítica evocadora, de la crítica sugestiva [...], la que surge de la impresión fuerte é inmediatamente sensorial y llena de imágenes, y que comunica á todos los que, por sí mismos, no serían capaces de sentirla en toda su evocación y todo su poder” (132-133). Para Pilo, puede haber crítica ética, científica, religiosa, histórica, arqueológica, erudita, etc. (132), pero estas no están relacionadas con el campo de la estética, como sí lo está la crítica impresionista. Esta postura concuerda con la de Gómez Carrillo en “La crítica ha muerto” (1899) cuando escribe que:

Meléndez Pelayo, en efecto, no ha hecho sino crítica en toda su vida; pero su crítica como la de Taine, en Francia, y como la de Ruskin, en Inglaterra, está muy por encima de lo que en la vida diaria de la literatura

llamamos «crítica». Haciendo crítica, Taine es un filósofo, Ruskin un apóstol, Meléndez Pelayo, un historiador. En los estudios de cualquiera de estos tres hombres, la parte central de censura ó de elogio desaparece entre el vasto fondo trascendental del estudio mismo (38).

En “La crítica ha muerto”, agrega que Anatole France crítico de *Le Temps*, negó siempre la existencia de la crítica tradicional y de todas las ciencias en las cuales la crítica pretende encontrar sus bases. «La estética no existe —dice— como tampoco existe la ética, ni la sociología. Lo único que existe es el sentimiento, el gusto y el instinto».

He aquí la diferencia con la postura de Alfonso Reyes, que hemos planteado páginas arriba, porque mientras que para Reyes la impresión o sensación es tan solo la primera etapa en la crítica, seguida por el método²³ y por el juicio, para Pilo y para Gómez Carrillo, lo que interesa es quedarse a nivel de la sensación o de la estética. Esta crítica que nace de los sentidos está formada de “recuerdos y de impresiones somáticas confrontadas en conjunto” (Pilo 134). Al hilo expositivo de Pilo, un historiador, un psicólogo o alguien que aplique el método ético a una crítica no necesariamente tiene aptitudes estéticas, como sí lo tiene el crítico impresionista que parte de la impresión sensorial.

Según lo expuesto hasta ahora, puede afirmarse que la crítica impresionista se recupera ubicándola en su contexto de producción, que valora las sensaciones como un sustrato apoyado en estéticas al socaire de conocimientos científicos del momento.

²³ El método para Pilo son los tipos de crítica ética, científica, religiosa, histórica, arqueológica, erudita, etc.

Desde esta perspectiva se deslegitiman las argumentaciones que etiquetaron a Gómez Carrillo y su crítica impresionista como superficial.

1.3 De palimpsestos y del artista como crítico

“El Salón de 1892 (Campo de Marte)”, parte de la obra *Sensaciones de arte* (1893), tiene como motivo una exposición oficial de pintura en donde sobresalieron especialmente los lienzos de Puvis de Chavannes (1824-188), quien en su momento fue comisionado oficialmente para pintar murales en edificios públicos franceses (Shaw *Dreams States: Puvis de Chavannes, Modernism. and the Fantasy of France* 1). Considerado como “Rey de la pintura francesa y Príncipe del arte universal (51), en opinión de Gómez Carrillo, fue immortalizado por sus pinturas “El invierno”, “Santa Genoveva” y “Pobre pescador”.

Este texto crítico informa a sus lectores sobre las últimas tendencias pictóricas que se vivían en ese momento París. También, emite opiniones propias, de expertos y del público en general, sobre la apreciación de determinadas obras expuestas. El texto combina en su prosa lenguaje informativo o divulgativo, en el cual “un artista juzga a otro artista [*i.e.* Gómez Carrillo juzga a Puvis de Chavannes], ambos con dones creativos” (Wilde 9), y a la vez tiene momentos poéticos en donde se concentran los aspectos artísticos de la crítica. Dichos episodios poéticos consisten en la descripción e interpretación personal y subjetiva de algunas pinturas, y son los que le confieren a este texto crítico el carácter de obra de arte: arte hecho sobre arte.

A dichos episodios los hemos catalogado como palimpsésticos en reminiscencia a los manuscritos comunes en la Edad Media cuando —debido a la escasez del

pergamino y del papel vitela— se acostumbraba borrar total o parcialmente un texto, para luego escribir, sobre la superficie en blanco, un nuevo texto (Baldick). Sin embargo, todavía eran legibles fragmentos del texto precedente. Aplicamos aquí el término “palimpsesto” en un sentido figurado para referirnos a la obra o evento artístico a partir de la cual tienen su génesis estos fragmentos líricos (surgidos a partir de lo bello), porque en ellos es posible diseccionar ambos discursos: el discurso o narrativa de la obra pictórica y la narrativa del crítico que surge a partir del lienzo. Ya Oscar Wilde (1854-1900) —quien gozaba de la amistad y admiración de Gómez Carrillo— en su ensayo “El crítico como artista” (1891), igualó la crítica artística a la creación artística (34); pero más importante, definió a la crítica como “una creación dentro de otra creación” (35).

El carácter palimpséstico de estos episodios poemáticos es posible diseccionarlo al separar la pintura original de la narración que nos presenta Gómez Carrillo, gracias a la consulta de las obras originales; si bien, somos conscientes de que, para los lectores finiseculares, tener acceso a una litografía o a la pintura en un museo no estaba exento de complicaciones, especialmente para la audiencia americana.

En este punto, no debemos perder de vista que, para que la crítica literaria exista, se necesita de un escritor, un público lector y un crítico. Tradicionalmente estas tres figuras habían estado bien delimitadas, teniendo el crítico un papel de mediador entre el autor y el público; sin embargo, en la crítica impresionista, las figuras del autor y del crítico, en su condición de artistas, se han fusionado, dando lugar a una simbiosis artística. De ahí que la crítica impresionista sea arte hecho por un artista, además de ser arte sobre arte.

En el texto “El Salón de 1892 (Campo de Marte)”, Gómez Carrillo describe e interpreta la pintura *Pobre pescador* (1881) (Figura 2), del simbolista Pierre Puvis de Chavannes. Ese pasaje nos sirve para ilustrar el uso palimpséstico, cargado de lirismo y subjetivismo, que el autor plasma. La obra pictórica constituye el objeto artístico que provoca las impresiones, las cuales son transformadas por la interioridad del crítico. La imagen que surge a partir de la sensación estimula la imaginación e interpretación del autor. La sensación originada en Gómez Carrillo apela y construye una imagen de una condición humana de pobreza material en el hombre y en la naturaleza (esta última incapaz de proveer alimentos), pero, más importante, apela a la figura de Jesucristo que se “activa” al analizar la fisonomía y el cuerpo del pescador en la representación original.

La descripción de Gómez Carrillo de la pintura con una paleta mate es la siguiente:

La escena parece sencillísima: un cielo opaco iluminado á trechos por las claridades del sol moribundo; un mar tranquilo, oscuro; una embarcación miserable; un pescador cubierto de harapos, que espera con los brazos en cruz, el resultado de su labor... y nada más. Solo que ese pescador, mudo para el vulgo profano, sabe decir una leyenda muy penetrante á los espíritus escogidos: sus ojos hablan de las necesidades materiales; sus labios son nido de súplicas aladas y de ruegos piadosos; su rostro está lleno de temor infantil, y su actitud tiene mucho de la inefable candidez, de la inconciencia dulce, de la virginidad melancólica y de la resignación serena del Cristo (“El Salón de 1892 (Campo de Marte)” 54).



© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Figura 2: *Le pauvre pêcheur* [El pobre pescador] (1881). Pierre Puvis de Chavannes. (Museo de Orsay, París)

Gómez Carrillo toma determinados elementos de la obra como materia prima para crear su nuevo arte. Como podemos extraer del anterior fragmento, la imaginación se consolida con los pensamientos y sentimientos del pescador que Gómez Carrillo imagina. La subjetividad del pasaje recae en vocablos y sintagmas como “embarcación miserable”, “cubierto de harapos”, “necesidades materiales”, “nido de súplicas aladas”, “temor infantil”. La asociación con la figura de Jesucristo es posible por los sintagmas “brazos en cruz” y “resignación serena del Cristo”.

El fragmento citado es tan solo uno de las múltiples traducciones o pasajes líricos (que surgen de las sensaciones) que podrían hacerse del lienzo. La pintura en cuestión, ya de por sí, sugerente y ambigua, nos invita a preguntarnos si es la hija o la esposa del pescador la que está representada. ¿La mujer está señalando al pescador y al niño al mismo tiempo? ¿El infante está muerto? ¿Qué historia nos narra el pescador vestido de harapos? ¿Por qué el pintor no utilizó cuerpos idealizados, rebosantes de salud y llenos de belleza propios del arte oficial del salón?

La descripción de *El pescador* es sugestiva porque no es minuciosa o detallista; es una descripción de una pintura que a su vez es sugestiva porque permite a cada espectador construir su propio significado o sentido. Tanto la pintura como el texto de Gómez Carrillo construyen una imagen visual y sensorial, especialmente, en el plano visual. Ambas narrativas crean un “encanto sensorial” que el público de ambos autores puede sentir. Y es que uno de los elementos esenciales de la crítica impresionista en general es despertar sentimientos en los lectores (Pilo 136). En este caso, el *pathos*, al hacer Gómez Carrillo referencia a la pobreza material del pescador (quien posiblemente busca alimento para su familia), la pobreza del mar y la tristeza del

paisaje, pero, sobre todo, despierta sentimientos por la comparación del personaje principal con Jesucristo. Es así como el crítico-artista impresionista narra lo que para él tiene de “conmover la obra de arte” (Pilo 137). No podemos dejar de mencionar que, aunque esta interpretación engloba lo que la obra de Puvis de Chavannes le dice a Gómez Carrillo, la misma puede variar según el estado anímico del crítico y su condición vital: no es lo mismo apreciar una obra estando alegre o triste, en la juventud o en la vejez.

También en “El Salón de 1892 (Campo de Marte)”, hay otra descripción poética: la del cuadro *Maternidad* (c. 1892) (Figura 3) del simbolista francés Eugène Carrière (1849-1906):

Una mujer distinguida y madura, en cuyo rostro se ve ya algo de ese polvo sutil que cubre las pieles ajadas por la edad, está sentada en un taburete modesto, teniendo sobre sus rodillas á un niño rubio y frágil que reposa su cabecita sobre el regazo maternal, con un abandono lleno de ternura ingenua. Otro chiquillo, hermoso y pálido como los querubines del Guido, recibe de pié la buena caricia, envidiando tal vez la suerte del hermanito menor á quien la edad le proporciona el privilegio de dormir entre los senos calientes de la madre. En el fondo de la estancia se descubre una tercera cabeza infantil frente á una silueta cansada (55-56).



Figura 3: *Maternité* [Maternidad] (1892). Eugène Carrière. (Musée d'Orsay, París)

En el anterior pasaje, una vez más, podemos apreciar el manejo de la subjetividad en la crítica artística en sintagmas que aluden a la vejez de la madre, a la condición material de la escena, a los pensamientos que el autor lee en el niño que observa al infante que es amamantado. De nuevo, podemos apreciar cómo Gómez Carrillo toma elementos de la composición —elementos externos a él— y los confunde y combina con su interpretación marcada por la imaginación (elementos internos suyos) “con los cuales —siguiendo a Pilo— forma una cosa nueva, original, personal, marcada en consecuencia con su estilo propio, uno, característico” (150). Este arte nuevo acentúa determinados elementos de la composición: el rostro y los senos de la madre.

La imagen externa al crítico (el lienzo) es una rica fuente para su imaginación, lo que hace que los elementos de la composición de Carrière no permanezcan inalterados. Esto lo que podemos ejemplificar con los posibles pensamientos del hermano mayor, que remiten a sus lectores a una posible comparación de la pintura con “las escenas familiares en donde el amor va acompañado por la inquietud” (56).

Inmediatamente, el narrador emite juicios sobre la pintura como “Las figuras están llenas de robustez y de naturalidad...”, para luego hacer un despliegue de su amplio bagaje cultural con: “... las actitudes [de los retratados] hacen pensar en la desenvoltura realista del Renacimiento y los gestos no tienen ni aun la más remota analogía con las posturas hieráticas tan á la moda hoy por hoy...” (56). Una característica del crítico artista, que podemos extraer siguiendo la línea expositiva de Pilo, es que el crítico impresionista es “creador e intérprete” a la vez (Pilo 150). Y el crítico posicionado en un lugar privilegiado en relación con el resto del público (idea que manejan Gómez Carrillo, Pilo y Hume, y que trataremos en el capítulo II), como ya había dicho Montesquieu: “el crítico tiene una serie de sensaciones que los demás no tienen” (ubicación 1658 párr.1).

Siempre dentro del libro *Sensaciones de arte* (1893), el ensayo crítico “Artistas japoneses: Hokusai, Oütamaro, Yosaí (una conferencia leída en el Instituto Polígloa de París)” tiene como tema central el tardío descubrimiento y revaloración del arte japonés en Occidente. Anteriormente, debido a la escasez de noticias sobre el arte del Extremo Oriente, “[...] todos confundían, en su admiración exótica, el arte japonés y el arte chino” (16), explica Gómez Carrillo.

Uno de los maestros en los que se enfoca el autor es Katsushika Hokusai (1760-1849), a quien describe como un naturalista japonés, “cuyo sueño dorado consistía en producir sensaciones de realidad; su culto era la vida” (18). A juicio de Gómez Carrillo, el naturalismo de Hokusai fue más grandioso que el naturalismo europeo porque “jamás copió sino los detalles que producen una sensación sintética” (18). Esta opinión la da el autor antes del pasaje descriptivo y lírico del dibujo *Pez nadando*, que, como ya

hemos hecho alusión anteriormente, le confiere al texto crítico un carácter de obra artística y palimpséstica.

Para efectos de la teoría que subyace en la forma de hacer crítica de Gómez Carrillo, la descripción de Hokusai es interesante porque el crítico reconoce, en el artista japonés, la tendencia a plasmar “sensaciones sintéticas” en sus dibujos. Gómez Carrillo —como en una caja china o en las muñecas rusas matrioskas (que contienen una muñeca adentro de otra) que narran una historia diferente, pero parte de una historia general— en su narración poética parte de lo que considera las sensaciones de Hukasai. Sobre las sensaciones del artista japonés, Gómez Carrillo escribe sus propias sensaciones. Y, según las características de la crítica impresionista, el lector de Gómez Carrillo idealmente podría generar nuevas sensaciones, sentimientos, o bien, activar su imaginación gracias al texto crítico que media entre la obra del japonés y el lector. Se produce así un proceso de lectura de sensaciones sobre sensaciones; pero estas no son idénticas en los diferentes niveles de interpretación, aunque son parte de una misma narrativa. Este nuevo arte puede ser sentido y disfrutado de nuevo por una audiencia (Wilde 124-125), en un proceso *ad infinitum*, gracias a una forma de lectura que permite a los lectores ser activos. En este proceso hay una intersección entre la impresión sensorial, la imagen, la emoción sentimental y la imaginación.

Así es que no estamos ante un arte imitativo: que repite lo visto, oído o aprendido, sino ante un arte que regresa al mundo, pero, “transfigurado por el crisol nervioso”, en un proceso que tiene sus cimientos en el arte o “materiales que otros han purificado” (Wilde 35), en nuestro caso, los dibujos de Hokusai. Esta transformación es

susceptible al gusto, personalidad y sensibilidad del crítico, tomando distancia de las perfectas reproducciones fotográficas, tan de moda a finales del siglo XIX.

La interpretación que Gómez Carrillo hace de *Pez nadando*, de Hokusai, es la siguiente:

[La ilustración] no está compuesta más que de veinte líneas onduladas, pero aun siendo un simple esquiso, hecho para ilustrar las poesías de Tó, tiene un aspecto de inmensidad que asombra: á través de esa onda oscura, se vé todo el mar agitado y luminoso del Extremo Oriente (19).

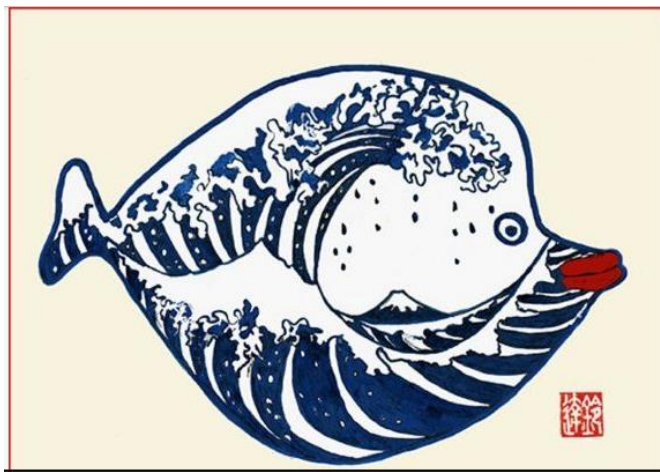


Figura 4: Posiblemente la ilustración de *Pez nadando*, de Hokusai a que Gómez Carrillo hace referencia

Luego agrega que “Todos sus personajes [De Hokusai] — navegantes ó guerreros, mendigos ó burgueses — son fragmentos de humanidad, que evocan, con sus actitudes y con sus gestos, la humanidad entera” (19). Estas citas ilustran claramente el despliegue de la imaginación que pueden provocar los diferentes elementos compositivos de los dibujos, contruidos a partir de sensaciones sintéticas, que

condensan mucha información. Producen evocación, en el sentido de “traer algo a la imaginación por asociación de ideas” (*DRAE*). Gómez Carrillo extrae de Hokusai, elementos capaces de sugerir emociones en su espíritu y en el de los lectores, logrando que la mente “pueda reconstruir espontáneamente una imagen entera” (Pilo 147). Es por eso que la crítica impresionista es sugestiva, ya que permite la colaboración del lector y la creación de múltiples significados. Por ende, las impresiones de Hokusai son un pretexto artístico para la capacidad creadora.

Alfonso Reyes, en su ensayo “Aristarco o la anatomía de la crítica”, percibe negativamente el palimpsesto en la crítica impresionista. No usa el término que nosotros hemos propuesto (palimpsesto), pero habla de una crítica parasitaria en el sentido de que la obra del crítico vive o depende de la obra original, no logrando nunca su independencia. Apropiándonos de las palabras del mexicano: la crítica impresionista es “un parásito” (83) o un inquilino de la obra que critica o del poema, o en los casos que nos conciernen, de la pintura. Para reforzar su idea cita las palabras de T.S. Eliot: “la crítica impresionista procede por fecundación ajena y es casi una creación, sin poder llegar a la expulsión completa de la criatura” (81-82). Esta última observación de Reyes es poco afortunada y pierde fuerza cuando se piensa la calidad palimpséstica de la crítica impresionista a contraluz del conocimiento científico —que Pilo maneja en su estética— para explicar la transformación de las sensaciones en arte: la sensación de lo “bello exterior” llega pura al interior “por medio de la corriente aferente”, “se esparce y se detiene”, para luego:

salir en seguida canalizada de nuevo; elaborada, sí, y enriquecida con nuevos elementos, preexistentes en nuestro «yo», que ha combinado y se

ha asimilado, de manera á salir transfigurada, como un compuesto sale del crisol químico... (145).

Con este argumento —cuya validez científica no nos interesa argumentar— se sostiene y explica una forma de estética que, como hemos desarrollado, nunca se crea de la nada, *ex nihilo* —para hacer eco de las palabras de Pilo—, sino que parte de las fuentes de su fuerza creadora que son las sensaciones pasadas (almacenadas en la memoria del crítico) y el objeto artístico externo. Como un sistema coherente de pensamiento estético, la crítica impresionista se sustenta bajo la teoría de la “transformabilidad de la materia”: según Pilo la crítica artística en términos científicos “es compatible con las leyes universales de la persistencia y transformabilidad de la materia” (145).

1.4 Del crítico como artista y la difusión del gusto personal

Un punto que no podemos pasar por alto es la importancia del crítico-artista, concebido, por Pilo y Gómez Carrillo, como un visionario, en el sentido de que es capaz de ver e interpretar sensaciones e imágenes desde una postura privilegiada que le confiere, de por sí, su condición de artista. Gómez Carrillo dijo de Anatole France —uno de los máximos exponentes de la crítica impresionista— que siempre “... es poeta aún en sus críticas, y poeta siempre” (“El príncipe de la crítica” 239). Es más, los contemporáneos de Gómez Carrillo lo percibieron como un artista, aun en su papel de crítico moderno, alejado del crítico tradicionalista de la crítica dogmática o el dómine a la antigua. A este respecto, Ángel Guerra apostilla, en un artículo del *Madrid Cómico*, de 1909, que Gómez Carrillo “es un crítico, pero al modo de France, que al juzgar se

siente más poeta y artista” (181). En *Sensaciones de París y de Madrid*, escribe que “... este libro será siempre leído con curiosidad, pues en él están resumidas las impresiones que experimentó un artista durante cinco años de juventud y de labor” (VI).

Volviendo, páginas atrás, a la descripción lírica que Gómez Carrillo hace de *El pescador* de Puvis de Chavannes, específicamente en la oración: “... Solo que ese pescador, mudo para el vulgo profano, sabe decir una leyenda muy penetrante á los espíritus escogidos ...” (54), podemos evidenciar la posición del artista y crítico frente a ese “vulgo profano” para quien describe e interpreta la obra de Puvis de Chavannes. Gómez Carrillo se encuentra entre esos “espíritus escogidos” capaces de penetrar en la “leyenda” o historia de ese pescador. Este posicionamiento concuerda con la teoría de la crítica artística, según la cual el crítico-artista —con su sensibilidad privilegiada, capacidad de creación e interpretación de sensaciones— toma su distancia frente al hombre común. En palabras de Pilo, el crítico debe expresar o traducir las impresiones o sensaciones que el público en general no puede sentir o experimentar, ya que, como artista, tiene una sensibilidad desarrollada que lo coloca en una posición por encima del público no especializado. Pilo sostiene que un crítico:

expone, comenta, traduce en lengua vulgar y más fácil lo bello más arduo y más oscuro ... ilumina y agranda las imágenes, acentúa los relieves, pone en evidencia elementos característicos, hace más franco los perfiles, más vivos los colores, acerca las cosas lejanas, resucita las cosas pasadas, sirve de microscopio al oído obtuso de los menos iniciados en los goces de lo bello, en los encantos del arte (133).

De esta manera el crítico “revela á la multitud distraída y profana el misterioso lenguaje de las cosas... la palabra á menudo oculta de los genios” (Pilo 139-140). Por tanto, Gómez Carrillo difunde a su audiencia —sedienta de modernidad y de conocer la actualidad artística— su interpretación personal del arte, pues está llamado a iluminar y guiar al público. Esto bien lo expresó cuando afirmó en “La crítica y los críticos de París” que la crítica impresionista es más fecunda que la crítica científica, y que para ejercerla “no se necesita ser nada, ni maestro de escuela, ni botánico, ni sociólogo, sino sencillamente artista (“La crítica y los críticos de París” 208). En el mismo texto agrega que la crítica, divulgada en los periódicos y revistas, practicada por personajes como Laurent Tailhade, Camille Mauclair, Ernest Lajeunesse, Charles Foley, Remy de Gourmot, Henry Bordeaux, estos —acota nuestro autor— son:

antes que todo, artistas y dicen de los libros lo que sienten y lo que piensan sin acordarse de que hay teorías, cánones, leyes, escuelas y compromisos teóricos. Consciente e inconscientemente, practican el impresionismo y refieren las aventuras de sus almas á través de las páginas de un libro, dichosos como Ulises de haber hecho un viaje ameno (208).

Para el caso que nos concierne, tachamos “páginas de un libro” para escribir que los críticos refieren las aventuras de sus almas a través de una composición pictórica. Esta idea la toma Gómez Carrillo del “Prefacio” a la *Vida Literaria* de Anatole France, quien considera que un crítico nunca puede salir de sí mismo (párr. 2), impone así su propia visión de belleza a partir de su gusto personal.

En esta misma línea de pensamiento sobre el crítico como artista, más sensible que la generalidad de espectadores o lectores, en “Sensaciones de estética: sobre el arte de la crítica” (1892) escribe que: “El artista que la ejerza [la crítica impresionista o personal]: acostumbrado á pensar en ella durante toda su vida, tratará de mejorarla, complicándola ó simplificándola, según su temperamento” (párr. 8). Y en “La crítica ha muerto” añade que:

Y así como hoy todos los críticos escriben novelas ó poemas ó comedias, todos los poetas, todos los novelistas y todos los autores dramáticos contemporáneos escriben críticas. ¿Qué literato medianamente famoso no ha puesto un prólogo? Y digo «un prólogo», porque á mi modo de ver los prólogos deberían ser los juicios más serios y más sinceros (párr.9).

Y qué mejor caso para ejemplificar la cita *supra* que el propio Gómez Carrillo: escritor de críticas y de innumerables prólogos cuyos títulos González Martel reúne en “Prólogos e instrucciones por Gómez Carrillo”. Algunos destacados son “Apreciación” escrito para prologar la obra de Rubén Darío *Sol de Domingo. Poesías inéditas* (1916) o el prólogo “El origen de la Salomé de Wilde” para la traducción española de 1902, de *Salomé. Drama en un acto*, de Oscar Wilde (“Prólogos e introducciones por Enrique Gómez Carrillo” 104).

David Hume, en “Del criterio del gusto”, aunque admite la diversidad de gustos entre los individuos, explica que no todos los gustos son iguales: “Sería suficiente para nuestro propósito que pudiéramos probar que el gusto de todos los individuos no se halla en igualdad de condiciones y que algunos hombres en general, aunque sea difícil señalarlo, deben ser reconocidos por el sentimiento universal como preferidos sobre los

otros” (53). Sostiene que las características de un crítico deben ser: un juicio sólido “...unido al sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado por la comparación y purgado de todo prejuicio...” (63). Según Hume, estos individuos son los jueces de la verdadera norma o criterio del gusto y de la belleza.

En el capítulo II de este trabajo nos explayamos sobre su concepto de belleza y del gusto. Aunque consideramos que Gómez Carrillo no creía en normas impuestas, esto lo tomamos con cautela, pues la extensa difusión de su obra implícitamente podría haber conllevado normas impuestas de una manera no intencional. Pero por el momento, baste decir que —de las características del crítico, que menciona Hume—, la más desarrollada en Gómez Carrillo es la comparación entre las obras y entre artistas, dado su amplio acervo cultural. Esto lo ejemplificamos especialmente en el capítulo III dedicado a *Esquisses*. En cuanto al “sentimiento delicado”, para Hume está relacionado con la “delicadeza” para percibir y observar “los rasgos más sutiles” de una obra. En efecto, Gómez Carrillo tiene esa sutileza que se enmarca en un medio rebosante de lo moderno. Un ejemplo de dicha sutileza es su crítica sobre *El Pescador* de Puvis de Chavannes, en donde hace referencia a los distintos elementos de la composición vistos a través de sus ojos. Que un crítico esté libre de prejuicios es discutible, como el propio Hume lo explica, especialmente en la crítica impresionista que privilegia los propios valores del crítico, pues está centrada en el “yo”. Y, por último, sobre la práctica necesaria en un crítico, basta echar una ojeada a los títulos de sus obras relacionadas con el arte, ya que escribir críticas y crónicas de arte fue parte de su *modus vivendi*.

En cuanto al papel del crítico-artista como difusor de lo que es bello, también puede pensarse como el papel que juega el crítico en la formación del gusto del público, al transmitir su gusto personal. Si bien, la crítica impresionista no cree en la norma o estándar, el crítico puede moldear ese gusto e incidir en la formación del mismo. En el caso de Gómez Carrillo, este influyó en la formación de jóvenes, desde su primera obra *Esquisses*, puesto que dedica la misma a los “jóvenes cosmopolitas” hispanoamericanos, ávidos de saberes y aconteceres artísticos:

Su título sólo, en un idioma extranjero, hará sonreír, con risa de compasión, á la banda de críticos españoles que, como el Sr. Valbuena (á quien yo debo grandes elogios), consumen su vida literaria en cazar galicismos. Más bien será en América donde esta colección de ensayos encuentre simpatías. Vive y piensa en el Nuevo Continente una falange de literatos jóvenes, que, haciendo labor fecunda, trabaja con actividad, aunque aisladamente, por asimilar nuestra literatura á la literatura nueva de Francia (11-12).

El anterior fragmento evidencia la influencia francesa en los jóvenes escritores hispanoamericanos. Otros títulos que dan fe de esta influencia sobre el gusto son *Cuentos escogidos de los mejores autores franceses contemporáneos. Traducción al español, con prefacio y notas de Enrique Gómez Carrillo* (1893); *Literatura extranjera* (1895), y *La nueva literatura francesa* (1927) (González Martel "Traducciones realizadas por Enrique Gómez Carrillo" 90). Sin embargo, no debemos olvidar que la estancia de Gómez Carrillo en París es equivalente a la educación de su gusto, dado el contacto con los círculos artísticos y literarios.

La idea de la educación del gusto y del afinamiento de los sentidos también fue manejada por el modernista Pedro-Emilio Coll, quien en el “Decadentismo y americanismo”, recopilado en *El castillo de Elsinor* (1916) escribe lo siguiente:

Seamos justos en reconocer que á las literaturas extranjeras y en especial á la francesa, les debemos un gran afinamiento de los órganos necesarios para la interpretación de la belleza; á ellas les debemos los métodos de observación y el gusto para ordenar nuestras impresiones, según una especie de perspectiva estética. Los sentidos, como todas las fuerzas de la vida, están en perpetua evolución, y á las literaturas extranjeras les debemos en gran parte el aceleramiento de aquélla. Nuestros ojos han aprendido á ver mejor, y nuestro intelecto á recoger las sensaciones fugaces (68).

Voltaire refiere sobre el desarrollo del gusto que un individuo puede sufrir lo siguiente:

Una persona joven, sensible pero sin ningún conocimiento, no distingue al principio las partes de un gran coro de música; sus ojos no distinguen enseguida en un cuadro las degradaciones, el claroscuro, las correcciones del dibujo; pero, poco a poco, sus oídos aprenden a escuchar y sus ojos a ver; se emocionará con la primera representación que vea de una bella tragedia, aunque no distinga en ella ni el mérito de las unidades ni ese arte delicado por el que ningún personaje ni entra ni sale sin una razón...(ubicación 1416 párr 2).

Gómez Carrillo, de cierta forma, buscó abrir los ojos y modificar la sensibilidad de sus lectores hacia un gusto y sensibilidad, si bien anclados en un centro europeo de enunciación.

Con lo hasta aquí expuesto, buscamos reivindicar y revalorar una forma de crítica que en su momento se fundamentó en nociones científicas y estéticas de la época, y que no ha sido apreciada en su justo valor dentro de la historiografía de la crítica hispanoamericana. La crítica impresionista fue parte de esa renovación modernista, dentro del proyecto literario de Gómez Carrillo, que buscó posibilidades de escindir las formas de hacer crítica que no respondían a un ansia de libertad en la forma de apreciar y juzgar el arte.

CAPÍTULO 2

LA CRÍTICA IMPRESIONISTA O LA PRIMACÍA DE LA BELLEZA SUBJETIVA Y EL GUSTO PERSONAL

2.1 La génesis del ideario estético de Gómez Carrillo

Existen dos textos periodísticos claves para la reconstrucción de la particular forma de ejercer la crítica impresionista de Gómez Carrillo. El primero se titula “Sensaciones de estética: sobre el arte de la crítica” —SEDA—²⁴. Este artículo salió a la luz en 1892 —unos meses después de la publicación *Esquisses (Siluetas de escritores y artistas)*²⁵ (1892)—, en el prestigioso *Los lunes de El Imparcial*, un suplemento cultural del periódico madrileño *El Imparcial*. Dicho artículo, con unos cambios menores, especialmente en lo que se refiere a ejemplos, pero manteniendo su esencia, fue recopilado en forma de libro en *Sensaciones de arte* (1893), bajo el título “Sobre el arte de la crítica”. El segundo texto clave, titulado “La crítica ha muerto” (LAC)²⁶, circuló en 1899, en la prensa española, en *El País, Diario Republicano*²⁷. El mismo también fue recogido en forma de libro en *Sensaciones de París y de Madrid*

²⁴ De ahora en adelante SEDA.

²⁵ De ahora en adelante *Esquisses*.

²⁶ De ahora en adelante LAC.

²⁷ Determinar si hubo una reproducción de estos textos en otros periódicos es una tarea pendiente. Como hemos referido, Gómez Carrillo fue un asiduo colaborador en diferentes periódicos de habla española tanto en el continente americano como en España.

(1900). Esta última versión tiene cambios mínimos, más que todo en relación con tiempos verbales, en comparación con su versión periodística²⁸, y carece de título.

Las dos columnas periodísticas que nos son de interés son producto de un proceso de reflexión de varios años que inicia, por lo menos en letra impresa, en 1892 con *Esquisses* y que sigue vigente en 1900 con la publicación de *Sensaciones de París y de Madrid*²⁹ (1900), gracias a la reedición de LAC. Significativamente los dos textos periodísticos —SEDA y LAC— salieron a la luz en importantes medios escritos, para posteriormente estar incluidos en dos libros. De estas columnas resalta especialmente SEDA porque es un espacio en donde Gómez Carrillo hace público por primera vez su ideario estético o “profesión de fe impresionista”. Las mismas lograron atravesar fronteras geográficas gracias al periódico, concebido como un medio que permite el movimiento de ideas, su exportación e importación, creando importantes redes de comunicación.

El ideario estético de nuestro autor tiene su génesis en dos sucesos: el primero es el rechazo de *Esquisses*, por parte de Juan Valera (1824-1905), autor a quien Gómez Carrillo había dedicado *Esquisses*. El segundo, una querrela entre la crítica dogmática y la impresionista en la Francia finisecular, la cual sirve como foco de inspiración a nuestro autor, quien desde su juventud se mostró como un practicante y asiduo defensor de la crítica impresionista. De estos dos sucesos, surge su ideario

²⁸ Un cambio importante entre las dos versiones es que en la periodística utiliza “una tarde de tedio”, mientras que en la de libro, “una tarde de esplín” (39). “Esplín”, en esa época, era otra manera de referirse al “tedio”. Esto cuando Gómez Carrillo habla de la crítica impresionista y Lemaître.

²⁹ Aquí no acaba esta reflexión, dado que la crítica impresionista fue una constante práctica discursiva en sus escritos, nosotros utilizamos esas fechas para delimitar nuestro campo de estudio.

estético, que tiene como base el escepticismo hacia la tradicional manera de hacer crítica (léase crítica dogmática). Este escepticismo también deviene en el concepto de una belleza y gusto subjetivos: dos categorías estéticas fundamentales que permean la crítica impresionista.

Como ya hemos referido, Gómez Carrillo inició su andadura en la crítica impresionista, desde su temprana obra, *Esquisses* (1892), que además nos proporciona una primera definición de la misma. Y su reflexión sobre la crítica moderna tomó fuerza a partir de la recepción negativa de *Esquisses*. Esto tuvo como resultado la publicación de SEDA:

—No— me decía hace pocos días el autor ilustre de Pepita Jiménez y del Comendador Mendoza; yo no puedo admitir esa forma de crítica³⁰ que apadrina Vd. en su libro. El analista no podrá nunca conocer al poeta examinando al hombre (párr. 1).

Las palabras de Valera incitan a Gómez Carrillo a “encuadrar su doctrina”, enmarcándola en “el nuevo arte de la crítica”. (En la versión de 1893 de SEDA asegura que va a explicar ***sus teorías***³¹ “sobre el arte de la crítica”). Por consiguiente, esta columna puede leerse como una apología de la utilización de la crítica impresionista en *Esquisses*: una rica intersección del arte pictórico, con datos biográficos y fisonómicos

³⁰ En la reedición de SEDA, “Sobre el arte de la crítica”, se utiliza crítica sugestiva.

³¹ Texto de 1892:

Voy pues, á escribir de nuevo algunas líneas sobre el nuevo arte de la crítica, haciendo un marco menos estrecho para encuadrar mi doctrina (párr. 2).

Texto de 1893:

Así, pues, voy á tratar, nueva y concisamente, de explicar mis teorías sobre el arte de la crítica, haciendo un marco menos estrecho para encuadrar mi doctrina (27-28).

de los artistas — “que examinan al hombre” —, y las sensaciones, ideas, opiniones, analogías y memorias de su autor. Según Gómez Carrillo, esta defensa tiene como objeto clarificar su forma de hacer crítica y rechazar el “sistema de adivinación sugestiva” (SEDA párr. 2) del que Valera lo acusara.

Ese sistema de “adivinación sugestiva” lo entendemos como la lectura fisonómica que Gómez Carrillo hace del aspecto físico de los artistas con la intención de comprender la obra de los mismos. El físico y, en especial, el rostro se convierten en un texto. Esto a la luz de la teoría fisonómica, formulada por el suizo Johann Kaspar Lavater (1741-1801), la cual pretendía conocer la interioridad del hombre a través de su aspecto físico. Esta perspectiva fisonómica es tan solo uno de los posibles puntos de abordaje de *Esquisses* que desarrollamos en esta investigación.

Para contextualizar la relevancia de SEDA dentro de la producción de Gómez Carrillo, debemos mencionar, por un lado, que fue el primer texto que circuló en la prensa española, escrito desde el país ibérico. Con anterioridad, en la prensa de España, habían circulado dos cartas sobre Centroamérica (publicadas en 1890 en el semanario madrileño *Las Dominicales del Libre Pensamiento*) firmadas y fechadas cuando el autor aún residía en Guatemala, tal como apunta González Martel (“Gómez Carrillo y su primera colaboración en la prensa europea” párr. 1). Por otra lado, SEDA constituyó la primera participación de peso del joven Gómez Carrillo, en la prensa española, como él mismo lo hace notar en su autobiografía *La miseria de Madrid*³²

³²[E]n aquellos días publicaron *Los Lunes del Imparcial* un artículo mío, que les había enviado dos meses antes y que ya consideraba yo perdido en el cesto de los papeles inútiles. Era, si no recuerdo mal, un estudio sobre la crítica y los críticos de París, en el cual, después de hablar muy mal de Brunetière, elogiaba a Anatole France, a Jules Lemaitre y, sobre todo, a mi amigo Charles Maurras [...]. En el famoso y ruidoso café, adonde continué yendo todos los

("Una carta de Clarín" 120). Esta publicación, en el suplemento cultural, lo colocó en la palestra de la prensa española y con ella tomó fuerza su proceso de consolidación como escritor en ese país peninsular, además de contribuir a la discusión y difusión de sus ideas estéticas al importar y argumentar a favor de la crítica impresionista francesa.

Y es que, dentro de la historia del periodismo español, el suplemento *Los lunes del Imparcial*, que circuló de 1874 a 1933 (Alonso XIII), tuvo autoridad en los circuitos literarios y artísticos. Verbigracia, en ese espacio textual publicaron escritores de la llamada Generación del 98 y de la Edad de Plata. Cecilio Alonso puntualiza que para figurar en *Los lunes del Imparcial* era necesario contar con "recomendaciones que avalaran el mérito del aspirante" (XXIX). Además, según la Biblioteca Nacional de España, *El imparcial*, órgano al que pertenecía *Los lunes del Imparcial*, era "[...] considerado como el periódico más influyente en España en el último tercio del siglo diecinueve y primeros años del veinte" (párr. 1). Un dato importante es que SEDA fue dedicado por Gómez Carrillo "al autor de «Pruebas de imprenta»³³ D. José Ortega Munilla [1856-1922]". Este último fungía como director del suplemento en ese momento. Era yerno de Eduardo Gasset y Artime —fundador de *El Imparcial* en 1867, empresa de la familia Gasset— (Alonso XVIII), y padre del filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955),

días, y a veces hasta dos veces al día, mientras me duraron las pesetas que en el reparto me habían correspondido, Bonafoux y Luis París le dieron mayor importancia a aquel trabajo periodístico que a mi librito [*Esquisses*] recién publicado, y por primera vez, el día en que mi artículo apareció, hablaron conmigo seriamente de literatura, concediéndome, no diré lo que en tauromaquia se llama la alternativa, pero, por lo menos el derecho a no ser ya un simple chiquillo indigno de que se le tomase en serio. Este cambio en la manera de tratarme en Fornos me halagó, naturalmente; pero no tanto como una larga carta de Clarín, que recibí poco después, y que todavía me parece interesante por lo que tiene siempre de actual en nuestra época, veinte y tanto años después de haber sido escrita (120).

³³ *Pruebas de imprenta: cuentos y artículos* (1893).

quien más tarde, ya entrado el siglo XX, de 1905 a 1917, dirigiría y colaboraría en *Los lunes del Imparcial* (XXXII).

Como ya hemos adelantado, en SEDA y LAC Gómez Carrillo defiende la crítica impresionista. Al respecto, el escritor venezolano Gonzalo Picón Febres (1860-1918) en *Notas y opiniones* (1899), en referencia a la versión de SEDA contenida en *Sensaciones de arte* (1893), inicia el artículo “Sobre el arte de la crítica” con las siguientes palabras:

... [Gómez Carrillo] se declara en guerra abierta contra la crítica objetiva.

Es brava la ojeriza que le tiene, la llama ridícula y odiosa, la combate con un brío extraordinario, y pone á sus representantes como unos grandes necios que no saben cuál es el fin del arte, ni en qué consiste la hermosura literaria (5).

Hábilmente, Picón Febres concentró en esas líneas (aunque irónicas) uno de los argumentos más importantes con los cuales Gómez Carrillo rechazó la crítica objetiva: esto es, el hecho de abogar por un concepto subjetivo de belleza, hermosura o de lo bello, que va de la mano del gusto subjetivo. En vista de ello, es en la concepción de la belleza y del gusto donde se encuentran las bases teóricas sobre las que se sostiene la crítica impresionista.

Dentro del corpus de Gómez Carrillo no existe un texto extenso en donde él haya elaborado a profundidad una reflexión sobre el tipo de crítica que practicó y defendió como moderna. Es por ello que dependemos, en gran medida, de SEDA y LAC para reconstruir su “doctrina”, dada la pobreza de argumentos explicativos sobre la crítica impresionista en general que nos legara Gómez Carrillo, pero en particular en

SEDA. Sobre la versión en libro de SEDA, aparecida en *Sensaciones de Arte* (1893), Picón Febres opina lo siguiente sobre la pobreza de argumentos de dicho texto:

... [Gómez Carrillo] ha dejado en el tintero por qué es inquietante, ridícula, insoportable y fea la crítica objetiva. La pone que da lástima á fuerza de dicterios, pero sin aducir razones de ninguna calidad y cantidad, y resulta que el sistema al por menor es todo lo apuntado porque sí...Gómez Carrillo no ha partido de ninguna base cierta, ni explicado en qué consiste la crítica de su predilección para que sea crítica, ni dicho por qué motivo es buena, amable y conveniente (Picón-Febres 8-9).

Ante esta carencia señalada, en este trabajo de investigación nos hemos visto en la necesidad de ir llenando esos vacíos teóricos para reconstruir el andamiaje de la crítica impresionista, tal como la concibió Gómez Carrillo.

2.2 La querella del 900 en la Francia finisecular

La publicación de *Esquisses*, así como la de su ideario estético, se enmarca en una querella francesa de finales del 900, que tiene como contrapunto la crítica objetiva o dogmática y la crítica subjetiva o impresionista. Desde *Esquisses*, la balanza de Gómez Carrillo se inclina hacia la crítica impresionista. Estos dos polos opuestos, en realidad, constituyen dos categorías dicotómicas irreconciliables sobre dos diferentes maneras de abordar el hecho artístico: una representada por Ferdinand Brunetière (1849-1906) y la otra, por las plumas de Jules Lemaître (1853-1914) y Anatole France (1844-1924).

En SEDA Gómez Carrillo se pronuncia a favor de la superioridad de la crítica impresionista sobre la crítica dogmática; esta última basada en preceptos del arte que tomaron fuerza en el siglo XVIII. Llama “viejos analistas” a los críticos dogmáticos, los cuales, según él, para finales del siglo XIX todavía tenían algunos seguidores, y los llama “últimos paladines” (SEDA) y “dómines del siglo XVIII” (LAC). Entre estos críticos dogmáticos, el representante más destacado era Ferdinand Brunetière. En LAC —en la versión recopilada en *Sensaciones de París y de Madrid* (1900)—, escribe que “En Francia la crítica doctrinaria está muerta desde hace mucho tiempo, y los que más contribuyeron á darla³⁴ muerte fueron dos de sus más mimados hijos Lemaître y Anatole France” (39). Ambos franceses se han considerado los portavoces de la crítica impresionista (Berg 92), que en el fondo fue “un movimiento de reacción contra la crítica dogmática (91). Gómez Carrillo tiene más afinidad de ideas con France que con Lemaître. Según sus propias palabras, France fue su mayor influencia, a tal punto que llegó a considerarlo el verdadero representante de esta crítica, al sistematizarla (SEDA párr.10): un sistema que no cree en la crítica objetiva (preceptos, cánones, leyes) ni en las demás variedades de crítica que se basan en la “ética” o en la “filosofía” (LAC párr. 19).

En el fondo, la concepción dogmática u objetiva es dependiente diacrónicamente de las producciones estéticas consagradas por la tradición y de los preceptos y leyes extraídos de ellas, convertidos en dogmas³⁵. Por las referencias en SEDA, podemos

³⁴ Gómez Carrillo era laísta.

³⁵ En este espacio entendemos al adjetivo “dogmático” a la luz de la definición lexicográfica del sustantivo ‘dogmatismo’ que nos proporciona el diccionario académico: “Conjunto de las proposiciones que se tienen por principios innegables en una ciencia” (DRAE), nosotros agregamos en una escuela crítica.

deducir que en la concepción dogmática existen dos vertientes: una que buscaba aplicar a la literatura el método comparativo propio de las ciencias. El representante de esta vertiente científica-dogmática es Brunetière. Y la otra, de corte tradicional conformada por todos esos manuales de literatura preceptiva, tan en boga en ese tiempo —que buscaban la alineación de la creación literaria a determinadas reglas, así como la corrección gramatical y ortográfica, y que eran parte del sistema educativo. En realidad, ambas posturas dogmáticas constituyen un modo autoritario de conocimiento.

Por ahora nos ocuparemos de la crítica dogmática tradicional. Algunos ejemplos de esta vertiente son: el *Manual de literatura preceptiva* (1900) por Pedro Nolasco Cruz (1859-); *Elementos de literatura preceptiva* (1891), por Gabriel René Moreno (1836-1908); y, por supuesto, *Arte de hablar en prosa y verso* (1826) por José Gómez de Herosilla (1771-1837), conocido solamente como Herosilla. Este último autor es citado por Gómez Carrillo en SEDA, por considerarlo uno de los máximos exponentes de esta línea de corte dogmático. Esta última es conservadora y tiene un cariz más didáctico, en el sentido de enseñar lo que es el *buen arte*, el *buen decir* o *escribir*, bajo un principio de autoridad encarnado en determinados críticos, léase Herosilla.

El rechazo de la forma tradicional de crítica dogmática se traduce en un escepticismo hacia los modelos consagrados por la tradición y hacia la forma normativa y prescriptiva de escribir y de hacer literatura. Una obra escrita, siguiendo la preceptiva literaria, era bella si contenía el menor número de errores (gramaticalmente hablando) o bien, si se alineaba a determinados parámetros normativos para la creación. Por ejemplo, en el arte que nos proporciona Herosilla, en cuanto a la pureza del lenguaje, indica en el apartado “Reglas generales para la elección de las expresiones”, lo siguiente:

La pureza de las expresiones es “su conformidad con el uso”, árbitro, legislador y norma del lenguaje, como le llama Horacio.

Para asegurarnos de que una expresión es pura, debemos examinar cada palabra de por sí, y su combinación cuando hay varias; ó lo que es lo mismo, para que una expresión sea pura, es necesario que lo sean los términos de que conste, y la manera de combinarlos, ó su construcción, y que en esta y en las acepciones de aquellos se huya de todo neologismo (172).

No es casual, entonces, que en SEDA, Gómez Carrillo, en el plano léxico y gramatical, haya rechazado un purismo recalcitrante al hacer referencia a los dómines y a los antiguos maestros de retórica, quienes se dedicaban a subrayar únicamente los errores gramaticales cometidos por los autores (SEDA párr. 3). Gómez Carrillo se caracterizó por una profusa utilización de neologismos, como desarrollaremos más adelante.

Retomando lo dicho hasta aquí sobre Hermosilla, en el *Arte de hablar en prosa y verso*, según la portada del libro, el autor fue secretario de la Inspección General de Instrucción Pública de España. La clave para entender el rechazo de Gómez Carrillo al tipo de crítica dogmática tradicional nos la da el propio Hermosilla cuando explica que “arte quiere decir colección de reglas «para hacer una cosa bien»” (Gómez de Hermosilla 1). Y que las “reglas, en las artes, son ciertas leyes que prescriben al artista lo que debe hacer y lo que está obligado á evitar para que sus obras tengan toda la perfección posible”(1). Lo que se desvía de las reglas es considerado un defecto, y, por ende, es censurable. Una importante información del papel pedagógico de la obra de Hermosilla nos lo proporciona Schneider cuando escribe que el *Arte de hablar en prosa y en verso*,

gracias a las ediciones comentadas de P. Martínez López y Vicente Salvá “imperó y alentó más de un siglo el ambiente pedagógico de la retórica y la poética en lengua castellana quizás como manual escolar” (Schneider 272).

En el sistema de enseñanza, en el cual Gómez Carrillo fue formado, según refiere en SEDA, se utilizó un método, similar o reminiscente de Hermosilla (no precisa cuál): “... me acuerdo de aquellos días en que nuestro buen profesor de retórica ponía comas y acentos á nuestras transcripciones de Quintiliano” (párr. 4). Por haberse formado en la crítica objetiva, puede escribir que “los estudios literarios de sus representantes fueron juicios objetivos, procesos retóricos y comentarios gramaticales” (párr.3). Precisamente Schneider matiza que la obra de Hermosilla tenía como fin “... guiar a los compositores en sus composiciones, y a los lectores en el examen y juicio de las ajenas” (273).

Las anteriores referencias a todo un sistema que preceptuaba la manera de escribir abren la puerta a una reflexión sobre la innovación en la lengua, especialmente a nivel léxico, gracias a neologismos, extranjerismos y, por supuesto, galicismos, que Gómez Carrillo utiliza en su prosa a lo largo de su vida literaria y periodística. Años más tarde, en “El arte de trabajar la prosa artística” (1919), retoma su postura crítica hacia el purismo y la normatividad dominantes en España y América al escribir lo siguiente:

Nuestros gramáticos, siendo poco artistas, han secado la fuente viva de nuestra lengua literaria, obligándonos á no salir de moldes tradicionales ...
Nuestros tiranos (los Valbuena, los Baralt, los Cuervo) han empleado su ciencia en disminuir el tesoro heredado, suprimiendo las hojas secas á pesar de sus lindos matices desfallecientes [léase arcaísmos], y en impedir la formación de nuevos tesoros [léase neologismos y extranjerismo],

poniendo vallas para que lo nuevo no pueda entrar. Y si esto han hecho con el vocabulario, peor aún se han portado con la forma, con la plástica, con el ritmo. La única música por ellos aceptada es la del amplio período clásico. En cuanto á las modernas y caprichosas maneras armónicas, prohibidas. La frase corta, nerviosa y desarticulada la frase que salta, y ríe, y goza, prohibida (Gómez Carrillo "El arte de trabajar la prosa artística" 238-39).

A todas luces, el rechazo de la crítica dogmática tradicional se traduce en una discusión entre tradición versus innovación. En Gómez Carrillo existe un posicionamiento hacia la libertad en cuanto al uso de arcaísmos y, especialmente en su caso, de neologismos y galicismos. En el fondo, desde el prólogo de *Esquisses*, Gómez Carrillo escribió que, por el título, su obra iba a ser rechazada por esa “banda de críticos españoles que, como el Sr. Valbuena (á quien yo debo grandes elogios), consumen su vida literaria en cazar galicismos” (11). Debemos recordar que, dentro de este discurso normativo, en el campo de la Lexicografía, los Valbuena, los Baralt y los Cuervo son los representantes de toda una tradición de diccionarios normativos del siglo XIX, que intentaba frenar la corrupción de la lengua. “La ley gramatical, el precepto de retórica, la imposición del diccionario, le desazonan é impacientan” a Gómez Carrillo, como bien lo escribe Picón-Febres (6).

A pesar de la oposición de la crítica dogmática a la innovación de la lengua, existieron voces que aplaudieron, aunque con cautela, el enriquecimiento del idioma que hizo Gómez Carrillo a través de galicismos. Este es el caso de Miguel de Toro y Gisbert (1880-1966), en *Los nuevos derroteros del idioma* (1918). En un capítulo dedicado a Gómez Carrillo aprueba la incorporación de galicismos a su prosa, aunque los mismos

no hubieran sido incorporados todavía al diccionario académico. No así de aquellas voces que tuvieran un equivalente en la lengua española. Como un paréntesis, no está de más recordar que el *Diccionario de la Real Academia Española* ha tenido un prestigio de autoridad que los hispanohablantes le han conferido, si bien han existido voces divergentes.

De Toro y Gisbert elabora un listado de los galicismos en diferentes obras de Gómez Carrillo, y apunta también las palabras españolas a las que asignara nuevos significados, por ejemplo, “analista”, “andrógino”, “inconsciencia” (67). Significativamente, De Toro y Gisbert registra los siguientes neologismos de *Sensaciones de arte* (1893) —una de las obras que nutre nuestra investigación—: “impresionismo”, “impresionista”, “impersonalidad” (“los sacerdotes de la impersonalidad” como llama a los críticos dogmáticos) y “silueta” (65-66). Todas estas palabras son importantes para la innovación en la crítica impresionista, en relación con la transposición del impresionismo pictórico al lenguaje literario en *Esquisses*, en donde también utiliza la “silueta”, como detallamos en el capítulo que dedicamos a dicha obra. También es importante la innovación que hace en el español con la utilización del adjetivo “impresionista”, parte del sintagma nominal “crítica impresionista”. Los lemas “Impresionismo” e “impresionista” aparecieron por primera vez en el diccionario académico en su edición de 1927, muchos años después de que el autor los introdujera en sus textos de 1892 y 1893.

SEDA suscitó críticas negativas, según el testimonio de Picón Febres, debido al rechazo de las leyes gramaticales, al diccionario y la retórica. Picón Febres opina que

hay una contradicción en la postura de Gómez Carrillo, quien fuera conocido por su propiedad en el manejo del lenguaje:

La ley gramatical, el precepto de retórica, la imposición del diccionario, le desazonan é impacientan. Y tanto resulta extraño en Gómez Carrillo este negro mal humor contra el sistema minucioso, recortado, sin alcance, cuanto que él es un escritor de mucho gusto literario, de primorosas formas, de sutil delicadeza, que se preocupa grandemente de la exacta corrección de sus períodos, de la tesura de sus cláusulas, de la vívida limpieza de sus giros (6-7).

Más adelante concluye que:

El arte, como los pueblos, tiene que sujetarse á leyes: de lo contrario, cada cual escribirá como á bien tenga en lo que se refiere á la gramática, á la retórica, al diccionario mismo, y al fin y al cabo lo que nos quedará será un gongorismo incomprensible, una garrulería sin orden ni concierto, una expresión desatinada (17).

Por nuestra parte, consideramos que lo que estaba rechazando Gómez Carrillo no es el sistema del lenguaje como tal, porque, de ser así, no hubiera tenido lectores, ya que la gramática, como arquitectura de la lengua, tiene por finalidad lograr la inteligibilidad mutua entre los hablantes, en este caso, entre el autor y su audiencia. Lo que Gómez Carrillo en realidad estaba rechazando era el papel de la Academia rectora de la lengua o de los puristas del lenguaje que coartaban la libertad de creación literaria, y el enriquecimiento de la lengua a través de los extranjerismos. Lo anterior en una actitud proteccionista que buscaba mantener la pureza del lenguaje y detener el aluvión de

galicismos. Esto en un momento en que París iba marcando tendencias en diferentes esferas intelectuales. Asimismo, destaca en el fragmento de “El arte de la prosa artística” al que hemos aludido párrafos más arriba, el uso del arcaísmo que puristas trataron de suprimir como a “las hojas secas”, por considerar a dichos puristas poco dados al arte, con lo cual han secado la fuente viva de nuestra lengua literaria (238), se lamenta.

Por otra parte, en esa misma cita, Gómez Carrillo propone la “frase corta, nerviosa y desarticulada, la frase que salta, y ríe, y goza, prohibida” (239), lo que remite metafóricamente a un proceso escritural estimulado por las sensaciones y los nervios que comunican las mismas al cerebro. Aquí lo que plantea es la libertad de creación utilizando una palabra que escapa de los normativismos, y que brota en los momentos de creación.

En otro orden de ideas, la segunda vertiente de la crítica dogmática, encabezada por Brunetière, quería someter el arte a la ciencia: aplicar el método comparativo a la literatura. El adjetivo “dogmático”, en el caso de la crítica dogmática, se le aplicó también a Brunetière al llamarlo “crítico dogmático”. En realidad, este adjetivo, según Berg, se refería al “tono agudo y doctoral que Brunetière asumía con mucha frecuencia y que le acarreaba el resentimiento de sus críticos” (53).

Brunetière, en su trabajo sobre *La ley del drama* (1894), explica que sería interesante comparar las “especies” literarias tal como se comparan las especies animales: “... esto sería útil, interesante y un trabajo fructífero, comparar el *calcaneum* [talón] o el navicular del *Lemuridae* [lémur] con el del *Simiae* [simio], o el metro y las asonancias del *Chanson de Roland* con las asonancias del *Chanson d’Aiol*” (Brunetière 220). En ese mismo texto, luego de analizar tres dramas —o tres “especies”: el *Cid*,’ el

École des femmes y *Célimare le Bien Aimé*— llega a formular una ley general, que se coloca por encima de las reglas neoclásicas. Esta ley general se define por “la acción de la voluntad consciente de sí misma; y las especies dramáticas se distinguen por la naturaleza de los obstáculos que encuentra esta voluntad” (79). La última, para Brunetière, es una teoría de la acción dramática. Se separa así de la “antigua escuela de crítica que creía en el poder misterioso de las “Reglas”, en sus virtudes inspiradoras” (69), para luego afirmar que en realidad “no hay reglas... solo son convenciones”³⁶ (69). Las reglas, agrega, cambian con el tiempo. Se pregunta, por ejemplo, si un autor dramático debe estar obligado a guardar las tres unidades aristotélicas (70).

En el análisis de las obras dramáticas de Brunetière existe un carácter cuasi-científico que silencia al “yo”, pero que parte del examen acucioso de los textos. Su finalidad era clasificar y jerarquizar. Clasifica el género dramático (de acuerdo con la voluntad de los protagonistas) y luego hace una jerarquización del mismo según su superioridad. Por ejemplo, la tragedia es superior a la farsa (80), porque en la tragedia la voluntad se presenta en su máxima expresión, pero puede ser doblegada por la providencia, los dioses o el destino. Agrega que la comedia no es superior a la farsa, porque en ella no hay voluntad (81). Añade, además, en su postura científica-dogmática que, en la historia, cuando florece el drama, no florece la novela porque, siendo dos

³⁶ Escribe Brunetière:

I depart from the old school of criticism, that believed in the mysterious power of “Rules” in their inspiring virtues; and consequently, we see the old-school critics struggling and striving, exercising all their ingenuity to invent additional Rules; read, for example, the ‘Course de Littérature Analytique’ by Népomucène Lemercier. But that truth is that there are no Rules in that sense; there never will be. There are only conventions, which are necessarily variable, since their only object is to fulfill the essential aim of the dramatic work, and the means of accomplishing this vary with the piece, the time, and theme (69).

especies emparentadas, compiten entre sí (83). Todo esto lo emite con una rigidez y un tono objetivo.

Pues bien, en su férrea oposición a la crítica dogmática, Gómez Carrillo, en LAC, en la versión en libro, escribe que “En España nos quejamos muy á menudo de no tener críticos, y, en efecto no tenemos. No tenemos uno solo. Pero tampoco los demás países tienen” (36). Nuestro autor, en su intento de difusión de la crítica impresionista, emite estas palabras en un contexto de exageración para restarle importancia a la crítica objetiva. En otras palabras: en España (y América), según Gómez Carrillo, ya no hay críticos tradicionales, sino que todos tienden al impresionismo. Estas palabras, por supuesto, hay que tomarlas con reserva por constituir una estrategia discursiva para apoyar su argumentación a favor de la crítica impresionista.

Por otra parte, la concepción impresionista acota su universo de estudio, de preferencia, sincrónicamente en las obras modernas o contemporáneas; es escéptica a los cánones y a los preceptos oficializados en las poéticas y preceptivas, pero sobre todo a la crítica encabezada por Brunetière, porque considera que el arte no puede reducirse a una ciencia que busque “juzgar” y “clasificar” las obras como si fueran “especies”, teniendo como método de trabajo la razón y no las sensaciones o el sentimiento. El sustrato del análisis del impresionismo lo conforman las sensaciones personales que una obra u objeto artístico producen en el lector/crítico/espectador: “...estamos condenados a conocer las cosas solo por la impresión que hacen en nosotros” (France "Preface" X), escribe France. Método de trabajo que, ya hemos indicado, se adeuda a los pintores impresionistas.

La crítica impresionista se contrapone a la dogmática al ser testigo del deleite, placer o desplacer del crítico. Se centra en el placer que procura un texto: una obra será buena o mala según complazca o no al crítico. Pero también se contrapone al estar caracterizada por la omnipresencia de la voz subjetiva del mismo, entretejida en los hilos del discurso, a su vez un discurso artístico. El crítico escribe también sobre la impresión que ha recibido y su respuesta a ella. Esta es una voz de libertad, que el dogmatismo buscó silenciar o sustituir por una autoritaria, para movilizarse en un aparente objetivismo, que en Brunetière intentó emular al objetivismo científico³⁷. Según Morales de la Torre, la crítica impresionista pasó “del preceptismo de los gramáticos á las modernas concepciones impresionistas” (6). Agrega que “para destruir los antiguos cánones, para romper con las leyes inflexibles, para franquear lo límites estrechos que el prejuicio de otras épocas reglamentara el arte y la belleza, ha sido menester un proceso laborioso y progresivo” (6). Un punto importante es que la crítica impresionista no explica las obras ni las clasifica ni jerarquiza, sino que traduce y detalla las impresiones o experiencia estética que recibe de un objeto artístico.

Una de las premisas básicas de la crítica impresionista es la multiplicidad de las maneras de percibir y sentir las sensaciones de un mismo objeto artístico, de acuerdo con el temperamento y gusto del crítico, que varía de persona en persona, y aun en una misma persona. En el fondo, lo que plantea es la variedad en los gustos e incluso en la concepción de lo que es bello, que, según Mario Pilo, “es lo que agrada a una persona” (7). De esta manera, la crítica impresionista articula una postura en la cual se

³⁷ Seguimos al *DRAE* en nuestra manera de entender el objetivismo como: “Cada uno de los planteamientos científicos o filosóficos que sostienen la realidad de valores y verdades con independencia del sujeto”.

encuentra en detrimento el concepto de autoridad que busca imponerse para determinar qué es bello, qué no lo es, entre otros; así como encauzar o guiar los gustos artísticos de las personas hacia un determinado ideal de perfección; ideal en el sentido de “modelo perfecto que sirve de norma en cualquier dominio” (*DRAE*).

Con respecto a la disputa entre el objetivismo y el subjetivismo de la belleza, Wladislaw Tatarkiewicz en *Historia de seis ideas* (1987), indica que este debate entre la belleza objetiva y subjetiva ya se venía dando antes de los tiempos modernos, aunque en la historia del arte Occidental ha predominando un concepto de belleza objetiva (Tatarkiewicz 231). Agrega que esta disputa

puede formularse del siguiente modo: cuando decimos que una cosa es «bella» o «estética», ¿le atribuimos una cualidad que esta posee en sí o una cualidad que no posee pero que nosotros le atribuimos?

Generalmente, le conferimos esta cualidad porque nos gusta el objeto, y cuando lo denominamos bello o estético significa simplemente que nos es agradable; esto es lo que afirma la estética subjetivista. Dicho de otro modo, afirma que todas las cosas son en sí mismas estéticamente neutrales, ni bellas ni feas. Cuando Platón escribió «Existen cosas que son siempre bellas debido a su misma naturaleza» su estética era objetivista. Cuando David Hume escribió que «la belleza de las cosas reside simplemente en la mente que las contempla», no hay duda, por otra parte, que se refería a la teoría de la subjetividad estética (Tatarkiewicz 231-32).

Por tanto, a todas luces, la belleza en la crítica impresionista se ajusta al gusto del crítico, independientemente de que el objeto sea bello por su naturaleza o de que tenga determinadas características de armonía y proporción en sus partes. En el quid de este debate se encuentra lo racional versus las sensaciones. En la belleza subjetiva, al no haber preceptos, se da la espalda a lo racional, por lo que la belleza tiene como centro al hombre y sus impresiones, que son las que determinan, junto al gusto, si algo es bello o feo. La crítica que nos es de interés sigue la línea de pensamiento de Hume en cuanto a la belleza subjetiva.

Por consiguiente, frente a un discurso “objetivo” y “autoritario”, propio de la línea dogmática, que emite conclusiones contundentes para descalificar lo que se sale de la norma, la crítica impresionista no emite conclusiones por encima del gusto personal y preferencias. Como bien lo detalla Brunetière —en el artículo “La crítica impresionista”, contrario a la misma—, dentro de su relativismo, este tipo de crítica subjetiva “...da opiniones no como verdaderas, sino que como propias” (209) , y en ella solo se expresan “las preferencias personales”. Esto lo describe valiéndose de la sentencia latina “Quot capita, tot sensus” (211), es decir “hay tantas cabezas, como tantas opiniones”, todas ellas válidas. Para Brunetière, el impresionismo se enfoca en describir “el estado de la mente” (209), lo que el crítico soñó frente, por ejemplo, a un cuadro. Dentro de la obra de Gómez Carrillo, esto lo podemos ejemplificar con los pasajes líricos derivados de la contemplación de obras pictóricas, a los que hemos hecho referencia en el capítulo “La crítica impresionista”. De hecho, de las siguientes palabras de France, el “padre” de la crítica impresionista, que emite para defenderse de

los reparos de Brunetière hacia la misma, podemos extraer algunas características de la crítica impresionista:

¿Pero no puede él [Brunetière] perdonar a un alma sencilla por preocuparse menos severamente sobre aspectos del arte, y por dar menos razones y menos argumentos? —por limitar a la crítica al estilo familiar de conversación, y al paso lento de una caminata; por parar donde desea, y por complacerse con confidencias ocasionales; por seguir sus gustos, su imaginación, e incluso sus caprichos con la condición de ser siempre honesto, sincero y benevolente; por no ser alguien que lo sabe todo, y por no explicar todo; por creer en la irremediable diversidad de opiniones y de ideas, y por hablar más sin restricciones sobre lo que uno debe admirar? (France "Preface" XVI).

La poca rigurosidad del discurso impresionista, las confidencias, los gustos, la imaginación, las opiniones y las ideas, circularán *mutatis mutandis* en los textos impresionistas de Gómez Carrillo. Sin embargo, esta postura es más que algo superficial, dado que en su corazón late esa discusión en torno a dos categorías estéticas fundamentales: el gusto y la belleza. Y es la discusión que subyace en SEDA y LAC.

Tanto el concepto del gusto como el de la belleza son contruidos a partir de una subjetividad, en donde prevalece la interioridad del hombre: sus sensaciones. Esto, en los textos de Gómez Carrillo, podemos pensarlo como una incitación del autor a una renovación y rebeldía estéticas, impulsadas “por un arte nuevo, por una estética, con

fórmulas desconocidas”³⁸ que renovó una crítica tradicional, fatigada y circunscrita a un territorio que no permitía ver allende de sus fronteras, al circunscribirse a un discurso científico o al perpetuar una imitación fría y trasnochada de modelos desgatados que ya no resonaban en un hombre como Gómez Carrillo: todo él innovación, todo él modernidad.

En este pulso intelectual, entre lo dogmático y lo impresionista, diacronía se enfrenta a sincronía; objetividad se contrapone a subjetividad; la impersonalidad de los preceptos, reglas, leyes o dogmas de la tradición del arte y la literatura se enfrentan al gusto personal y subjetivo del crítico. El didactismo (¿qué errores deben evitarse en una obra? ¿qué características debe tener una obra para ser bella? ¿qué recomendaciones debemos seguir para hacer buen arte?) se contrapone a un escepticismo hacia el dogma y a una apología a la libertad y creación artísticas, enmarcadas en una narrativa personal que se moviliza en los intersticios del «yo». El gusto como criterio definitorio de la crítica impresionista se opone a la crítica objetiva que tiene como baluarte principal las reglas y las leyes. La crítica impresionista, entendida como arte o arte crítico, abraza las palabras de Pilo: “El arte es la excitación externa pasada agradablemente por el sentido, y, subordinadamente, por el espíritu del artista, marcada indeleblemente con su «yo» y re proyectada al exterior³⁹” (191).

³⁸ “En el arte de la prosa artística”, Gómez Carrillo escribe:

Me diréis:

— La teoría del arte por el arte está desacreditada.

Es cierto. ¿Y sabéis por qué?, por ser una teoría.

El arte debe ser el arte sin teorías como la belleza es la belleza; como el amor es el amor; como la vida es la vida (236)

³⁹ Gómez Carrillo, en el relato “Amor ideal”, recopilado en *Almas y cerebros* (1898), a través de la protagonista, intenta recuperar el sentido del tacto como un vehículo para descubrir el mundo valiéndose de las sensaciones, específicamente, del placer y del deseo de la mujer,

Así las cosas, en SEDA, los “viejos analistas” o críticos objetivos o dogmáticos son incompatibles con el crítico-artista, que no solo ha producido obras artísticas, sino que también hace arte con sus críticas sobre arte, es decir, reproyecta al exterior un arte que ha sido marcado por su “yo”. He ahí el porqué a esta crítica también se le conoce bajo el nombre de crítica artística. El sentimiento o la sensación surgidos a partir de la belleza han reemplazado a la razón. En este sentido Morales de la Torre escribe que:

El crítico no es el retórico envuelto en la complicada red de las leyes, ni el gramático helado en la fría razón de los preceptos: es el hombre educado y culto, refinado y sensible, con suficiente ductilidad mental para seguir á los artistas en sus caprichosas romerías, con suficiente amor para comprenderlos, con suficiente generosidad para admirarlos ó condenarlos (6).

Dicho de otro modo, el crítico-artista tiene que tener una sensibilidad propia de su profesión para ser capaz de seguir, comprender, admirar o condenar a los artistas.

Es por lo anterior que el argumento del gusto personal toma fuerza, porque la valoración estética de una obra se vincula más al sentimiento y a las preferencias personales, separándose de la lógica detrás de los juicios dogmáticos o de las leyes generales. De esta manera, se separa, por supuesto, del objeto de la crítica según fue

despertados por la piel: el sentido más profundo del hombre. La protagonista descubre por el contacto de las manos de su novio Gabriel, su propio concepto del amor, a partir de la evidencia empírica. Esto en una actitud de rechazo a los preceptos sociales y normas de conducta que mantenían el control sobre el encuentro entre los novios. Este concepto del amor que la protagonista retroproyecta en letras con la escritura de un diario ejemplifica la interiorización de una sensación, tamizada por el “yo” y retroproyectada al exterior, lo que produce un conocimiento a partir del muy particular punto de vista de la narradora.

formulado por Brunetière: “El objeto de la crítica es enseñar al hombre a juzgar con frecuencia en contra de su propio gusto” (“La ley del drama” 222).

No se puede concluir que en esta querella haya habido un ganador o un perdedor. Simplemente, son dos maneras diferentes de abordar el hecho artístico. Esta discusión responde a una coyuntura que se vivió en el momento de su producción. Esto es, el auge de las ciencias con el predominio de la razón, y su reacción que fue la crítica impresionista. Gómez Carrillo, siempre en busca de lo moderno, participó en esta discusión desde las letras del Modernismo hispanoamericano. Consideramos que la crítica impresionista es una crítica rápida, adaptable al periodismo y sus exigencias de producción, porque, como hemos indicado en otro apartado, el grueso de las críticas de Gómez Carrillo fue publicado en periódicos.

2.3 La belleza está en el ojo del espectador, y “sobre gustos no se disputa”

Son los ejes de la belleza y del gusto subjetivos los que confieren a la crítica impresionista de Gómez Carrillo una profundidad que colinda con dos conceptos básicos y clásicos de la teoría del arte, y que le otorgan una estocada mortal a todas las voces que catalogaron a su obra como poco profunda o superficial. Estos conceptos antagónicos derivan del objetivismo enfrentado al subjetivismo, cada uno correspondiente a su respectiva forma de crítica. Por un lado, tenemos la belleza y el gusto objetivo y, por el otro, la belleza y el gusto subjetivo.

La crítica impresionista cuestionó la objetividad de la crítica tradicional dogmática. Esto solamente se explica al enmarcarla en un escepticismo hacia la normatividad y la autoridad en cuanto a las formas para crear arte, apreciar el hecho

artístico que devinieron en una crítica subjetiva. Precisamente es el escepticismo la verdadera diferencia entre los dos tipos de crítica: ese “escepticismo moderno” (SEDA párr. 7) que duda de la belleza eterna, su gusto externo y de sus reglas. El escepticismo y la subjetividad son dos caras de una misma moneda que privilegia la interioridad del crítico: sus sensaciones, ideas, opiniones, sentimientos, su temperamento. Entonces, no hay un arte objetivo porque las obras “cualesquiera que sean sus méritos, no son hijas de las reglas sino de los temperamentos” (SEDA párr. 7): “el tono de una obra depende del temperamento, que es el que le imprime carácter a la obra” (Picón Febres 20).

Con el escepticismo, la crítica se funda sobre un principio de libertad. Esta subjetividad hace ver inútil en el análisis crítico “la aplicación de cánones que para nada influyeron en su formación” (SEDA 32). El escepticismo hacia las reglas surge al considerar que, si la belleza es subjetiva, no se necesita de reglas que conduzcan hacia ella, sino que lo bello es bello porque al crítico, según su gusto, le parece como tal.

La ausencia de dudas y de escepticismo en Brunetière es, según Gómez Carrillo, uno de los puntos débiles de su crítica. Además, opina en LAC (en la versión en libro) que Brunetière se caracterizó por emitir siempre juicios autoritarios y que “mientras todo el pensamiento humano duda y ondula como una frase de Montaigne, él sigue su ruta, impecable é implacable” (36). Agrega que en “las diez mil páginas que componen su obra, no se encuentra la expresión de una sola duda” (36). Además, “si se pierde ideológicamente, no es en el laberinto de los puntos de vista contradictorios, sino en el

enmarañamiento de su dialéctica universitaria”. Para Gómez Carrillo esto no es crítica, por eso opina que Brunetière “nunca ha escrito una línea que no sea crítica” (LAC 36).

La crítica impresionista es escéptica: desconfía y duda de los preceptos —que implican censura o aprobación— que emanan de toda una tradición, porque el gusto personal no necesariamente tiene que coincidir con ese gusto autoritario que dictamina qué es bello y qué no lo es. Más que un proceso racional —*i.e.* aprender a identificar las características que hacen a los objetos bellos—, predomina el sentimiento, el sentir un objeto bello o feo. Como bien lo dijo Voltaire, el gusto “es un discernimiento inmediato”, que “precede a la reflexión, [que] es sensible y voluptuoso respecto a lo bueno, rechaza lo malo con indignación y, a menudo, es incierto y se extravía, pues ignora incluso si lo que se le presenta debe agradarle, y, a veces, para formarse necesita habituarse” (ubicación 1401, párr.1).

El tema del gusto es básico para la crítica impresionista. En este espacio entendemos el gusto como derivado del gusto físico: ese “...don de discernir nuestros alimentos [que] ha producido en todas las lenguas conocidas la metáfora que, con el término gusto, expresa el sentimiento de las bellezas y de los defectos en las artes ...” (Voltaire ubicación 1397 párr.1). Y también lo entendemos como el “Placer o deleite que se experimenta con algún motivo, o se recibe de cualquier cosa” (*DRAE*). En SEDA Gómez Carrillo piensa la crítica como crítica personal porque la informan el gusto personal y subjetivo, así como el temperamento. El gusto, por tanto, es individual y se opone al gusto adquirido y compartido, gracias a un estándar.

Nuestro autor, en LAC, escribe que los “críticos literarios de Francia han renunciado generosamente á las prerrogativas que heredaron de los dómines del siglo

XVIII y se contentan con expresar, de una manera modesta y personal, sus ideas sobre los libros y sobre los hombres” (LAC 36). Esa manera personal es la forma que toma la crítica impresionista de Gómez Carrillo. Es por el escepticismo que la crítica personal ha renunciado a las reglas y las ha sustituido por el gusto personal, las impresiones o sensaciones del crítico: “Conociendo su impotencia para señalar al artista el camino misterioso que conduce al país de la belleza, la crítica se ha concretado á apuntar sus impresiones” (SEDA párr. 3). Es escéptico hacia ese camino de la belleza, que no tiene puntos de retorno ni salidas, que conlleva un gusto externo.

La crítica impresionista es escéptica hacia el concepto objetivo de la belleza que ha sido el predominante en la historia del arte Occidental. La discusión sobre la dicotomía belleza objetiva -belleza subjetiva ha sido uno de los más antiguos debates de la estética (Tatarkiewicz 231) y, por lo expresado por Gómez Carrillo en SEDA, era aún vigente en el siglo XIX, en el seno de la crítica. Precisamente es el concepto de lo bello —objetivo (los objetos son bellos por sí mismos— en la crítica dogmática, y subjetivo —la belleza está en el ojo del espectador—en la impresionista) el que sirve de parteaguas entre los dos tipos de crítica, como ya hemos referido.

En la crítica objetiva, un objeto es bello porque cumple con determinadas condiciones, proporciones o reglas *a priori* que hace que los objetos sean bellos en sí mismos. En una línea de la crítica objetiva u dogmática, la belleza es objetiva: los objetos son bellos porque tienen determinadas características dentro de su naturaleza o composición. A partir del estudio de trabajos canónicos del arte, se han extraído reglas o criterios que son prescritos para la creación de trabajos artísticos. Muchos de estos preceptos o criterios están basados en la moral y censuran las virtudes y los

vicios. La primera consolidación de estos preceptos la constituye la *Poética* (IV a.C.) de Aristóteles, cuyas reglas aplicadas *a priori* informaron durante mucho tiempo los trabajos de arte y resurgieron durante el Neoclasicismo. Para ejemplificar: en el teatro neoclásico, una obra es bella si respeta las tres famosas unidades aristotélicas de acción, tiempo y espacio físico. Por tanto, la belleza en la crítica dogmática tradicional se ajusta a los cánones: “á ningún crítico objetivo se le podría antojar ni estando ebrio, negarles la belleza [a las obras] porque no se encontrasen ajustadas á los cánones trascendentales de determinada escuela (Picón Febres¹⁸).

Schneider, por su parte, agrega que las normatividades de lo bello no sufrieron cambios profundos desde Aristóteles hasta el siglo XIX. Agrega que “Es en el momento en que el arte comienza a fecundarse con valores individualistas, en la autoarrogancia libertaria del creador, los preceptos universales, humanísticos comienzan a perder vigencia, funcionalidad” (269).

Y es que la crítica objetiva y sus reglas —basadas en modelos— implican o aprobación o censura. Gómez Carrillo llama a esta manera de análisis, a la luz de las reglas, “exégesis didáctica” (SEDA). Para él en la antigua crítica objetiva los estudios literarios constituían juicios objetivos, procesos retóricos y comentarios gramaticales. Debemos recordar el significado del adjetivo ‘objetivo’ que nos proporciona el diccionario académico: “Perteneiente o relativo al objeto en sí mismo, con independencia de la propia manera de pensar o de sentir”. Esta crítica racional es, entonces, impersonal: una postura diametralmente opuesta a la crítica impresionista, completamente personal, porque “[p]ara el gusto no basta ver y conocer la belleza de una obra; es preciso sentirla, quedar conmovido por ella [...] es preciso distinguir los

diferentes matices” (Voltaire ubicación 1401, párr.2). Desde la óptica objetiva se deben estudiar las obras clásicas como modelos de la más alta expresión artística. La capacidad de alinearse a sus reglas es el parámetro que determina si un objeto es bello. Los objetos que contienen estos parámetros son bellos en sí mismos.

El gusto está íntimamente relacionado con la belleza. Desde la crítica impresionista, al desbancar a la tradición y sus reglas, lo bello “se definirá por el placer que procura, es decir, por las sensaciones o los sentimientos que suscita” (De la Calle ubicación 229, párr. 1). El gusto subjetivo prevalecerá sobre unas normas del gusto basadas en los gustos de un colectivo, sancionados por una tradición. Es por ello que repetidamente encontramos que Gómez Carrillo habla de una crítica personal, que se moviliza en los intersticios del yo, como opuesta a una crítica dogmática u objetiva a la que califica como impersonal porque el gusto de la tradición se impone al personal y subjetivo: “la crítica impresionista es un “sistema amplio, independiente, desdeñoso del retórico, enemigo de las leyes gramaticales, subjetivo ó personal es bueno porque sí, ó porque es el que le gusta al escritor guatemalteco” (Picón Febres 9).

En SEDA, se resalta lo que considera se un error en Brunetière que, como crítico objetivo, sus juicios fueron “siempre procesos hechos en nombre de la Belleza” (párr. 4). El problema de Brunetière —y por ende de la línea dogmática— radica en “esta última palabra”, es decir, concebir la belleza como, “un modelo eterno de hermosura”, lo que “es predicar la intransigencia” porque “querer encontrar en los cánones de una estética el molde de la perfección es admitir la crítica objetiva” (SEDA párr. 6). Para Gómez Carrillo todas las discusiones sobre la belleza estarían zanjadas y el arte sería únicamente imitativo, si se llegara a descubrir “cuál es el tipo único é

inmutable de la belleza” (SEDA párr. 6). Y descubrir ese tipo único e inmutable de belleza es una empresa imposible por su vinculación a la subjetividad humana—. El gusto lo podemos definir, entonces, como el placer que procura un objeto y, en palabras más afines al estilo de Gómez Carrillo, se definiría a partir de “las sensaciones o los sentimientos que [un objeto] suscita” (De la Calle ubicación 228 párr. 1) en el individuo. Montesquieu agrega que el gusto “no es otra cosa que la prerrogativa de descubrir con finura e inmediatez la medida del placer que cada cosa debe ofrecer a las personas” (Montesquieu ubicación 1465, párr. 2).

Entonces, tal como dice el refrán: la belleza está en el ojo de quien la percibe. Por ende, lo bello es lo que gusta porque procura sensaciones y sentimientos de placer; mientras que lo feo o lo grotesco, de displacer. Siempre, dentro del subjetivismo y del escepticismo, según Gómez Carrillo, para Anatole France “La estética no existe como tampoco existe la ética, ni la sociología. Lo único que existe es el sentimiento [sensaciones], el gusto y el instinto” (LAC párr. 18). Ante el escepticismo hacia lo canónico, ante una belleza y gustos subjetivos, según Gómez Carrillo, lo único que se necesita para ejercer la crítica impresionista es el talento.

Gómez Carrillo, ya lo hemos dicho, se posiciona en la multiplicidad del gusto, el cual varía según el temperamento o carácter, la disposición y receptividad que se tenga en un momento determinado:

Siendo crítico de profesión, Lemaître aseguraba diariamente que la crítica no podía existir sino como expresión de pasajeras sensaciones personales; y para probarnos que no se equivocaba, referíanos lo que una obra le había

hecho sentir en un instante de buen humor, y lo que la misma obra le había parecido una noche de esplín (LAC 39).

Todo lo anterior deriva en una diversidad de opiniones o de juicios críticos. Picón Febres también se opone a la diversidad de opiniones, gracias al gusto, de la que hablan Gómez Carrillo y Anatole France. El crítico venezolano anota que según el concepto de crítica de France:

... la crítica deja de ser una para diversificarse en muchas, porque el gusto individual será el que decida la belleza de la obra; y en medio de la pluralidad de los criterios, de lo distinto de los gustos, de la diferencia radical de los temperamentos, la obra será buena ó mala según se adapte o no á la índole, al carácter, al sentimiento estético del crítico en cuyas manos caiga (Picón Febres 20-21).

Aquí debemos retomar el concepto de belleza que Pilo nos proporciona en su *Estética integral*: lo bello es “lo que agrada a una persona, lo que agrada a los sentidos, lo que agrada al espíritu”, en otras palabras, “al sentimiento, á la inteligencia, á la idealidad” (Pilo 7). Por su parte, David Hume, en el ensayo “Del criterio del gusto”, también admite la subjetividad de la belleza: “La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe solo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente” (50). Gómez Carrillo en SEDA ejemplifica este concepto de la siguiente manera:

Desgraciadamente para los sacerdotes de la impersonalidad, los ideales [de la belleza] cambian ó se modifican con cada temperamento; y así, es muy probable que aquella malabresa soberbia que inspiró á Baudelaire

algunas de sus obras maestras, no hubiera sugerido á Teodoro de Banville un solo verso mediocre...

En las anteriores palabras, Gómez Carrillo hace mención de una belleza subjetiva, una belleza femenina que agradó e inspiró a Baudelaire, que existe en su mente, pero que no fue capaz de sugerir o inspirar a Teodoro de Banville. Dentro de una dimensión personal, la belleza es lo que gusta, lo que atrae sin que necesariamente sepamos explicar o argumentar esa atracción.

Para explicar dicha atracción, que es anterior a la razón, dentro de la cuentística de Gómez Carrillo, nos podemos servir del relato “Amor ideal” (1898). En una sociedad vigilante del comportamiento “correcto” de los enamorados, la protagonista conoce y crea su propia idea de lo que significa el amor, por medio del tacto, de la piel, a raíz del contacto de los saludos de manos. Ella se siente atraída por Gabriel, su enamorado, no por serle agradable, sino por lo que sus manos le hacen sentir: “Gabriel no me era agradable; me pregunto de nuevo por qué su persona me interesa más que los demás” (84).

Este gusto por Gabriel, que no sabe explicar racionalmente, encuentra una respuesta más adelante:

Más de una vez, sintiendo mi mano entre sus manos ideales, á la hora de la despedida, he llegado a perder mi indiferencia habitual para indicarle de una manera imperiosa que deseaba quedarme así algunos instantes más... (85).

Es el placer experimentado por medio de la piel y el tacto lo que produce en la joven un placer que señala su gusto. Es decir, placer, gusto y belleza están interrelacionados. Sin

embargo, la belleza también está determinada por el temperamento, así como por el gusto. Lo bello, por tanto, se vincula a la subjetividad más íntima, como lo es la del gusto (De la Calle ubicación 232 párr. 1). Pilo en su *Estética* indica que el “gusto varía según la facultad más o menos desarrollada de sentir ó de expresar lo bello” (188). Aquí se muestra su gran relatividad.

Pero, aunque Voltaire reconoce la variabilidad del gusto, considera que debe existir un consenso para las Bellas Artes (ubicación 1434, párr.2). Por su parte, el Barón de Montesquieu diferencia el gusto natural del gusto adquirido: “el gusto natural no es un conocimiento teórico; es una aplicación inmediata y exquisita de reglas, aunque no se conozcan” (ubicación 1499, párr. 1). Mientras que el gusto adquirido se refiere a los preceptos que lo forman. Pero considera que “el gusto adquirido afecta, cambia, aumenta y disminuye el gusto natural, de la misma manera que éste [gusto natural] afecta, cambia, aumenta y disminuye el adquirido” (Montesquieu ubicación 1500, párr. 2). Para Morales de la Torre “si el gusto es solo un producto de factores cambiantes, de elementos variables; la crítica necesaria, fatalmente, tiene que buscar un sentido nuevo y adoptar una nueva actitud” (6). Hay así una pugna entre el gusto natural que es innato y espontáneo y “esa vertiente social y educacional/adaptativa del propio gusto” (De la Calle ubicación 251, párr.2).

En realidad, como explica De la Calle, estamos en un pulso entre la esfera privada y la esfera pública; esto es, entre subjetividad y objetividad, frente a un gusto personal y un gusto externo e impuesto (ubicación 232, párr.1). La belleza en la crítica impresionista, al ser subjetiva, le confiere un privilegio a las sensaciones como vehículo de placer o

desplacer que una obra provoca en un individuo. Como escribió el escritor venezolano Pedro César Dominici (1873-1954):

Varios autores pueden estudiar los mismos caracteres, bajo las mismas condiciones y en el mismo medio, y, sin embargo, presentar cuadros enteramente nuevos y diferentes, si es distinta la manera de sentir, si son temperamentos contrarios en los cuales las mismas sensaciones hieren los cerebros de diversos modos y mantienen la impresión en notas íntimas de diversos tonos (122).

Al igual que Dominici, Pilo nos habla de un gusto personal que produce una multiplicidad de reacciones diferentes en los individuos:

El objeto natural hace impresión. Hay tantas impresiones diferentes como espectadores hay, en razón a tantas asociaciones interiores diferentes como aquellas producen en ellos. Tanto espectador como artista necesitan tener gusto para gozar de la belleza para elegir en la naturaleza y en el alma el asunto y la forma de la futura obra de arte (188).

Es por el gusto cambiante que Gómez Carrillo refiere que lo bello no siempre se percibe como tal, y por eso en la crítica impresionista no existe un consenso de lo que se considera bello, feo o deforme. Gómez Carrillo, como crítico, plasma sus gustos sobre lo bello. Este posicionamiento lo podemos respaldar con la idea de Hume de que

Buscar la belleza real, y la deformidad real es una investigación tan infructuosa como pretender determinar el dulzor real o la amargura real. Según la disposición de los órganos, un mismo objeto puede ser a la vez

amargo y dulce. El proverbio ha determinado correctamente que es en vano discutir acerca de los gustos (51).

En esta cita extraída del ensayo “Del criterio del gusto”, texto donde Hume no solo reconoce la subjetividad de la belleza, sino que también reconoce la variedad de gustos entre las personas que hacen de la belleza algo subjetivo porque, entre los individuos, hay diferencias entre lo que se considera bello, deforme o feo. No hay una belleza perfecta o absoluta porque el gusto de los hombres difiere. Todos los sentimientos de lo bello o lo feo son correctos. En español, tenemos una serie de voces que se utilizan para designar objetos bellos o feos pero, según los diferentes gustos, voces como ‘hermoso’, ‘lindo’, ‘magnífico’, ‘horrible’, ‘grotesco’ y ‘espantoso’ pueden etiquetar diferentes referentes u objetos, lo que nos lleva una vez más a la cita arriba mencionada de Gómez Carrillo sobre la diferencia de sentimientos de lo bello entre Baudelaire y Teodoro de Banville.

Hume, a diferencia de Gómez Carrillo, busca una zona de contacto en la diversidad de gustos; una zona que ha permitido la catalogación de obras clásicas, obras que han permanecido como tales a lo largo de los años, por ejemplo, *El Quijote*, de Cervantes o *Hamlet* de Shakespeare. Para encontrar esos gustos “universales”, Hume habla de una norma del gusto, criterio o estándar:

Es natural que busquemos un criterio del gusto, una regla que permita reconciliar los variados sentimientos de los hombres o, al menos, una decisión presupuesta que confirme un sentimiento y apruebe otro (50).

Así para Hume el gusto puede ser subjetivo y objetivo a la vez. Objetivo es cuando aprendemos a detectar esa norma del gusto que hacen a los clásicos ser clásicos o

mantenerse como clásicos en el transcurrir del tiempo, a pesar de los caprichos de la moda. “El gusto de las artes se educa mucho más que el gusto sensual [en relación con el gusto físico, por ejemplo, aprender a comer determinada clase de alimentos] ...el gusto intelectual, en cambio, exige más tiempo para formarse” (Voltaire ubicación 1412, párr. 1). Como explica Hume, “...entre toda la variedad y el capricho del gusto, existen ciertos principios generales de aprobación y desaprobación... (Hume 54). Para Hume existe un sentido común que hace que las obras clásicas sean consideradas como superiores a las modernas. François de La Rochefoucauld (1613-1680) en sus *Máximas* (1665), (citado por Romá de la Calle) escribió que

el término «gusto» posee realmente diversas significaciones: una cosa es el gusto, como sentimiento, que nos atrae directamente hacia las cosas y otra el gusto que nos hace conocer y discernir las cualidades de las cosas, mediante la adscripción a determinadas reglas (ubicación 278, párr. 3).

Aunque Voltaire habla de la variabilidad del gusto y de la fantasía (tejidos, adornos, indumentaria de gala), cree que no debe existir esta variabilidad en las bellas artes:

El gusto es arbitrario en muchas cosas, como por ejemplo en los tejidos, en los adornos, en la indumentaria de gala, en todo lo que no alcanza el rango de las Bellas Artes, pues todo eso merece más bien el nombre de *fantasía* (ubicación 1425, párr.3).

Gómez Carrillo rompe con ese “respeto” hacia los clásicos, los baja de su pedestal, para acabar así con esa aureola de perfección modélica que los rodea. En LAC,

se distancia de los clásicos porque para él un autor moderno, coevo, puede ser mejor que Cervantes:

Oscar Wilde pretende que Maeterlink escribe mejor que Shakespeare y yo juro que Valera y doña Emilia Pardo escriben más agradable y correctamente que Cervantes. Y juro también que, en toda nuestra poesía clásica, no hay un solo poema cuya forma sea tan bella como la del divino Raymundo Lulio (LAC párr. 14).

Esta comparación no es desproporcionada para Gómez Carrillo, como sí lo sería para Hume. La irreverencia o escepticismo hacia los clásicos se traduce en una irreverencia o escepticismo hacia las reglas y modelos canónicos —una desmantelación de lo clásico—, pero también constituye un síntoma de que esos modelos ya no resuenan con la coyuntura de la modernidad a la cual Gómez Carrillo tantas veces hizo referencias en sus crónicas y críticas. No desacralizó a los clásicos únicamente, sino que también a los críticos dogmáticos, figuras para las cuales “la crítica era un sacerdocio en la verdadera acepción de la palabra” (LAC párr. 10). “La literatura y, más importante aún, la crítica, ambas han progresado, se han civilizado (LAC párr. 9)”, según Gómez Carrillo, porque se han liberado de una camisa de fuerza para dar preferencia al hombre y a sus sentimientos.

Para evitar la diversidad de opiniones y que exista una norma o una guía para poder hacer crítica y juicios artísticos, Hume habla de la necesidad de establecer una norma del gusto, criterio o del estándar. Desarrolla determinadas características que un crítico debe cumplir. Como hemos referido en el capítulo I, estas características son: un juicio sólido, unido a un sentimiento delicado, mejorado por la práctica, perfeccionado

por la comparación y libre de todo prejuicio (63). Estos individuos son los “jueces” de “el verdadero criterio del gusto y la belleza” (63). Agrega que a un crítico, por medio de su talento, experiencia u observación, le son reveladas las reglas, los sentimientos comunes de la naturaleza humana, para luego diseminarlas y enseñarlas a los demás. Gómez Carrillo, como escéptico, no busca esa norma o estándar.

En esta discusión de las reglas y el estándar, Clemente Palma opina lo siguiente sobre el gusto y la crítica impresionista:

Yo no creo que ningún [escritor] es malo ó bueno sino con relación al criterio ó la disposición mental ó sensible del que lo lee. Los juicios críticos, según esto, no expresan, no hay derecho á creer que expresen el valor real de la obra juzgada, sino una mera relación de la impresión. Con los libros pasa lo que con las personas: fisionomías repulsivas ó desagradables para un individuo resultan simpáticas y atractivas para otros. Es por eso que la crítica moderna, mejor penetrada del relativismo de las cosas, ya no dogmatiza con arreglo á los cánones estéticos, que generalmente resultaban estrechos y mentirosos. No cabe legislar sobre el gusto, que es lo más transitorio é inestable que existe (8).

Más adelante, Clemente Palma agrega que:

Las impresiones que se experimentan ante un libro, dependen en gran parte de factores variables, y como necesariamente se resumen esas impresiones en afirmaciones de belleza ó en negaciones, no cabe dogmatismo en la determinación de calidades cuya excelencia se deriva del estado de conciencia del crítico. Nada es malo y nada es bueno por sí

y de un modo absoluto. Un libro indoctamente escrito, plagado de falsedades y torpezas, algo bueno puede contener (8).

Vemos confirmado una vez más que en la crítica impresionista, según Clemente Palma, otro de sus practicantes, no puede existir un estándar.

Analizando detenidamente la “imposición” de un estándar, que rechazó Gómez Carrillo, en realidad su gusto y su concepción de la belleza tuvieron una amplia recepción en el mundo hispanohablante finisecular, lo cual se demuestra por el hecho de que fue uno de los autores más leídos del momento.

Gómez Carrillo, según una entrevista que le hiciera, dos años antes de fallecer, Ramón Martínez de La Riva en 1925, y publicada en el suplemento *Blanco y Negro* del periódico *ABC* de Madrid, tuvo una amplia audiencia⁴⁰. Viendo su carrera en retrospectiva, su obra definitiva —según sus propias palabras— consta de veintiséis tomos. Sus artículos periodísticos y crónicas tuvieron una demanda alta en los periódicos de habla hispana:

—Y el periodismo, ¿le ocupa a usted mucho?

⁴⁰ Al respecto, lo siguiente dice Gómez Carrillo sobre sus libros más vendidos:

— ¡Estupendo! —exclama, dirigiéndose a Carrillo—. Apenas anunciada la publicación de *El misterio de la vida y de la muerte de Mata Hari*, en francés, tengo pedidos que pasan de los veinte mil ejemplares. La pondré a la venta inmediatamente.

— ¿Es esta la obra que ha vendido usted más? —le pregunto a Gómez Carrillo.

—En proporción con el tiempo que lleva publicada, quizá. Pero de mis libros, los que más se han vendido son *El Japón heroico y galante* y *El Evangelio del amor*, que está traducido a todos los idiomas. Estos días he recibido ejemplares de las ediciones checoslovacas y rumanas.

[...] — ¿Cuántas ha publicado?

—Las obras completas agotadas ocupan veintiséis tomos, y ahora he empezado una nueva publicación de mis obras, cuidadosamente revisadas, que yo tengo por definitiva, y de la que ya se han dado a la venta cuatro tomos (10).

—Bastante; pero como toda mi vida seré un bohemio, trabajo por etapas, y así suelo enviar mis artículos y crónicas a los periódicos por series, creyendo que ellos los distribuirán razonablemente; pero no es así, los dan seguidos, y yo resulto siempre alcanzando mi producción. Debe de haber un extraordinario interés en leerme cuando tan poco tiempo se pueden retener mis trabajos en las mesas de redacción (10-11).

Entonces, aunque no creyera en una norma del estándar, su gusto subjetivo, de cierta manera, logró imponerse y difundirse por la prensa. Así las cosas, el considerable volumen de sus obras es el testigo de la difusión de su gusto que, paradójicamente, quizás fue normativo para sus lectores.

CAPÍTULO 3

ESQUISSES (1892) O LA ESTÉTICA DE LO INACABADO

*Esquisses (siluetas de escritores y artistas)*⁴¹ (1892) constituye el primer ejercicio de crítica impresionista de Enrique Gómez Carrillo. Sigue la estela del impresionismo pictórico puesto en boga en Francia en el siglo XIX por las exhibiciones independientes de los artistas (1874-1856) que pasarían a la historia del arte bajo el nombre de pintores impresionistas.

Dicho opúsculo —como lo catalogó el crítico y escritor español Leopoldo Alas Clarín⁴² (1852-1901)— o *brochure*⁴³ —como lo definió su autor (“Esquisses” 13)— fue la primera publicación formal de Gómez Carrillo, en suelo español. Si bien, unos años antes, en 1890, había publicado dos cartas referentes a la América Central, en el semanario madrileño *Las Dominicales del Libre Pensamiento* (números 416 y 417, fechas 11/10/1890 y 18/10/1890, respectivamente); las mismas fechadas y firmadas desde su natal Guatemala (González Martel “Gómez Carrillo y su primera colaboración en la prensa europea” párr. 1).

La primera edición de *Esquisses* fue publicada en Madrid, en 1892, en la imprenta la Viuda de Hernando, luego de una breve estancia de su autor en París. El propio Gómez Carrillo en *La miseria de Madrid* (1921) indica que dicha edición tuvo un tiraje de mil ejemplares (“La fortuna inesperada” 95), pagada con el dinero de una beca

⁴¹ De ahora en adelante nos referiremos a esta obra únicamente como *Esquisses*.

⁴² Ver Leopoldo Alas, Clarín. “Palique.” *Madrid Cómico: periódico festivo ilustrado* 1892: 1-8. Print.

⁴³ La cursiva aparece en el original para resaltar el préstamo del francés.

de estudios otorgada al autor por el Gobierno de Guatemala (González Martel *Enrique Gómez Carrillo: Obra literaria y producción periodística en libro 23*).

Debido a que los ejemplares de 1892 son prácticamente inencontrables, hemos utilizado una edición del año 2005. González Martel detalla que Rubén Darío escribió, en el prólogo a la novela de Gómez Carrillo *Del amor, del dolor y del vicio* (1991), lo siguiente: “Su primera producción, una *plaquette*⁴⁴ hoy inencontrable, a punto de que creo que el propio autor no la tiene”, como lo indica González Martel (*Enrique Gómez Carrillo: Obra literaria y producción periodística en libro 23*). Según la Asociación Enrique Gómez Carrillo, el texto de 2005 se levantó basándose en una fotocopia de un original que se encuentra en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Santander, España). La Biblioteca César Brañas (Guatemala, Guatemala) cuenta con un ejemplar, pero debido a su estado no es posible consultarlo. Existe una edición crítica a cargo de Ricardo de la Fuente Ballesteros, publicada por el Colegio de San Luis, de México (2009), que proporciona valiosa información para ubicar, en su contexto histórico y artístico, a la galería de artistas que forman parte de *Esquisses*.

Esquisses es una obra compuesta por una serie de perfiles de diferentes personalidades, construida casi siempre a partir de sus rasgos (físicos y de sus obras) más característicos, plasmados por el autor desde una sensibilidad impresionista. Es impresionista porque, al apropiarse del recurso impresionista de las sensaciones o impresiones, nos traduce y transcribe las mismas o las experiencias de los encuentros del autor con artistas destacados. Usa las palabras para darnos una impresión visual de una escena como aparece ante sus ojos y en su mente, tal como lo hicieron los

⁴⁴ Cursivas en el original.

pintores impresionistas en términos de color y de luz... A finales del siglo XIX estuvo en boga la expresión de las sensaciones por parte de escritores, sobre todo, novelistas y poetas:

Uno de los caracteres de la actual producción literaria es, indudablemente, el sensualismo, y conste que doy á esta palabra su sentido propio, y no el de erotismo ú otro análogo. El carácter sensualista importa simplemente dirigirse con toda la intensidad posible á lo sentidos para actuar por intermedio de ellos sobre el sentimiento, que es el objetivo psíquico de toda obra de arte.

Así, todo el empeño de los escritores, sobre todo de los novelistas y poetas, está en dar sensaciones. Para expresar un estado de ánimo ó narrar un suceso, se deben suscitar en el lector, por medio de la palabra, las sensaciones que uno u otro le producirían directamente (Del Villar 233).

El texto de donde fue extraída la anterior cita es de 1903. La misma es iluminadora para el análisis de *Esquisses*, porque la misma “expresa estados de ánimo” y “narra un suceso”, buscando suscitar “por medio de la palabra” las sensaciones del crítico, surgidas de los encuentros entre él y los retratados. Por medio de la palabra, Gómez Carrillo traduce sus sensaciones e intenta recrearlas en el lector.

A *Esquisses* la hemos catalogado dentro de la crítica impresionista, llamada por Gómez Carrillo también crítica subjetiva, personal y moderna que, como ya hemos acotado, está en línea directa con el impresionismo visual. Esta forma de crítica se erige sobre las sensaciones o impresiones personales del crítico, sobre su subjetividad

y su temperamento⁴⁵. Su gusto personal predomina sobre el gusto externo encarnado en los preceptos literarios del buen decir y escribir. No en balde, en *Esquisses*, Gómez Carrillo se refiere a la crítica impresionista como “un himno triunfal del arte” (47).

Como el propio Gómez Carrillo lo definió, años más tarde, *Esquisses* es “... un folleto formado por siluetas muy ligeras de los grandes literatos que entonces estaban de moda en París” (“El primer triunfo” 34). “Silueta ligera” está en consonancia con la apropiación del *esquisse* o bosquejo, en español, entendido tradicionalmente como “la traza primera y no definitiva de una obra pictórica, y en general de cualquier creación intelectual o artística” (*DRAE*). Es del *esquisse* de donde nace nuestra propuesta de la estética de lo inacabado o de lo incompleto, al presentar como finales obras todavía en proceso de construcción. El *esquisse* tiene como resultado textos ligeros o de lectura ágil, como lo es la creación de un *esquisse* en su concepción: ágil y rápida. El autor conoció personalmente a sus retratados, quienes eran parte del vibrante mundo artístico francés finisecular y escribe para cada uno de ellos un texto ágil con la

⁴⁵ La noción del temperamento es un concepto recurrente en diferentes obras de Gómez Carrillo, a pesar de que no lo definió de una manera clara. A lo largo de *Esquisses* se menciona tres veces en sintagmas nominales:

1. Su representante más estimable es Adolfo Retté, y su sistema técnico consiste en representar las obras y á los artistas, por medio de símbolos y de alegorías; en buscar siempre una imagen que sugiera la idea de un temperamento poético, y en emitirla sin comparaciones (49).
2. [...] poseer esa música divina que sólo da Dios al genio, y merecer que á su temperamento de poeta pueda aplicarse la estrofa de Sagesse [...] (61).
3. Ninguna figura como la suya, para apasionar los temperamentos enfermizos de nuestro siglo literario (63).

Richard Schiff explica que el concepto de temperamento fue central para varias teorías del siglo XIX. En ese entonces se consideraba que “la constitución fisiológica individual era la fuente del temperamento y que era la causa necesaria para la visión subjetiva”. Continúa Schiff exponiendo que en 1864 Emilie Deschanel, citando como autoridades a Taine y a Stendal, definió al temperamento como “un estado particular de la constitución física de cada persona, causado por diversas proporciones de los elementos que entran en la composición de su cuerpo” (“The End of Impressionism” 74).

finalidad de divulgar las últimas tendencias artísticas francesas, especialmente en jóvenes hispanoamericanos, como lo hace constar en el prólogo.

La obra se divide en dos segmentos: el primero consiste en las siluetas de Oscar Wilde (1854-1900), Armand Silvestre (1837-1901), Charles Maurras (1868-1952), Paul Verlaine (1844-1896) (según su subtítulo, también un estudio: “Notas para un estudio”); el segundo, compuesto por los “camafeos” de Juliette Adam (1836-1936), Louis Le Cardonnel (1862-1936), Charles Morice (1860-1919), Alejandro Sawa (1862-1909), Leconte de Lisle (1818-1894) y de Rubén Darío (1867-1916). Todas las siluetas y camafeos están fechados y se menciona la ciudad donde fueron escritos.

Cada silueta y camafeo constituye un retrato literario independiente, completo en sí mismo, aislado de los otros, al igual que en las exposiciones de arte en donde cada cuadro es autónomo, y está aislado de los otros, gracias a su marco. Por consiguiente, podríamos hablar de una galería o museo personal conformado por diferentes *esquisses*.

En este espacio nos centraremos en desentrañar el diálogo que establece *Esquisses* no solo con el impresionismo pictórico (específicamente con el *esquisse*), sino que también con lo que en el mundo del arte se conoce como posimpresionismo (puntualmente con el recurso de la silueta —el subtítulo de *Esquisses* es *siluetas de escritores y artistas*—). También abordaremos el diálogo de la obra con el ámbito de la escultura y joyería, gracias al camafeo. En la coyuntura del Modernismo hispanoamericano, autores punta de lanza, entre ellos Rubén Darío, se valieron en sus textos de recursos literarios como la joyería y pedrería. En otras palabras,

exploraremos la transposición de los lenguajes pictóricos y escultóricos al lenguaje literario que abarca a la crítica impresionista.

Del impresionismo, nos centramos en lo concerniente a la sensibilidad y forma de ver el mundo por medio de sensaciones o impresiones fugaces. Una forma de ver, que más que centrarse en la representación de un mundo objetivo, se interesa en la traducción objetiva⁴⁶ de esa subjetividad propia de las impresiones o sensaciones inmediatas y efímeras, que tanto buscaron los pintores impresionistas.

Una nota necrológica de 1927 titulada “Asuntos del día” en *Las Provincias: Diario de Valencia*, publicada en ocasión del fallecimiento de Gómez Carrillo, da cuenta de su habilidad para la traducción/transmisión de las sensaciones y de la emoción artística: “De su cosmopolitismo, unido a una avidez de sensaciones exóticas nada comunes, quedan libros amenos, saturados de emoción artística, que tenía la habilidad de transmitir con fidelidad a los lectores”. Gómez Carrillo perteneció a una generación ávida de sensaciones nuevas en el sentido de ver y experimentar sucesos novedosos,

⁴⁶ Para algunos críticos, el impresionismo es una derivación del realismo en cuanto a que el segundo tienen como fin representar la realidad lo más objetivamente posible. Los impresionistas buscaron representar la subjetividad de sus sensaciones de una manera objetiva. Por ejemplo, Richard Schiff apostilla lo siguiente:

The cumulative force of Rewald's commentary pushes impressionism in the direction of an art of objective or “accurate” observation, if not of nature (the “landscape”), at least of one's sensation of light; and this light is described as if existing for all to see (Shiff “Introduction” 4).

También, por ejemplo, Amado Alonso y Raimundo Lida explican lo siguiente al respecto de la objetividad impresionista:

Pero esta objetividad en nada estorba a su fundamental subjetividad: al revés, la sirve: son subjetivos [los impresionistas] por no interesarse más que en la experiencia humana de las cosas, y son objetivos en cuanto que procuran reproducir esa experiencia con toda fidelidad (Alonso y Lida 167).

Una discusión que abre las anteriores posturas es si en la división mundo natural (paisaje) y sujeto (percepción o experiencia) y la sensación que media entre el mundo natural u objeto es universal o individual. A lo largo de esta conversación, nos hemos decantado por la individualización y subjetividad de las sensaciones.

y ver la realidad desde ángulos nuevos, como las pinturas de Edgar Degas quien pintó a sujetos desde ángulos no usuales. Esto dentro de la agenda literaria y periodística modernista de nuestro autor ("Asuntos del día").

Pero el apropiarse del recurso de las impresiones equivale al anhelo de libertad (escepticismo hacia las reglas y forma tradicional de hacer crítica). Es también una forma de expresión de la personalidad. Las sensaciones en Gómez Carrillo, aunque a veces pueden referirse a un nivel físico, como se lee en la siguiente cita:

«Lili!... mi amor... ¡Lili!... te adoro...»; la dulce convalecencia del placer, y esos instantes durante los cuales los sentidos perciben todas las sensaciones, gozando menos violentamente que en el placer mismo, pero con más consciencia [...] (Gómez Carrillo *Del amor, del dolor, y del vicio* 61),

alimentan la imaginación y la analogía:

Sí; la autora de Laide y Mon Village, sigue siendo, para mí, á pesar de la realidad presente, una mujer hermosa de treinta años, cuya cabeza antigua y cuyo perfil pagano hacen soñar con una estatua de Juno que estuviera cincelada por Praxiteles, y que tuviese vida (Esquisses 65-66).

Las sensaciones permiten la libertad de expresión propia del *esquisse*, porque son inherentes al hombre y conforman su método de trabajo, como es el caso de los impresionistas.

El propio Gómez Carrillo reflexionó sobre el impresionismo en la crónica "El impresionismo", recopilada en *El cuarto libro de las crónicas* (1921), texto que

enriquece significativamente nuestra investigación. En el mismo nos proporciona su definición de este movimiento pictórico.

Es así que buscamos establecer la articulación de las estrategias literarias, pictóricas y artísticas de las que se vale el autor en la construcción de sus siluetas. Estas estrategias, al proveer claves interpretativas, remiten a una sensibilidad impresionista interesada en plasmar las sensaciones o impresiones fugaces que un objeto o fenómeno producen en el crítico. Además, remiten a un transvase de elementos pictóricos y plásticos hacia la literatura. Nuestra argumentación toma fuerza al retomar unas palabras que Gómez Carrillo le atribuye a Charles Baudelaire (1821-1867) en “El arte de la prosa artística” (1919):

El escritor es el hombre por excelencia: el gran obrero. Al escribir dibuja, pinta, graba, burila, esmalta, pule, esculpe, ama, odia, lo hace todo, no haciendo sino una cosa, llena sus diversas funciones ejerciendo una sola. Es lo universal. Es Pan. Es, en fin, entre los artistas, el Rey (“El arte de trabajar la prosa artística” 183).

Estamos, pues, ante una expansión de la frontera literaria que se nutre de elementos y conceptos plásticos, lo que devela la preocupación del autor por establecer plurales lazos condicionantes entre la pintura, escultura y la palabra escrita⁴⁷.

El análisis de *Esquisses* depende no solo de identificar esa transposición de lenguajes, sino también de desentrañar y definir qué significan las sensaciones o

⁴⁷ Esta tendencia hacia la fusión de las artes fue conocida a finales del siglo XIX con el nombre de “artista universal”, especialmente en lo que al Art Nouveau se refiere (LoDato 45). Este movimiento se caracterizó por la primacía de la individualidad del autor y tomó elementos de otros géneros como la literatura, la danza, la pintura y la música.

impresiones para el quehacer crítico-literario de Gómez Carrillo, un concepto en las entrañas de su práctica escritural y de la práctica pictórica de los impresionistas. Esto es, pues, uno de los mayores aportes de la transposición del lenguaje pictórico al literario.

3.1 El problema de la sensación en *Esquisses* y en la crítica impresionista de Gómez Carrillo

El concepto de sensaciones o impresiones es poco transparente en la obra de Gómez Carrillo porque, entre su extenso corpus, no se incluye un texto donde explique su estética ni sus bases filosóficas e influencias artísticas y críticas de una manera exhaustiva; en otras palabras, su armazón teórica. Esto toma importancia dado que el término sensación tiene una alta frecuencia de aparición entre los escritores modernistas finiseculares hispanoamericanos, y en la Francia decimonónica con los pintores impresionistas.

De cierta manera esta carencia podría explicarse porque las sensaciones e impresiones eran términos en boga que los artistas buscaban transmitir o traducir para sus lectores, y el hecho de ser tan obvios, nos permite conjeturar que es esa la razón por la que Gómez Carrillo no los explicó en detalle.

Por otra parte, si Gómez Carrillo rechazaba el academicismo, ¿cómo podía construir sus textos creativos y críticos? Consideramos que el alejamiento de los preceptos normativos implicó en él utilizar su cuerpo, sus sentidos, sus sentimientos, sus recuerdos, sus lecturas de fuentes primarias, su imaginación, pero especialmente sus sensaciones, como instrumento de trabajo. Frente a un conocimiento externo,

elaborado por el gusto y una tradición externa a él, se decanta por un tipo de conocimiento empirista, de primera mano, experimentado somática y sentimentalmente por el artista. Un dato importante es que él mismo se definía como “...un ser... todo impresiones y nervios, todo capricho y fantasía (Cáceres 213).

Esquisses, dentro del corpus de Gómez Carrillo, es importante en múltiples vías porque el texto contiene dos conceptos que son claves para el ensamblaje de su particular forma de crítica impresionista. El primero es la definición de lo que para el autor constituía la crítica impresionista, que se basa en sensaciones. El segundo es la concepción del texto crítico como un tejido que enlaza las sensaciones, la subjetividad del crítico con comentarios y datos externos a él. Este segundo concepto, que abordaremos en detalle en la sección “*Esquisses* dialogando con el tejido y el mosaico”, también incluye la crítica impresionista representada por la analogía de un mosaico artístico.

En cuanto al primer concepto clave, la definición de crítica impresionista no forma parte del texto principal, sino que está en un pie de página en la silueta de Charles Maurras, y la misma dice así:

Si la novela, que es la historia, de los hombres que no tienen historia forma en primera línea, ¿por qué la crítica, que es la historia de los artistas y de las sensaciones producidas en nuestra alma por la contemplación de las obras bellas, ha de formar en segundo término? Todo depende de la manera de entender el asunto. En mi comprensión de la crítica moderna, todas las ideas contenidas en este artículo son indiscutibles (45-46).

Esta definición es la única que hasta el momento hemos localizado, en donde Gómez Carrillo directamente define su quehacer crítico impresionista. De ella podemos extraer la centralidad de las sensaciones y de la subjetividad en su proyecto literario, basado en un claro individualismo. Es por ello que la determinación de lo que significan las sensaciones está en el corazón de *Esquisses* como trabajo de crítica impresionista y moderna, y por el préstamo de las mismas hecho a los pintores impresionistas, pero que aparece matizada y con plurales significados en Gómez Carrillo.

Dentro del corpus de Gómez Carrillo, las sensaciones son una piedra angular, de lo que dan fe relatos como “La cabellera de Cleopatra”, “Amor ideal” y “Alma Inquieta”. Todos ellos, parte de la obra *Almas y Cerebros* (1898) y constituyen un espacio en donde Gómez Carrillo intentó reconciliar el cisma entre los sentidos y el intelecto, entre el cuerpo y el espíritu a través de su arte. Además, en sus obras de crítica literaria y artística y en sus libros de viaje, las sensaciones son también centrales en títulos como *Sensaciones de Arte* (1893) y *Sensaciones de París y de Madrid* (1900).

En su corpus se encuentran sintagmas nominales, cuyo núcleo es el sustantivo “sensación”: sensaciones de nostalgia, sensación de uniformidad, sublime sensación, sensaciones recibidas, sensación de muerte ligera, singulares sensaciones, extrañas sensaciones, la menor sensación, propias sensaciones, sensación de vida fantástica, sensación de fatalismo, sensación de falta de aire y sensaciones de risa. Asimismo, en *Esquisses* el autor se refiere a la misma como una “serie de sensaciones personales” (33).

Es evidente, por tanto, la importancia otorgada a las sensaciones en los textos de Gómez Carrillo, a pesar de que les confirió un tratamiento incidental. Las sensaciones constituyen un proceso de percepción que va más allá de las tradicionales sensaciones de dolor, sabor, olor, presión, calor o sonido, porque su concepto es polisémico. Como hemos referido, la relevancia de las sensaciones constituye una clara relación con el impresionismo en cuanto al uso de las sensaciones como método de trabajo empírico para percibir la realidad, que surge a partir del escepticismo en la crítica impresionista. Ese escepticismo hacia las reglas que prescribían la forma tradicional para hacer y criticar el arte. El uso de las sensaciones es parte de la transposición de métodos de trabajo pictórico al literario.

El concepto en circulación de “sensación”, en el período de entre siglos, era polisémico al igual que lo es en la obra de Gómez Carrillo. Esto lo hace ser un concepto problemático porque sus significaciones abarcan desde el concepto que se refiere a “el efecto más o menos pronunciado que los objetos exteriores hacen sobre los órganos de los sentidos (las impresiones de dolor y de placer)” (Littré) hasta las emociones, recuerdos, por poner algunos ejemplos. Así también, “sensación” se utiliza como sinónimo de “sentir”, fiel a su étimo “del latín medieval *sensatio*, *-onis* (DRAE).

A modo de ilustración, en la novela *Bohemia sentimental* (1900), el personaje Luciano dice las siguientes palabras sobre las cortesanas:

— Es verdad; y por eso las consideramos como si fuesen nuestras hermanas... Viven como nosotros, vendiendo belleza, haciendo sentir, excitando los sentidos. Sus cuerpos proporcionan tantas sensaciones

estéticas como nuestros libros, y tienen la ventaja de producirlas directamente (58).

Lo anterior constituye un ejemplo de uso de las “sensaciones” como “sentir” y “excitar los sentidos”, en un plano físico, pero que también son capaces de excitar “sensaciones estéticas” que surgen a partir de objetos de arte. *Esquisses*, al ser una obra sobre artistas y sus obras, se concentra principalmente en el plano de las sensaciones estéticas.

Por otro lado, en la siguiente cita extraída de *Campos de batalla y campos de ruina* (1915), que tiene como trasfondo la experiencia directa del autor como corresponsal de la Primera Guerra Mundial, se toma “sensación” en el sentido de “recuerdo”:

Mi amigo se detiene para respirar con fuerza, sintiendo aún la obsesión de las sensaciones pasadas. — El olor de la muerte— repite—, un olor espantoso, grosero y sutil a la vez, una cosa agria y pegajosa, un aliento que casi parecíame palpable, un soplo húmedo, espeso, negro... (29).

Esta cita es rica sensorialmente porque construye una imagen que apela al sentido de la vista, del olfato, del tacto y de la audición.

Asimismo, en el relato “Amor ideal” (1898), la protagonista expresa lo siguiente sobre las manos de su enamorado Gabriel:

Al fin me he decidido. Hoy le dije á mamá las sensaciones extraordinarias que las manos de Gabriel producían en mi ánimo (91).

El sentido del tacto conduce las sensaciones al ánimo (“Ánimo” del “Del lat. *ánimus*; cf. gr. *ἄνεμος* *ánemos* 'soplo'” (*DRAE*), que significa “Alma o espíritu, en cuanto principio

de la actividad humana” (*DRAE*)). Las sensaciones percibidas por medio de los sentidos llegan hasta el alma, como puede deducirse de la cita *supra* y de otras tantas del corpus de Gómez Carrillo, especialmente la de la crítica impresionista a la que ya nos hemos referido: “...la historia de los artistas y de las sensaciones producidas en nuestra alma por la contemplación de las obras bellas...” (*Esquisses* 46).

En el siguiente caso, tomado de *El alma encantadora de París* (1902) tenemos un ejemplo de sensaciones a nivel físico:

El mismo mal, agravado, complicado, quintaesenciado, atormenta á Carlos Demailly. ¡Pobre artista! Lo que para sus amigos no es nada, es mucho para él. Las sensaciones se agrandan y tiemblan en su cerebro. Sus nervios, eternamente tendidos, palpitan cual las cuerdas de una lira. Su carne y su mente están sanas, empero (160).

El anterior fragmento refiere la transmisión del impulso nervioso de las sensaciones que afectan los nervios y llegan al cerebro. Esto de acuerdo con la teoría fisiológica que estaba en boga en la época y que aparece en algunas estéticas como la del italiano Mario Pilo⁴⁸, *Estética integral (con una carta-prólogo del autor para la edición española)* (1899).

Un ejemplo de uso de las “sensaciones” como idea afín a “sentimientos” lo encontramos en *Ciudades de ensueño, Jerusalén, Atenas, Damasco, Nikko* (1920):

¡Dichoso el hombre que puede subir a la colina santa preparado para la iniciación inmediata! ¡Bienaventurado el mortal que no experimenta, al penetrar entre la columnata de los Propileos, ninguna angustiosa

⁴⁸ Ver Capítulo I.

desilusión! Yo, humilde, confieso que no soy ese hombre. Yo he padecido, allá arriba, las sensaciones terribles de vacío y de soledad que tantos poetas expresaron en sus notas de Atenas (57).

Aquí se evidencia el uso de las sensaciones o sentimientos como materia prima para la creación poética.

Otro uso de “sensación” lo encontramos en el texto “La Psicología del viaje”, publicado dentro de *El primer libro de las crónicas* (1919):

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. Porque así como la novela, según Zola, no es más que la vida vista a través de un temperamento, así el paisaje lejano es una imagen interpretada por un visionario (11).

Este texto, escrito 27 años después de *Esquisses*, nos proporciona una definición directa de lo que Gómez Carrillo concebía como “sensación”. En unas cuantas palabras, la misma encierra valiosa información. Al afirmar que la sensación es algo “frívolo” se refiere a que las sensaciones estéticas son desinteresadas porque no inciden en la supervivencia del ser humano como sí lo hace la sensación de hambre. Si bien, como veremos a continuación, existen pensadores como Jean-Marie Guyau (1854-1888), quien en su estética, considera que todos los sentidos pueden proporcionar sensaciones estéticas. La sensación es “sutil” porque se consideraba que solo artistas o determinados hombres de talento “con gusto” eran capaces de

percibir sensaciones tenues y delicadas. Esto especialmente en consonancia con el arte y con la crítica impresionista porque, para escribir este tipo de crítica, según Gómez Carrillo, se necesitaba tener talento y ser artista. De ahí que a esta crítica también se le conozca como crítica artística. De acuerdo con esta idea, la escritura de *Esquisses*, como crítica impresionista, que trata sobre artistas y sus obras, solo pudo haber sido escrita por un artista, con la sutileza necesaria para percibir los matices de las sensaciones, con la finalidad de “guiar” a los jóvenes hispanoamericanos deseosos de conocer el acontecer cultural francés, como reza el prólogo a *Esquisses*. Una sensación, según Gómez Carrillo, es pintoresca porque, además de crear imágenes cromáticas, debe “pintar viva y animadamente las cosas” (*DRAE*); esto en la medida de lo posible y según los recursos del lenguaje. La sensación es “poética” en cuanto al trabajo de la prosa como artística. Y, por último, es “positiva” porque se siente a través del cuerpo, del sensorio: “*nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu* (nada hay en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos); frase que se le atribuye a Aristóteles.

Sin embargo, se debe leer entre líneas las palabras arriba citadas y atribuidas a Émile Zola por Gómez Carrillo, en relación con la novela como que “no es más que la vida vista a través de un temperamento”. En realidad, según Richard Shiff, las palabras de Zola se refieren al arte (no solo a la novela) visto a través de un temperamento. Zola fue un reconocido crítico del impresionismo y emitió estas palabras teniendo como referente a los impresionistas. Shiff toma unas palabras del pintor y escritor francés Maurice Denis (1870-1943) para explicar que un artista no representa la verdad de la naturaleza, sino que su propia verdad: la “naturaleza se distorsiona por el

temperamento" (Shiff "The Subject/Object Distinction, Critical Evaluation, and Technical Procedure" 38). De manera que, leer *Esquisses* o una crítica impresionista de Gómez Carrillo es leer la naturaleza, los eventos u objetos artísticos desde la perspectiva o mediación única de su autor. Gómez Carrillo, así pues, citó con vehemencia a Anatole France con la idea de que el hombre nunca puede salirse de sí mismo, y que escribir una obra es escribir sobre sí mismo: "Señores, voy a hablar sobre mí mismo a propósito de Shakespeare o Racine o Goethe, materia que me ofrece una buena oportunidad"(France "The Adventures of the Soul"). En efecto, leer *Esquisses* es empaparse del saber y haber cultural, así como de experiencias vitales de su autor, a la vez que se lee sobre los artistas retratados.

Por último, debemos acotar que Gómez Carrillo al escribir "el paisaje lejano es una imagen interpretada por un visionario" se refiere a las imágenes que surgen en la mente a partir de las sensaciones; pero esas imágenes solo pueden ser interpretadas por un "visionario": un artista o una persona con determinados dotes, quien puede encontrar lo único, lo especial en el entorno. Por tanto, la visión de los escritores y artistas de *Esquisses* ofrece una mirada que es capaz de percibir aspectos únicos. Esta mirada señera la podemos ilustrar con un pasaje de la silueta de Armand Silvestre. Gómez Carrillo considera que una caricatura de este literato, que circuló en revistas de la época, no le hace justicia porque no presenta sus dos fases como artista; esto dentro del lenguaje fisonómico, dado que Gómez Carrillo sostenía que había una relación entre el aspecto físico y el talento del hombre:

La imagen de Armand Silvestre, para ser verdadera, tendría que

llevar dos caras, como la imagen de Jano. La primera alegre, regocijada, encendida por la risa – una figura de Cassioli. La segunda hermosa, serena, embellecida por la Inspiración é iluminada por el Arte - una cabeza de Rodin (29).

Esta mirada única la encontramos frecuentemente en *Esquisses* en el uso de la analogía y, con alguna frecuencia, en el uso de la perífrasis verbal “hacer pensar”, como se aprecia en la silueta de Paul Verlain:

Su rostro enorme y simpático, cuya palidez extrema me hizo pensar en las figuras pintadas por Ribera, conserva siempre su mueca original (52).

Así, Gómez Carrillo descubre relaciones inusitadas entre dos dominios diferentes: el primer dominio corresponde al artista, y el segundo, generalmente, al dominio de su bagaje cultural; ambos terminan por interceptarse entre sí.

Por último, hemos exhumado el artículo de prensa “Otra vez se marchó” que anunciaba la muerte Gómez Carrillo en 1927. El mismo es uno de los pocos espacios textuales en donde se evidencia que Gómez Carrillo directamente emitió, de una manera poética, su pensamiento sobre la relación entre su práctica escritural y las sensaciones fugaces:

Comentando la vehemencia y fugacidad de sus sensaciones, Enrique Gómez Carrillo solía decir:

—Muchas veces, repasando mis libros de viajes, me ha sorprendido encontrar en ellos escenas y tipos borrados de mi memoria, tan absolutamente, que aquellas páginas escritas por mí, ahora me parecían de otro autor, y me daban la impresión de algo nuevo, no leído jamás. Las

imágenes del mundo exterior viven en mí lo que tardo en trasladarlas de los sentidos a la pluma. Una vez escritas, cesan de interesarme y las dejo ir... (Zamacois párr. 1)

A la luz de las anteriores palabras, *Esquisses* fija las sensaciones (la primera idea) gracias a la escritura. Y también por medio de la transposición de lenguajes pictórico y escultórico, y por la utilización del *esquisse*, de la silueta y del camafeo. Pero debido a la naturaleza del *esquisse* esta fijación es de una forma parcial, porque las sensaciones se pueden modificar si se retrabaja el *esquisse* o pre-texto. Sin embargo, esta fijación, que se da en sus demás textos de crítica impresionista, inmoviliza el flujo de sensaciones, lo cual remite a la conocida frase de Heráclito de Éfeso (535 a.C – 475 a. C): “Todo fluye; todo cambia; nada permanece”. Este fluir es significativo para el hombre moderno finisecular, expuesto a tanto estímulo sensorial, en gran medida, gracias a la modernización de las ciudades, los avances tecnológicos y la aparición de nuevos bienes y servicios, entre los cuales resalta la naturaleza efímera de la moda de vestir. La vida se convierte en instantáneas o en una sucesión de impresiones.

Las sensaciones en nuestro autor están dirigidas a invitar al lector a revivir las percepciones y sentimientos del autor según van apareciendo en su mente, e idealmente aseguran un encuentro indirecto con lugares o personas, que en *Esquisses* se trata de artistas:

Yo tuve en una ocasión, hace ya bastante tiempo, el gusto de oír leer á Silvestre, con su voz dulce y sonora, uno de sus más famosos artículos; y su figura magnífica me apareció entonces — como la representa el

camafeo del autor de *Las Princesas*— en todo el resplandecimiento de la hermosura varonil (29-30).

El anterior fragmento constituye una invitación al lector a revivir su encuentro con Armand Silvestre. Es indudable que, por lo expuesto hasta ahora, las sensaciones como método de trabajo se alinean con el pensamiento empirista que se basa en las mismas como medio para conocer el mundo, al igual que lo es para impresionistas; esto es, vivir las sensaciones en carne propia, en una clara manifestación de la reconciliación del cuerpo con el alma o del cuerpo con sus sensaciones. Pero, a su vez, resignifica el método de trabajo del crítico impresionista, porque él mismo se convierte en el único barómetro para emitir sus juicios y tejer sus textos.

Debemos aclarar que, en el período de entre siglos, los términos “sensación” e “impresión” se utilizaban intercambiablemente (Smith 21). Uno de los mejores ejemplos para ilustrar esto es por medio de la comparación de la columna “Sensaciones de estética. Sobre el arte de la crítica” (1892) con la versión de la misma, aparecida en *Sensaciones de arte* (1893), bajo el título “Sobre el arte de la crítica”:

Texto de 1892:

Sí, esa es la crítica moderna: referir nuestras **impresiones** en forma artística y hacer de nuestra sensación «una especie de novela para el uso de los espíritus distinguidos, finos, curiosos (párr.11).

Texto de 1893:

Sí, esa es la crítica moderna: referir nuestras **sensaciones** en forma artística y hacer de nuestras impresiones una especie de novela para el uso de los espíritus avisados, finos, curiosos (33).

Según hemos teorizado, el uso que hace Gómez Carrillo de las sensaciones como materia prima viene en línea directa de los pintores impresionistas. De hecho, la palabra “impresión” fue frecuentemente utilizada por los mismos. Figuró en el título de varias de sus obras, entre las que se encuentran *Impression, soleil levant* (1874), de Claude Monet. Esta pintura incidentalmente le dio su nombre al movimiento artístico, ya que cuando se expuso, por primera vez, la crítica (encabezada por Louis Leroy) llamó al cuadro “impression”, pero con un sentido peyorativo, haciendo referencia a la primera capa de pintura aplicada sobre superficies porosas (Schapiro 21). “Impresión”, según el *Dictionnaire de la langue française* (1863) de Émile Littré, como un término de pintura, es “el color que se coloca en el lienzo o en un panel, ya sea en óleo o témpera, y que sirve como primera capa”, de un *esquisse* o bosquejo realizado *in situ* (Smith 19); pero también significaba “una impresión inicial de una escena hecha en la mente” (19). El tipo de técnica del manejo del pincel y de la utilización de colores yuxtapuestos, además de lograr obras finales parecidas al *esquisse*, recordaba también una primera impresión (una primera idea) no terminada y que debía ser retrabajada. Lo anterior constituye un punto de inflexión en nuestro análisis de *Esquisses* que permite no solo el diálogo de la obra con el impresionismo, sino también abordar la transposición de lenguaje pictórico al literario, que late en el corazón de esta obra.

Los impresionistas adoptaron el término “impresión” o “sensación” otorgándole una connotación positiva (Schapiro 21). Dicho concepto está relacionado con la escuela filosófica empirista (especialmente con el pensamiento de David Hume, quien divide las percepciones en dos clases: la primera, las impresiones, fundamento del conocimiento; y la segunda, las ideas o impresiones débiles (“Sobre el origen de las

ideas" 33)), la percepción sensorial y la formación y asociación de ideas: una línea de pensamiento que desafió la confianza exclusiva en la razón (Schapiro 25). Schapiro explica que de primero surgen las sensaciones que posteriormente son analizadas y retrabajadas por el pensamiento. De esta manera, las sensaciones son el impacto más genuino y auténtico que tiene la mente con los objetos y son más “confiables que las nociones abstractas posteriores que han sido moldeadas por la reflexión, la educación, la fantasía y la tradición” (25). En este sentido, coincide con el escepticismo hacia los preceptos de arte y de la crítica dogmática por parte de Gómez Carrillo porque alejarse de los mismos y basarse en sus impresiones, hacen que sus textos sean más auténticos.

Gómez Carrillo se caracterizó por ser escéptico. Su escepticismo no fue solo hacia el dogma impuesto para hacer arte, sino que hacia la religión. Esto se puede explicar a la luz del empirismo de Hume que confía en las sensaciones como medio para obtener el conocimiento del mundo. Las ideas religiosas — basadas en dogmas y en la fe— y las creencias populares no se prestan a una experiencia sensorial directa, sino que son implantadas por la tradición y por la ideología imperante. Es significativo, entonces, que Gómez Carrillo se refiera a la moda como religión, y al amor, como evangelio, pues la moda y el amor, según él, pueden ser considerados sensaciones que se perciben de primera mano. Es así que teóricamente, la creación del *esquisse* es a partir de la inspiración, que se despierta a partir de las sensaciones, y de la habilidad del artista. Es un trabajo que no se ha sometido a reglas artísticas que inhiben la creatividad. Deja de lado los preceptos como copia servil de un modelo.

En la estética del peruano Jorge Polar Vargas (1856-1932) *Nociones de estética* (1903) se explican las sensaciones a la luz de los avances científicos finiseculares, sin ahondar en la crítica impresionista, como lo hace Pilo. Define la estética como “la ciencia de la belleza”, si bien según su étimo griego *aisthesis*, significa ‘sensación’ y según el verbo griego *aistariomai* significa “sentir”, por lo que, para el maestro peruano, la estética debería definirse como “la ciencia de la sensibilidad”(3).

Explica Polar Vargas que el hombre percibe por medio de sus sentidos diferentes sensaciones de objetos o fenómenos exteriores a él, luego, el sistema nervioso transmite las sensaciones al cerebro, donde quedan registradas en la memoria (41). Las sensaciones despiertan otras sensaciones o ideas relacionadas, ya almacenadas en la memoria. Es el cerebro⁴⁹ el que transmite las sensaciones al alma (45). La vista y el oído son los órganos estéticos por excelencia (33), porque no están relacionados con la vida, es decir, con la supervivencia del hombre y sus funciones vitales, a diferencia del gusto, olfato y tacto (37). En otras palabras, para Polar, únicamente la vista y el oído son los sentidos de la contemplación.

A diferencia de Polar, para el poeta y filósofo francés Jean-Marie Guyau (1854-1888) toda sensación que tenga un carácter agradable puede revestirse de un carácter estético (80), no importando si proviene del tacto, del olfato o del gusto:

Pensamos nosotros que todos nuestros sentidos son capaces de ofrecernos emociones estéticas. Consideremos primero las sensaciones

⁴⁹ Para Guyau la bello no es una realidad metafísica, sino que “se encuentra en el cerebro humano” (8).

de frío y de calor, que parecen tan ajenas a la belleza. Un poco de atención nos hará descubrir en ellas un carácter estético (80).

Según Guyau toda sensación pasa por tres momentos: “en el primero, el ser que siente aprecia en sí mismo [...] un choque ligero o violento” (95), en donde distingue la impresión, y “no sabe si la sensación será agradable o dolorosa”. En el segundo momento, “la sensación se precisa y toma, si procede, un carácter definido, doloroso o agradable, resultado de que sea perjudicial o útil” (95). El tercer momento es la “difusión nerviosa”: “la sensación crece como una onda, excita simpáticamente todo el sistema nervioso, suscita por asociación o sugestión una multitud de sentimientos y pensamientos complementarios; en una palabra, invade la conciencia entera”. Agrega Guyau que es en ese instante cuando “... la sensación que en el primer momento no parecía más que agradable o desagradable, tiende a convertirse en estética o antiestética...” (96), y que además tiene por base sensaciones agradables que conmueven “el sistema nervioso entero, y llegan a constituir en la conciencia una fuente: de pensamientos y de sentimientos” (97). La emoción estética es “una especie de resonancia de la sensación a través de toda nuestra inteligencia y voluntad” y crea una armonía entre las sensaciones, los pensamientos y los sentimientos” (96).

Para comprender la sensación en *Esquisses*, se debe pensar tanto en sensaciones físicas, a nivel de cuerpo, como la sensación de frío, de calor y de presión, pero también de los sentimientos y de las ideas y asociación de ideas. No hay que olvidar que las sensaciones afectan también al alma, según afirmaba Polar y el propio Gómez Carrillo. Es por eso importante recordar nuevamente que en la definición de crítica impresionista de *Esquisses*, se hace referencia a “las sensaciones producidas en

nuestra alma por la contemplación de las obras bellas”. Dado lo anterior, su crítica puede considerarse pendular ya que las sensaciones que le producen determinados rasgos o características físicas de los retratados —así como las ideas de las obras que critica— son asociadas con sensaciones pasadas o ideas, con lecturas, con experiencias personales que ha vivido con anterioridad, por lo que es común la creación de analogías. Y más importante aún, la expresión de opiniones que le despiertan las obras. Es decir, hay una oscilación entre las sensaciones externas y las internas. Verbigracia, el camafeo de la escritora Juliette Adam en donde Gómez Carrillo compara sus sensaciones pasadas (mujer joven) con las presentes (mujer madura) para “tallar” el camafeo de la escritora eternizando su juventud.

De acuerdo con el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (1954-57) de Joan Corominas, el término sensación está relacionado con el verbo ‘sentir’, que deriva del latín *sēntire* “percibir por los sentidos”, “darse cuenta”, “pensar”, “opinar”. La primera documentación, en español, en donde aparece es en las glosas de Silos, segunda mitad del siglo X (190-191). Por su parte, “impresión” deriva de “exprimir” que proviene del latín *exprīmĕre*: “exprimir, estrujar, hacer salir, expresar, que a su vez deriva de *prēmĕre* ‘apretar’”. También relacionada con “impresión” se encuentra la voz “estampar”, de *īmpīmĕre*, ‘hacer presión (en algo), marcar una huella’ e ‘imprimir’: ‘disponer los lienzos para la pintura’ (466-467). Siguiendo la línea de pensamiento de Gómez Carrillo, una sensación es el equivalente a opinar, pensar, percibir por los sentidos, recordar sensaciones pasadas, darse cuenta y sentir (expresar sus sentimientos). Y figurativamente, una impresión, si es lo suficientemente fuerte, deja una marca o huella en su ser.

Una definición transparente de “sensación” que ubicamos es la que proporciona el *Primer diccionario general etimológico de la lengua española* (1894) de Roque

Barcia:

Sensación. Femenino. La impresión que los objetos exteriores producen en el alma por medio de los sentidos. Etimología. *Sentir*: latín, *sensātio*: catalán *sensació*; francés, *sensation*; italiano, *sensazione*. *Reseña*. 1. *Filosofía*. Impresión que los objetos exteriores producen en un órgano de nuestros sentidos por medio del sistema nervioso, dando por resultado un juicio de percepción. [...] 7. Son condiciones indispensables de la sensación: 1.^a impresión de un objeto material sobre los sentidos; 2.^a transmisión, por los nervios, de la impresión recibida; y 3.^a recepción en el cerebro, de la impresión transmitida por los nervios. [...] SINONIMIA. *Sensación, sentimiento*. — Las impresiones que el alma recibe de los objetos se llaman *sensaciones* y *sentimientos*. Si me aplican un ascua sobre la piel, tendré *sensación* y *sentimiento de dolor*. Una flauta produce en mí una *sensación* agradable y un *sentimiento de melodía*. Sin embargo, no es lo mismo *sensación* que *sentimiento*. Cuando los objetos están presentes, decimos que hacen *sensación*, y que producen *sentimiento*, y que cuando están ausentes, sólo pueden producir *sentimiento* por el recuerdo de *sensaciones* pasadas. La *sensación* se refiere más bien á la acción de los objetos; y *sentimiento* no es más que la percepción del alma ó el resultado de la *sensación* (958).

De acuerdo con lo anterior, la crítica impresionista de Gómez Carrillo está compuesta por datos biográficos de los escritores y artistas, así como de las sensaciones, es decir, ideas y sentimientos que las obras despiertan en el crítico, aspecto que, entre otros, está relacionado con la asociación de ideas, la analogía, si entendemos esta última como la relación que existe entre dos campos semánticos diferentes. Para enfatizar, en *Esquisses* existe una oscilación entre los datos físicos, biográficos del retratado, y las sensaciones presentes o pasadas (memorias) de Gómez Carrillo, dentro de la asociación de ideas.

Diccionarios de la época como el *Diccionario de Sinónimos de la lengua Castellana* (1891) de Pedro María de Olive, en el artículo lexicográfico de “sensación” coloca como sinónimo “sentimiento”:

Girad dice: «Ambos significan la impresión que los objetos hacen en el alma; pero el *sentimiento* va al corazón; la sensación se detiene en los sentidos. La vida más agradable es la que gira sobre sentimientos vivos y *sensaciones* gustosas (423).

En *Esquisses* el lector se encuentra ante el sentimiento estético que Gómez Carrillo transmite por medio de la creación y recreación de imágenes en cada retrato, así como de recuerdos que surgen a partir de la asociación de sensaciones presentes y sensaciones pasadas o recuerdos, entendidas como imágenes o sensaciones debilitadas. Sin embargo, ese sentimiento tiene un origen físico gracias a la percepción. Precisamente, los sentimientos se ubican en un plano subjetivo al igual que sucede con el gusto artístico personal, y es por ello que *Esquisses* es una obra personal que gravita alrededor de las sensaciones, sentimientos y el gusto, los cuales se erigen

como instrumentos, desde un lente crítico moderno, para criticar una obra y, en este caso, perfilar a los autores retratados. No es casual, entonces, que sea precisamente en el siglo XIX cuando “la crítica literaria comienza su singladura como disciplina o tarea al margen de la actividad teórica desarrollada en las poéticas” (Rivas Hernandez 132), porque el centro del crítico se ha desplazado de los cánones externos (sancionados socialmente por una tradición) hacia el hombre-crítico, individualista, si se quiere, antropocéntrico. Por todo lo anterior, el lector de *Esquisses* se enfrenta a una crítica y a un arte contruidos a partir del temperamento y las sensaciones de Gómez Carrillo.

Además, tanto sensación como impresión tienen el significado de idea. En *Sensaciones de París y de Madrid*, sobre los críticos impresionistas, Gómez Carrillo escribe que estos “se contentan con expresar de una manera modesta y personal, sus **ideas** sobre los libros y los hombres” (36). “Ideas” puede reemplazarse por “impresiones” o “sensaciones”, que a su vez pueden entenderse como “opiniones”. Debemos hacer la salvedad de que cada impresión o sensación es individual porque cada individuo es diferente: cada impresión despierta un bagaje diferente de memorias, asociaciones de ideas y sentimientos (Smith 21), y está marcada por la experiencia de vida individual.

3.2 La asociación de ideas en *Esquisses*: una estrategia literaria

A diferencia de los escritores realistas y naturalistas que buscaban la minuciosidad del detalle, Gómez Carrillo se centra en determinados rasgos: labios, frente, cabello, torso, entre otros, que en su conjunto forman la composición de cada

retrato, según su particular visión, que complementa con recuerdos del autor, comparaciones, crítica externa y su crítica personal sobre algunas obras de los retratados. Su voz como crítico y artista es omnisciente en el texto.

En la silueta de Oscar Wilde, Gómez Carrillo necesita de por lo menos tres sesiones o encuentros llevados a cabo en diferentes ocasiones para “pintarla”. La primera fue en casa del poeta Stuart Merrill (1863-1915). De ese encuentro destaca “su manera singular e insinuante de hablar francés, cambiando ...”, para luego utilizar el símil “como el dibujante Sterner [Albert Stener 1863-1946], me llamó desde luego la atención” (14). Lo que se compara es la forma similar y singular de hablar de dos artistas, ambos angloparlantes. La sensación o idea de Oscar Wilde que Gómez Carrillo percibe la asocia con un recuerdo, o sensación débil, de Sterner. Las sensaciones ya en el cerebro se concebían como capaces de despertar otras sensaciones o ideas asociadas.

Dentro de las leyes primarias de la asociación de sensaciones que se manejaban en el siglo XIX y principios del siglo XX, el símil ejemplificado arriba se puede analizar siguiendo la ley de semejanza que dice: “Los pensamientos ó las ideas se asocian cuando los objetos á que corresponden están relacionados por semejanza” (Osuna 112). Un rasgo característico de una persona (Oscar Wilde), se asocia con otra persona (Albert Sterner) que tenga el mismo rasgo. En este símil ambos artistas son angloparlantes: Wilde es irlandés, mientras que Stener, estadounidense. Inferimos que la fonética francesa de ambos tiene interferencia de lengua materna, la inglesa. Aquí se utiliza el sentido auditivo como génesis de dicha asociación.

Otro ejemplo de la ley de semejanza de una sensación presente con una pasada (siempre el texto sobre Wilde) es: “su robusto rostro de atleta que me hace pensar en las figuras inmortales de Rubens”. Peter Paul Rubens (1577-1640) fue un pintor barroco, de la escuela flamenca, nacido en lo que hoy es Bélgica. Dibujó una serie de torsos masculinos entre ellos *Belvedere Torso* (c. 1601). Otra ejemplificación de esta ley es “su talle gigante me trae a la memoria un viejo retrato de *Tourguéniev*, que vi hace bastante tiempo y ni aun recuerdo dónde” (16). En este caso, la asociación con el escritor Iván Turguénev (1818-1883) es sobre el talle de ambos artistas. Aquí la asociación surge de una experiencia o sensación primaria, cuando Gómez Carrillo vio un retrato, o quizás una fotografía, del autor ruso.

En el texto sobre Wilde, existe también la imposibilidad de describir con palabras la expresión de los ojos de este escritor, por los límites del lenguaje para traducir fidedignamente las sensaciones experimentadas: “Sus ojos largos, húmedos, y oblicuos, tienen cierta expresión en las pupilas que ni la voz tristeza, ni la voz melancolía alcanzan á notar”, lo que entra en un plano eminentemente subjetivo de interpretación.

Es así como el lenguaje no permite verbalizar determinadas sensaciones, pero sí otras. A manera de ilustración, si consultamos el *Diccionario enciclopédico de ciencias, artes y literatura* (1887-1910), el artículo de ‘ardiente’ es el siguiente: [Med.]. Palabra empleada en medicina para la sensación de calor que acompaña ciertas afecciones (162). Vemos, en este caso, que al *definiens* o lema es posible darle una definición o *definiendum*. Entonces, regresando a la sensación de la expresión de los ojos de Oscar Wilde, no es posible darle al *definiens* un *definiendum*, por los límites del

lenguaje. Probablemente en otro medio como el de la pintura, sí sería posible representar la melancolía en los ojos del dublinés.

Otra asociación de ideas en la silueta de Oscar Wilde es el calificativo de “ojos pálidos como era la pálida sonrisa de aquella heroína de Catulle Mendes [poeta y escritor francés (1841-1909)], con la palidez de la expresión y no en el color”. Aquí Gómez Carrillo utiliza dos dominios diferentes en la comparación. “Ojos pálidos” puede ser una característica inherente de ojos, refiriéndose a su color, pero cuando utiliza “pálida sonrisa” el epíteto asume una función apreciativa, porque no es común utilizar pálido para modificar sonrisa.

Gómez Carrillo también utiliza sensaciones táctiles y visuales para describir la “cabellera blonda, fina y sedaña” (17) de Wilde, y nos remite a la escultura cuando escribe que dicha cabellera “está tallada, por detrás”, para luego proporcionarnos otra asociación de semejanza que le despierta la sensación percibida de la cabellera cuando escribe “como la de cualquier empleado del gobierno” (17). Inmediatamente después, diferencia la cabellera de Wilde de la de un empleado común al describir su peinado “en *bandeaux* rizados que cubren hasta la mitad sus finas orejas” (17). Para describir las orejas se sirve de un epíteto que resalta el carácter singular de las mismas. A continuación, describe su nariz recta, su boca sensual, y su cuello recio (17). El adjetivo “sensual” tiene una alta frecuencia de aparición en *Esquisses*. El *Primer diccionario general etimológico de la lengua española* (1894) define “sensual” como “generalmente aplicado a los gustos y deleites de los sentidos y á las personas muy aficionadas a ellos” y “lo que pertenece al apetito carnal” (959).

Entonces, las sensaciones como materia prima son una rica fuente de información sobre la que se sustenta la crítica impresionista, específicamente *Esquisses*. Esto a pesar de que su significado es múltiple en Gómez Carrillo. E indudablemente, con las sensaciones, sigue el método de trabajo que popularizaron los impresionistas.

3.3 Esquisses dialogando con el tejido y el mosaico

La segunda idea que extraemos del concepto de crítica impresionista, a la que hicimos referencia en la sección “El problema de la sensación en *Esquisses*, en la crítica impresionista y en la obra en general de Gómez Carrillo” se alinea con la parte subjetiva de las sensaciones. Esta se refiere al texto crítico como un tejido que enlaza las sensaciones, la subjetividad del crítico con comentarios y datos externos a él, en este caso externos a Gómez Carrillo.

La idea de tejido la desarrolla nuestro autor en la silueta de Charles Maurras (1868-1956) cuando hace una crítica a su obra:

En sus libros de filosofía, en sus estudios de arte, y, sobre todo, en su conversación distinguida, que ha sido siempre, para mí, cátedra amable, las ideas ajenas y los nombres ilustres se mezclan eternamente á las ideas propias y á los juicios originales, formando los períodos de una prosa, cuyo tejido firme nos hace pensar en esos mosaicos árabes, donde la pureza de la piedra presta relieve á los colores del esmalte (39).

Honrando la etimología de la voz “texto”, que proviene del latín *textus*: “trama”, “tejido” (DRAE), en el tejido del discurso de *Esquisses* (y en su crítica impresionista en

general), Gómez Carrillo entreteje hilos propios de su subjetividad, de sus sentimientos, de su temperamento, de sus sensaciones provocadas en su interioridad por los artistas, objetos y obras a las que es expuesto, y, además, por sus recuerdos. Los hilos personales los entreteje con los hilos pertenecientes a datos del autor que es retratado (rasgos de su aspecto físico, forma de vestir, rasgos de su forma de pensar y de su personalidad, información biográfica), así como con hilos provenientes de comentarios extraídos de fuentes secundarias, sean juicios de otros escritores o críticos.

Ya concluido el hilado, compara el “tejido firme” obtenido, con los mosaicos árabes (“pureza de la piedra” y “esmalte”) porque las ideas del crítico y las ideas ajenas se ensamblan para formar un “mosaico” en donde dichas ideas se complementan, y se resaltan entre sí, para formar un todo orgánico, tal como sucede en el mosaico árabe con sus distintos elementos constitutivos.

Por lo anterior sostenemos que al leer las siluetas de *Esquisses* y la crítica impresionista del autor, además de leer sobre los autores retratados, al mismo tiempo estamos leyendo sobre la sensibilidad, ideas y forma de pensar de Gómez Carrillo, lo que confirma, entonces, la sentencia “por sus obras se conoce al autor”.

Así las cosas, este tipo de creación artística y crítica conlleva hablar de sí mismo. Este concepto nuestro autor lo toma de Anatole France —catalogado por él mismo en *Esquisses* como “el más ilustre de los críticos franceses contemporáneos” (44)—. France en el prefacio a su *La vida literaria* escribe:

La verdad es que nunca podemos salir de nosotros mismos, ¿qué no daríamos por poder ver aunque sea un minuto el cielo y la tierra con los ojos característicos de una mosca, o entender la naturaleza con el

cerebro crudo y simple de un orangután? El crítico debería decir si es cándido: señores voy a hablar sobre mí a propósito de Shakespeare, Racine, Pascal o Goethe" (France "The Adventures of the Soul" párr. 4)

En su crítica impresionista, nuestro autor habla sobre sí mismo, y, por supuesto, *Esquisses* no es la excepción. Esto es, a la vez que habla sobre Paul Verlaine o Alejandro Sawa, habla de sí mismo con analogías, conocimientos, lecturas, experiencias, vivencias, expectativas y frustraciones:

En lo que también se equivocó mi fantasía, fué en la esperanza de encontrar el lecho triste del genio enfermo [Paul Verlaine], rodeado de literatos y de amigos (54)

La "fantasía" de encontrar al "gran maestro" Paul Verlaine enfermo, rodeado de amigos literatos se vio deslucida al encontrarlo abandonado en "su palacio de invierno", en realidad, un hospital. Esto provocó en el autor una imagen o sensación equiparable a la miseria. Esta imagen, en su opinión, podría enmarcarse para conformar una pintura más de su "museo de las visiones parisienses" (55).

La tendencia a hablar sobre sí mismo a propósito de otros autores la toma de Anatole France, y lo acompañará en sus textos críticos y en otras obras posteriores. Según explica en *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), esta predisposición de un escritor de hablar sobre sí mismo también se materializa en "Valera, Pardo Bazán, Picón, Lemaître, Barrès, William Morris, Oscar Wilde", quienes "hacen crítica, como otros hacen periodismo, con objeto de expresar las ideas generales de actualidad que las obras ajenas les sugieren, y también, á veces, con objeto de satisfacer pasiones personales —buenas ó malas (37)".

Como se trata más detalladamente en el capítulo II dedicado a la crítica impresionista, en la Francia finisecular este tipo de crítica subjetiva y centrada en el hombre encontró oposición en los defensores de una crítica más racional y dogmática que buscaba silenciar al “yo”⁵⁰.

3.4 El ejercicio de la transposición: del lenguaje pictórico al literario

La relación de *Esquisses* con las artes solo se entiende en términos de la transposición del lenguaje pictórico al literario. Esto es, apropiarse o trasvasar elementos constitutivos y terminología, en mayor medida, del impresionismo (especialmente el uso de sensaciones o impresiones —lo cual ya lo hemos venido subrayando— y de la técnica del dibujo llamada *esquisse*), y, en menor medida, del posimpresionismo (específicamente de la silueta), y de la escultura (concretamente del camafeo: “una gema tallada en relieve, un pequeño medallón con una cabeza de perfil tallada en relieve; una talla o escultura hecha a la manera de un camafeo” (LoDato 188)).

Para empezar, esta transposición del lenguaje literario al pictórico la podemos ilustrar con un pasaje de la silueta del escritor Armand Silvestre (1837-1901). Este escritor francés, según nos indica Gómez Carrillo, publicó la obra *Portraits et Souvenirs* (1891) compuesta por “una galería de retratos” de “artistas distinguidos vivos y muertos” (33):

⁵⁰ Seguimos la definición del diccionario académico para la voz “yo”: “Sujeto humano en cuanto persona” (DRAE).

La *silueta* de Puvis de Chavannes abre esa *galería de retratos* adorables. Puvis de Chavannes es sin duda un gran maestro. Después vienen, en desfile triunfal, otros artistas distinguidos, vivos y muertos, cuyas *figuras* aparecen de nuevo, evocadas por la imaginación poderosa de Silvestre, llenas de vida en la *pintura* (33-34).

Hemos resaltado en *itálicas* la terminología propia de la pintura, que Gómez Carrillo transpone al dominio de la crítica, la cual se aplica para emitir juicios sobre un texto como si este estuviera compuesto por una serie de pinturas. El diccionario académico de la Real Academia Española —*DRAE*— nos define la “silueta” como “Dibujo sacado siguiendo los contornos de la sombra de un objeto”; “galería” como: “Establecimiento para la exposición y venta de obras de arte”, y “Conjunto de retratos, fotografías o bustos de personas notables”; “figura” como: “Cosa representada pictórica o escultóricamente”; y, por supuesto, el término “pintura”: “Tabla, lámina o lienzo en que está pintado algo” y “Descripción o representación viva y animada de personas o cosas por medio de la palabra”.

Portraits et Souvenirs es posiblemente un posible antecedente de *Esquisses*, también, una galería de retratos de artistas notables. Pero uno de los aspectos más importantes, que la cita arriba copiada nos devela, es que los retratos de Silvestre están contruidos a partir de la evocación mediada por la poderosa imaginación del escritor y cuentista francés. La capacidad de evocación es una característica de las sensaciones, que además pueden dar rienda suelta a la imaginación. Y, en efecto, *Esquisses* está también contruida a partir de sensaciones presentes y evocadas por la imaginación del autor:

... la imagen de su rostro [Juliette Adam (1836-1936)], desfigurado ya por el tiempo, ha desaparecido por completo de mi retina, para dejar plaza a la impresión que su retrato, pintado hace quince años por León Bonat [(1833-1922)], produjo en mi imaginación de adolescente (65).

Además del uso de la imaginación como un recurso importante, con relación a la transposición de lenguajes, podemos notar en el fragmento anterior la importancia de los recursos pictóricos trasladados a la literatura, por ejemplo, el retrato de Juliette Adam que sirve de andamiaje para la escritura de la silueta de la escritora, a partir de las sensaciones o evocaciones provocadas por dicho retrato.

Otro ejemplo de la apropiación del lenguaje pictórico por la crítica impresionista nos lo da el autor en la silueta de Paul Verlaine:

La imagen de Verlaine y la imagen de la Miseria han sido encuadradas en el mismo marco, entre los lienzos que forman el museo de las visiones parisienses.

Las imágenes que surgen en la mente a partir de las sensaciones, en esta silueta quedan fijadas en un “lienzo” y “encuadradas” para ser expuestas en el “museo” de “las visiones parisienses” del autor, junto a otros lienzos de esa temática.

Dentro de la transposición de lenguajes, entendemos el impresionismo como un movimiento pictórico que nació de la asociación de algunos artistas a mitad del siglo XIX. Aunque en un inicio fue fuertemente criticado, tomó notoriedad de 1874 a 1886, gracias a ocho exposiciones realizadas en París. Dicho movimiento tomó su nombre partir de la pintura de Claude Monet (1840-1926), que se exhibió en el Salón del Boulevard des Capucins (1874), *Impression, soleil levant*. Es de la palabra “impresión”

contenida en su título de donde el impresionismo tomó su nombre. Sus representantes más destacados son Claude Monet (1840-1926), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissaro (1830- 1903), Alfred Sisley (1839-1899), Edgar Degas (1834-1917). El impresionismo tuvo una gran influencia sobre el arte de la época, también en la literatura y en la música, por ejemplo, con Claude Debussy (1862-1918): para su obra *Claire de Lune* se inspiró en un poema de Paul Verlaine.

El impresionismo marcó la ruptura del arte moderno con el arte académico; especialmente en cuanto a temas y técnicas: el uso del color fuerte (“... tonos intensos del pleno día, en que todas las formas y todos los colores se combinan en un resplandor universal, en una ebullición épica del éter” (Gómez Carrillo "El impresionismo" 116); eliminación de la línea (“Allí mismo, donde, en general, se denuncia un crimen de la vida moderna contra la línea, hay aumento de color” (119)); los cambios atmosféricos (“... las vibraciones polícromas del aire, de los rayos sutiles del sol” (116)); una técnica del pincel de trazos yuxtapuestos (“... descomponer en sus infinitos matices los elementos del mismo color, mezclando o sobreponiendo en el lienzo los tonos más variados, las notas más incoherentes, haciendo brotar del conjunto transparencias policromas tales cual las que en la vida nos sorprenden y nos encantan” (117)). Se enfocaron en pintar temas contemporáneos (“Han querido representar los espectáculos de la vida moderna” (118). Más importante aún, como bien lo escribió Gómez Carrillo: “Al impresionismo se le debe libertad, sinceridad, capricho, frescura. Se le debe un rejuvenecimiento de los temas pictóricos (118).

Esquisses, al igual que el impresionismo, parte de la observación del mundo moderno: de escritores y artistas modernos, y de los objetos modernos y artísticos que

los rodean. Así logra una expresión personal que se opone fuertemente a las recetas tradicionales que prescriben la forma de hacer arte. Este centrarse en el aquí y ahora permitió a nuestro autor abstraerse del mundo eterno clásico e ideal, así como de todo aquello que no fuera producto de una experiencia vital adquirida de primera mano, sentida somáticamente por medio de las sensaciones⁵¹ —especialmente las visuales—. También una experiencia adquirida por medio de sus lecturas, de su roce social en los círculos literarios, artísticos e incluso diplomáticos⁵². Su experiencia es sinónimo de la percepción de sensaciones o impresiones.

Por otro lado, entendemos el posimpresionismo como un movimiento artístico, en el ámbito cultural francés, que se ubica en la década de 1880 hasta los primeros años del siglo XX. Sus representantes, deudores del impresionismo, tenían diferentes estilos, presentaron novedosos puntos de vista, rechazaron la perspectiva tradicional, utilizaron colores llamativos y fuertes, patrones y formas que mostraron una nueva mirada del mundo. Entre sus representantes se encuentran Paul Cézanne (1839-1906), cuyos inicios fueron impresionistas (Bingham *Post-impressionism* 12); Georges Seurat (1859-1891), conocido por la técnica del puntillismo (8); Vincent van Gogh (1853-1890), reconocido por el uso de colores y su técnica del manejo del pincel que le permitieron expresar sus emociones (18); Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), dibujante e

⁵¹ En el arte promovido por la Academia Francesa se privilegió durante siglos el dibujo monocromático, entendido como algo racional. La pintura y la utilización del color “fue relegada a un segundo plano por la su asociación con los sentidos y con una vulgar y rústica imitación de la naturaleza, así con la parte sucia y práctica del arte. A toda costa el arte debía apelar a alto lado moral de la mente humana, y no simplemente satisfacer los apetitos sensuales” (Callen 8).

⁵² Gómez Carrillo desempeñó diferentes cargos diplomáticos en Europa en representación de Guatemala y de Argentina, por ejemplo, fue Cónsul General de la República de Argentina en Francia.

ilustrador de la vida teatral francesa finisecular (28); y Paul Gauguin (1848-1903) con su particular uso experimental del color (22).

Ahora bien, debemos dejar en claro que en el momento en que Gómez Carrillo inicia su carrera literaria y periodística, en la década de 1890, el apogeo de los pintores impresionistas ya había menguado, pero seguía vigente su influencia iconoclasta. Cronológicamente, su temprana producción coincide con lo que en la historia del arte se conoce como posimpresionismo. Los posimpresionistas a finales del siglo XIX explotaron el uso de la silueta, recurso que enriquece a *Esquisses*.

Si bien *Esquisses* es una obra de crítica impresionista, está también relacionada cronológicamente con el posimpresionismo literario de finales del siglo XIX. Al respecto, James H. Rubin acota que:

El impresionismo en literatura es entonces un concepto múltiple y elástico, limitado únicamente por la época a la cual se refiere. El impresionismo en literatura no es otra cosa que el modernismo literario de la época posimpresionista en el arte (13).

La crítica especializada en la obra de Gómez Carrillo, hasta el momento, ha obviado mencionar la relación e influencia entre la obra del escritor guatemalteco y el impresionismo pictórico francés y la silueta posimpresionista.

En *Esquisses*, en trazos gruesos, estamos ante una transposición del sistema pictóricos a un sistema literario, basado en el sistema del lenguaje. Dicha transposición implica la apropiación de una sensibilidad que se había popularizado gracias a las obras iconoclastas impresionistas. Pero también estamos aplicando la transposición de la escultura y joyería a la escritura, gracias al camafeo.

El primer crítico en notar la transposición del impresionismo a la literatura francesa fue Ferdinand Brunetière⁵³ (1849-1906) en su ensayo “«L’impressionnisme» dans le roman” (1879),” escrito como respuesta a la novela de Alphonse Daudet (1840-1897), *Les rois en exil*” (Alonso y Lida 141).

Brunetière fue un defensor de una crítica objetiva y del realismo, caracterizados por la mínima presencia o interferencia del autor, volcados ambos discursos más hacia lo impersonal. Fue un duro crítico del impresionismo literario —cuyos representantes más significativos, en la Francia finisecular, fueron los hermanos Edmond (1822-1896) y Jules de Gouncourt (París, 1830—1870)—. También lo fue de la crítica impresionista, precisamente por la subjetividad en este tipo de texto y por la presencia de la personalidad y la omnipresencia de la voz del autor.

La presencia de la personalidad conlleva un subjetivismo, ese subjetivismo siempre presente en los impresionistas, que conduce a una tendencia introspectiva que domina en *Esquisses*. A modo de ilustración, en la silueta del poeta Armand Silvestre (1837-1901) escribe:

Sus labios rojos, sensuales, palpitantes, y encuadrados por el marco del bigote, tampoco daban el tono rudo de la enorme carcajada de Rabelais, sino más bien la nota discreta de la risa de Molière (30).

Al tenor de esta cita, el crítico construye una rica imagen a partir de sus sensaciones visuales y auditivas. Estas lo llevan a un proceso oscilante que conduce al lector desde el retratado hacia la sensación o recuerdo que despierta Armand Silvestre en Gómez Carrillo por un proceso de introspección o mirada interior.

⁵³ Ver el capítulo II sobre la querella francesa en la crítica.

Al respecto de la transposición del arte visual al lenguaje, fue Brunetière quien formuló la hipótesis de que “el impresionismo pictórico ejerció una influencia directa sobre el arte verbal” (Vouilloux 19). Y tal como explica lo anterior Bernard Vouilloux, Brunetière definió al impresionismo literario “como una transposición sistemática de modos de expresión de un arte, que es el arte de pintar, en el dominio de otro, que es el arte de escribir” (19). Esta misma transposición la haremos extensiva al *esquisse* impresionista, a la silueta posimpresionista y al camafeo, considerado este último una pequeña escultura en relieve, cuyos orígenes se remontan a la cultura helénica.

Ahora bien, la hipótesis de la transposición impresionista también se manejaba en el mundo hispanohablante. En 1902 el director del periódico madrileño *La campana gorda*, publicó una columna titulada “El modernismo”, la cual contiene ideas sobresalientes que refuerzan nuestro trabajo sobre la transposición del lenguaje pictórico al literario, y especialmente sobre el modernismo literario, al igual que el impresionismo pictórico, entendidos ambos como la traducción (en el sentido de explicar e interpretar) de sensaciones:

¿Qué es el modernismo? ¿Qué significa como escuela de arte? ... Lo que fue pura fantasía sin que importara gran cosa forma, procedimiento ni ejecución, vino á transformarse después en el arte medido y pacífico, que sí, impresionista en los primeros momentos, madura las impresiones y las traduce con exactitud, sencillez y corrección. El artista romántico sólo necesitaba la inspiración; el modernista es pobre de ella, pero pinta ó describe la realidad buscando la belleza en la realidad misma, con cosas nuevas, cosas antes no vistas, que nacen de un modo de ver especial y

de una observación perspicaz, constante y fuerte. [...] Mas, concretémonos al arte literario que, dentro del campo del modernismo, si bien tiene algunas pequeñas diferencias con lo pictórico, tiene notables semejanzas y valgámonos de ellas, para que haciendo la comparación de los dos, se pueda definir mejor su carácter. [...] Y así como el pintor educando su vista, percibe cosas nuevas, no vistas antes y á su retina llegan colores que antes no encontraron otras retinas educadas ó predisuestas para su percepción, y los copian por maneras nuevas, así también el escritor ve esas mismas cosas y experimenta sensaciones extrañas tampoco experimentadas antes, y las traslada al papel buscando palabras para que hagan ver por medio del oído esos colores y experimentar esas sensaciones. Por eso el literato verdaderamente modernista tiene en su pluma una paleta brillante y rica de color capaz de pintar escribiendo, con tanta exactitud como el artista que traslada sus impresiones sobre el lienzo (García Valiente 2).

Entonces, los pintores impresionistas plasmaron en sus lienzos sensaciones visuales; del mismo modo, Gómez Carrillo tradujo sensaciones a palabras. Esta capacidad traslaticia fue reconocida por contemporáneos. En 1909, en el artículo “Triunfo literario” del diario *La Correspondencia de España*, Ángel Guerra, en ocasión de la traducción a la lengua francesa de la obra *Grecia eterna* (1919), escribe lo siguiente:

... Gómez Carrillo ha puesto los mejores fervores de su espíritu y también los más gallardos trazos de su arte idealista, pintoresco, exótico y frívolo, profundo y sereno, según sus estados espirituales y según las

sensaciones artísticas que, después de hondamente sentirlas, ha querido cálidamente traducir (párr.2).

Esto constituye un claro punto de contacto en la transposición que nos interesa.

Lo que apuntala García Valiente, párrafos más arriba, sobre la relación entre el impresionismo pictórico y el modernismo literario (modernismo hispanoamericano), refuerzan nuestra teoría sobre la tendencia estética de Gómez Carrillo y la compleja relación entre el lenguaje, la pintura y la escultura cristalizada en *Esquisses*.

En esta misma línea de pensamiento, la lectura e interpretación contemporáneas del modernismo que hace Rosemary C. LoDato analiza la transposición del *Art Nouveau* al modernismo hispanoamericano. Para esta estudiosa este tipo de arte finisecular, con su predilección por la curva, tomó como tema recurrente el cisne, por la forma de su cuello, el cual influenció a los escritores modernistas hispanoamericanos. La predilección por las joyas y el color azul de nuestros modernistas se adeuda al *Art Nouveau* (64). Por tanto, la porosidad entre diferentes artes o lenguajes no fue exclusiva de Gómez Carrillo

En este espacio elaboramos más sobre los fundamentos del impresionismo y su transposición al lenguaje porque el mismo tuvo mayor impacto que el posimpresionismo en *Esquisses*. Así también, Gómez Carrillo en la crónica “El Impresionismo”, a la cual ya hemos hecho referencia, aporta importante información que evidencia su conocimiento del movimiento impresionista, si bien es posterior a *Esquisses*. En ese texto, ante la pregunta retórica “¿Qué es, en realidad, el impresionismo?” responde:

Yo, por mi parte, después de hacerme largo tiempo la misma pregunta, he llegado a contestarme:

—El impresionismo es la resurrección de la luz, el descubrimiento de la luz, mejor dicho.

¡La Luz! A todos les parece que es la cosa más común, y en efecto, lo es fuera del arte. Pero en el arte es de lo más raro. Buscadla en los cuadros clásicos y no la encontraréis. Encontraréis, sí, una claridad rubia, pasada por un áureo tamiz, para alumbrar los rostros divinos; y una luz color de rosa, muy suave, muy igual, divinamente falsa, para bañar los cuerpos desnudos y una luz celeste, luz del cielo, para alegrar los campos. Pero la luz de la realidad, la gran luz que ciega, que matiza de tonos de incendio, que une los objetos, que da movimiento, vida y violencia al espacio, la luz de la verdad, en fin, no existe en arte antes de que los impresionistas la pintaran ("El Impresionismo" 116).

El descubrimiento de la luz, que develan los impresionistas en sus cuadros, es una nueva manera de ver y plasmar sensaciones en los lienzos. Hemos tomado el anterior fragmento porque, si bien, en *Esquisses* no hay pasajes donde se enfatice sobre los cambios atmosféricos y de la luz, esta obra de Gómez Carrillo, como modernista, busca plasmar la realidad utilizando una mirada y estrategias novedosas, como esa forma novedosa de ver el mundo que legaron los impresionistas. A manera de ilustración, en el siguiente pasaje de la obra *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), podemos apreciar la utilización del recurso de la luz en la prosa:

El cielo mismo que allá, del otro lado del río, es rojo con tonos de incendio en la apoteosis del sol poniente, toma, al cubrir aquí las torres negras y enmohecidas, un color indeciso, un matiz melancólico de tela muy antigua, de raso marchito y manchado (2).

Aquí no solo apreciamos el uso de la luz y del color en la sensación visual, sino también la transposición del matiz pictórico a palabras, lo que confirma en la obra de Gómez Carrillo la utilización de una prosa porosa por cuyos intersticios fluye el lenguaje pictórico.

Y es que Gómez Carrillo "... pinta ó describe la realidad buscando la belleza en la realidad misma, con cosas nuevas, cosas antes no vistas, que nacen de un modo de ver especial y de una observación perspicaz, constante y fuerte" (García Valiente 2). Para ilustrar este punto, tomemos, por ejemplo, la silueta de Juliette Adam en donde busca la belleza en la realidad misma y, al no encontrarla (porque la escritora muestra ya los signos físicos del paso del tiempo), evoca el retrato que viera años antes de una Juliette joven poseedora de una belleza clásica (*Esquisses* 65-67). Así logra ver una realidad o cosas nuevas al construir la silueta de Adam tomando como patrón la belleza clásica griega.

Siendo las impresiones la base del método de trabajo que Gómez Carrillo toma de los impresionistas, nos vemos en la necesidad de recordar algunas ideas que ya hemos glosado en otra sección sobre la polisemia de las sensaciones o impresiones. Siguiendo la estela de los impresionistas, la escritura de *Esquisses* tiene su génesis en el efecto o "impresión hecha en el ánimo" (*DRAE*) del crítico, de una forma equiparable a los efectos o impresiones en las pinturas impresionistas. El término "impresionismo"

se refiere al predominio de la impresión y “de la percepción sensiblemente mediata” (Alonso y Lida 132). Este movimiento resalta las “impresiones fugitivas, la movilidad de los fenómenos climáticos —en lugar de lo estable y el aspecto conceptual de las cosas— que plasma directamente en el lienzo (132).

Richard Schiff explica que las sensaciones, si bien subjetivas, eran consideradas por los pintores como “una verdad fundamental”. Schiff elabora que, para la expresión de dicha verdad, se valieron de efectos —en este caso entendidos como “Trucos o artificios para provocar determinadas impresiones” (*DRAE*)—. Estos efectos son los siguientes: la técnica de pincel, reminiscente del bosquejo o *esquisse*; una falta del dibujo convencional en la composición, es decir, el uso de la línea; así como una tonalidad de colores brillantes hasta ese momento desconocida (69). Gómez Carrillo, en su prosa, utiliza como “efectos” la utilización de los epítetos, las analogías, la fisonomía (a la cual le dedicamos un capítulo), el *esquisse*, el camafeo, la silueta...

La impresión o sensación puede ser equivalente a una primera idea o idea inicial que llega a la mente, la cual es básica en la concepción de la técnica pictórica del *esquisse*. Las sensaciones se caracterizan por la inmediatez. Más importante aún es el hecho de que la primera sensación constituye el testigo de la expresión más genuina (espontánea porque no está todavía influenciada por los preceptos) y personal de un crítico, de un escritor o un pintor frente a un determinado tema. Constituye el primer impacto entre el objeto y el sujeto (Callen 16). En otras palabras, *Esquisses* parte de las sensaciones producidas en el ánimo del crítico, las cuales transcribe, dando un cariz de inmediatez a las mismas, así como los impresionistas plasmaron sus impresiones inmediatas de luz y de color. Y si partimos del adjetivo ‘impresionista’

—cuyo sufijo ‘-ista’ significa “partidario de o inclinado a lo que expresa la misma raíz con el sufijo -ismo” (*DRAE*), es decir ‘impresionismo—, vemos que es una crítica de impresiones, una crítica que expresa “las impresiones subjetivas que una determinada experiencia provoca en el artista” (*DRAE*). ¿Qué experiencia provoca el encuentro de Gómez Carrillo con Paul Verlaine?

En resumidas cuentas, la impresión se refiere a un acto de percepción subjetiva en contraposición al realismo imperante en la época, que buscaba una representación objetiva de la realidad (Alonso y Lida 127). Es la impresión o sensación la que media entre la división sujeto – objeto. Los impresionistas reproducían sus sensaciones en un lienzo producto de la dicotomía sujeto (percepción humana o experiencia) y objeto (mundo natural o paisaje). Entre el objeto y la percepción median las sensaciones o impresiones subjetivas.

Si pensamos esto en términos de *Esquisses*, la mediación sujeto–objeto se da entre Gómez Carrillo y los artistas que “posan” para el “pintor”. Estos artistas producen sensaciones en el ánimo del crítico, que a su vez desencadenan otras sensaciones que este plasma en el papel. La experiencia actual y sus sensaciones activan sensaciones pasadas:

Y yo de mí sé decir que entre todas mis impresiones de juventud, ninguna quedará grabada en mi retina con tintas tan fuertes, como la visión, aún palpitante, de aquella noche de estío en que encontré por primera vez al más genial de los poetas contemporáneos [Paul Verlaine (1844-1896)] recostando su cabeza de atleta y de borracho, sobre la ennegrecida mesa de un cabaret de París (*Esquisse* 64).

El término “retina” arriba utilizado, además de aparecer varias veces en *Esquisses* y a lo largo del corpus de Gómez Carrillo, es fundamental para comprender el uso de las impresiones.

En el contexto de la anterior cita, se puede apreciar la voz “impresión” con el sentido de “memoria” o de “imagen en la memoria”, porque la retina es la “Membrana interior del ojo, constituida por varias capas de células, que recibe imágenes y las envía al cerebro a través del nervio óptico” (*DRAE*). Dicho de otra forma, la retina es el medio por el cual la sensación se convierte en imagen en el cerebro. Tanto los impresionistas como Gómez Carrillo están construyendo sus obras principalmente utilizando el sentido de la vista. Gómez Carrillo, al igual que los impresionistas, tenía las retinas educadas para percibir y ver en el mundo sensaciones nuevas. En este punto, son más que oportunas las palabras atribuidas a Cézanne: “Monet no es más que un ojo. Pero, Dios mío, ¡qué ojo! Así también, las palabras de Monet:

Quizás la originalidad, en mí, se reduce a la receptividad de un organismo supersensible y a la conveniencia de una estenografía que proyecta sobre la tela, como sobre una pantalla, la impresión recogida por la retina (Solana 20).

Estas citas enfatizan la importancia del ojo y la retina para los impresionistas, quienes los utilizaban para explicar su propia teoría basada en sensaciones. Igualmente, refuerzan nuestra teoría de un diálogo entre *Esquisses* y el impresionismo.

Como ya se dijo, *Esquisses* es una obra con una finalidad divulgativa pensada para los jóvenes hispanoamericanos ávidos de conocer las últimas tendencias artísticas de Francia. Gómez Carrillo les está transmitiendo sus sensaciones o

experiencias vividas de primera mano con algunos de los artistas más sobresalientes del momento, lo que es algo novedoso porque es una ventana para conocer la modernidad.

Por otro lado, en el corpus de Gómez Carrillo existe una alta frecuencia de aparición del término “visionario”, pero no en el sentido de figurarse cosas quiméricas por una fantasía exaltada o de tener visiones del futuro (que no se perciben por el sentido de la vista) (*DRAE*), sino en el sentido de tener la capacidad de ver o percibir cosas nunca vistas, lo que se traduce en sensaciones o impresiones novedosas. Los sentidos externos, especialmente la vista, transmiten sensaciones de objetos. Aunque Gómez Carrillo se vale de otros sentidos, es el de la vista, como en los impresionistas, el que tiene la preeminencia. No es casual esto porque a lo largo del tiempo se han considerado los sentidos de la vista y luego el del oído como estéticos por excelencia.

El quid de *Esquisses*, al igual que el de las pinturas impresionistas, radica en hacer ver y sentir a los lectores (o en su caso, a los observadores de obras pictóricas impresionistas) a través de imágenes, las sensaciones o impresiones experimentadas y plasmadas por medio de la palabra (o por la representación pictórica). En consonancia con lo que se ha dicho, el mejor elogio que un autor de sensaciones podía recibir era la capacidad de hacer sentir al lector las mismas impresiones por él experimentadas:

Los ojos de su cara y los de su alma, muy abiertos siempre, han recibido en sus retinas las imágenes más brillantes, las sensaciones más extrañas y las más deliciosas sugerencias [en el sentido de evocación], que son las mismas que vive el lector —y este es el mayor elogio que de un escritor puede hacerse— en unas horas de ensoñadora lectura (J 5).

Siguiendo los pasos de los impresionistas, en la representación de las siluetas de Gómez Carrillo existe un importante rol de lo subjetivo porque el lector de *Esquisses* lee textos que están tamizadas por el “yo”: los gustos, experiencias vitales, la imaginación e interpretaciones subjetivas. En palabras del autor: “A tal volumen me referiré [de la autoría de Armand Silvestre], casi exclusivamente, para rematar esa serie de sensaciones personales” (*Esquisses* 33). Es así como el propio Gómez Carrillo se refiere a *Esquisses* como “una serie de sensaciones personales” que no son reproducidas en un lienzo, pero lo son en el papel. De ahí que su práctica escritural se acomode, se pliegue y se sesgue hacia una práctica escritural sustentada en el yo⁵⁴.

3.5 Del *esquisse* en el *Esquisses* de Gómez Carrillo

Dentro de la transposición, el *esquisse* es el efecto y la técnica más importante que Gómez Carrillo toma de los impresionistas, no en balde titula su primera obra.

Cuando vio la luz *Esquisses*, tal como lo había anticipado su autor, en el prólogo, uno de los primeros comentarios que recibió fue la crítica negativa de Leopoldo Alas Clarín (1852-1901) al título afrancesado de la obra. Desde una postura hermética, miope y resistente a la innovación en el lenguaje —en este caso a nivel léxico—, Clarín reprochó en una de sus famosas columnas periodísticas tituladas “Palique”⁵⁵ el excesivo afrancesamiento del autor:

⁵⁴ Seguimos la definición del diccionario académico para la voz “yo”: “Sujeto humano en cuanto persona” (*DRAE*).

⁵⁵ Este palique fue publicado en el prestigioso periódico *El imparcial*. Gómez Carrillo hace referencia al mismo en su autobiografía “Las miserias de Madrid”.

A los quince días exactos de haber yo enviado los ejemplares destinados a la crítica, me quedé asombrado al ver en un periódico —nada más que en *El Imparcial*— un artículo de Clarín sobre mí. El insigne juez de las letras

Lo de *Esquises* no me gusta, porque no faltará crítico castizo que traduzca: «Es queso,* ó con mas derecho diga: «¿Qué es eso?*

Esquisses se puede decir en español de varias maneras; de modo que no hay disculpa para dar al libro ya desde la portada un carácter de afectación que desdice de alguna parte del contenido, sincera, discreta, noblemente pensada. Es un opúsculo de un género que no se suele ver en Madrid (3; Clarín).

El maestro Clarín con su comentario sobre el título de *Esquisses* no vislumbró la profunda relación y transposición entre el mundo pictórico y el mundo textual que Gómez Carrillo estaba planteando en su obra. Consideramos que la utilización de un galicismo en su título es más que un poder desarmador de un purismo recalcitrante, y más que un afrancesamiento de moda del que tanto acusaron los escritores tradicionales a los modernitas. Esa preocupación purista se basaba en la desestabilización provocada por un lenguaje divergente a la norma; es decir, de un lenguaje salpicado de galicismos, lo que significaba estar al margen de los modos de autorización tradicionales que buscaban regular los usos de la palabra pública.

Si Gómez Carrillo hubiera utilizado la traducción al español del término técnico *esquisse*: “anteproyecto”, “comienzo” o “esbozo” (esta última traducción la da el propio Gómez Carrillo⁵⁶), se habría invisibilizado la relación entre *Esquisses* y el concepto

comenzaba diciendo: “Esquisse... ¿es queso...? ¿qué es eso...? Pero después de unas cuantas bromas sobre la manía de poner palabras en francés, examinaba seriamente, afectuosamente mi trabajo, expresándose en estos términos ...” (Gómez Carrillo “El primer triunfo” 34).

⁵⁶ En *Treinta años de mi vida* (1920), en la versión publicada en la revista *Cosmópolis*, Gómez Carrillo nos proporciona su traducción de la palabra *esquisse* como esbozo, además de contarnos la recepción que tuvo su obra:

técnico pictórico *esquisse*. Por añadidura, se habría invisibilizado la relación entre *Esquisses* y varias obras impresionistas que fueron expuestas por sus autores como *esquisses*; por ejemplo: *Esquisse pour le tableau: Paysage à Montmorency* (Salón 1859), de Camille Pissarro; *Esquisse pour un portrait du fils de l'artiste* (1882), de Paul Cézanne; *Un bar aux Folies-Bergère*, esquisse (1891), de Edouard Manet; *Esquisse pour un portrait (M. et Mme. Louise Rouart)* (1904), de Edgar Degas. Además, páginas más arriba hemos hecho referencia a la obra *Impression: soleil levant* (1874), de Claude Monet. No está demás recordar que la voz “impresión” era intercambiable por “sensación”.

En la terminología pictórica, la impresión también se relacionaba el *esquisse* que hacía referencia “al intento del artista de registrar las características objetivas de un paisaje o de la atmósfera de luz en el momento preciso cuando afecta la sensibilidad individual” (Shaw "French Landscape Painting and Modern Life" 67). Es decir, la impresión o sensación se refiere a la experiencia subjetiva de un artista frente a un motivo.

Por consiguiente, sostenemos tesoneramente que ese galicismo que intitula la obra es un claro proveedor de claves interpretativas que abren las compuertas para establecer la relación de la obra con el impresionismo, pero no solo a nivel de título,

¿Por qué *esquisses*, así en francés? No acierto a explicármelo ahora. Y tampoco me explico el favor, la curiosidad, la simpatía con que los hombres más eminentes de España acogieron aquel folleto formado por siluetas muy ligeras de los grandes literatos que entonces estaban de moda en París. A los quince días exactos de haber yo enviado los ejemplares destinados a la crítica, me quedé asombrado al ver en un periódico (nada menos que en *El Imparcial*) un artículo de *Clarín* sobre mí (Gómez Carrillo "Treinta años de mi vida" 15)

sino ideológicamente al constituir un espacio de reflexión estética, de una estética que hemos llamado estética de lo inacabado o de lo imperfecto⁵⁷, que trae a la mente las pinturas impresionistas: sus objetos sin contornos definidos, espacios en blanco, “colores como manchas y superficies yuxtapuestas”, y la atención a la atmósfera que ayuda a desvanecer aún más los contornos (Alonso y Lida 130). Pero, sobre todo, reabre la discusión del *esquisse*, concebido tradicionalmente como un esbozo, como un pre-texto, para llevarlo a un estatus artístico que convierte al *esquisse* en una obra artística en sí misma (Stephens 2). El *Esquisses* de Gómez Carrillo está conformado por distintas semblanzas que en realidad son pre-textos autónomos, no fijados en su totalidad o de forma permanente; es decir, tienen vitalidad y distintas posibilidades de movimiento al poder ser retrabajados y pulidos.

El estatus y aceptación del *esquisse* como un producto final fue evolucionando en el siglo XIX, pero tomó ímpetu a raíz de las obras impresionistas y su técnica del pincel que para el público decimonónico la misma era una característica propia de un trabajo previo, inacabado, destinado a la esfera privada, a la esfera del estudio. Pero ¿en qué momento se concluye una obra? ¿Cómo o quién decide esto? El solo hecho de presentar una obra con un título que remite a un estado en proceso, a una etapa preliminar, es un gran salto hacia la innovación discursiva en Gómez Carrillo. Además, con su *Esquisses* se interroga al concepto tradicional del libro como una obra acabada y, si se quiere, perfecta, porque en el corazón del *Esquisses* late la escritura en proceso de construcción, que podría compararse, en términos gramaticales, al tiempo

⁵⁷ Ver Stephens, Sonya. *Esquisses/Ébauches Projects and Pre-texts in Nineteenth-Century French Culture* (2007). En la introducción Stephens habla del *esquisse* como una “aesthetic of the incomplete” (2).

verbal imperfecto, como una acción en proceso en el pasado, frente al pretérito, entendido como una acción finalizada. Dentro de la literatura hispanoamericana, la obra inacaba, imperfecta y fragmentaria es una nueva concepción de la creación literaria. Esto es otro aporte que hace Gómez Carrillo dentro de la renovación modernista.

Opinamos que la decisión de presentar en público o de publicar una obra, básica e idealmente, recae en el artista o escritor. Por ejemplo, muchos impresionistas, entre ellos Claude Monet, hacían una diferencia entre un *tableau*, léase una obra completamente terminada, y un *esquisse*, una pintura considerada incompleta (House 46). John House refiere que Claude Monet, en 1878 vendió tres pinturas al también pintor impresionista Gustave Caillebotte (1848-1894), entre ellas *La Gare Saint-Lazare: Le Signal* (1877) (Figura 5), que aparece en los libros contables de Monet con el subtítulo de *esquisse*, y también *La Gare Saint-Lazare* (1877) (Figura 6) (46), considerada por Monet como un *portrait*.

Siguiendo el análisis de John House, a simple vista se puede apreciar que *La Gare Saint-Lazare: Le Signal* está ejecutada de una manera rápida, con pinceladas más libres, en comparación con *La Gare Saint-Lazare* que aparece más acabada, pero que siempre mantiene la técnica característica del impresionismo, consistente en ese manejo del pincel que da una apariencia inacabada propia del *esquisse* (46). Asimismo, podemos agregar que el humo que desborda la atmósfera de la estación ayuda a difuminar los contornos de la composición.



Figura 5: Claude Monet, La Gare Saint-Lazare: Le Signal (1877) (House 47)

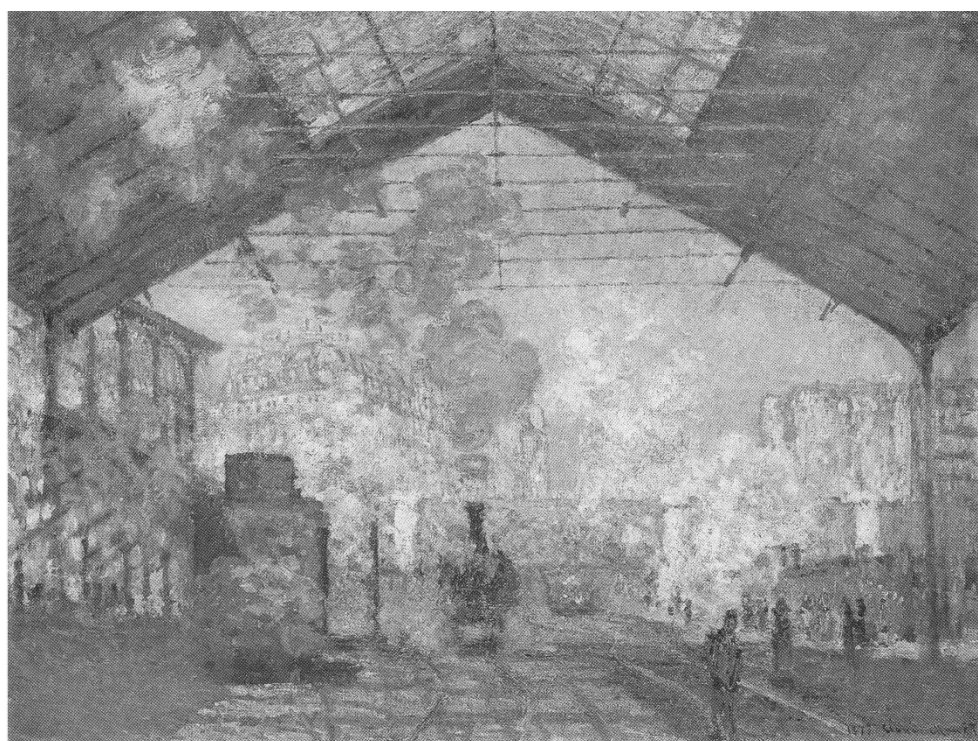


Figura 6: Claude Monet, La Gare Saint-Lazare (1877) (House 47)

Si bien, Gómez Carrillo no nos proporcionó una definición personal del *esquisse*, este era un término de amplia circulación en el siglo XIX. Albert Boime, en *The Academia and French Painting in the Nineteenth Century* (1971), hace una exhaustiva exposición de la evolución del *esquisse* dentro de la Academia Francesa. Siempre manteniendo el concepto clásico de un trabajo preliminar como punto de partida para un lienzo final, Boime refiere cómo a mediados del siglo XIX la Academia inició concursos de *esquisses* entre sus alumnos. En ese contexto, los *esquisses* eran considerados un ejercicio de creatividad, elaborados rápidamente, generalmente afuera del estudio, en donde los artistas plasmaban una primera idea, que sería retrabajada para la obra final, utilizando exclusivamente su talento y destreza. Del *esquisse* no se esperaba que tuviera un acabado perfecto, sino que capturara la espontaneidad y originalidad del artista (Callen 15): la primera idea o sensación.

Al interpretar *Esquisses* a la luz de lo anteriormente expuesto, con esta obra estamos ante las primeras ideas, frente a sensaciones, frente a lo espontáneo. No frente a una crítica que nos indica cómo debería ser una obra a la luz de un ideal. En *Esquisses* la velocidad está relacionada con el deseo de presentar algo genuino y espontáneo a los lectores. Esto también puede ser un síntoma de la vida moderna cambiante y rápida. De ahí la importancia de la velocidad de escritura y de la espontaneidad, para no perder esa primera impresión o idea, que es el camino interpretativo que el autor nos marcó con el título de la obra.

En el caso de los impresionistas, la velocidad estaba relacionada con la atmósfera cambiante, como los efectos de la luz, que querían capturar. A modo de ilustración, en “La psicología del viaje” Gómez Carrillo hace referencia a los fenómenos

atmosféricos, rápidamente cambiantes que trabajaron los impresionistas: "... el experimento pictórico de Claude Monet que, copiando en veinte o treinta ocasiones un mismo haz de trigo, logró realizar veinte o treinta lienzos desemejantes ..." (11). Dicho experimento quedó immortalizado en la serie de pinturas de Monet conocida como *Almíares*, que se centraron en campos de cosecha pintados entre 1890 y 1891, pero bajo distintos haces de luz. Monet utilizó el mismo motivo que varió según su percepción de la luz, a semejanza de las variaciones sobre un mismo tema que se dan en la música. Estas variaciones son un ejemplo de subjetividad, puesto que no todos los individuos necesariamente experimentan las mismas sensaciones bajo las mismas condiciones de luz.

Un punto interesante del trabajo de Boime es que presenta el proceso de creación de obras finales al documentar el o los *esquisses* de una obra y presentar la pintura definitiva. En la obra final, en ese producto terminado, el artista ha realizado múltiples correcciones a la luz del arte canónico o sancionado por el estado, o incluso a petición de los mecenas. Esto en detrimento de la espontaneidad de las sensaciones del momento y de la creatividad y la técnica libre del pintor, la cual se ha liberado de la camisa de fuerza de los preceptos artísticos y, en el caso de Gómez Carrillo, de las retóricas y de las poéticas.

Boime ilustra lo anteriormente expuesto en la obra *Le retour des moissons* del pintor realista William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) al comparar el *esquisse* con el trabajo final.



Figura 7: *Le retour des moissons* del pintor realista William-Adolphe Bouguereau.

a) *esquisse*, b) trabajo final (Boime 104)

Boime explica que la obra final de Bouguereau es una muestra más del abismo entre el *esquisse* y el producto final. En el *esquisse* el pintor utilizó efectos naturales de la luz. Agrega Boime que en *esquisse* se utilizan colores en su estado puro, es decir, en el tono más brillante de la paleta (esto no se puede apreciar en la reproducción a blanco y negro). Existe movimiento en las figuras, los rostros no están definidos (al igual que en varias obras impresionistas). Por el contrario, la obra final es rígida, sin movimiento, la línea delimita los elementos de la composición. Incluso los tocados de la cabeza de la mujer en el burro y la del niño que lleva en brazos marcan una distinción social que no existía en el *esquisse* (104).

En el caso de *Esquisses* únicamente contamos con el *esquisse* como producto final que contiene en su concepto original el de un estado o una estética imperfecta, incompleta o inacabada, instantánea, siempre en condición de paso, marcada por la improvisación y por un carácter expresivo, no solo alejada de las poéticas, sino que teóricamente alejada de las restricciones editoriales. Es un libro no censurado, que puede contener errores, si bien es un producto de la espontaneidad de las ideas y sensaciones, y supuestamente escrito sin la utilización de fuentes exteriores a la mano, valiéndose únicamente de su memoria o sensaciones pasadas. El distanciamiento de Gómez Carrillo de las reglas del arte en la crítica impresionista lo explica en *El alma encantadora de París* (1902), en el texto “La crítica y los críticos de París”:

La teoría es falsa y egoísta, sobre todo egoísta, pues permite al artista contenerse y le da permiso para cortarse las alas, para presentarse incompleto en su obra, para no entregarse entero, palpitante de vida, de verdad, de pasión, cual todos los verdaderos poetas que en el mundo han sido” (Gómez Carrillo “La crítica y los críticos de París” 207).

Esta cita encaja a la perfección con la esencia del *esquisses* y la libertad de creación. Por ello volvemos a apropiarnos de las palabras de Gómez Carrillo que escribiera en su texto “El Impresionismo”: “Al impresionismo se le debe libertad, sinceridad, capricho, frescura (118).

Cada texto de *Esquisses* termina con el nombre de la ciudad y la fecha en que fue elaborado. Esto es una estrategia literaria que puede ser ficticia, pero que a todas luces apoya nuestra teoría de la velocidad de creación de la obra. Decimos esto porque existe un pasaje en *La miseria de Madrid* (1921), obra autobiográfica, en donde Gómez

Carrillo se refiere al proceso de escritura de *Esquisses*. Según narra, escribió la obra cuando estaba recién llegado a Madrid, después de haber estado en París sin la autorización del gobierno de Guatemala, quien le había proporcionado una beca de estudios en Madrid, no en París. Estando a la espera de su pensión, en una habitación de un hotel, Gómez Carrillo, según sus propias palabras, escribió *Esquisses* en una semana, utilizando nada más que apuntes sueltos y datos contenidos en su memoria:

Entonces, contentos de aislarnos en medio de aquel Madrid tan poco hospitalario, Alice y yo nos encerramos para trabajar en silencio. En una semana hice yo, con notas de París, un librito que la casa Hernando imprimió y que llevaba el título de *Esquisses*, es decir, esbozos (15).

En esta referencia al proceso de escritura de *Esquisses*, implícitamente se está haciendo alusión a la inmediatez y a un proceso de escritura rápida, el cual no solo es característico del *esquisse* sino que será característico del proceso de profesionalización del escritor, en el caso de Gómez Carrillo, del reportero, del *chroniqueur* del arte —como se autodenomina en *Esquisses*— (43), apremiado por cumplir con plazos de entrega. Y es que el concepto del tiempo es básico no solo para comprender el concepto del *esquisse*, esbozo creado rápidamente, sino para comprender las efímeras sensaciones que los impresionistas y Gómez Carrillo buscaron representar y traducir, y para entender a cabalidad un punto central de la modernidad y la vida rápida en la ciudad.

El artista finisecular es un observador y vive una vida dominada por lo efímero de la moda, por los cambios en el espacio arquitectónico urbano —realizados por un afán de modernización—, por un desplazamiento nunca antes experimentado por la red

de ferrocarril⁵⁸ o locomotora (“símbolo reescrito del progreso en los textos latinoamericanos” (Albizúrez Gil 247), el motor de combustión, y la inmediatez de las comunicaciones, especialmente gracias al telégrafo y al teléfono. Todas estas innovaciones causaron una percepción de la realidad a una velocidad hasta ese momento desconocida. En esta coyuntura, el tiempo ya no es eterno, sino que limitado. De ahí que Charles Baudelaire en su famoso ensayo “Pintor de la vida moderna” (1863) definiera a la modernidad como lo transitorio, lo fugaz, lo contingente especialmente en una sociedad de consumo, en donde la moda es lo que mejor ejemplifica lo transitorio, lo fugaz y lo contingente (Baudelaire 796). En otras palabras, la vida moderna no es más que una colección de instantáneas (Stephens 3).

Gómez Carrillo, al igual que muchos artistas, se enfocó en registrar la vida moderna valiéndose de sensaciones e impresiones que desaparecen para dar lugar rápidamente a otras. Esto es, en la modernidad, en donde una sensación sucede a la siguiente en un flujo continuo, qué mejor medio que el *esquisse* para representar la rápida y cambiante realidad.

⁵⁸ En *Sensaciones de París y de Madrid* en un viaje por ferrocarril por tierras francesas, Gómez Carrillo escribe:

¡París!... ¡París!... Y mientras el tren corre por las campiñas ya cubiertas de violetas y de amapolas, el pensamiento de los que llegamos corre también, formando proyectos balzacianos de conquista y de conquistas (5).

Lo anterior es un claro ejemplo de la modernidad y su impacto en el cambio de percepción del tiempo, del paisaje y que incluye en el fluir de los pensamientos.

Siempre en la misma obra podemos encontrar otro ejemplo de los cambios que llevó consigo la modernidad, tanto a nivel de cambios arquitectónicos en la urbanística de París, como en la apreciación del tiempo convertido en dinero:

Pero ya el boulevard no era el mismo: había envejecido; se había llenado de Bancos judíos, de cervecerías belgas, de bazares americanos y de hoteles cosmopolitas; se había convertido en una calle comercial, por la cual todo el mundo pasaba de prisa yendo a la Bolsa ó volviendo de Londres, sin tiempo para saludar, sin humor para sonreír, vulgarmente, en fin, con las manos en los bolsillos y las solapas vírgenes de flores (6).

El modernista Manuel Díaz Rodríguez, en ocasión al prólogo de la obra *Trovadores y trovas* (1899) del también modernista Rufino Blanco Fombona, escribió sobre los cambios en la cotidianidad característicos de la rápida vida moderna a los que se enfrentaron los escritores que hicieron un viaje cosmopolita e importador de nuevas prácticas artísticas a Francia:

... La literatura modernista no solo quiere la perfección de la forma, sino también encerrar en esa perfección de la forma el alma contemporánea toda, compleja y vibrante. Siendo la vida del hombre moderno más intensa que la vida humana en otra época, formada como está de sensaciones nuevas y más rápidas —tanto porque han variado mucho las excitaciones del exterior como porque se han modificado los nervios del hombre— de ideas más numerosas y afectos más raros, en la prosa y el verso modernistas ha de ir vibrando un haz de sensaciones, ó cantando un coro de ideas, ó esparciendo perfumes el afecto raro y exquisito (Díaz Rodríguez XVI-XVII).

Las anteriores palabras de Díaz Rodríguez dan un espaldarazo a la relación entre la vida moderna, la nueva concepción del tiempo y las sensaciones que Gómez Carrillo y varios de los modernistas coevos buscaron representar o, más bien capturar en sus obras. Asimismo, validan la concepción del *esquisse* como un trabajo realizado rápidamente.

La experiencia acelerada de la modernidad está íntimamente relacionada con la experiencia vital de Gómez Carrillo, específicamente con su labor periodística, dada la obligada inmediatez de las crónicas y noticias que debían entregarse en plazos fijos,

así como la caducidad intrínseca del periódico. El diario pierde su vigencia aceleradamente: la noticia de la mañana ya es historia en la tarde. Esto en una coyuntura de modernidad en donde, por las redes de comunicación, la acelerada industrialización se dio de una manera sin precedentes, caracterizada por un flujo incesante de información. Precisamente, esta nueva forma de vida, puede estar directamente relacionada con la aceptación social y artística del *esquisse*, por su espontaneidad e inmediatez (Stephens 2).

Este contexto de vida acelerada sigue vigente ya entrado el siglo XX, en 1916, en la forma de pensar y de trabajar de Gómez Carrillo. Para ejemplificar esta lógica acelerada de trabajo, hemos localizado la entrevista “De cómo se hace una crónica: hablando con Gómez Carrillo”, publicada en el diario español *La correspondencia de Valencia*. En este texto, refiere su forma de trabajar la crónica que responde a una imperante necesidad de producir rápidamente que puede relacionarse con la velocidad del *esquisse* porque, según su metodología de trabajo, una vez escrita una crónica nunca la volvía a leer:

—Hay en mi alma una voluptuosidad inefable en el producir. Cuando trabajo, me olvido de la hora que es... y también de la pena. / — ¿Y luego? / — Luego, sin volver á leer las cuartillas, las meto en un sobre... Y no sé lo que me sale, porque nunca... nunca... nunca..., he tenido la curiosidad de abrir uno de los periódicos que publican mis prosas...

(Caballero párr. 5)

En el *esquisse* esa misma rapidez de creación, por lo menos en lo que a la escritura se refiere, puede no ser perfecta, contener errores. Algunos datos que pueden

pasar desapercibidos al ignorar el concepto tradicional del *esquisse* son los errores y erratas que Gómez Carrillo cometió en algunas siluetas, como en la de Charles Maurras, al escribir que el artista nació en 1870 (43), cuando en realidad nació dos años antes, en 1868. O bien, en los camafeos de Juliette Adam, al referiste al retratista como León Bonat, y no como Bonnat, que es la forma correcta. En el camafeo de Louis Le Cardonnel, escribe Cardonel. Estos errores y erratas, y otros más, constituyen vacilaciones en la ortografía, que pudieran parecer insignificantes, pero, leyéndolos a contra luz de la teoría del *esquisse*, respaldan, la teoría de una estética de lo inacabado y de lo imperfecto, así también de la escritura improvisada.

El Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc. (1866-1879), de Pierre Larrouse, contiene un extenso artículo sobre el *esquisse*, el cual aporta información iluminadora para comprender el término pictórico en cuestión, y la transposición del mismo a la literatura que hace Gómez Carrillo. A continuación, haremos referencia únicamente a las secciones relevantes —resaltando pasajes en negrita— para nuestro análisis, que incluyen la etimología del término, y algunas definiciones manejadas precisamente unos años antes de que se publicara *Esquisses*. Es necesario mencionar que la enciclopedia Larrouse y su diccionario, históricamente han contado con un prestigio de autoridad que sus usuarios le han conferido.

Esquisse s.f. (è-ski-e — del italiano *schizzo*, derivado del latín *schedius*, **hecho en el campo**; el cual viene del griego *schedius*. Esta última palabra pertenece a la misma familia que *schediazein*, **hecho de prisa**, y *schedia*, canoa hecha de prisa, propiamente colección de placas; de

schizein, cortar; a menos que no se vuelva a unir, como lo piensa Curtius, a la raíz sánscrita *kshad*, cortar, dispersar; unida la raíz *skhad* fragmentar, disecar. Esta raíz *skhad* ha producido también el griego *skedannumi*, dispersar, disipar, y *skedassis*, dispersión. Un etimólogo alemán del siglo pasado, Wachter, refería a esquisses y las formas romanas que le corresponden al alemán *schatten*, sombra, oscuridad. Esta palabra alemana se refiere sin duda al gótico *skadus*, sombra, para *skatus*, que Dufrecht llevó, así que el lituano *scydas*, *scyda*, escudo, a la raíz sánscrita *chad*, cubrir, proviene de *skad*. Compárese el irlandés *sgathaim*, cubrir; *sgath*, sombra, y la raíz vecina del sánscrito *sku*, cubrir, proteger; zend, *ski*, mismo sentido, de donde el griego *skia*, sombra. Siguiendo a Wachter, **esquisser significaría también sombrar, marcar por medio de signos toscos y rápidos, y esquisse designaría propiamente la delineación burda de una obra comenzada, hecha de prisa con tisa, con carboncillo o con un pincel. B. artes. Primer trabajo por el cual el artista fija su primea idea y captura el aspecto general del tema, pero que no es un inicio de la ejecución del tema por el tema en sí. Bosquejar [esquisser] al crayón, a la pluma, al pincel. Bosquejar [esquisser] en cera, terracota, barro. Los esquisses comunicaron un fuego que la pintura no tiene. (Dider). Se tienen esquisses de Rafael donde el mismo trazo se vuelve a hacer diecisiete veces. (H. Taine.). — Por ext. Primer plan de una obra, indicación de su conjunto y de sus partes: *Esquisse de un drama, de un poema épico, de una ópera ...***

Como salta a la vista, el concepto de *esquisse* lleva implícito el concepto de un trabajo *in situ*, no necesariamente en un estudio, y cada hoja es el equivalente a un lienzo de un pintor en donde plasma o captura sensaciones para salvarlas del olvido. De aquí la importancia de que cada silueta y camafeo además de estar fechadas tengan el lugar donde fueron elaboradas. Esta es una estrategia que enriquece la apropiación de la técnica del *esquisse*, caracterizada por su rápida ejecución, que le confiere un valor de ejecución *in situ*. Gómez Carrillo fecha sus textos en distintas ciudades como París, Versalles, Malakof y Madrid entre los meses de febrero de 1891 a enero de 1892. En la silueta de Oscar Wilde, por ejemplo, Gómez Carrillo necesitó de por lo menos dos encuentros cara a cara con el escritor de habla inglesa. Menciona la casa del poeta simbolista Stuart Merrill (1863-1915) como primer punto de encuentro (15) y su habitación en el boulevard des Capucines (16), como segundo punto, en donde frecuentó al autor irlandés en varias oportunidades.

La referencia a “hecho de prisa” de la definición que da Larousse también implica trazos toscos y rápidos. Como ya hemos mencionado, en este punto se enfatiza la concepción del tiempo en la modernidad, si bien lo podemos extrapolar a los errores y erratas propios de una escritura en proceso. Asimismo, a la técnica del pincel de los impresionistas, con brochazos yuxtapuestos, por lo se aprecian mejor los cuadros a la distancia. Además, Gómez Carrillo en sus *esquisses* no hace uso de una descripción minuciosa, como lo hubieran hecho los realistas y naturalistas, sino que destaca los elementos positivos o negativos —rasgos salientes— que le llaman la atención. Por ejemplo, en la silueta de Wilde habla de su fisionomía, menciona los semas conformados por los labios, la nariz, el estilo de pelo, el torso. Gómez Carrillo mantiene

el concepto del impresionismo que buscaba representar todo aquello que se pudiera percibir de un vistazo rápido, proporcionándonos asimismo sus impresiones subjetivas como la de “[...] su talle gigante me trae á la memoria un viejo retrato de Tourguéniev (16).

Al retomar el rasgo del *esquisse*, dado por Larousse referente a un “trabajo comenzado”, “un primer plan de una obra”, se ejemplifica en el *Esquisses* de Carrillo, en la silueta de Paul Verlaine (1844-1896). Gómez Carrillo, en la misma, colocó entre paréntesis el subtítulo *Notas para un estudio*, el cual puede interpretarse como un subtítulo provisional. Dentro de la terminología del mundo pictórico, un estudio se entendía en siglo XIX como un trabajo preliminar —de trazos gruesos, según Larousse— a partir de un *esquisse*. Los estudios eran elaboraciones individuales de determinados elementos de la composición. Tanto el *esquisse* como el estudio eran utilizados como base cuando se iniciaba el proceso de la pintura final (Callen 14). Esto es, por ejemplo, en una composición de un *esquisse* el artista ya en su estudio podía centrarse en un elemento en específico, *i.e.* la posición de una mano, los atuendos de los personajes, etc. El estudio implicaba un proceso cuidadoso bajo condiciones ideales, por ejemplo, de luz (Callen 187). Es decir, de la silueta de Verlaine —un pretexto, un ejemplo de la estética de lo inacabado—, Gómez Carrillo en un estudio hipotéticamente podría centrarse únicamente en un episodio de los varios que componen la silueta, por ejemplo, concentrarse únicamente en criticar una obra del autor, partiendo del *première pensé* (Callen 1) o primer pensamiento. “Los preceptos que debían seguirse partiendo del *première pensé* equivalían a aplicar la razón y apagar la originalidad, expresión personal e inspiración propia del *esquisse*. El trabajo

rápido del esquisse es para mantener la primera idea o primera sensación” (Callen 16). El “estudio” constituye otro término transpuesto del arte pictórico a la palabra escrita en *Esquisses*.

El *esquisse* como un instrumento o recurso que da rienda suelta a la creatividad, a la libertad artística y a la improvisación —construido principalmente a partir de sensaciones— va de la mano con el concepto de crítica impresionista de Gómez Carrillo. Como hemos mencionado anteriormente, el crítico moderno deja de lado los preceptos de la retórica centrados solo en cazar errores de forma, un obstáculo para el proceso escritural de la crítica moderna, que en este espacio la consideramos como crítica artística, con una naturaleza palimpséstica: de arte hecho sobre arte. En la silueta de Charles Maurras al referirse a la forma de hacer crítica, Gómez Carrillo menciona la querella finisecular entre la crítica objetiva y la impresionista a la que ya hemos referido en el capítulo II. Cuando habla de Ferdinand Brunetière y sus seguidores, describe a Brunetière como seguidor del “antiguo sistema de juicios objetivos”, y como alguien que “siempre pregunta su opinión á la retórica para ajustar a ella su criterio sólido” (47). A esta concepción de la crítica, Gómez Carrillo contrapone la escuela de Anatole France y sus discípulos catalogados, por el cronista guatemalteco como “los críticos de mañana”. Según Gómez Carrillo, en *La vida literaria* de France, los artículos que conforman la misma suenan en sus oídos como “el rumor de una elegía á la muerte de la vieja crítica objetiva, y otras veces como los acordes sonoros de un himno triunfal á la libertad del arte” (47). Agrega que France ha enseñado el camino a la independencia, una independencia que, según nuestra opinión, es compatible con la del *esquisse*.

Gómez Carrillo, al igual que Campoamor, considera que la “gramática es una necesidad inventada por la impotencia”, y, al igual Théodore de Banville (1823-1891) piensa que la “retórica es un monstruo impertinente” (48). Como muchos críticos modernos, Gómez Carrillo soñaba con que algún día en un rótulo afuera de la Academia Francesa hubiera una leyenda que dijera “Palacio de los inválidos de la literatura” (48). Precisamente, en esta coyuntura las academias de la lengua española y francesa, y las respectivas academias de arte eran (y, aún lo siguen siendo, en materia del lenguaje) las rectoras de la lengua y del arte que ejercían y ejercen su égida gracias a gramáticas, ortografías y diccionarios normativos; y por medio de preceptos del arte considerados como oficiales. En vista de ello, podemos considerar a Gómez Carrillo como refractario a las reglas/leyes académicas. Dicho sea de paso, el arte oficial era patrocinado por el estado francés y conformaba un círculo selecto al cual los pintores impresionistas trataron infructuosamente de ingresar, por no cumplir con los estándares del arte. De ahí el porqué de las exhibiciones independientes por las que son conocidos⁵⁹.

Esa libertad de la crítica impresionista y del *esquisse* implica un lenguaje asequible al mayor número de lectores. Esta crítica, especialmente en el caso de Gómez Carrillo, fue parte integral de la prensa en ese proceso de divulgación de lo

⁵⁹ Anthea Callen en *Techniques of The Impressionists* argumenta que la Academia Francesa con sus principios artísticos conservadores profundamente enraizados se oponía a los cambios en materia artística que intentaba responder a una época:

From the French Revolution of 1789 onwards, three generations of Young, independent artists were forced to seek their own alternatives in style, training, patronage, and painting methods, against the power monopoly invested in the Academy. The raise of Impressionism, with its radical new aims and painting techniques, can only be understood against the background which dictated artistic taste, and against which these young artists reacted (8).

moderno. Al respecto, Gómez Carrillo en la silueta de Charles Maurras, cataloga a Maurras y a su crítica como los que “creen aún que la claridad es un mérito [...], postura contraria, según él, a la de Adolphe Retté (1863-1930) quien quería “deleitar solamente á la centena de espíritus distinguidos”. Gómez Carrillo en sus trabajos divulgativos de crítica, se dirigía a ese gran público ansioso y ávido de modernidad. En este sentido podríamos pensar en una democratización de la cultura, gracias a un lenguaje sencillo, y en una temprana redefinición de las categorías de alta y baja cultura, propias de la posmodernidad.

3.6 Sobre la silueta y la esencia en *Esquisses*

Junto al concepto del *esquisse* que popularizaron los impresionistas, Gómez Carrillo también se apropia y transpone otra técnica pictórica: la silueta. Esta cobró relevancia como medio expresivo pictórico y de las artes escénicas en las décadas de 1880 y 1890 dentro del arte vanguardista francés o posimpresionista (Forgione 490); aunque, los impresionistas ya habían hecho suyo este recurso. Recordemos que el subtítulo de *Esquisses* es *siluetas de escritores y artistas*, y que, como hemos apuntado páginas arriba, en la literatura, el impresionismo literario corresponde cronológicamente al posimpresionismo pictórico.

Forgione explica que “la silueta es un tipo de sombra” que en las obras modernas adquirió autonomía y centralidad en la composición, especialmente para delinear la figura humana, aunque no exclusivamente. Tradicionalmente, la sombra había estado supeditada a la técnica del claroscuro, para dar la ilusión de volumen tridimensional a los objetos y ser un elemento decorativo (Forgione 490). Por su parte,

para Callen, “el delineado, el contorno y la sombra eran recursos técnicos del dibujo para permitir a los artistas representar objetos tridimensionales en una superficie plana” (8) . Por su definición —explica Nancy Forgione— la silueta “se refiere o a la sombra de un objeto o a la figura proyectada por una fuente de luz en una superficie plana, como una pared, o a la delineación de un objeto o figura cuando es oscurecida al ser fuertemente iluminada por detrás (lo que los franceses llaman *à contre jour*)” (490-91).

Siempre siguiendo el hilo expositivo de Forgione, a finales del siglo XIX, la popularidad de la silueta no se limitó a la pintura, sino que abarcó las áreas de la caricatura, el afiche, ilustraciones de periódico, tratados científicos sobre la fisionomía humana y el teatro experimental, por ejemplo, la pantomima (con la paradigmática figura de Pierrot a quien Gómez Carrillo dedicara el libro *El teatro de Pierrot* (París, 1909)) y el teatro de sombras (*théâtre d'ombres*).

La popularidad de la silueta, según explica Forgione, se debió a su versatilidad como medio de expresión, aspecto que ayudó a resaltar su importancia en el discurso estético finisecular. Una muestra de ello son las pinturas —que cuentan con la silueta como elemento compositivo principal— de artistas como Edgar Degas con *Blanchisseuse (Silhoutte)*, (ca. 1874); Georges Seurat con *La parade de cirque* (1887-88); Camille Pissarro con *La silhoutte des pommes* (1896); Emile Bernard con *Iron Bridge at Asnières* (1887).

La centralidad de la silueta en la composición puede apreciarse en *Blanchisseuse (Silhoutte)* (1874) (Figura 8), del impresionista Edgar Degas. En esta pintura podemos observar la escena de una lavandera. La sombra, en pintura, no necesariamente tiene que ser negra. Así pues, Gómez Carrillo habla de la “sombra

coloreada” que los impresionistas introdujeron: “En la pintura académica, sin embargo, las sombras son negras. Y fue necesario que vinieran los atrevidos artistas de nuestra época, para que el mundo viera en un lienzo los azules y los púrpuras, que son los verdaderos colores de las sombras de las montañas” (“El impresionismo” 118). En este sentido, un ejemplo de la coloración de la sombra se puede apreciar en la pintura de Alfred Sisley, *Port-Marly, White Frost* (1872), en donde las sombras son moradas o azules (Bingham *Impressionism* 17).

Pero, volviendo a *Blanchisseuse*, la silueta contrasta con la luminosidad del fondo. En ella podemos distinguir, por ejemplo, el color entre verde y blanco de su delantal. Su cabeza, brazos y espalda son más claros que el resto del cuerpo (Moffett 175).

Como explica Forgione, otro ejemplo de la preeminencia de la silueta es la siguiente pintura de Georges Seurat, *Night Stroll*, (1887-88) (Figura 9), en la cual podemos observar una escena nocturna y misteriosa. A diferencia de la obra de Degas, se puede identificar claramente la fuente de luz que crea a las siluetas: la luna. Salta a la vista la silueta principal que es la de una figura femenina bien delineada con un sombrero; mientras que el resto de siluetas que la acompaña no se pueden visualizar por completo. Queda abierta la pregunta de si la mujer del sombrero es el centro de atención, o si hay algo enfrente que todos observan (The Museum of Art (MoMa)).

La silueta es un medio que sugiere más que describe detalladamente; se fija en ciertos elementos, aspecto que la aleja del detalle o descripción minuciosa del realismo. El *DRAE* la define como “perfil”, esto es: “Conjunto de rasgos peculiares que caracterizan a alguien o algo”.



Figura 8: *Blanchisseuse (Silhouette)* (1874), del impresionista Edgar Degas

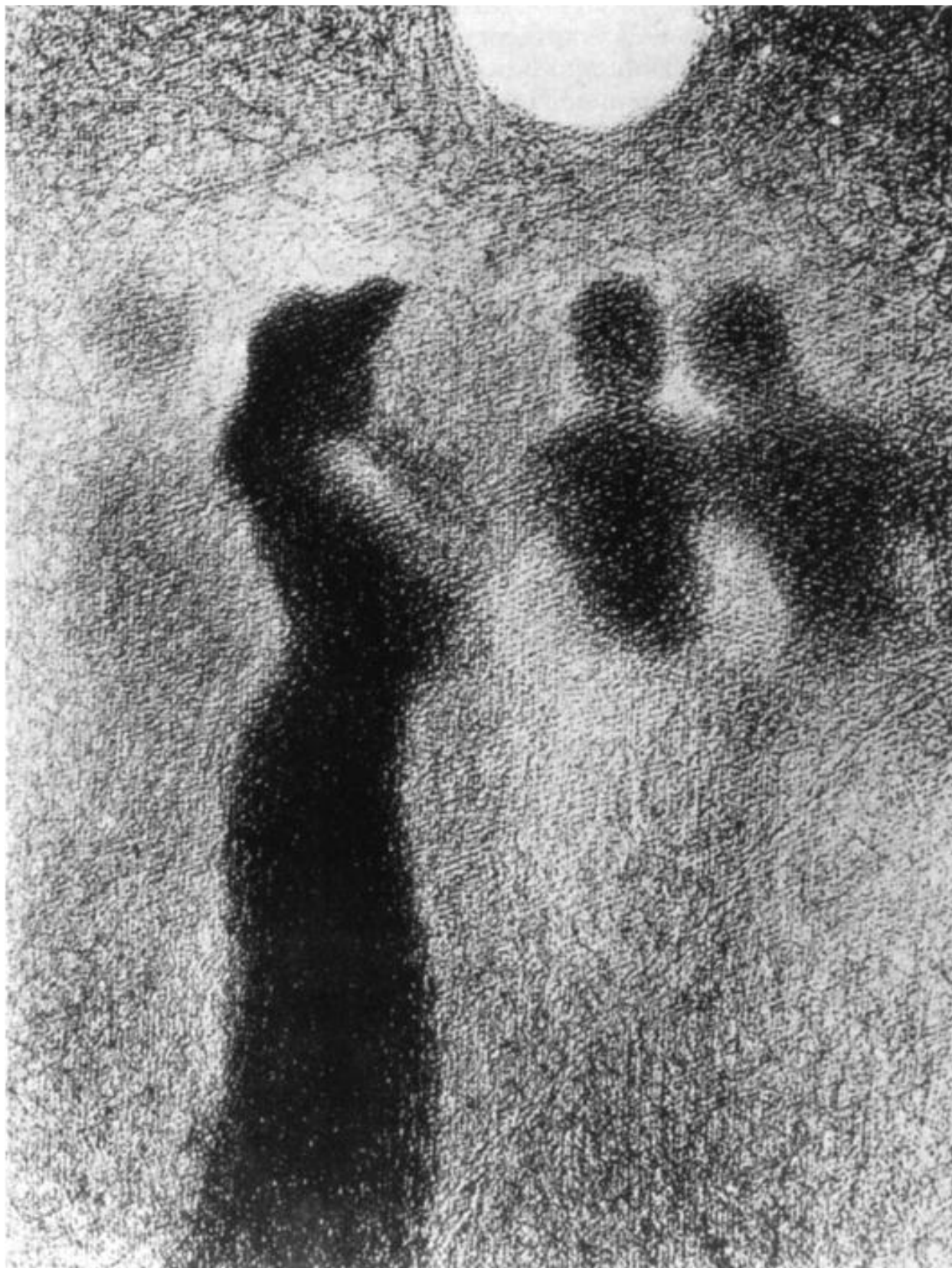


Figura 9: Georges Seurat, Night Stroll, (1887-88) (Forgione 490)

Gómez Carrillo en sus siluetas fija su atención en determinados aspectos físicos del artista, como frente, labios, cabello, torso, forma de hablar, etc. De la parte exterior, se desplaza a la interioridad del retratado por medio de la crítica a algunas obras, por medio de la interpretación de la forma de pensar del escritor o artista en cuestión, y, al leer en los rasgos físicos, la interioridad del hombre y su obra. (Tema que tratamos en el capítulo IV: “El rostro como texto”).

Esquisses, al estar constituido por textos breves y “ligeros” busca capturar la esencia de los artistas. Esta preocupación se intercepta con la manera de entender la silueta (un tipo de sombra) como una esencia, una creencia milenaria. Por ejemplo, el *Diccionario de símbolos* (1992) de Cirlot, define a la “sombra”, en las culturas milenarias, como opuesta al sol, esto es, “el «doble» negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e interior”, pero también, en otros folclores las personas consideraban “a su sombra, o su imagen en el agua o en un espejo, como su alma o parte vital de sí mismo” (419) o esencia. Por su parte, el *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend* (1972) en la entrada para “sombra” proporciona diversas interpretaciones según varias culturas: “La interpretación de las sombras en el folclore gira alrededor de la idea de que las sombras son las almas, la esencia de la vida, o la fuerza del individuo” (Leach 1000). Más adelante agrega la entrada: “La creencia que la esencia de la vida, frecuentemente referida por los observadores como “alma”, está implícita en las sombras ha sido reportada en todas las partes del mundo: Tasmania, África, América del norte y del sur” (1000).

El concepto de esencia es básico para analizar la galería de *Esquisses* porque el autor, a través de textos breves, llamados por él siluetas, nos devela la esencia de los

artistas. De conformidad con la tesis de Forgione, la atracción hacia el concepto de la silueta, por parte de los artistas coevos de Gómez Carrillo, se basaba en la noción de que, por su naturaleza de sombra, la silueta “ofrecía una forma esencial, con contornos claros, pero con detalles externos descriptivos”. Paul Gauguin (1848-1903), como dice Forgione, “propuso la silueta como un principio básico en la forma de ver que, al extraer lo esencial de la forma en lugar de centrarse en los detalles de la superficie, proveía acceso a la naturaleza interna o al alma de las cosas” (500). De hecho, por medio de la literatura de sensaciones, Gómez Carrillo nos muestra su interioridad, al igual que intenta adentrarnos en la interioridad de los retratados, lo que nos da una visión en conjunto de la naturaleza interna y externa de escritores y artistas. Y cada silueta representa la esencia de cada perfilado.

Ahora bien, hemos indicado que la silueta depende de una fuente de luz para su formación, en *Esquisses*, metafóricamente, esa fuente de luz es el propio autor, porque cada silueta está tamizada por sus sensaciones, que pueden variar según su estado de ánimo y su punto de vista.

3.7 El camafeo, la estética de lo imperfecto y la transposición de la escultura a la literatura

La última sección de *Esquisses* la subtitula su autor *camafeos*. La misma consiste en textos más breves que los de la primera sección, y reafirma la relación de *Esquisses* con las artes plásticas —esa predisposición de Gómez Carrillo hacia el

elemento plástico—, en esta sección, específicamente con la escultura y la joyería propia de la etapa preciosista del modernismo hispanoamericano⁶⁰.

El camafeo es una joya, que como todas las de su clase, han ejercido una fascinación en el hombre por ser consideradas símbolos religiosos, políticos y de estatus o distinción social. Las joyas son piezas de arte que se exhiben como obras de arte, pero también, se usan para resaltar y embellecer determinadas partes del cuerpo o como accesorios de la vestimenta.

Algunos escritores modernistas, como Rubén Darío, incorporaron las piedras preciosas dentro de su prosa y poesía. Los siguientes son ejemplos paradigmáticos: los relatos “El Rubí” y “El velo de la reina Mab”, así como los poemas “Divagación” y la “Sonatina o A Margarita Debayle”. Para LoDato, “las piedras preciosas y las joyas hablaron simbólicamente a los escritores modernistas, quienes interpretaron sus formas, patrones, texturas y colores con innovadores y sugestivos modos de expresión literaria” (13).

Gómez Carrillo, en “Camafeos”, a diferencia de otros modernistas que se valieron de las piedras preciosas como estrategias literarias para enriquecer sus textos, “esculpe” camafeos de artistas —a través del lenguaje— en un proceso que recuerda al tallado del camafeo. Esta relación con la escultura y joyería patentiza su compleja estética.

⁶⁰ Rosemary C. Lo Dato en *Beyond the Glitter: The Language of Gems in Modernista Writers Rubén Darío, Ramón del Valle-Inclán, and José asunción Silva* (1999) hace un estudio exhaustivo de la utilización de joyas en el discurso modernista.

En esta nueva transposición artística, los camafeos escriturales de *Esquisses*, aunque no puedan portarse como resaltadores de la belleza del cuerpo, o broches, pertenecen a la retórica de la belleza, del artificio, propios de la renovación modernista⁶¹. Tradicionalmente se define al camafeo como “una gema tallada en relieve, un medallón con una cabeza de perfil, una obra tallada o una escultura hecha de una manera como el camafeo” (LoDato 188). Pero históricamente, y durante siglos⁶², como Cyril Davenport acota, se han utilizado otros materiales como ónix —el preferido en los camafeos antiguos y modernos (2)— esmeralda, jaspe, turquesa, lapislázuli —utilizado frecuentemente por Darío—, ámbar, amatista, malaquita, ágata, cristal de roca, incluso vidrio, conchas de mar⁶³ y huevos de avestruz. Davenport define a los camafeos como “pequeñas esculturas ejecutadas en bajo relieve en alguna sustancia [materia] considerada preciosa por su belleza, rareza o dureza” (1), dentro de las piedras preciosas o semipreciosas. Contrario a la idea de los camafeos que tenemos en la actualidad, es decir, camafeos de retratos de personalidades —como los de *Esquisses*—, especialmente de perfil, los camafeos más antiguos que se conservan se basan en temas históricos y mitológicos.

Existen camafeos en forma de prendedores, broches, medallones, collares con retratos, pero también en jarrones, floreros, tazones, vasijas, vasos sagrados, relicarios

⁶¹Según Mario Mendes Campos “... uno de los signos reveladores de la aristocracia espiritual y estilística de la revolución modernista fue la utilización de ciertos símbolos de gracia y belleza, tales como los cisnes, el pavo real, la flor de lis, flores exóticas (anémonas, lotos, nenúfares) y piedras preciosas (Mendes Campos 208).

⁶² Según Davenport los primeros camafeos que se conservan pertenecen al período micénico griego (16), aunque para Mason la tradición de los cameos inició en el período griego helénico (Mason 55).

⁶³ Los camafeos de concha más antiguos que se conservan datan del siglo XVI o XVII (Davenport 8).

y anillos. Gómez Carrillo no hace referencia a qué tipo de camafeo “esculpe” — si broche, tazón u otro—, pero podemos pensar sus camafeos como pequeñas esculturas que forman parte de su colección de obras de arte, al igual que el resto de *esquisses*, porque cada camafeo es una pequeña obra artística por sí misma, y forma parte de la galería personal de artistas que exhibe en su primera obra.

Dentro de la estética de lo inacabado o imperfecto que identifica al *esquisse*, podríamos pensar a los mismos como en proceso de tallado o esculpido y no como acabados y pulidos. Según explica Davenport, el proceso de esculpido de un camafeo es largo (10) y el mismo termina con una etapa de pulido⁶⁴ para eliminar imperfecciones. Esto en un claro distanciamiento del concepto del *esquisses*, que se caracteriza por ser imperfecto y ejecutado de una manera rápida. En otras palabras, estaríamos ante una pequeña escultura aún en fase de formación, que idealmente pudiera ser retrabajada y pulida para llegar alcanzar la perfección. Sin embargo, es una escultura, como una gran mayoría de esculturas, con una naturaleza más o menos perdurable a los embates del tiempo. En el caso de los camafeos literarios de Gómez Carrillo, la palabra escrita hace que perduren sus sensaciones trasvasadas a textos. Cada lectura hecha por lectores diferentes constituye una actualización y reafirmación de ese carácter idealmente perdurable de sus camafeos literarios.

En el proceso de esculpido, léase escritural, lo importante es hacer notar la originalidad de cada camafeo, pues cada uno es único y contienen el sello o la firma de

⁶⁴ The polishing of a cameo is a very important and difficult process. Such a gem must be very highly polished, and yet it must show very fine detail. Polishing tends to destroy detail, so it becomes necessary to go on finishing and polishing, again and again, for a long time, until at last single lines like hairs have to be polished one by one (Davenport 13).

su autor. Esto a diferencia de la tradición más antigua de camafeos que no eran firmados por su autor. Es a partir del Renacimiento, como arguye Davenport, cuando surgen los primeros camafeos firmados. Precisamente es a finales del siglo XIX cuando toma fuerza el proceso de elaboración de joyas de manera industrial (LoDato 46), por lo que cada camafeo de Gómez Carrillo, al ser parte de una literatura personal y subjetiva resalta la individualidad de su autor. El siglo XIX vio una demanda creciente de joyas, por parte de la burguesía, ya no solo de la aristocracia. Gracias a la revolución industrial, las joyas cada vez menos eran consideradas como marcadores de clase social. Además de surgir las imitaciones, las joyas fueron elaboradas en masa (Gregorietti 247).

Dentro de la crítica impresionista, es interesante el proceso metafórico de tallado que nos presenta Gómez Carrillo. Si pensamos en lo efímero de las sensaciones o impresiones que los pintores impresionistas deseaban plasmar o, si se quiere fijar, en sus obras, la escultura también puede considerarse como una forma de fijar las sensaciones permanentemente, por ser, en el caso de Gómez Carrillo, *una narrativa tallada*. El lenguaje es el “cincel” que golpea la gema o papel. Es decir, como esa impresión, “marca o señal que una cosa deja en otra apretándola”, tal como lo define el *DRAE*. La escultura tiene un estilo personal que refleja la subjetividad del autor, precisamente ese “movimiento que las cosas causan en el ánimo” o sentimientos que surge a partir del “efecto ó alteración que causa un cuerpo en otro extraño” (*DRAE*); esto es, un objeto en el sujeto, en la división objeto-sujeto que es a nivel físico. Entonces, cada escultura es una huella, un sello personal que imprime Gómez Carrillo, según sus impresiones o sensaciones, en una “piedra preciosa” (el papel). Interesante

resulta, en el contexto de literatura personal, que la letra o caligrafía o “la cualidad o forma de la letra con que está impresa [escrita] una obra” (*DRAE*) es de un estilo muy personal que, como una impresión dactilar puede develar rasgos personales del escritor. O bien es equivalente a la técnica impresionista del manejo del pincel, que frente a un acabado perfecto o académico, donde no se perciben los trazos, precisamente son estos los que confieren originalidad y unicidad a las obras (Callen 16). Los camafeos de Gómez Carrillo constituyen una huella o una talladura personal.

Un camafeo, específicamente un camafeo de retrato, es un contenedor de la esencia de las personalidades esculpidas, esto, al igual que la concepción de la silueta que se manejaba a finales del siglo XIX. Los camafeos de retratos, tradicionalmente, han sido representaciones de personalidades importantes en una determinada coyuntura histórica: léase la realeza y deidades mitológicas. Es así como los camafeos de *Esquisses* son de escritores y artistas que Gómez Carrillo consideró de relevancia cultural a finales del siglo XIX: personalidades que, de cierta manera, estaban marcando o habían marcado tendencias y formas de pensar y hacer arte.

CAPÍTULO 4

EL ROSTRO COMO TEXTO

Esquisses es una obra que posibilita múltiples lecturas dentro de la crítica impresionista que resalta por su carácter subjetivo. Una de las estrategias discursivas de *Esquisses*, y por ende otra de sus aristas que permiten su abordaje, es la fisonomía. Aquí entendemos el término fisonomía, en su sentido más amplio, como “el estudio del hombre interior y moral por medio de la observación del hombre exterior y físico” (Daura 5).

Gómez Carrillo abre la puerta para una lectura fisonómica de *Esquisses*, específicamente en la sección de camafeos, cuando escribe, en el camafeo del poeta francés Leconte de Lisle (1818-1894), lo siguiente:

Una de mis viejas manías es la de querer descubrir, en el retrato de los poetas que me son familiares, algunos rasgos que aproximen ó que confundan al artista y al hombre. Yo creo que el talento del escritor debe estar ligado á la figura del hombre por líneas y por facciones [...] El hombre, para mí, debe siempre parecerse á su obra (73).

En trazos gruesos, la fisonomía busca conocer la interioridad del hombre gracias a atributos faciales y corporales, una teoría muy en boga en el siglo decimonónico que influyó en diversas formas de arte como la literatura y la ilustración (caricatura). Gómez Carrillo matizará esta teoría para leer, por medio de los rasgos físicos (las líneas, las facciones del rostro y algunos atributos físicos) no así la interioridad del hombre (su carácter y sentimientos), sino las características de las obras de los artistas y su

talento. Esto en una propuesta audaz de fusionar o confundir al artista y al hombre, su talento y su obra, gracias a marcadores visuales: ¿Qué indican las pupilas del retratado? ¿Qué significado puede tener —en relación con la obra y al talento del artista— “un perfil delicado”, “una faz grotesca”, “una cabeza de guerrero mitológico” “una cabellera peinada a la burguesa”?

La lectura fisonómica también aparece en otros textos críticos, por ejemplo, dentro de *Sensaciones de arte* (1893), en el texto “El Salón de 1892 (Campo de Marte)”, al referirse a unos retratos de James McNeill Whistler (1834-1903), uno en el Museo de Luxemburgo (no precisa cuál) y el de Lady Meux (1847-1910), una mujer inglesa, de gran fortuna y conocida en círculos sociales. Este último se titula *Harmony in Pink and Grey: Portrait of Lady Meux* (1881) (Figura 10). De ambos retratos, Gómez Carrillo escribe lo siguiente: “Describirlos, sin embargo, sería tarea inútil, pues la belleza de esos rostros no vive solamente en las líneas ni en el color, sino también en las actitudes y sobre todo en la fisonomía interior que se refleja en las pupilas y en los labios (64). Aquí Gómez Carrillo cree leer por medio de los rasgos exteriores la interioridad de los retratados, lo cual constituye la centralidad de la lectura fisonómica como se concebía y practicaba en el siglo XIX.

A todas luces, la fisonomía —desde la cual abordamos *Esquisses*— se tiene que hacer con ojos del siglo XIX, por ser una teoría que en pleno siglo XXI nos podría parecer extrema y sin sustento lógico. Consideramos que la misma es una estrategia narrativa de la que se vale el autor dentro del concepto de la técnica pictórica del *esquisse*, entendido este último como un trabajo realizado con rapidez al calor de la inspiración.



Figura 10: *Harmony in Pink and Grey: Portrait of Lady Meux* (1881), James

McNeill Whistler

Los camafeos de *Esquisses* son textos más breves que los del resto de la obra, y se centran estratégicamente en marcadores visuales con los cuales el público lector posiblemente estaba familiarizado, a través de un código fisonómico compartido (léase convenciones comunicativas ampliamente conocidas), dada la popularidad de la fisonomía en el siglo decimonónico. En ese período circularon manuales fisonómicos de bolsillo, los cuales tenían como propósito dar las claves para conocer, de una manera rápida, el carácter y la personalidad de los extraños. Se decía que en Francia no había persona que no hubiera sido “fisonomista por reglas, y que no [hubiera estudiado] de continuo en el rostro de los demás” (F.V. III). Estos manuales se valían de ilustraciones con sus respectivas explicaciones. La posibilidad de conocer de una manera rápida el carácter y la personalidad de los extraños era una necesidad en las ciudades modernas cada vez más pobladas e impersonales.

El código fisonómico compartido del que se vale *Esquisses* contribuye a la fluidez del texto de los camafeos. Hacemos la salvedad de que el código que utiliza Gómez Carrillo no se ciñe estrictamente a las directrices de los manuales que hemos consultado para esta sección, ya que él aporta profusamente su personal interpretación de rasgos y facciones. Dentro de la crítica impresionista de *Esquisses*, subjetiva *per se*, ¿qué mejor prueba de la subjetividad puede haber que una interpretación personal del crítico que ata el físico de los artistas a su talento y a sus obras?

La utilización de la fisonomía en *Esquisses* abre una nueva línea de investigación muy poco explorada dentro del Modernismo hispanoamericano (no logramos localizar ningún trabajo crítico relacionado con ella). La fisonomía es clave para comprender y analizar la apropiación de la técnica del *esquisse* y de la crítica

impresionista. En pocas palabras, la lectura de los rasgos físicos es un terreno completamente subjetivo, de arenas movedizas, como lo es la crítica que nos ocupa. Constituye un terreno por explorar que inicia con este trabajo investigativo.

El presente apartado está informado por tres diferentes versiones resumidas de la teoría fisonómica formulada por el teólogo y poeta suizo Johann Kaspar Lavater (1741-1801), en su obra *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (1775-1778)⁶⁵. Hemos consultado el primer resumen vertido al español de la extensa obra de Lavater (originalmente escrita en alemán) titulado: *Lavater de hombres ó Arte de conocer a los hombres por su fisonomía; aumentado con un resumen de la vida de Lavater y del D. Gall; y de una colección de anécdotas fisonómicas* (18??)⁶⁶. También nos hemos valido de los resúmenes: *El fisónomo portátil o compendio del arte de conocer a los hombres por las facciones del rostro* (1838) y de la versión inglesa del mismo *The Pocket Lavater, or, The Science of Physiognomy* (1817). El *Lavater Portátil* (como se le conocía de forma abreviada) se atribuye al propio Lavater, “quien abrevió considerablemente su obra para escribir este resumen, tomando información del original” (Pearl 49). Además, nos hemos servido del *Arte de conocer á los hombres y á las mujeres, sus pasiones, cualidades y vicios, por las facciones del rostro y la forma de la cabeza; ó sea,*

⁶⁵ Obra traducida al inglés bajo el título “Physiognomic fragments for the promotion of human knowledge and human love”.

⁶⁶ No se conoce la fecha exacta de publicación de este resumen, pero el traductor de la obra, quien firma únicamente como F.V., indica que “En España, esta es la primera obrita de este [g]énero [jénero en el original] que se publica, y no es más que un pequeño e[x]tracto [extracto en el original] de la obra grande del mismo autor” (F.V. III-IV).

*Fisionomía*⁶⁷ y *frenología*⁶⁸ (1880), escrito por M. Daura. Este último trabajo cita con amplitud a Lavater.

No podemos asegurar que Gómez Carrillo conociera o leyera directamente el trabajo de Lavater o de mediaciones como la M. Daura, ni tampoco si tuvo influencias directas en esta materia. Pero una cosa es evidente: escritores como Honoré de Balzac (1799-1850), George Sand (1804-1876) y Paul Bourget (1852-1935) (de quien tanto hablara Gómez Carrillo) utilizaron la fisionomía dentro de sus estrategias literarias, tal como lo explica Tytler (5). Para Pearl, en el siglo XIX las ideas fisonómicas eran comunes (explícita o implícitamente) en “representaciones, manuales artísticos y en el lenguaje fisonómico de observación y representación” (87). Precisamente, en *Esquisses*, estamos ante un lenguaje fisonómico de observación y representación.

El objetivo de la fisionomía, según Lavater, era encontrar una relación entre las facciones y las virtudes morales de los individuos como dos caras de una misma moneda: en una de las caras se ubica la naturaleza física (especialmente el rostro) con sus rasgos distintivos propios de la fisionomía humana, que puede develar la naturaleza moral del hombre (sus calidades morales superiores o inferiores). Lo moral, que no es visible, conforma la otra cara de la moneda. Es decir, se busca describir el carácter de

⁶⁷ En las obras consultadas existe una vacilación en la escritura del término “fisionomía” dado que, por ejemplo, en el libro de Daura figura como “fisionomía”, mientras que en los resúmenes de Lavater figura como “fisonomía”. En la lengua española dicho término quedó fijado como “fisionomía”, tal como lo recoge el *DRAE*. Aquí seguimos al diccionario académico.

⁶⁸ Hacemos la salvedad que en este apartado no abordaremos la frenología entendida (según la define Daura) como:

La Frenología, llamada también Craniología y Cranioscopía, es una ciencia, ó por mejor decir un principio descubierto por Gall, que tiene por objeto: determinar las funciones del cerebro, en general, y de sus diversas partes en particular, destinadas por la naturaleza á revelar las diferentes disposiciones é inclinaciones de una persona, por medio de las protuberancias y depresiones de su cráneo (Daura 118).

un individuo a través de la expresión física, una lectura que en gran medida se basa en una acción intuitiva que en el saber popular se cristaliza en dichos como el siguiente:

“La cara es el reflejo del alma”.

Lavater proporcionó una serie de reglas o principios generales para sistematizar este tipo de lectura. En su resumen titulado de *El fisónomo portátil o compendio del arte de conocer a los hombres por las facciones del Rostro* (1838), la voz ‘arte’, contenida en el título, se refiere a reglas o preceptos, tal como la define el *DRAE*:

“Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo”. Dichos preceptos o reglas dan pautas para la lectura fisonómica de diferentes partes del cuerpo, especialmente de la cabeza y el rostro, y se encuentran agrupadas en secciones —en el resumen mencionado *supra*— de la siguiente manera: “De la cabeza”; “De la frente”; “De las cejas”; “De los ojos”; “De la nariz”; “De la boca”; “De la barba”; “De las me[j]illas [megillas en el original]; De los cabellos” y “Del cuello”.

En el contexto de publicación de la obra original de Lavater (1775-1778), como amplía Hartley, la fisonomía tenía una función social al igual que religiosa al proponer conocer la naturaleza humana interna a partir de observaciones de la apariencia. Según Lavater las expresiones faciales revelan el tipo de persona que está siendo observada. La expresión de una emoción corresponde a un determinado tipo de carácter. Las expresiones faciales particulares se pueden generalizar al aplicarlas a los individuos (2), explica Hartley. Como podemos leer en el *Lavater portátil*, Lavater buscó clasificar la naturaleza humana, —por supuesto, desde la subjetividad e intuición— a partir de las emociones y expresión de las emociones. Esta clasificación devino en reglas, muy populares a lo largo del siglo XIX:

Esa boca oblicua no ofrece un carácter bondadoso, y los labios cerrados manifiestan la avaricia; el conjunto de estas facciones constituye la fisonomía de un anciano astuto, embustero é inclinado a la avaricia, cuyo carácter es firme hasta llegar a ser terco (Lavater 2 76)

La fisonomía tuvo auge, en el mundo Occidental, desde finales del siglo XVIII hasta finales del XIX (Tytler XIV), si bien, ha sido siempre una tendencia del ser humano el observar y analizar los rasgos faciales de las personas con miras a indagar su interioridad. Como hemos apuntado, la fisonomía fue utilizada por el común de las personas para “conocer” de una manera rápida a los individuos, algo sumamente útil en las ciudades crecientes a causa de los cambios producidos gracias al proceso de industrialización que las hacía cada vez más anónimas (Pearl 7).

Desde el punto de vista fisonómico, se consideraba que el hombre era “el resumen de su vida intelectual, moral y de su vida física” (Daura 5). Pero, a pesar de que poco a poco fisonomía fue desapareciendo, especialmente porque no se pudo encontrar un fundamento científico que avalara su modo de análisis⁶⁹, como explica Pearl, se continuó manifestando en la pintura, caricatura, fotografía, en el teatro (7) y, por supuesto, en la literatura, para la descripción y construcción de los personajes; esto, ya bien entrado el siglo XIX. Para Tyler, autor de un voluminoso estudio sobre la relación entre la fisonomía y la novela en el siglo XVIII y XIX, fue en el siglo XIX cuando

⁶⁹ El autor de la introducción del *Lavater del hombre ó Arte de conocer los hombres por su fisonomía; aumentado con su resumen de la vida de Lavater y del D. Gall; y de una colección de anécdotas fisonómicas* (Barcelona 18??) escribe al respecto:

Estoy seguro que entre los españoles se propagarán también tan sublimes é inmortales investigaciones y que apreciarán, llegando á conocer su mucha importancia é interés. Mas, a pesar de haber progresado esta ciencia con pasos a[g]igantados [ajigantados en el original], a pesar de venir apoyada por los más célebres fisiólogos del día, no falta quien sin mas, ni mas, desmie[n]ta [desmieta en el original] tan sagrados principios, y contradiga sin haberlos meditado siquiera, ó a lo menos, con madurez (F.V. IV).

las teorías de Lavater tuvieron auge en las letras, especialmente en la creación de retratos literarios o *portraiture*. Pearl matiza que en el siglo XIX la fisonomía ya no se utilizaba únicamente para hacer “diagnósticos” y tomar decisiones sobre otros. Se utilizaba para analizar —además de las facciones y expresiones de los rostros— rasgos del cuerpo, el vestuario, peinado y otras formas de decoración u ornamento personal; todo ello con miras a entender mejor a las personas.

De esta manera en *Esquisses* se da un trasvase matizado de la lectura fisonómica de Lavater, la cual enriquece las múltiples facetas de la obra. No estamos, por tanto, ante una lectura monolítica. El énfasis en atributos faciales y corporales es una estrategia para la descripción de las personalidades de las que esta obra se ocupa.

4.1 Encabalgamiento de la crítica impresionista con la fisonomía y los camafeos

Como hemos argumentado en los capítulos I y II dedicados a la crítica impresionista, la misma se basa en sensaciones o impresiones como un tropo que se repite. En el corpus de Gómez Carrillo no existe un consenso, tal como ya ha sido expuesto, sobre el significado de estos términos, los cuales tienen una alta frecuencia de aparición y múltiples sentidos según el uso que les atribuya el autor, a modo de ilustración: sentimiento, opinión, recuerdo, entre otros.

La fisonomía se basa en sensaciones o impresiones en el sentido de: “buenas impresiones, malas impresiones, sentimientos favorables, desfavorables que son inspirados por una persona o una cosa” (Littré), relacionado todo esto con la intuición. Es también un conocimiento intuitivo porque no se pueden explicar racionalmente esas

impresiones o sensaciones que los rostros despiertan en el crítico. En esta línea de pensamiento, M. Daura anota que la fisonomía “[e]s la sensación fisionómica instintiva, es la impresión buena ó mala que produce en nosotros una fisonomía desconocida” (6). Para la teoría fisionómica, en el rostro se manifiestan “la diversidad de impresiones que se producen [en un individuo], inspirando benevolencia ó tedio, respeto ó desconfianza, etc.” (F.V. XV). Un individuo manifiesta sus impresiones por medio de gestos y expresiones faciales que el crítico (en nuestro caso Gómez Carrillo) captura como impresiones, las cuales traslada a sus lectores.

El *esquisse*, como técnica pictórica, plasma en el lienzo impresiones pasajeras, elaboradas rápidamente. El camafeo, en este caso, está tallado en base a impresiones que Gómez Carrillo reproduce para sus lectores; impresiones, sentimientos e intuiciones que son favorables o desfavorables. Muchas expresiones del rostro humano y gestos tienen naturaleza efímera que Gómez Carrillo trata de capturar, tal como lo hicieron en sus lienzos los pintores impresionistas, especialmente en relación a las sensaciones atmosféricas pasajeras. En el camafeo de Rubén Darío se ejemplifica esto último con los marcadores visuales “manos inquietas”, “frente contraída”, “ojos dilatados” (76). Estas son sensaciones efímeras que aparecen en Darío en el momento de inspiración creativa que enriquecen y le dan poder representativo a la imagen mental que Gómez Carrillo busca construir para sus lectores. Es así que *Esquisses*, como crítica impresionista o subjetiva, se construye a partir de la experiencia personal del crítico (sus impresiones, ideas, opiniones) a diferencia de la crítica objetiva basada en reglas ya establecidas.

Es en la anterior coyuntura, en donde podemos leer, con ojos fisonómicos, a *Esquisses* porque, al fin y al cabo, Gómez Carrillo en esta obra de su juventud, especialmente en sus camafeos, escribe, pinta y esculpe —con palabras— siluetas, cuyos rostros y cuerpos nos los hace ver por medio de imágenes que construye relacionando los rasgos físicos con la obra de los artistas y su talento.

En una investigación que se ha centrado en las sensaciones o impresiones, sentimientos, ideas (e ideas asociadas) y recuerdos, ¿cómo se hilvana la teoría fisonómica en la crítica impresionista? Esta pregunta nos las responde el propio Daura, en sus notas preliminares, al contestar ¿qué es la fisionomía?:

Es el ojo, la boca, la superficie de la frente, sea en el estado de reposo, sea en la infinita variedad de movimientos que les imprimen las sensaciones y los sentimientos. En este conjunto es donde debe buscarse la expresión más animada, más evidente del sentimiento, de los deseos, de las pasiones, de la voluntad, de todo lo que constituye la inmensa superioridad de la vida intelectual y moral sobre la vida animal (6).

La expresión, como producto de las sensaciones y los sentimientos, es percibida a su vez en forma de sensaciones y sentimientos en el crítico, dentro de un proceso de percepción que tiene como meta producir una crítica, un análisis o juicios llamados a ser, desde su esencia subjetivos, relativos, marcados por las nociones de gusto y belleza, también subjetivos. Daura indica que para estudiar la fisionomía “es preciso imponerse como una ley, escuchar todas las impresiones que producen en nosotros, al primer aspecto, los rasgos de los que queremos conocer” (7). Según Daura, uno de los

consejos que daba Lavater para estudiar la fisonomía era fijar estas impresiones en el arte del dibujo, resaltando los rasgos que más contribuyeran a caracterizar el rostro (7). Gómez Carrillo —al socaire del consejo de Lavater— logra fijar, con su pluma, las impresiones que en él despiertan los artistas que “posan” para él como retratista.

La lectura fisionómica produce un “sentimiento involuntario é irreflexivo de atracción ó de repulsión, que se siente á primera vista en favor ó en contra de una persona que no se conoce y que es, por consiguiente, imposible de juzgar por sus acciones” (Daura 6). Daura explica ese sentimiento como resultado de la “sensación fisionómica instintiva, [que] es la impresión buena ó mala que produce en nosotros una fisionomía desconocida” (6). Gómez Carrillo, por tanto, a la vez que en sus *esquisses* nos muestra su habilidad para ver y resaltar los aspectos significativos o atributos del físico que relacionan al hombre —léase al ser humano, al artista— con su obra y su talento. A la vez transmite una serie de conocimientos o códigos compartidos que le permiten analizar y construir siluetas y retratos hablados según el saber del momento.

Interesantemente, Gómez Carrillo, alguien que rechaza las reglas y dogmas como parte de su crítica impresionista, está haciendo uso de una serie de conocimientos o códigos compartidos. La fisonomía se basaba en una serie de reglas y principios de observación para guiar en el correcto análisis y “evitar, con el auxilio de un atento examen, esos errores que dependen de un examen superficial” (Daura 7) (un ejemplo de ello lo veremos en el camafeo de Rubén Darío). Esto por supuesto, no quiere decir que Gómez Carrillo haya seguido al pie de la letra estos códigos: su análisis pudo haber sido eminentemente personal, pero no se le puede restar importancia al hecho de que exista un sustrato común con la fisonomía tan en boga en

el 900. Como glosa Pearl, la fisionomía estableció “unos principios comunes que guiaban a los observadores, pero la fisionomía era una acción individual, dependiente en la historia y experiencia del observador y observado” (17).

El método propuesto para estudiar la fisionomía, como lo explica Daura, era el siguiente:

Uno de los mejores ejercicios, para fijar estas impresiones, es el que aconseja Lavater á quien posea suficientemente el arte del dibujo. ¿Os ha impresionado una fisionomía? ¿Creéis que reúne el conjunto de formas y líneas que denota, por ejemplo, la generosidad? Dibujad esa cara de memoria, haciendo resaltar principalmente, entre sus rasgos, el que más contribuya á caracterizarla. Hecho esto, dibujad al lado otra cara de un carácter diametralmente opuesto, como por ejemplo la de un avaro, haciendo de modo que, como en la otra, sobresalga, entre todos, el rasgo característico. Enseñad estos dos dibujos á una persona de juicio, que ignore completamente los estudios fisionómicos, y que no conozca el original de ninguno de los dos retratos. Si este apreciador reconoce en uno la generosidad y en el otro la avaricia, es señal que habéis observado con exactitud. Este ejercicio, repetido muchas veces, graba muy bien en la memoria los rasgos, las formas y las líneas características más importantes para juzgar á una persona por su fisionomía (7-8).

El dibujo, pues, era clave para el estudio de esta disciplina. Se aconsejaba elaborar los propios dibujos, o bien, analizar las múltiples ilustraciones (grabados) que acompañaban estos manuales; en el caso de Lavater, su obra fue ilustrada por él

mismo. Se necesitaba un estudio serio, al igual que ser un experimentado observador. *Esquisses*, en general, hace las veces de ilustraciones (grabados) que su autor elabora. Él, a su vez, estudia “retratos de poetas” que le eran familiares (73) para realizar su análisis fisonómico, específicamente para la elaboración del camafeo de Juliette Adam.

4.2 El arte de tallar camafeos literarios

Gómez Carrillo talla sus camafeos utilizando el lenguaje para crear imágenes (ilustraciones mentales), medio por el cual plasma sus observaciones/sensaciones fisonómicas. Sus textos son, a su vez, vehículos para familiarizar a sus lectores (ávidos de conocer las tendencias francesas artísticas modernas) con las fisonomías de los artistas, depositarios en ese momento de un destacado acervo cultural.

Si bien, la fisonomía, como escribe Pearl, fue desde siempre un interés especial de los retratistas (Pearl 86) (nosotros extrapolamos esta idea al camafeo y a todo *Esquisses* por ser esta una obra que dialoga profusamente con el arte pictórico), Gómez Carrillo tiene el reto de comunicar, por medio de imágenes mentales, información rica en contenido visual que puede ser difícil de comunicar por el lenguaje, dadas las limitaciones del mismo, especialmente en los casos en que es imposible traducir y trasladar a palabras las sensaciones:

Sus ojos largos, húmedos y oblicuos [de Oscar Wilde (1854-1900)], tienen cierta expresión en las pupilas que ni la voz tristeza, ni la voz melancolía alcanzan á denotar (*Esquisses* 16).

Para tener éxito en esta empresa, Gómez Carrillo constantemente remite al lector (utilizado analogías como un recurso y proceso generador de arte) a importantes referentes culturales. Las analogías son en realidad ideas asociadas o colaterales que ayudan a visualizar la imagen mental por él construida. Verbigracia, a Juliette Adam (1836-1936) la asocia con una estatua de la diosa Juno; a Charles Morice (1860-1919) con el semblante de Diego Velázquez (1599-1660). Así también, descubre analogías entre los atributos físicos de los artistas y sus atributos artísticos: *i.e.* la cabeza amplia y de “guerrero mitológico” del poeta francés Leconte Lisle (1818-1894), así como su “melena amplia y rizada” indican “la sonoridad y fuerza” de sus versos (*Esquisses* 74). Esto último, para ser consecuente con la utilización de la fisonomía y la relación del hombre exterior con su arte y su talento.

Las analogías pueden ser de interés para el estudioso de Gómez Carrillo porque, además de ser un reflejo de sus lecturas y experiencia en la esfera del arte, dan cuenta de las relaciones que él descubre, que le sugieren su intuición y sensaciones. Esto permite poner en relieve rasgos fisonómicos (especialmente los del rostro) que son significativos para entender al artista, su obra y su talento. Hace a sus lectores copartícipes de su original visión que permite conocer y ver a los retratados y a los artistas esculpidos en sus camafeos, y en todo *Esquisses*, desde una perspectiva nueva.

Gómez Carrillo no busca una clasificación de las personas/artistas por su fisonomía, ni una representación mimética minuciosa, sino, más bien, una representación artística, como lo es la talla en relieve de los camafeos, generalmente

accesorios complementarios de la vestimenta, aunque también pueden tener una función decorativa.

Por lo expuesto hasta aquí, todo apunta a que Gómez Carrillo analizó signos exteriores de artistas e intentó encontrar su correlación con las obras que produjeron, pero dejando de lado consideraciones morales. Es sabido que Gómez Carrillo escribió obras (que tocaron temas sensibles para la época como la recuperación del cuerpo, sus sentidos y sus goces) y vivió una vida bohemia con una moral relajada, si pensamos en términos de la moral tradicional. Esto a diferencia de Lavater, quien gastó tinta intentando conocer el lado moral de los hombres a través de su físico.

El análisis fisonómico no se circunscribió únicamente al rostro: “La cara humana no es el único objeto de las observaciones del fisionomista; la estatura, la actitud, las costumbres del cuerpo, están comprendidas en los objetos de sus estudios” (Daura 8), incluso el timbre de la voz. Para Gómez Carrillo, la voz del poeta francés Armand Silvestre (1837-1901) —una “voz dulce y sonora”— aunada a su “figura magnífica”, son el reflejo de su obra magnífica (29-30). Daura explica que la voz “ofrece buenas indicaciones, según sea grave, profunda, débil, aguda, suave, clara, agradable, natural ó falsa”, porque coincide con “las pasiones, los sentimientos habituales y las cualidades morales de las personas” (9)⁷⁰. También en la silueta de Oscar Wilde (que no se incluye dentro de los camafeos), el autor resalta la fonética singular de Wilde al hablar el francés, que se convierte en un rasgo distintivo: “Su manera singular é insinuante de

⁷⁰ Un dato curioso que aporta Daura es que, en Italia, se “marcaba el metal de la voz en los pasaportes, como una de las señas personales” (8).

hablar francés, cambiando, como el dibujante Sterner, el valor de las vocales, me llamó desde luego la atención” (12).

Todos los artistas que posan para el “retratista” Gómez Carrillo en realidad son todo un espectáculo para apreciar. Como dijo M. Daura, citando a Lavater: el hombre se manifiesta por signos exteriores los cuales tienen una significación; es por eso que, según Lavater, el hombre es “... el espectáculo más digno de verse, así como el hombre es el espectador más digno de ver” (Daura 5). La vida se convirtió en un performance: ver y saberse visto o ser analizado y saberse analizado. Así los camafeos se tallan de tal manera que se convierten en una ventana que permite al lector ser un espectador/observador del artista, su obra y su talento.

4.3 El camafeo como joya fisonómica

Los camafeos de Gómez Carrillo son joyas fisonómicas que aportan valiosa información sobre los rasgos físicos y capacidad artística de los personajes “esculpidos”. La clave interpretativa que posibilita un abordaje del camafeo, como joya fisonómica, nos la proporciona el propio Gómez Carrillo, en el camafeo de Leconte de Lisle:

Yo creo que el talento del escritor debe estar ligado á la figura del hombre por líneas y por facciones. [...] El hombre, para mí, debe siempre parecerse á su obra” (73).

Con este argumento, Gómez Carrillo valida la utilización de la fisonomía para identificar las características de las obras de los artistas que esculpe, a nivel de las apariencias o cualidades exteriores. De igual manera, Lavater formuló su teoría fisonómica que

permitía juzgar a las personas por sus cualidades exteriores, y por la relación de estas con las cualidades interiores: “Las formas exteriores en todo están conformes á ciertos vicios, inclinaciones y hábitos” (2): existe una analogía entre la conformación física, las facultades intelectuales y los aspectos morales. Para Gómez Carrillo, al igual que para Lavater, lo físico se convierte en una fuente de información: las formas y las facciones, incluso la coloración de la piel. Gómez Carrillo lee fisonómicamente al hombre, partiendo del cuerpo, del rostro con sus facciones y líneas o contornos.

La observación y contemplación se convierte en un medio para analizar el hombre y a su obra, pero es una observación y una lectura que fragmentan el cuerpo y el rostro, para describirlos y transmitir las sensaciones que despiertan: juzgar una obra por la delineación de las facciones del artista. Se describen ojos con sus pupilas, la frente, la cabeza, el torso, por poner algunos ejemplos.

En los camafeos se “disecciona” o reduce el rostro y otras partes del cuerpo a sus elementos constitutivos, porque cada elemento tiene una correspondencia con la obra o con el hombre como artista. Estos juicios visuales subjetivos están influidos por la experiencia y los gustos del crítico. De esta manera, por el tono violento de su obra, Gómez Carrillo no puede concebir al poeta, novelista y dramaturgo francés Jean Richepin (1849-1926) (Figura 11) con un “perfil delicado” como el de François Coppée (1842-1908) (Figura 12), poeta y dramaturgo francés. La opinión de Gómez Carrillo sobre la obra de Richepin está refrendada por Lindsann, quien afirma que la obra de Richepin, dentro del decadentismo, se concentró “en imágenes violentas, satánicas, supernaturales y patológicas” (Monocle-Lash Anti-Press 204). De ahí que, por los

perfiles de ambos escritores, Gómez Carrillo dedujera que una obra violenta no podría ser de la autoría de un hombre con un “perfil delicado”.



Figura 11: Jean Richepin (1849-1926) (Monocle-Lash Anti-Press 204)

Siguiendo esta línea de pensamiento, la obra de Coppée tendría que ser delicada, porque Gómez Carrillo lee con ojos fisionómicos un perfil delicado en el rostro de dicho poeta. De Coppée, la *Enciclopedia Británica* escribe que fue un cuentista conocido por “un tratamiento sentimental de la vida de los pobres” (“François Coppée”).



Figura 12: François Coppée (1842-1908). ("François Coppée")

Nuestro autor considera inconcebible que Paul Bourget (1852-1935) tenga un “perfil grotesco” como el de Émile Zola (1840-1902) (Figura 14). Gómez Carrillo rechazó la novela naturalista de Zola. En el prólogo de *Esquisses* escribió que “el Naturalismo, considerado como reacción ó como descendencia de la literatura romántica, fue una escuela inepta que contó entre sus filas algunos talentos vigorosos” (12-13), y que la misma ya estaba muerta (12) para finales del siglo XIX. Como consecuencia del “perfil grotesco”, las obras de Zola tendrían que ser también grotescas.

En un perfil grotesco o en uno delicado, subyace la idea fisonómica que establecía que entre más fea era la persona por fuera, más fea sería lo de adentro (Pearl 31) que, aplicándolo a la interpretación de Gómez Carrillo, se traduce a que un perfil poco estético estaría relacionado con una obra poco estética. Existe un principio formulado por los griegos llamado *kalokagatheia* y que según Pearl fue apropiado por Lavater. El mismo es el siguiente: “entre mejor moralmente, más bello. Entre peor

moralmente, más deforme” (27). En correlación con esto, en los camafeos lo exterior del hombre se desplaza al interior de la obra, que así se convierte en una extensión de su creador.



Figura 13: Émile Zola (1840-1902) (Encyclopaedia Britannica "Émile Zola")

Retomando el camafeo de Leconte Lisle, la sonoridad y la fuerza de su prosa las lee Gómez Carrillo como una analogía entre la misma y “su amplia cabeza de guerrero mitológico y su hermosa melena blanca y rizada” (74). El análisis de la cabeza de un individuo era básico para Lavater. Pongamos por caso, este veía en una cabeza con una parte superior muy elevada las características de un hombre calculador y poco profundo (*Lavater 2 77*). Esto puede explicarse porque, mientras que Gómez Carrillo busca comprender las expresiones artísticas a la luz de la fisonomía, Lavater busca conocer la interioridad, lo no visible a primera vista, como lo es la forma de ser. Gómez Carrillo determina que el cabello blanco y rizado es otro indicio de una prosa sonora y fuerte. Por su parte, Lavater escribe que “los cabellos blondos, es decir, entre dorado y castaño claro, denotan ... casi siempre la dulzura (*Lavater 1 33*).

Según Gómez Carrillo, el “perfil griego” y la “nariz perfecta” de Lisle indican “la pureza y la nitidez” de su prosa. Lavater destaca que la nariz, aunque no aporta a la fisonomía mucha información expresiva, como el resto de las partes del rostro, anuncia ciertos caracteres. En los compendios que hemos consultado, Lavater no hace referencia a una nariz perfecta, pero da una clasificación de tipos de narices: nariz aguilena, de caballete ancho, con alas flexivas, etc. Por ejemplo, “una nariz corva desde su raíz anuncia un carácter nacido para mandar, constante en sus proyectos, y ardiente en seguirlos” (*Lavater 2* 68-69).

Para Gómez Carrillo, la “enorme frente” de Lisle, “contraída por la reflexión, indica la profundidad y sabiduría” del poeta (74). Aquí concuerda con Lavater quien afirma que tradicionalmente se le ha atribuido “a la frente del hombre la expresión de su inteligencia”, pero considera que la frente no debe sustituir el análisis de las demás partes del rostro (*Lavater 2* 13). La forma y capacidad de la frente “dan seguros indicios de los grados de inteligencia. La frente suavemente arqueada, y no ofreciendo ángulo alguno, anuncia la dulzura, y á veces un carácter sin energía” (*Lavater 1* 20).

De los ojos de Lisle, Gómez Carrillo indica que son “pequeños, negros y penetrantes”, los cuales anuncian “la novedad y el ansia del descubridor”; según esto, así debería ser su talento. Ahora bien, para Lavater, los ojos están relacionados con el alma, expresan sus movimientos y “denotan los sentimientos del corazón” (*Lavater 1* 25), y los ojos negros “denotan energía” (26). Los labios de Lisle que por su forma (“nerviosos y delgadísimos”) “apenas podrían ser copiados dignamente por Leonardo”. Tal como los percibe el autor, están relacionados con la “ironía cruel” y las malicias infinitas” del “polémico” Lisle. Por su parte, Lavater considera que la boca es el rasgo

más importante porque expresa “el estado interior del alma”, “es el rasgo más expresivo del rostro”, y es difícil analizar todos sus matices (*Lavater 1 68*). Según sus principios generales, “una boca bien cerrada, cuyos bordes de los labios no se ven, promete un espíritu aplicado, amigo del orden y de la limpieza” (*Lavater 1 29*).

El cuarto camafeo es el del poeta español de origen griego Alejandro Sawa (1862-1909). En este utiliza marcadores visuales como “cabeza”, “expresión”, “rasgos”, “facciones”, “ojos”, “pupilas”, “nariz”, “boca fresca de labios sensuales é insinuantes”, piel “morena cobriza”, “barba negra y rizada”. Asimismo, remite a “tipos raciales” específicos, como es el caso de los moros españoles y el de las “razas africanas” con los que Gómez Carrillo asocia el semblante de Sawa. La anterior analogía racial se utiliza para que el lector pueda recrear una imagen mental producto de las sensaciones del crítico:

Una cabeza sorprendente cuya fuerza de expresión hace pensar en aquellos moros españoles de la Reconquista, y cuya firmeza de rasgos y de facciones habría inspirado á Teodoro de Banville —el miniaturista admirable— un camafeo delicioso (71).

Teodoro de Banville (1823-1891) fue un poeta relacionado con el movimiento parnasiano y escribió una colección titulada *Camafeos parisinos* (1883). Se trata de textos breves de personalidades del momento.

El fragmento de *Esquisses* recién citado proporciona algunas características que debe contener un camafeo literario, como lo son “cabeza”, “expresión”, “firmeza de rasgos” y “facciones” de las personalidades “esculpidas”. Por otro lado, Gómez Carrillo utiliza el adjetivo ‘delicioso’ que está asociado con el gusto artístico subjetivo, que

metafóricamente deriva del sentido del gusto. La analogía de Sawa con el moro español ilustra dicha subjetividad.

Por otro lado, la fisionomía, como lo detalla el libro de Daura, despertó un interés por perfilar los rostros de los individuos según la raza a la que pertenecían:

En las observaciones fisionómicas, hay que tener en cuenta los rasgos de la fisionomía nacional, provincial, y aun local, separando con el pensamiento lo que, en las facciones pertenece exclusivamente á la fisionomía individual (Daura 51).

La analogía entre Alejandro Sawa y los moros españoles no solo ayuda a visualizar la imagen mental, sino que remite a manuales de bolsillo como el de Daura que contienen grabados sobre las diferentes razas como soporte al estudio fisionómico del observador. M. Daura indica que la raza española “reúne tres tipos, el celtíbero, el godo y el árabe, [y que] se distingue por la forma arqueada de la frente, la grave expresión de la mirada, y la forma regular de la boca” (58).

Sin el afán de ahondar en un tema tan complejo como es la tipología de las razas, su construcción, y sus caracteres —un tema que va más allá de los alcances de este trabajo—, podemos afirmar que en el camafeo de Sawa, Gómez Carrillo relaciona al poeta con las razas africanas. Ello para ilustrar el carácter del poeta, remitiéndonos a estereotipos raciales de la época cuando escribe:

Los ojos negros, grandes, soñadores y con algo en las pupilas de esa crueldad somnolente y de ese abandono triste de las razas africanas... (71).

Para ejemplificar una lectura fisonómica de la construcción del carácter de las razas, Daura, en el siguiente grabado, retrata a un individuo con rasgos asiáticos (Figura 14) cuyo rostro, según él, “expresa la nulidad, la falta de toda idea metafísica” (45).



Fig. 59.

Figura 14: Individuo de rasgos asiáticos (Daura 45)

Retomando el camafeo de Sawa, en las pupilas de este último, el autor encuentra “abandono” y “melancolía” equiparables a la fisonomía de las razas africanas, según su muy particular punto de vista. Extraliterariamente, al consultar datos biográficos de Sawa, sabemos que vivió en la bohemia, lo que le causó un gradual deterioro físico y mental que posiblemente quedó marcado en su rostro. En cuanto al rasgo de la melancolía, siguiendo las coordenadas para la lectura del “mapa fisonómico” que nos legó Lavater, en su versión de bolsillo, podemos consultar varios grabados de rostros, cuyas fisonomías expresan melancolía. Existe un rostro en particular en el cual Lavater “diagnosticó” melancolía en las pupilas del retratado (Figura 15).



Figura 15: “La ceja dice mui bien cuanto hay de colérico en esa cabeza, el ojo es un compuesto de melancolía y flema, la misma mezcla aparece también en su contorno desde la oreja hasta la barba...” (Lavater 2 82-32)

Al socaire de la idea de relacionar el “talento del escritor” con “la figura del hombre por líneas y por facciones”, en el camafeo de Sawa, se hace presente una vez más la metonimia para nombrar al autor no por su nombre sino por sus obras, definidas estas últimas por la apariencia física del poeta:

Una figura, en fin, tan singularmente hermosa, que habría dado, al autor ilustre de *Noche* y de la *Declaración de un Vencido*, el derecho de no tener otros méritos, para merecer ya la admiración (72).

Sin mencionar el nombre de Sawa que es sustituido por el título de sus obras, Gómez Carrillo sugiere que la figura de Sawa es tan hermosa y admirable como su obra.

En el camafeo de Rubén Darío, la primera impresión que se tiene del poeta es la de un “agente de negocios” o “un *sportman* rico”. Esto por los signos exteriores de su

vestimenta (“elegante manera de vestir”), su peinado (“cabellera peinada a la burguesa”) y por su físico: “cuerpo débil y flexible”, “rostro fresco de campesina”, “nariz pequeña y recogida”, “boca sensual de labios rojos”. “Lo que menos parece, á primera vista, es poeta” (75).

Según Gómez Carrillo, para ver los rasgos externos que develan a Darío como poeta, es preciso observarlo en “en una de esas noches que el almanaque de su neurosis señala como días de trabajo,” (75), cuando su cabellera peinada se convierte en una “cabellera en desorden”; cuando su rostro ha cambiado la frescura por “pálidas mejillas”; cuando sus manos están “inquietas”; cuando su “frente [está] contraída por el esfuerzo”; sus ojos tienen pupilas dilatadas y en ellos se ve “un rayo ardiente del genio raro y complicado ... que supo crear el libro *Azul*” (76).

El punto anterior es relevante porque resalta la importancia de la observación en el momento preciso, dado que muchas veces en la primera observación no es posible extraer la verdadera relación entre el físico y el carácter de una persona, en este caso, el de un poeta. El “peinado a lo burgués” y “su manera elegante de vestir” son “claves” fisonómicas importantes. Las mismas pueden llevar a una lectura errónea (a falsas impresiones) porque, a finales del siglo XIX —a pesar de su profesionalización—, el escritor fue, en muchos casos, relegado a los bordes de la sociedad burguesa (un buen ejemplo de ello lo constituye el relato “El Rey burgués” del propio Darío, contenido en su obra *Azul* (1888)). Bajo este signo, el escritor se sitúa como antagonista del hombre de negocios, el burgués y, si se quiere, del *sportman*. Portuondo nos proporciona información que enriquece nuestro estudio al referir que el relato Rey Burgués estuvo

inspirado por “Eduadro MacClure, director del periódico *La Época*, de Santiago de Chile, en el cual trabajaba el joven poeta nicaragüense (16).

La vestimenta, en un mundo de apariencias, que se presta también para un examen minucioso (de hecho, fue considerada parte del análisis fisonómico), puede hacer las veces de una máscara exterior o las de una gruesa pátina que cubre de las miradas la interioridad. Esta artificialidad contrasta con la silueta de Oscar Wilde, inmersa en una atmósfera de intimidad. Gómez Carrillo, en los repetidos encuentros que tuvo con el escritor dublinés, según escribe en dicha silueta (específicamente uno en la casa del irlandés, en el boulevard des Capucines), estaba “vestido apenas con una camiseta descotada de lana roja” (16). Es decir, sin esa máscara o pátina que dificulta la lectura fisonómica y el conocer a una persona en su justa dimensión. De lo dicho hasta ahora, podemos pensar a la vestimenta como un “código burgués”, “código de *sportman*” y como una rica fuente de autorrepresentación. La vestimenta, los peinados cambian según la moda y estos se pueden elegir, no así los rostros y los rasgos que desvelan la verdadera naturaleza humana.

La importancia de la observación era resaltada en los consejos que daba Daura, por ejemplo, para la belleza femenina. Una mujer a primera vista bella, cuando se observa *in situ* en el momento de realizar algún acto reñido con la moral, aparece ante los ojos del observador como carente de belleza (Daura 10). Extrapolando esta situación con el camafeo de Darío, para desvelar su genio poeta es preciso observarlo *in situ*, mientras trabaja, como bien lo indica Gómez Carrillo.

Al igual que Lavater, Gómez Carrillo describe al hombre de negocios (Figura 16) como opuesto al poeta. Según *El fisónomo portátil o compendio del arte de conocer a*

los hombres por las facciones del rostro (1838), por su fisionomía un hombre de negocios “tendrá buen éxito en las ciencias que piden exactitud, profundidad y aplicación continua, podrá ser buen geómetra, pero jamás será poeta, nunca se elevará hasta lo sublime” (77). Algunos rasgos exteriores que lo distinguen del poeta y que resalta Lavater son los siguientes: marcada elevación de la cabeza (característica de un hombre calculador y profundo); facciones que denotan “inclinación a los placeres”. Agrega que esta última lo hará descuidar sus actividades económicas.



Figura 16: Hombre de negocios (Lavater 2 76)

Parafraseando a Lavater, el poeta se distingue por el gusto, la agudeza y la sensibilidad. Un hombre con una fisionomía de poeta (Figura 17), de llegar a ser un autor, tendrá un estilo florido en la descripción de la belleza natural y en los placeres de la amistad. Contraponiéndose al hombre de negocios, el poeta evitará las discusiones

sobre temas científicos y considerará las argumentaciones filosóficas como secas e insípidas. Mientras Lavater ve en los labios un marcador del genio poético, Gómez Carrillo lo ve en las pupilas dilatadas de Rubén Darío.

Además, Lavater ve en la “proyección del hueso del ojo” una gran aptitud para el “esfuerzo mental”. El mentón denota “un carácter firme y enérgico”. El hombre que posea todas estas características tendrá “la estampa del genio”(Lavater 3 91-92).



Figura 17: Poeta (Lavater 3 90)

A la luz de lo hasta aquí expuesto, en el análisis fisonómico todas las partes del rostro tienen un significado. En el caso de la frente, Lavater escribe que en la misma “por su forma y capacidad puede juzgarse seguramente la inteligencia del hombre” (Lavater 2 60). Gómez Carrillo señala que Rubén Darío en sus períodos de mayor productividad tenía “la frente contraída por el esfuerzo”, lo cual, según Lavater, es

evidencia de un esfuerzo mental profundo (*Lavater* 3 22). Con respecto a los ojos, de acuerdo con Lavater, en los mismos se manifiestan las emociones del alma y los sentimientos y pasiones (*Lavater* inglés 26). En los ojos de Darío se manifiesta el “genio raro y complicado” del autor de *Azul*.

En cuanto a la nariz, esta no aporta mucha información en las lecturas fisionómicas, pero según Lavater, la nariz de Darío, por su pequeñez, denotaría timidez (*Lavater* 2 69). La boca es, después de los ojos, la parte más expresiva del rostro (*Daura* 303-1). Lavater indica que la misma expresa el carácter y disposición de la persona (*Lavater* 3 28-29). En el caso de Darío, expresaría una tendencia a la sensualidad.

En los camafeos, todos los rasgos que se resaltan, con las respectivas imágenes que despiertan en el lector, crean un texto que no se limita a una simple mimesis, sino que nos proporciona claves para encontrar, en el hombre, el poeta que se manifiesta a partir de la observación adecuada de ciertos rasgos; en concreto, el caso de Darío.

Siguiendo la misma línea de interpretación, leer el camafeo del poeta y sacerdote francés Louis Le Cardonnel (1862-1936), salvadas las distancias, es como estar leyendo una de las “anécdotas fisionómicas” que se encuentran en el *Lavater portátil*, en las cuales se da una descripción fisionómica de un rostro siguiéndole o antecediéndole una lámina con los rasgos, líneas y carácter que ilustran el texto fisionómico. El camafeo de Le Cardonnel inicia con una metonimia que sustituye el nombre del autor por su obra, lo cual, como ya hemos dicho, es un claro indicio de la relación de los signos físicos del rostro y la obra del artista. Luego de dicha metonimia

se referencia a la influencia del ambiente en la fisonomía. En el caso de Le Cardonnel, se destaca cómo el encierro en un convento marcó su físico:

El autor simpático de *Le Rêve de La Reine*, estuvo, durante varios años, encerrado en un convento; y la vida solitaria y la contemplación eterna del infinito, han impreso á sus facciones cierta marca de impasibilidad y de calma, que forman la expresión invariable de su rostro (67).

En esta investigación, no se ahonda en el tema de la influencia del ambiente sobre la fisonomía humana, a sabiendas de que las lecturas fisonómicas estaban relacionadas con este tema. A modo de ilustración, Daura, en su tipología de las razas, al describir las razas polares, indica que condiciones como “el rigor del clima, la escasez de los víveres, la miseria habitual, la forzosa inacción durante la mayor parte del invierno polar, durante el cual se oculta el sol cuatro ó cinco meses”, han influido sobre la estatura de la población, y han causado que el rostro exprese “pocas sensaciones y pocas ideas” (62-63). Así como el clima influyó en el rostro de las razas polares, el ambiente conventual al que estuvo expuesto Le Cardonnel le confirió a su expresión “impasibilidad” y “calma” propios de la “vida solitaria” y de “contemplación”.

Extraliterariamente, Le Cardonnel dejó una vida mundana en el vibrante ambiente cultural parisino, donde había destacado como poeta, para luego recluirse en un convento de clausura. A pesar de su reclusión y de su nueva forma de vida, su talento como poeta no declinó (MacMahon 96).

La relación ambiente-facciones y expresión de Le Cardonnel la enfatiza Gómez Carrillo al hacer referencia al saber popular que dice que “las personas que han mirado mucho el mar [como] los viejos marineros, sobre todo, llegan á tener en las pupilas

cierta expresión de inmensidad”. Dicha expresión, también la tienen los ojos de Le Cardonnel gracias a “la contemplación eterna del infinito” (67).

En el camafeo de Le Cardonnel, su rostro es descrito de una forma reminiscente a las anécdotas fisonómicas del *Lavater portátil*, por lo que se evidencia la influencia directa o indirecta (o mediada por otros autores) de este famoso fisionomista:

Sus labios sensuales, de donde brotan eternamente frescas estrofas en flor, guardan, en su pliegue, una sonrisa continua de bondad y de perdón; su nariz es perfecta; su oreja es fina; su cabeza es distinguida, y su barba, cortada en punta, tiene, como su cabellera, reflejos de ámbar (68).

La “sonrisa continua de bondad y de perdón” es un rasgo que puede estar relacionado con la profesión de sacerdote de Le Cardonnel, como manifestación de lo interior y difícilmente aprehensible, pero que se hace evidente en el exterior.

Si retomamos la idea de Gómez Carrillo del parecido del hombre a su obra, la obra de Le Cardonnel tendría que ser “perfecta” como su nariz y “fina” como su oreja, “distinguida” como su cabeza, por los signos exteriores. Esto lo confirma un artículo, sobre la obra de Le Cardonnel, aparecido en *The Irish Monthly*, en 1918, en donde se asevera que la poesía de Le Cardonnel tras su conversión alcanzó “perfección de la forma, así como una expansión del pensamiento y profundidad de sentimiento” (MacMahon 97). Como podemos deducir, los fisónomos buscan signos del interior de la persona que estén marcados en el exterior. Signos todos que tienen un sentido y que indican que las personas son más que la suma de sus partes.

El fisónomo portátil o Compendio del arte de conocer a los hombres por las facciones del rostro (1838) (Figura 18) ejemplifica lo afirmado anteriormente:

Esa frente cuadrada promete una memoria e[x]tensa [estensa en el original] y buen juicio, pero su posición perpendicular anuncia una cierta inflexibilidad de carácter que puede degenerar en terquedad; el labio inferior, que sobresale un poco, y esa barba llana, son señales de una indiferente y sincera hombría de bien (89).

La única mujer que aparece en *Esquisses* es la escritora francesa Juliette Adam (1836-1936), cuyo texto inaugura la sección “Camafeos”. El texto se vale de la metonimia dado que la obra como producto de su genio artístico designa a su autora de una manera singular e idealmente irrepetible: “Quien supo escribir *Païenne* tiene derecho á que el mundo se la figure singular y eternamente hermosa [...]” (66).



14

Figura 18: Hombre prudente y perspicaz... (88-89)

Este camafeo es importante porque, para su construcción, se vale de la contemplación de un retrato antiguo de la escritora francesa que el crítico había tenido

oportunidad de apreciar siendo un adolescente. El texto contiene uno de los pasajes más claros de *Esquisses* para hacer referencia a las impresiones o sensaciones como imágenes-recuerdos (sensaciones pasadas débiles) y sensaciones presentes. Estas últimas conllevan un proceso de percepción de primera mano: ver, escuchar y sentir. Esto a diferencia de una imagen y un recuerdo que más que percibir de primera mano, requiere pensar y recordar. La sensación presente de una Juliette Adam —cuyo rostro tiene las marcas indelebles e inevitables del paso del tiempo— es desplazada por una sensación pasada experimentada ante el retrato de una Juliette Adam joven, de la autoría de León-Joseph Bonnat (1833-1922), uno de los más reconocidos retratistas franceses del siglo XIX: “Ante él posaron no solo todos los grandes políticos del momento, sino también literatos (Victor Hugo, Renan, Dumas...) e incluso pintores (Cogniet, Puvis de Chavannes)” (Museo Nacional del Prado). La sensación antigua activó la imaginación de Gómez Carrillo (en el Capítulo I hemos elaborado cómo el crítico narra los vuelos imaginativos que le produce un objeto). En este camafeo, la realidad presente se enfrenta a la realidad pasada (una sensación presente frente a una pasada):

Yo he tenido, hace pocos días, el gusto de conocer á la autora ilustre de Païinne, y la imagen de su rostro, desfigurado ya por el tiempo, ha desaparecido por completo de mi retina, para dejar plaza á la impresión que su retrato, pintado hace quince años por León Bon[n]at [en el original Bonat], produjo en mi imaginación de adolescente (65).

La referencia al antiguo retrato es importante porque en la línea del estudio y lectura fisonómicos, las anécdotas fisonómicas que acompañan, verbigracia, al *Lavater portátil*,

presentan grabados de rostros en los cuales se podía aprender a leer la bondad, la melancolía —el carácter en general— de un individuo para intentar aprehender su interioridad. En este trabajo, ya hemos utilizado ejemplos de estas ilustraciones. En estas últimas y en los retratos en general, es donde se analizan líneas y facciones. Entonces, ante el rechazo de la sensación presente que Adam le ha causado a Gómez Carrillo (el conocerla en persona) lo lleva a voluntariamente borrar de su “retina” dicha sensación, y sustituirla por otra pasada que renace en su mente al recordar el retrato, pintado por Bonnat. Es de ese recuerdo a partir del cual delinea su camafeo literario, haciendo resaltar lo más sobresaliente de las facciones.

Interesantemente, entre las directrices para el estudio de la fisonomía se recomendaba observar los rostros, para luego dibujarlos de memoria: “Dibujad esa cara de memoria, haciendo resaltar principalmente, entre sus rasgos, el que m[á]s [mas en el original] contribuya á caracterizarla” (Daura 7). He aquí otra zona de contacto entre la fisonomía y *Esquisses*.

A continuación puede observarse el retrato de Juliette Adam (Figura 19) realizado por León Bonnat. El mismo aparece en la portada interior de la obra de Adam, *Païenne*⁷¹ (1883). Gómez Carrillo utilizó ese mismo retrato para el “dibujo” del camafeo. No podemos dejar de insistir en la convergencia entre la sección de “Camafeos” de *Esquisses* y la teoría fisonómica porque, al tener a nuestro alcance el retrato de Adam, podemos verificar que lectura del camafeo es reminiscente de la lectura de una anécdota fisonómica del *Lavater Portátil*.

⁷¹ En español “pagana”.



Figura 19: Retrato de Juliette Adam, realizado por Louis Bonnat. Gómez Carrillo escribe su camafeo a partir del mismo. *Païenne* (1883)

Por la fecha de datación del retrato, 1883, en realidad Adam tenía 47 años y no 30 como escribe Gómez Carrillo. Este error coincide —al igual que el del apellido Bonnat (como lo hicimos ver en la última cita) — con la teoría del *esquisse* que enmarca a *Esquisses*, y que se caracteriza por la rapidez de ejecución al calor de la inspiración, por lo que puede contener errores.

La lectura fisonómica de una Juliette Adam a los 30 años de edad, Gómez Carrillo la hace a contraluz de la belleza que los griegos abonaron al capital cultural por medio de la escultura:

Quien supo escribir Païenne, tiene derecho á que el mundo se la figure singular y eternamente hermosa, con los grandes ojos morenos; con la nariz griega y perfecta; con los frescos labios en flor; con la mata espesa

de cabellos, recogida en haz artístico y apretado; con la frente marmórea, y con el cuello fuerte y ebúrneo que pintó, hace ya quince años, el gran *portraicturiste* contemporáneo (66).

A la luz de la anterior cita, al contrastarla con el retrato, podemos ver la subjetividad, propia de la crítica impresionista, en su máxima expresión. La lectura fisonómica, al igual que la belleza, está en el ojo del espectador. Traemos a colación la belleza porque en el camafeo, Gómez Carrillo alude al hecho de que Adam tiene el derecho de que se le recuerde eternamente hermosa, tal como fue la concepción clásica de la belleza: algo eterno, invariable, inmutable y objetivo. Un posicionamiento diferente al de la crítica impresionista, del propio Gómez Carrillo, quien, en sus primeras formulaciones sobre sus ideas de la misma, apela por una belleza subjetiva en detrimento de la belleza eterna e inmutable propia de la antigüedad clásica.

La descripción fisonómica del camafeo en cuestión es una de las más claras que contiene el texto en cuanto a relacionar el físico del autor que encuentra significación en sus obras. Adam, además de haber sido una mujer de ideas de avanzada en lo tocante a la situación de la mujer de la época, fue polemista, asistente de salones y, por su puesto, escritora (Wang 33). Como escritora fue especialmente conocida por la trilogía de novelas *Laide* (1877), *Grecque* (1879) y *Païenne* (1883), las cuales “constituyen la parte más importante y la expresión más completa del culto de divinidades antiguas, y de del sueño griego del escritor” (Wang 34). Gómez Carrillo menciona a *Laide* (1877) y *Païenne* (1883). Sabiendo este dato se puede comprender el porqué de la descripción fisonómica de Gómez Carrillo que hace una analogía entre

la obra de Adam y el físico griego que encuentra en el retrato de la escritora. Esto confirma y da fuerza al abordaje de *Esquisses*, bajo la lupa de la teoría fisonómica.

En el camafeo del escritor y poeta francés Charles Morice (1850-1932) — uno de los principales teóricos del simbolismo, escritor de su manifiesto junto con Jean Moréas (1856-1910) (Compagnon párr. 1)—, Gómez Carrillo hace una lectura fisonómica de Morice que permite equipararlo a los “hidalgos castellanos antiguos”. Según Gómez Carrillo, el propio Morice veía en sí mismo cierto parecido al pintor español Diego Velázquez (1599-1660):

¿No es verdad —me preguntaba una noche Charles Morice—, no es verdad que me parezco á Velázquez? Y efectivamente: su perfil caballeresco; su rostro largo y delicado; su nariz recta; sus ojos negros, pequeños y brillantes; sus bigotes en *crocs*⁷², todo hace pensar, contemplando al autor de *La littérature de tout à l'heure*⁷³, en aquellos hidalgos castellanos que ya no tienen vida sino en algunos lienzos antiguos (69).

La fisonomía que Gómez Carrillo detalla de Morice parecida a la de Velázquez, en realidad, es una fisonomía típica o, si se quiere, estereotipada del español, contenida en el manual de fisonomía de M. Daura. En dicho manual, el pintor español Bartolomé Esteban Murillo (1671-1682) (Figura 20,21) —mejor conocido como Murillo— encarna “el verdadero tipo español”, el cual, a juzgar por su autorretrato, tiene un semblante parecido al de Velázquez, tal como aparece en su autorretrato.

⁷² Estilo de bigote como los usaba Salvador Dalí.

⁷³ *La littérature de tout à l'heure* es el primer estudio del simbolismo, del cual Morice fue portavoz (Compagnon párr. 1).

Daura describe al tipo español de la siguiente manera:

El español que en sí reúne tres tipos, el celtíbero, el godo y el árabe, se distingue por la forma arqueada de la frente, la grave expresión de la mirada, y la forma regular de la boca. Aunque el portugués y el español se distinguen bien entre sí, tienen, sin embargo, la misma fisionomía para el observador extranjero. El verdadero tipo español es el célebre pintor Murillo, según el retrato admirablemente pintado por él mismo (57-58).

Como puede apreciarse en las imágenes de Velázquez (Figura 22) y de Morice (Figura 23) existe una cierta semejanza en el físico de los artistas, lo cual es aseverado por el propio Morice y por Gómez Carrillo. A su vez existe una semejanza entre Velázquez y Murillo, este último considerado por Daura como un ejemplo prototípico del español.



Figura 20: Autorretrato de Murillo, tal como fue reproducido en M. Daura (58)



Figura 21: *Autorretrato* (hacia 1668-70). Bartolomé Esteban Murillo. Óleo sobre tela. The National Gallery (Londres).

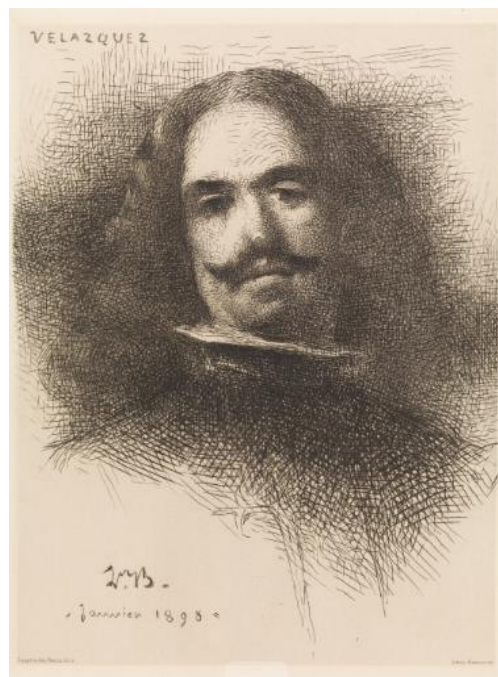


Figura 22: *Autorretrato de Velázquez* (1898) del retratista León-Joseph Bonnat, el cual formó parte del libro *Velázquez* (1898), escrito por Aureliano de Beruete (1845-1912). Técnica: Aguafuerte. Museo del Prado (Museo Nacional del Prado)



Figura 23: Charles Maurice (1860-1919)

Siendo consecuentes con la tesis de Gómez Carrillo, con la que abrimos esta sección: “Yo creo que el talento del escritor debe estar ligado á la figura del hombre por líneas y por facciones” (*Esquisses* 73), Charles Morice, al tener una “figura simpática” que “se acerca á España”, posee, entonces, un “talento vigoroso [que] emplea mucho de su actividad pensando en las cosas españolas” (69-70).

En definitiva, los camafeos de Gómez Carrillo constituyen una sólida argumentación a favor de su tesis que relaciona el físico del artista con su talento y con su obra. Constituyen un recurso del cual se vale el autor para elaborar su crítica impresionista, y a la vez son depositarios de las apreciaciones subjetivas del autor, las cuales se nutren, en gran medida, de sus experiencias vitales. Estos textos breves beben de un código o convenciones comunicativas que fueron importantes para juzgar a las personas por su apariencia, así como Gómez Carrillo lo hace de los artistas que consideró importantes para darlos a conocer a sus contemporáneos allende las

fronteras de Francia. Es así como el físico deviene en un libro abierto para conocer al hombre y a su obra.

CONCLUSIÓN

La crítica impresionista de Gómez Carrillo presenta una complejidad inesperada, dado que sus pilares teóricos se sostienen —debido al escepticismo— en un gusto subjetivo que deriva en una belleza subjetiva, y en textos eminentemente personales. Este tipo de crítica es una de las expresiones de la influencia francesa en Gómez Carrillo, y se ubica en un momento en que París se perfila como centro de ebullición cultural. Irrumpe en escena cuando la crítica dogmática francesa, representada por Ferdinand Brunetière, buscaba aplicar al arte el método comparativo de las ciencias y su objetividad. Paralelamente, — como Gómez Carrillo hace constar en “Sensaciones de estética: sobre el arte de la crítica” (1892)— la crítica dogmática, en su vertiente de corte tradicional, aún se concebía como compuesta por reglas o preceptos, recopilados en poéticas, retóricas y preceptivas, que enseñaban el “buen decir” y el “buen escribir”, y que perpetuaban la copia servil a modelos y a una belleza inmutable y objetiva. Una imposición, a todas luces a destiempo o anacrónica, para críticos como Gómez Carrillo: todo él modernidad y un analista perspicaz de la escena coeva.

En la crítica dogmática, para que un objeto sea considerado bello, debe cumplir con determinados preceptos doctrinales o leyes. El objeto es bello porque posee con ciertas características establecidas. De ahí que esta crítica sea eminentemente objetiva y racional. Es normativa en el sentido de que descalifica lo que es divergente a la norma o a una ley. En este tipo de crítica, el placer estético que produce un objeto ocupa un plano secundario. Entendemos por “objeto” cosas tangibles (pinturas, libros,

elementos de la naturaleza) y “constructos intelectuales y temporales, que se extienden a trabajos artísticos como la música y las representaciones” (McMahon 227).

Es por la oposición a la crítica dogmática, en su vertiente tradicional y en la científica, que surge la crítica impresionista. Al dejar de lado todo bagaje doctrinal que prescribe la forma correcta de hacer arte, ¿cómo criticar una obra si no se cuenta con un estándar o una norma? En primer lugar, lo bello se determinará por ser lo que gusta al crítico según su gusto particular. Es decir, la belleza estará en el ojo del espectador, porque la fuente de lo bello está en nosotros mismos. De ahí la importancia del adagio latino: “sobre gustos no se disputa” (*De gustibus non est disputandum*) o el refrán “en gustos se rompen géneros”. El gusto es lo que discierne lo que es bello de lo que no lo es. Es por eso que la crítica impresionista ha sido tildada de relativa, porque hay tantas opiniones como tantos críticos.

En segundo lugar, la respuesta a la anterior pregunta ya la habían articulado los pintores impresionistas al validar como método de trabajo empírico las impresiones o sensaciones. Los pintores impresionistas, en su momento, dismantelaron el marco clásico del arte oficial, verbigracia, el desplazamiento del punto de vista del campo visual, utilizando ángulos hasta entonces extraños a la pintura (por ejemplo, Degas); la técnica del manejo del pincel que otorgaba una apariencia inacabada, propia de la técnica del *esquisse* o bosquejo; el descubrimiento de la luz; la pérdida de la solidez de los objetos, la ampliación de los colores de la paleta... Ellos buscaron representar las sensaciones efímeras, a través de efectos logrados gracias a sus técnicas innovadoras. Y a ese respecto, Saúl Yurkevievich escribe que el “... impresionismo es la técnica de la instantánea cromática, la de figurar los acordes vibratorios, la inestabilidad óptica del

color ambiental. Corresponde a una visión móvil, exenta de contorno fijos, solo representable a través de lo inacabado: del apunte, del sketch, del boceto” (Yurkiévich 15).

La crítica impresionista de Gómez Carrillo es una clara deudora del impresionismo pictórico. Esa filiación se encuentra contenida en el adjetivo “impresionista”, un adjetivo que deriva morfológicamente del sustantivo “impresionismo”. Si bien, debemos hacer la salvedad de que cuando Gómez Carrillo escribe sus trabajos impresionistas predominaba ya el posimpresionismo en el medio artístico. Ante la marginación del componente doctrinal, la crítica impresionista se remite a las sensaciones o impresiones en sus juicios estéticos subjetivos, a partir del placer que comunica un objeto o determinada experiencia artística. Busca sugerir o traducir, para el lector, emociones estéticas similares a las del crítico. En otras palabras, el texto tiene como base una visión interior del artista.

El problema de esta crítica radica en determinar cuál es el concepto de sensación o impresión, si partimos de la primera definición de crítica impresionista que formuló Gómez Carrillo: “la historia de los artistas y de las sensaciones producidas en nuestra alma por la contemplación de obras bellas” (*Esquisses* 46). El concepto de sensación es, por tanto, un punto central. Sin embargo, es problemático por su polisemia y su uso laxo. Para Gómez Carrillo, el campo semántico de sensación o impresión se divide en dos partes. Por un lado, están las sensaciones a nivel físico que producen las impresiones de calor, dolor, presión, frío, etc., en donde un objeto externo excita los órganos de los sentidos. Por el otro, están las sensaciones a nivel de ideas y sentimientos que parten de una estimulación física. En su prosa, según ejemplos de

uso, una sensación tiene como ideas afines un abanico de posibilidades que van desde idea, idea asociada, primera idea, pensar, opinar, recuerdo, memoria, sentimiento, presentimiento, sentir, emoción... Principalmente, las sensaciones que a Gómez Carrillo le interesan derivan de los objetos de arte y son una respuesta del crítico a los mismos. De ahí que habla de sensaciones estéticas. Otro punto importante para esta crítica es que las sensaciones percibidas por los sentidos llegan hasta el alma, a través de la contemplación de objetos artísticos.

La sensación produce una imagen que el autor recrea para sus lectores, utilizando el lenguaje para transmitir sus matices. Sin embargo, a veces el lenguaje, con sus recursos limitados, es insuficiente para transmitir las sensaciones. Idealmente, las sensaciones son materia prima para crear imágenes poéticas y pintorescas, utilizando el lenguaje. Todos los sentidos son capaces de producir sensaciones estéticas, sin embargo, existe una preferencia por el de la vista. De ahí que Gómez Carrillo use los sustantivos “retina”, “pupila” y el adjetivo “visionario”, porque un artista o crítico es capaz de percibir sensaciones visuales matizadas, lo cual un hombre común no es capaz de hacer. El crítico-artista también es capaz de aprehender matices y crear analogías inusitadas que le despiertan las sensaciones, producto de sus amplios conocimientos culturales.

Las sensaciones son un conocimiento positivo, en el sentido de que se viven de primera mano, y no son un conocimiento impuesto como doctrina, cumpliéndose así la sentencia: *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu* (nada está en el intelecto que no haya estado primero en los sentidos). Y Gómez Carrillo vivió siempre en busca de nuevas sensaciones, de nuevas experiencias...

Por último, las sensaciones resignifican el método de trabajo del crítico, porque él mismo se convierte en el único indicador para emitir sus juicios y tejer sus textos. Por eso esta crítica se moviliza en el ámbito de la literatura personal. Sus textos son creaciones filtradas por un temperamento. Gómez Carrillo, como crítico crea obras personales, y no ejerce la figura de un censor.

In nuce, determinar el concepto de “sensación” o “impresión” que nos presenta Gómez Carrillo en su obra fue el mayor obstáculo en esta investigación para abordar con rigurosidad su obra, porque consideramos que, dada la alta frecuencia de aparición de los términos “sensación” e “impresión”, si no se conocen sus múltiples significados, el análisis de la misma se convierte en un camino cuesta arriba.

Por tanto, la crítica impresionista plasma las sensaciones y el placer que un objeto comunica al crítico. Es así un discurso que se centra en la visión interior del artista, que se aleja por momentos del objeto artístico para proporcionarnos informaciones que el mismo despierta en él: preferencias, datos biográficos del crítico, aspectos de su capital cultural. Estos distanciamientos pueden dar lugar a pasajes líricos o poéticos que hacen que la crítica impresionista sea también considerada un texto artístico. Por eso la podemos concebir como un palimpsesto, en donde dentro del discurso crítico se puede distinguir la obra que es criticada, la cual puede pasar a un segundo plano. Tradicionalmente, en la dinámica de la crítica se necesita una audiencia lectora, un crítico y un artista y su obra. En la crítica impresionista, el crítico es a la vez artista y literato.

La crítica artística —a la cual Gómez Carrillo se refiere, en ocasiones, como crónica— está relacionada con el periodismo, dada la difusión de muchos de sus textos

en periódicos. Por ende, hay un manejo de la inmediatez del texto, referido con frecuencia a un pasado próximo.

Podemos concluir también que los requisitos para ser crítico impresionista son, según Gómez Carrillo, tener talento y ser artista, porque la crítica se queda a nivel de la estética y de la sensación, y descarta marcos metodológicos provenientes de otras áreas como la ciencia, la historia, la ética...

El crítico, poseedor de una sensibilidad más desarrollada que la del hombre común, tradicionalmente, y de acuerdo con Hume, tiene como meta guiar a su audiencia sobre lo que es bello y desarrollar el gusto en determinada dirección. Esto para que pueda existir una pauta o un estándar en los juicios estéticos emitidos por un experto, ante la diversidad de opiniones. Si bien, Gómez Carrillo, no creía en un estándar para juzgar las obras, de cierto modo, estaba imponiendo su gusto personal en sus lectores, quienes fueron los receptores del volumen considerable de críticas y crónicas de su autoría. Básicamente lo que se tuvo, dado el cosmopolitismo del autor y su agenda divulgadora, fue una importación a su audiencia en otros confines, y una apropiación de un gusto y una sensibilidad parisinos.

Por otro lado, *Esquisses* es una muestra de la interrelación entre las artes plásticas y la literatura o la transposición de un lenguaje pictórico al lenguaje literario. La clave de la influencia del impresionismo pictórico está contenida en su título. Es por ello que la utilización del equivalente español “bosquejo” hubiera creado una relación menos transparente con la pintura impresionista. Así también, el subtítulo de la obra *Siluetas de escritores y artistas* remite a la apropiación de la técnica de la silueta que, a finales del siglo XIX, estuvo en boga dentro del posimpresionismo. La silueta literaria

tiene como finalidad plasmar la “esencia” de los artistas. A diferencia de la literatura realista, Gómez Carrillo resalta únicamente los aspectos esenciales (interiores y exteriores) de los retratados. Este diálogo también se manifiesta con la escultura y joyería en la sección de camafeos, compuesta por textos más breves que se centran básicamente en la “escultura” textual del rostro de los artistas. Este diálogo con la joyería ubica a Gómez Carrillo dentro de esos escritores modernistas que se valieron de las joyas como estrategia literaria. También este diálogo con las artes plásticas se manifiesta a nivel léxico, por ejemplo, en voces como *esquisses*, cincelar, esculpir, camafeo, estudio... Debemos resaltar que la influencia de las artes dentro del Modernismo hispanoamericano no se circunscribe únicamente a Gómez Carrillo. Existen estudios, como los de LoDato, que exploran la relación entre el Art Nouveau y el Modernismo en términos de préstamos icónicos como la figura del cisne y el color azul.

La obra de Gómez Carrillo permite inferir que la crítica impresionista muestra una porosidad tal que da vía libre al flujo bidireccional entre las artes plásticas y la literatura. Uno de los mayores aportes de la pintura impresionista a *Esquisses* es la técnica del *esquisse*: un trabajo previo, ejecutado rápidamente, al calor de la inspiración, una muestra del talento del artista sin consideraciones doctrinales que inhiban su espontaneidad, que busca capturar la sensación primera. Esto lo hemos podido visualizar con los ejemplos que contrastan, en la pintura, el *esquisse* con el trabajo final, cuando este último debe alinearse a reglas y debe ajustarse a gustos de las personas (como los mecenas) que encargan las obras.

De tal manera, uno de los aportes de Gómez Carrillo con *Esquisses* es teóricamente presentar como final un trabajo que hipotéticamente está inacabado, una particularidad de las obras impresionistas, por sus trazos característicos que le confieren una apariencia inacabada. En efecto, el *esquisse* pone sobre la mesa la discusión de cuándo una obra se considera acabada y cuándo deja de estar en una condición de paso para volverse un trabajo definitivo. Se desestabiliza así el concepto tradicional de libro.

Gómez Carrillo, en su momento, fue tildado de utilizar en *Esquisses* un sistema de “adivinación sugestiva”. Esto se debe al uso de un código fisonómico que buscó encontrar la relación entre la exterioridad del artista y las características interiores de una obra. Esta lectura fisonómica partía de ideas que se habían popularizado en las ciudades en rápido crecimiento, para intentar conocer a los extraños: sus sentimientos, su forma de actuar, a partir del aspecto físico. En el siglo XIX circularon manuales con directrices para hacer lecturas exitosas de la fisonomía, la cual se basaba en las primeras impresiones.

El análisis de *Esquisses* sugiere la pregunta: ¿por qué recurrir a la pintura o a los retratos literarios si se puede tener una fotografía detallada de una persona? Esto en un momento en que la fotografía ya estaba en auge desde mediados del siglo XIX. Pues porque, precisamente, la fotografía permitió a los artistas crear arte a partir de las sensaciones, es decir, arte subjetivo.

La estética de lo inacabado la concebimos, en esta investigación, a la luz de la técnica del *esquisse*, que captura sensaciones efímeras o primeras ideas libres de consideraciones doctrinales. Asimismo, la concebimos a la luz de la técnica de los

impresionistas en el manejo del pincel, la cual es reminiscente del *esquisse*. Esto es: la crítica impresionista, saltando la valla del componente doctrinal, sigue sus instintos creativos, intuiciones y sensaciones en una búsqueda de la libertad de expresión. No estamos ante una anarquía de un tipo de crítica que también rechaza la normatividad gramatical, especialmente a nivel léxico, con el empleo profuso del galicismo. Lo que buscaba esta crítica era que el artista tuviera a la mano todos los recursos necesarios para la creación estética, sin camisas de fuerza, provenientes de voces autoritarias. También implica esa necesidad de rápida creación, que puede contener erratas y vacilación en la escritura. No es, por tanto, un texto que podría retrabajarse *ad infinitum* para lograr un acabado perfecto. Es por eso que hablamos de una estética de lo inacabado.

Y para ilustrar nuestro punto de vista, consideramos que *La promenade* (1875) de Claude Monet contiene todos los elementos de la estética de lo inacabado: rapidez de ejecución, movimiento gracias a la técnica del pincel, fijación de una impresión, contemporaneidad, espontaneidad, naturalidad de la imagen resultante...

La esposa e hijo de Monet dan un paseo en el campo, en un día soleado y con viento. Tanto el paisaje como los rasgos físicos de los retratados están en movimiento. Es una sensación fugaz plasmada en el lienzo como si fuera una instantánea o fotografía. Según la crítica especializada, Monet pintó *in situ* este cuadro en unas cuantas horas (National Gallery of Art). Es la rapidez de ejecución, la fijación de una sensación (hipotéticamente *in situ*), la brevedad del momento que se registra en los textos, las sensaciones o impresiones subjetivas y tamizadas por el “yo” lo que establece una relación entre la pintura impresionista y la crítica impresionista.



Figura 24: La promenade (1875), Claude Monet

Finalmente, la crítica impresionista es una apuesta por la libertad de creación y constituye, gracias a todos los recursos y estrategias que contiene, uno de los mayores aportes de Gómez Carrillo a las letras hispanoamericanas.

OBRAS CITADAS

Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes. Barcelona: Montaner y Simón, 1887-1910. Impreso.

"Asuntos del día." *Las Provincias: Diario de Valencia* 11/30/1927 1927, Año 62 Número 1916 ed. Impreso.

Adam, Juliette. *Païenne*. París: Paul Ollendorff, 1883. Impreso.

Albizúrez Gil, Mónica *Modernidades extremas: textos y prácticas literarias en América Latina : Francisco Bilbao, Manuel González Prada, Manuel Ugarte y Manoel Bomfin*. Series: Colección Nexos y Diferencias. Madrid: Vervuert, 2016. Impreso.

Alonso, Amado, y Raimundo Lida. "El concepto lingüístico de impresionismo " *El impresionismo en el lenguaje*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1936. Impreso.

Alonso, Cecilio. *Índices de Los Lunes de El Imparcial (1874-1933)*. Vol. 1. Madrid: Biblioteca Nacional, 2006. Impreso.

Aznar, Manuel. "Enrique Gómez Carrillo." *Diario de la Marina : periódico oficial del apostadero de La Habana* 1927. Impreso.

Baldick, Chris. "Palimpsest." *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*. Great Britain: Oxford UP, 2004. Impreso.

Barcia, Roque. *Primer diccionario general etimológico de la lengua española* Barcelona: Seix-Editor, 1894. Impreso.

Barrios y Barrios, Catalina. *Enrique Gómez Carrillo en el periodismo guatemalteco siglo XX*. Guatemala: Óscar de León Castillo, 2015. Impreso.

- Baudelaire, Charles. "From The Painter of Modern Life." *The Northon Antology of Theory and Criticism*. Ed. Leitch, Vincent B. . 1est ed. New York: Norton, 2001. 2624. Impreso.
- Berg, R. -J. *La querelle des critiques en France à la fin du XIXe siècle*. New York: Peter Lang, 1990. Impreso.
- Biblioteca Nacional de España. "El Imparcial (Madrid. 1867)." Biblioteca Nacional de España 2017. Web. 12/01/2017 2017.
- Bingham, Jane. *Impressionism*. Art on the wall. Illinoi: Pearson, 2009. Impreso.
- . *Post-impressionism*. Art on the wall. Illionoio: Pearson, 2009. Impreso.
- Boime, Albert. "The Academic Sketch." *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. Great Britan: Phaidon, 1971. Impreso.
- Bonet, Carmelo M. . *La crtica literaria*. Tercera edición ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967. Impreso.
- Brulat, Paul. "Un libro de Gómez Carrillo en francés « Quelques petites ames d'loi et d'aillerus»." *El Liberal* 30/06/1904 1904. Impreso.
- Brunetière, Ferdinand. *The law of the drama. With an indrod. by Herny Arthur Jones*. . Papers on Play-Making. Ney york: Dramatic Museum of Columbia University, 1894. Impreso.
- . "Impressionist criticism." *Brunetiere's essays in French literature; a selection translated by D. Nichol Smith, with a pref. by the author specially written for this, the authorized English translation*. London: T.F. Unwin, 1898. Impreso.
- Cabal, C. "De cómo se hace una crónica: hablando con Gómez Carrillo." *La correspondencia de Valencia: Diario de Noticias* 06/25/1916 1916. Impreso.

- Cáceres, Aurora (Evangelina). *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*. Documentos. Ed. Rodas, Ana Maria. Guatemala: Tipografía Nacional, 2008. Impreso.
- Callen, Anthea. *Technique of the Impressionists*. Secaucus [New Jersey]: Chartwell Books Inc., 1982. Impreso.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Enrique Gómez Carrillo*. Canción compartida. Guatemala: Editorial Universitaria, 1955. Impreso.
- Carrière, Eugène. "Maternité [Maternidad]." París: Musée d'Orsay, 1892. Impreso.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Colección Labor. Nueva Serie. Vol. 4. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1992. Impreso.
- Clarín, Leopoldo Alas. "Palique." *Madrid Cómic: periódico festivo ilustrado* 20/02/1892 1892. Impreso.
- Coll, Pedro Emilio "Decadentismo y americanismo." *El castillo de Elsinor, palabras*. Madrid: Editorial-América, 1916. Impreso.
- Compagnon, Antoine. "Morice Charles - (1861-1919)." *Encyclopædia Universalis [en ligne]*. Impreso.
- Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1954-57. Impreso.
- Cruz, Pedro Nolasco *Manual de literatura preceptiva*. Santiago de Chile: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona, 1900. Impreso.
- Daura, M. *Arte de conocer á los hombres y á las mujeres, sus pasiones, cualidades y vicios, por las facciones del rostro y la forma de la cabeza; ó sea, Fisionomía y frenología*. París: Garnier, 1880. Impreso.
- Davenport, Cyril. *Cameos*. London: The MacMillan Company, 1900. Impreso.

- De Banville, Théodore. "Camées Parisiens." *Lanterne Magique*. Paris: G. Charpentier, Éditeur, 1883. Impreso.
- De la Calle, Roma "Una breve mirada sobre la Encyclopédie, a manera de pre-texto." *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*. Ed. De la Calle, Roma. Valencia: Universitat de Valencia, 2009. Impreso.
- De Olive, Pedro María. *Diccionario de sinónimos de la lengua castellana*. París: Garnier Hermanos, 1891. Impreso.
- De Toro y Gisbert, Miguel. "El vocabulario de Gómez Carrillo." *Los nuevos derroteros del idioma*. París: R. Roger y F. Chernoviz, editores, 1918. Impreso.
- Del Villar, Emilio H. "El sensualismo literario y el lenguaje." *La ilustración española y americana* 1903. Impreso.
- Díaz Rodríguez, Manuel. "Prólogo." *Trovadores y trovas*. Ed. Blanco Fambona, Rufino. Caracas: Tip. J. M. Herrera Irigoyen & CA., 1899. Impreso.
- Dominici, Pedro César. *Ideas é impresiones*. París: Librería Española de Garnier Hermanos, 1897. Impreso.
- Duez, Ernest Ange. "Esquisse pour le salon des Sciences de l'Hôtel de Ville de Paris: La Botanique " *Les Musées de la Ville de Paris*. Paris 1889-1892. Impreso.
- Encyclopaedia Britannica. "Émile Zola." (2017). Web.
- . "François Coppée." (2017). Web.
- F.V. "Introducción del traductor." *Lavater de hombre ó Arte de conocer a los hombres por su fisonomía; Aumentado con un resumen de la vida de Lavater y del D. Gall; y de una colección de anécdota fisonómicas*. Barcelona 18?? Impreso.

Forgione, Nancy "'The Shadow Only": Shadow and Silhouette in Late Nineteenth-Century Paris." *The Art Bulletin*: 490-512. Impreso.

France, Anatole. "The Adventures of the Soul." Web. 10/10/2017 2017.

---. "Preface." *On Life & Letters: A Translation by A.W. Evans*. Great Britain: The Mayflower Press, 1922. Impreso.

García Valiente, César. "El modernismo." *La Campana Gorda* 21/08/1892 1902: 1-4. Impreso.

Gómez Carrillo, Enrique. *Almas y cerebros*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1898. Impreso.

---. "Amor ideal." *Almas y cerebros*. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1898. Impreso.

---. "Artistas japoneses: Hokusai, Oütamaro, Yosaí (una conferencia leída en el Instituto Políglota de París) " *Sensaciones de arte*. 2a ed. ed. París: Imp. G. Richard, 1893. Impreso.

---. *Bohemia sentimental*. Colección Regente. Barcelona: Ramón Sopena, 1900. Impreso.

---. *Campos de batalla y campos de ruinas*. Editorial "Mundo Latino", 1915. Impreso.

---. *Ciudades de ensueño: Constantinopla, Jerusalén, Atenas, Damasco, Nikko* Colección Universal. Madrid: Tip. Renovación, 1920. Impreso.

---. "Con Rubén Darío en Guatemala." *El despertar del alma: treinta años de mi vida* Mundo Latino, 1900. 251. Impreso.

---. *Del amor, del dolor, y del vicio*. Madrid: Imprenta del "Madrid cómico", 1898. Impreso.

- . *El alma encantadora de París*. Barcelona: Maucci, 1902. Impreso.
- . "El arte de trabajar la prosa artística." *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino, 1919. Impreso.
- . "El impresionismo." *El cuarto libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino, 1921. Impreso.
- . *El japon heroico y galante*. Biblioteca popular. Madrid: Renacimiento, 1912. Impreso.
- . "El primer triunfo." *La miseria de Madrid*. Obras completas; v 26. Madrid: Mundo Latino, 1921. Impreso.
- . "El príncipe de la crítica." *Pequeñas cuestiones palpitantes*. Madrid: Sucesores de Hernando, 1910. 274. Impreso.
- . "El Salón de 1892 (Campo de Marte)." *Sensaciones de arte*. 2a ed. ed. París: Imp. G. Richard, 1893. Impreso.
- . *Esquises: (Siluestas de escritores y artistas): Oscar Wilde, Armand Silvestre, Charles Maurras, Paul Verlaine, etc.* . Guatemala, C.A.: Mana Terra Editores, 1892. Impreso.
- . *Esquisses (siluetas de escritores y artistas) y "El arte de la prosa"*. Fin de Siglo. Ed. Ballesteros, Ricardo de la Fuente. México: El Colegio de San Luis 2009. Impreso.
- . "Informe consular." *El Guatemalteco* 1901/03/30 1901, sec. Secretaria de Relaciones Exteriores. Impreso.
- . "La crítica y los críticos de París." *El alma encantadora de París* Barcelona Casa editorial Maucci, 1902. Impreso.

- . "La fortuna inesperada." *La miseria de Madrid*. Madrid: Mundo Latino, 1921.
Impreso.
- . *La nueva literatura francesa (poesía, novela, teatro, prensa)*. Mundo Latino, 1927.
Impreso.
- . "La psicología del viaje." *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Mundo Latino, 1919. Impreso.
- . *Sensaciones de arte; liminar de Salvador Rueda*. París: Imprenta G. Richard, 1893.
Impreso.
- . *Sensaciones de París y de Madrid*. París: Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1900. Impreso.
- . "Treinta años de mi vida." *Cosmópolis* 1920: 200. Impreso.
- . "Tres sensaciones." *Sensaciones de arte*. 2a ed. ed. París: Imp. G. Richard, 1893.
Impreso.
- . "Una carta de Clarín." *La miseria de Madrid*. Mundo Latino, 1921. Impreso.
- Gómez de Hermosilla, José. *Arte de hablar en prosa y verso*. Vol. Tomo I. Madrid: Imprenta Real, 1826. Impreso.
- González Martel, Juan Manuel. *Enrique Gómez Carrillo: Obra literaria y producción periodística en libro*. Guatemala: Tipografía Nacional, 2000. Impreso.
- . "Gómez Carrillo y su primera colaboración en la prensa europea." *Magazine Modernista: Revista digital para los curiosos del Modernismo* (2009): n.p.
Impreso.

- . "Prólogos e introducciones por Enrique Gómez Carrillo." *Enrique Gómez Carrillo: Obra literaria y Producción periodística en libro*. Guatemala: Tipografía Nacional, 2000. Impreso.
- . "Traducciones realizadas por Enrique Gómez Carrillo." *Enrique Gómez Carrillo: Obra literaria y Producción periodística en libro*. Guatemala: Tipografía Nacional, 2000. Impreso.
- Gregoriotti, Guido *Jewelry through the ages*. New York: American Heritage, 1969. Impreso.
- Guerra, Ángel. "Triunfo literario." *La correspondencia de Esaña* 15-04-1909 1909, sec. Diario de París. Impreso.
- Gyau, Jean-Marie. *Los problemas de la estética contemporánea*. Madrid: D. Jorro, 1920. Impreso.
- Harper, Douglas. "Impression." *Online Etymology Dictionary* 2001-2017. Impreso.
- . "Sensation." *Online Etymology Dictionary* 2001-2017. Impreso.
- Hartley, Lucy. *Physiognomy and the meaning of expression in nineteenth-century culture*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2001. Impreso.
- Hokusai, Katsushika. "Hokusai's Fish." Web.
- House, John. *Impressionism: paint and politics*. New Haven: Yale UP, 2004. Impreso.
- Hume, David. "Del criterio del gusto." *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003. Impreso.
- . "Sobre el origen de las ideas." Trans. Ortueta, Jaime de Salas. *Investigación sobre el conocimiento humano*. 1748. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1992. Impreso.

J. ""Marruecos visto y soñado", por Antonio M. de Escamilla." *La voz : diario gráfico de información* 02/08/1927 1927. Impreso.

Larousse, Pierre. "Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.". Geneve: Slatkine, 1866-1879. Impreso.

Lavater, Johann Caspar. *El fisónomo portátil o Compendio del arte de conocer a los hombres por las facciones del rostro*. París: Imprenta de Pillet Ainé, 1838. Impreso.

---. *Lavater de hombres ó Arte de conocer los hombres por su fisonomía; aumentado con un resumen de la vida de Lavater y del Dr. Gall; y de una colección de anécdotas fisonómicas con treinta y dos láminas* Barcelona18?? Impreso.

---. *The Pocket Lavater, or, The Science of Physiognomy*. New York: Van Winkle & Wiley, 1817. Impreso.

Leach, Maria, et al. *Funk & Wagnalls standard dictionary of folklore, mythology, and legend*. New York: Funk & Wagnalls, 1972. Impreso.

Leopoldo Alas, Clarín. "Palique." *Madrid Cómic: periódico festivo ilustrado* 1892: 1-8. Impreso.

Littré, Émile. "Impression." *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Hachette, 1863. 2 vols. Impreso.

LoDato, Rosemary C. *Beyond the Glitter: The Language of Gems in Modernista Writers Rubén Darío, Ramón del Valle-Inclán, and José Asunción Silva*. London: Bucknell Univeristy Press, 1999. Impreso.

MacMahon. "L'Abbe Louis Le Cardonnel: Poet and Priest." *The Irish Monthly* 1918.

Impreso.

Mariátegui, José Carlos. *Obras*. Barcelona: Red ediciones S.L., 1927. Impreso.

Martínez de la Riva, Ramón. "Gómez Carrillo y su dorada bohemia." *Blanco y Negro*

25/10/1925 1925, sec. Los españoles en París. Impreso.

Mason, Anita "Cameo." An illustrated dictionary of jewellery. Ed. New York, Harper

& Row. [1st U. S. ed.]. ed. New York 1974. Print.

McMahon, Jennifer Anne. "Beauty." *The Routledge Companion to Aesthetics*. Ed. Gaut,

Berys. New York: Routledge, 2001. Impreso.

Mendes Campos, Mário "Fundamentos del modernismo hispano-americano." *Revista*

Universidad Pontificia Bolivariana 30.105 (1968): 204-13. Impreso.

Moffett, Charles S. *The New painting, Impressionism, 1874-1886*. Geneva, Switzerland:

R Burton, 1986. Impreso.

Monocle-Lash Anti-Press. *Liberté Vol. IV: A Reader of French Culture & Society in the*

19th Century. Vol. IV 2013. Impreso.

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, baron de. "Ensayo sobre el gusto en las

cosas de la naturaleza y del arte." *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*. Ed.

De la Calle, Roma. Kindle ed. Estética & crítica. Valencia: Universitat de

València, 2009.

Morales de la Torre, Raimundo. "Boutades." *Prisma: Revista Ilustrada de Artes y Letras*

1907. Impreso.

Moreno, Gabriel René. *Elementos de literatura preceptiva*. Santiago de Chile: Librería

Central de Mariano Servat, 1891. Impreso.

Murillo, Bartolomé Esteban. "Autorretrato " *The National Galery*. Londonca. 1668-70.
Web.

Museo Nacional del Prado. "Bonnat, León-Joseph." 2017. Web. 04/10/2017 2017.

National Gallery of Art. "La promenade [Woman with a Parasol - Madame Monet and Her Son]." Google Arts & Culture 2017. Web.

Osuna, Andrés. *Elementos de psicología pedagógica*. Nashville: Smith y Lamar, 1910.
Impreso.

Palma, Clemente "Notas de artes y letras." *Ilustración Peruana* 1909. Impreso.

Pearl, Sharrona. *About faces; Physiognomy in Nineteenth-Century Britain*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2010. Impreso.

Picón-Febres, Gonzalo. "Sobre el Arte de la crítica." *Notas y opiniones*. Caracas: Tip. Herrera Irigoyen & CA., 1899. Impreso.

Pilo, Mario. *Estética integral : (con una carta-prólogo del autor para la edición española)*. Trans. Al-Deguer, J.G. Madrid: La España Editorial, 1899. Impreso.

Polar Vargas, Jorge. *Nociones de estética*. Arequipa [Perú]: Tipografía Cáceres, 1903.
Impreso.

Portuondo, José Antonio. "Crisis de la crítica literaria hispanoamericana." *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. Cuadernos Casa. La Habana: Casa de las Américas, 1975. Impreso.

---. "Situación actual de la crítica literaria hispanoamericana." *La emancipación literaria de Hispanoamérica : [ensayos recogidos]*. Vol. 15. Cuadernos Casa. La Habana: Casa de las Américas, 1975. Impreso.

Puvis de Chavannes, Pierre. "Le pauvre pêcheur [El pobre pescador]." Paris: Musée d'Orsay, 1881. Impreso.

Rama, Angel. "El arte de la democratización." *Las máscaras democráticas del modernismo*. Uruguay: Fundación Ángel Rama, 1985. Impreso.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Barcelona: Espasa Libros, 2014. Impreso.

Reyes, Alfonso. "Aristarco o la anatomía de la crítica." *Teoría literaria*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1942. Impreso.

Rivas Hernandez, Ascensión. "La teoría y la crítica literarias en el siglo XIX." *De la poética a la teoría de la literatura: una introducción*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. Impreso.

Rubin, James H. "L'impressionnisme et le régime du visuel." *Impressionnisme et Littérature*. Ed. Gengembre, Gérard. Mont-Saint-Aignan Cedex: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012. Impreso.

Schapiro, Meyer. *Impressionism: reflections and perceptions*. 1st ed. ed. New York: George Braziller, 1977. Impreso.

Schneider, Luis Mario. "Gómez Hermosilla o la retórica a destiempo." *De la perfecta expresión: preceptistas iberoamericanos, siglo XIX*. Ed. Ruedas de la Serna, Jorge. México, D.F.: DR, 1998. Impreso.

Schulman, Iván A. "Martí y la cultura de la modernidad." *Reelecturas martinianas: narración y nación*. Amsterdam: Editions Rodop B.V., 1994. 10-19. Impreso.

Shaw, Jennifer L. *Dreams States: Puvis de Chavannes, Modernism. and the Fantasy of France*. New Haven: Yale University Press, 2002. Impreso.

---. "French Landscape Painting and Modern Life." *Paris and The Contryside: Modern Life in Late -19th-Century France*. Portland: Portland Museum of Art, 2006.

Impreso.

Shiff, Richard. "Academics and Independents: Theories of Making and Theories of Finding." *Cézanne and the end of impressionism : a study of the theory, technique, and critical evaluation of modern art*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. Impreso.

---. "The End of Impressionism." *The New painting, Impressionism, 1874-1886* 2nd ed ed: Geneva, Switzerland : R. Burton ; Seattle : Distributors for the U.S.A. and Canada, University of Washington Press 1986. Impreso.

---. "Introduction." *Cézanne and the End of Impressionism*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. Impreso.

---. "The Subject/Object Distinction, Critical Evaluation, and Technical Procedure." *Cézanne and the end of impressionism : a study of the theory, technique, and critical evaluation of modern art*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. Impreso.

Smith, Paul. *Impressionism: Beneath the Surface*. Perspectives. New York: Harry N. Abrams, INC., Publishers, 1995. Impreso.

Solana, Guillermo. "La pintura y los testigos oculistas." *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte)1867-1895=*. Ed. Solana, Guillermo. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1997. Impreso.

- Stephens, Sonya. "Introduction." *Esquisses/Ébauches Projects and Pre-texts in Nineteenth-Century French Culture* Ed. Stephen, Sonya. New York: Peter Lang, 2007. Impreso.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. "La belleza: la disputa entre el objetivismo y el subjetivismo." *Historia de seis ideas* Colección Metrópolis. España: Grupo Anaya, S.A., 1987. Impreso.
- The Museum of Art (MoMa). *Night Stroll (Georges Seurat)*. MoMa, The Museum of Art (MoMA), 1887-88.
- Tytler, Graeme. *Physiognomy in the European novel : faces and fortunes*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1982. Impreso.
- Voltaire, Francois Marie Arouet. "Gusto." Trans. Monter, Josep. *Arte, gusto y estética en la Encyclopédie*. Ed. Kindle. De la Calle, Roma. Valencia: Universitat de Valencia, 2009.
- Vouilloux, Bernard. "L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond." *Impressionnisme et littérature*. Ed. Gengembre, Gérard. Mont-Saint-Aignan Cedex: Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012. Impreso.
- Wang, Ying. "Déviance et transgression: L'image de l' "ange" rebelle dans Laide de Juliette Lamber." *French Forum* 36 (2014): 33-34. Impreso.
- Whisler, James McNeill. "Harmony in Pink and Gray: Lady Meux." Indianapolis Museum of Art at Newfields: Indianapolis Museum of Art at Newfields, 1881. Impreso.
- Wilde, Oscar. *El crítico como artista*. España: Ediciones Fénix, 1891. Impreso.
- Yurkiévich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976. Impreso.

Zamacois, Eduardo. "Otra vez se marchó." *El progreso: diario republicano* 14/12/1927
1927. Impreso.

VITA

Ana Margarita was born in Guatemala City, Guatemala, to the parents of Rosa Mendoza and Francisco Hernández and has one older brother Oscar and one younger brother Alfonso. She is married to Pawel Polaczyk and has a daughter Estefania Rosa. After High School graduation, she attended Francisco Marroquin University (Guatemala) and she obtained a Bachelor of Art degree in Spanish. Later, she attended Landívar University (Guatemala) obtaining a Master of Art degree in Spanish-American Literature. Afterwards, she attended the Lexicography School of the Royal Spanish Academy (Spain) in conjunction with De León University (Spain), where she obtained Master of Art degree in Hispanic Lexicography. She currently is completing a Doctorate Program with concentration in Spanish and Linguistics at The University of Tennessee, Knoxville and works as Graduate Teaching Associate.