



# ÍSTMICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL

Número 20 • Año 2017

“Crónica literaria: volver a las  
fuentes centroamericanas”

UNA  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
COSTA RICA





ISSN 1023-0890

## ÍSTMICA

Revista anual dedicada al estudio de la cultura, la literatura, el arte y el humanismo en Centroamérica

### Rector

Alberto Salom Echeverría

### Directora

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica

### Grupo Editor

Laura Fuentes Belgrave, Universidad Nacional, Costa Rica  
José Marco Segura Jaubert, Universidad Nacional, Costa Rica  
Amanda Rodríguez Vargas, Universidad Nacional, Costa Rica

### Consejo Editorial

Albino Chacón Gutiérrez, Academia Costarricense de la Lengua, Costa Rica  
Andrés Mora Ramírez, Universidad Nacional, Costa Rica  
Antonietta Sibaja Hidalgo, Ministerio de Cultura y Juventud, Costa Rica  
Francisco Mena Oreamuno, Universidad Nacional, Costa Rica  
Dorelia Barahona Riera, Universidad Nacional, Costa Rica  
Mario Oliva Medina, Universidad Nacional, Costa Rica  
José Matarrita Sánchez, Universidad Técnica Nacional, Costa Rica  
Werner Mackenbach, Universidad de Costa Rica, Costa Rica

### Consejo Asesor Internacional

Graciela Salto, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina  
Horst Nitschack, Universidad de Chile, Chile.  
Lucía Stecher, Universidad de Chile, Chile.  
Héctor Miguel Leyva Carias, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Honduras  
Lucrecia Méndez de Penedo, Universidad Rafael Landívar, Guatemala  
Ángel G. Quintero-Rivera, Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico  
Liliana Irene Weinberg Marchevsky, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la Universidad Nacional Autónoma de México, México  
Carlos Huamán López, Universidad Autónoma de México, México.  
Catherine Poupenny-Hart, Universidad de Montreal, Canadá.  
Damaris Serrano Guerra, Wright State University, Estados Unidos  
Alexandra Ortiz Wallner, Humboldt-Universität zu Berlin, Alemania

### Dirección de contacto, canje y suscripciones

Revista ÍSTMICA  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional  
Heredia, Costa Rica  
Teléfono: 2562-4070  
Apdo postal 86-3000  
Correo electrónico: [ÍSTMICA@una.cr](mailto:ÍSTMICA@una.cr)  
Página web: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/ÍSTMICA>

ÍSTMICA es una publicación anual dedicada al estudio del humanismo, la cultura, la literatura y el arte en centroamérica y el caribe desde una visión novedosa de análisis de las tendencias. Es un espacio de reflexión, diálogo y debate. Los artículos son responsabilidad de los autores y pueden ser reproducidos, traducidos o citados (excepto aquellos que indiquen expresamente derechos reservados de autor).

La corrección de pruebas y estilo es competencia exclusiva del Consejo Editorial de la revista.



### Consejo Editorial EUNA

Marybel Soto Ramírez, Presidenta  
Marlene Aguirre Chaves  
Gabriel Baltodano Roman  
Erik Álvarez Ramírez  
Shirley Benavides Vindas

### Producción editorial

Alexandra Meléndez • [amelende@una.cr](mailto:amelende@una.cr)

### Portada

Programa de Publicaciones

**SE SOLICITA Y ACEPTA CANJE**

# Contenido

## Editorial

- Laura Fuentes Belgrave  
Directora de la Revista Ístmica 5

## “Crónica literaria: volver a las fuentes centroamericanas”

- La crónica modernista centroamericana y sus posibilidades editoriales: tres obras que merecen una edición crítica  
*Oswaldo Carvajal Muñoz* 11

- Enrique Gómez Carrillo, un viaje a las trincheras (1914-1915)  
*Sergio Coto-Rivel* 27

- Los bordes de la escritura: la crónica modernista de Arturo Ambrogi  
*Kevin Pérez Méndez* 41

- Rubén Darío, lo fantástico y la Revolución Mexicana  
*Daniel J. Nappo* 55

## Artes visuales

- Historia y Arte en la plástica de Cuba y Puerto Rico: puentes entre dos tiempos, entre dos aguas  
*Haydée Arango Milán* 71

## Literatura

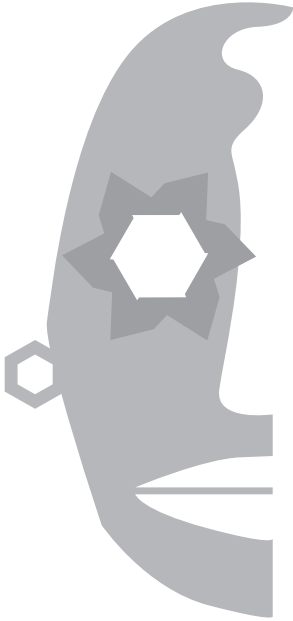
- Ecos de la diáspora africana  
*Carol Britton* 97

## Varia

- Voces y registros anticanónicos de la posguerra  
*Lucrecia Méndez de Penedo* 111

- La prensa temprana en la era digital: contexto y recursos  
Catherine Poupeney-Hart 129

Colaboradores	147
Normas Editoriales	151



## Editorial

La identidad tiene un ligamen directo con los procesos de construcción de las expresiones artísticas, así como con su inserción en un mundo globalizado, donde la cultura deviene una ventana explicativa de las dinámicas humanas. Las transformaciones en las identidades centroamericanas y caribeñas han llevado históricamente la impronta de la movilidad transfronteriza y del pluralismo que caracteriza a la región. Por este motivo, el resguardo de la memoria y sus reelaboraciones posteriores forman parte de un movimiento fértil en manifestaciones artísticas así como en estrategias de sobrevivencia y transgresión.

La crónica, o ese arte de volver ficcional la narración periodística, es un asidero de múltiples mestizajes, en el cual otras memorias comienzan a gestarse bajo la pluma de los modernistas latinoamericanos a inicios del siglo XX. A los cronistas centroamericanos de la época, que difuminaron magistralmente las fronteras entre géneros y cuyo aporte tiende a ser marginalizado, ya sea por las instituciones literarias o las periodísticas, se les dedica el dossier principal de esta edición.

El dossier inicia con un artículo de Osvaldo Carvajal Muñoz especialista en crónica latinoamericana, quien problematiza la carencia de ediciones críticas y contextualizadas de la crónica modernista, a partir del análisis de *La vida de Rubén Darío Escrita por él mismo* (1915) de Rubén Darío, *Sensaciones de París y de Madrid* (1900) de Enrique Gómez Carrillo, y *El libro del trópico* (1907) de Arturo Ambrogi, obras divulgadas inicialmente en publicaciones periódicas de la región. Profundizamos en cada caso, prosiguiendo con un artículo de Sergio Co-to-Rivel, sobre las estrategias narrativas del guatemalteco

Enrique Gómez Carrillo, transmutado en cronista de la Primera Guerra Mundial, de la cual ofrece una perspectiva particular desde la lógica del relato de viaje. Seguidamente, Kevin Pérez Méndez, explora en su texto la tensión entre literatura y periodismo presente en las crónicas del salvadoreño Arturo Ambrogi, compiladas en *Marginales de la Vida* (1963), las cuales destacan por su apego estilístico al modernismo, así como por una formal circunscripción a la contextualización periodística. El dossier finaliza con un guiño de Daniel J. Nappo al cuento fantástico “Huitzilopochtli: leyenda mexicana”, de Rubén Darío (1914); en este artículo el autor analiza las circunstancias socio-históricas que paradójicamente inclinaron al escritor nicaraguense por la narrativa y no por la crónica en vísperas de la Revolución Mexicana.

Retoma el hilo literario dentro de los artículos, en *Varia*, la contribución de Lucrecia Méndez de Penedo, quien dirige su mirada analítica a una insurrección más bien literaria, conocida como la Generación X, parte del movimiento artístico de la posguerra guatemalteca, caracterizado por su negativa a abordar la memoria histórica del conflicto, así como por su independencia frente al mercado editorial establecido. En la misma sección, como una invaluable colaboración metodológica con los investigadores de la primera prensa periódica de la región, Catherine Pouponey-Hart, ofrece en su artículo un estado de la cuestión transitorio sobre la digitalización de estos incipientes medios de comunicación, con especial énfasis en la tercera serie de la Gaceta de Guatemala (1797-1807), con el fin de estimular el interés de indagar sobre el patrimonio cultural centroamericano.

Completan esta publicación las secciones de artes visuales y de literatura, donde el Caribe protagoniza tanto la reflexión como la expresión estética, a partir de diferentes acercamientos. Desde el Caribe hispano, Haydée Arango Milán examina en su artículo la plástica contemporánea del cubano Pedro Álvarez y del puertorriqueño Rafael Trelles, artistas que se reapropian de forma controvertida de las pinturas clásicas de Víctor Patricio Landaluze (Cuba, 1830-1889) y Francisco Oller (Puerto Rico, 1833-1917), al proponer no solamente nuevos lenguajes pictóricos, sino además al cuestionar tradición, patria e historia en estas islas. También desde un planteamiento simbólico retador, Carol Britton González presenta en la sección literaria parte del legado del Festival Flores de la Diáspora Africana, realizado en Costa Rica desde 1999, el cual cuenta en su haber con la organización del 1er Encuentro de Escritores y Poetas Afrodescendientes, Indígenas y Sinodescendientes (2013), cuyo fruto fue una antología de la cual se reproduce en esta edición la obra poética de dos prestigiosas escritoras del Caribe anglófono con su respectiva traducción; Eintou Pearl Springer (Trinidad y Tobago) y Myrna Manzanares (Belice), así como también se publica la creación de

otras reconocidas poetas hispanohablantes; Melanie Taylor (Panamá) y Nancy Morejón (Cuba), todas ellas, representantes actuales de la literatura afrodescendiente caribeña.

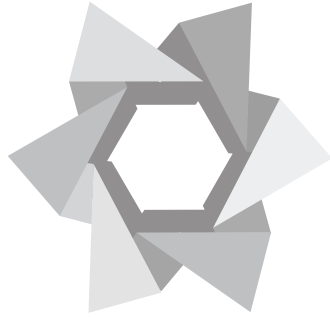
Este nuevo número de *Ístmica* es una invitación a zambullirse en la producción cultural del Caribe y Centroamérica, para explorar y aquilatar su valor en mixtura, diversidad, cuestionamiento y sincretismo, para aprender, sobre nuestras complejas herencias.

**Laura Fuentes Belgrave**

*Directora  
Revista Ístmica*



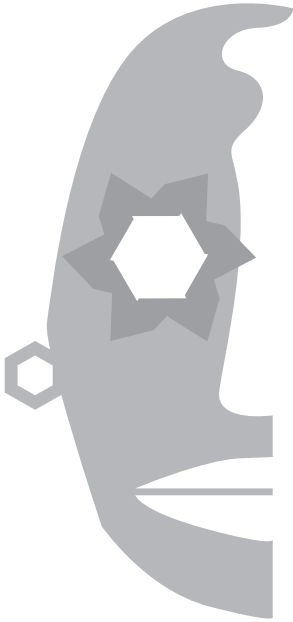




Dossier

“Crónica literaria: volver a las  
fuentes centroamericanas”





**Oswaldo Carvajal M.**  
*Universidad de Chile*  
*Chile*

## La crónica modernista centroamericana y sus posibilidades editoriales: tres obras que merecen una edición crítica

### RESUMEN

En el presente artículo se problematiza un aspecto de la crónica modernista: su compilación y publicación en ediciones críticas. Se revisa el caso de tres libros de autores centroamericanos que aparecieron, originalmente, en publicaciones periódicas: *La vida de Rubén Darío Escrita por él mismo* (1915), de Rubén Darío; *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), de Enrique Gómez Carrillo; y *El libro del trópico* (1907), de Arturo Ambrogi. Las tres obras ofrecen particularidades que las convierten en modelos diferentes de un mismo problema filológico, por lo que evidencian lo provechoso que sería para el proceso de lectura de un receptor de hoy, acceder a un texto anotado y editado críticamente.

**Palabras clave:** crónica modernista, edición, crítica, Modernismo

### ABSTRACT

This article formulates questions on one aspect of the modernist chronicle: its compilation and publishing in critical editions. An analysis is made of the case of three books by Latin American authors which were originally published in periodical editions: *La vida de Rubén Darío Escrita por él mismo* (1915) by Rubén Darío; *Sensaciones de París y de Madrid* (1900) by Enrique Gómez Carrillo; and *El libro del trópico* (1907) by Arturo Ambrogi. These works present particularities that constitute them as different models of the same philological problem. Therefore, they provide evidence of the benefits that the access to an annotated, critical edition of a text may offer to a contemporary reader's reading process.

**Keywords:** modernist chronicle, edition, criticism, Modernism



En el presente artículo, se problematiza un aspecto de la crónica modernista que ha sido poco explotado por los Estudios Literarios y Culturales: su compilación y publicación en ediciones críticas<sup>1</sup>. Heredero de una temporalidad fragmentada, el género se divulgó entre los lectores del cambio de siglo a través de dos soportes materiales: publicaciones periódicas y libros. La reconstitución de las circunstancias históricas que rodearon los procesos de difusión de la crónica resulta fundamental para su adecuada lectura e interpretación. En este sentido, el acceso a los pormenores de los procesos de la escritura y publicación, la determinación de la posición de los productores en el campo intelectual y la relación con las instituciones literarias y periodísticas, así como el contraste de las variantes que tuvo un mismo texto a lo largo de sucesivas ediciones, son elementos que permiten resignificar textos que fueron fundamentales en la renovación de la prosa hispanoamericana y que, a menudo, en las compilaciones, aparecen descontextualizados, crípticos para el lector contemporáneo y cargados ideológicamente por quien los reúne.

En este estudio se revisa el caso de tres libros de autores centroamericanos que aparecieron, originalmente, en publicaciones periódicas: *La vida de Rubén Darío Escrita por él mismo* (1915), de Rubén Darío; *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), de Enrique Gómez Carrillo; y *El libro del trópico* (1907), de Arturo Ambrogí. Las tres obras ofrecen particularidades que las convierten en modelos diferentes de un mismo problema filológico, por lo que evidencian lo provechoso que sería para el proceso de lectura de un receptor de hoy, acceder a un texto anotado y editado críticamente.

### La crónica y las ediciones críticas

Hoy no se puede decir que la crónica ha sido dejada de lado por la teoría y crítica especializada. En los últimos cincuenta años, se han realizado aportes fundamentales al estudio del género<sup>2</sup>. A partir de los cuestionamientos que alimentan los ar-

1 Hay que mencionar ante la carencia general de ediciones críticas de crónicas, el fecundo oasis que constituye el trabajo de Günter Schmigalle en torno a los artículos periodísticos de Rubén Darío. Su trabajo de compilación, edición y anotación de las crónicas del nicaragüense resulta fundamental para comprender la riqueza que el trabajo filológico aporta a la lectura del género. Véanse: *La caravana pasa. Libros primero, segundo, tercero, cuarto y quinto*. 4 volúmenes (2000-2005). Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua/Berlín: Edition Tranvía; *Crónicas desconocidas, 1901-1906* (2006). Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua/Berlín: Edition Tranvía; *¿Va a arder París...? Crónicas cosmopolitas, 1892-1912* (2008) Madrid: Veintisiete Letras.

2 En este sentido, González (1983) fue el primero en dedicarle un estudio completo, titulado *La crónica modernista hispanoamericana*; puntapié inicial de una línea crítica que vincula la aparición y cultivo de la crónica en Hispanoamérica con el surgimiento de la poética del Modernismo y su doble vinculación con el polo literario y el periodístico. Posteriormente, Ramos (1989), en el cuarto capítulo de *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, subrayó, siguiendo la misma línea, la importancia que el género había tenido en el proceso de profesionalización de los escritores modernos latinoamericanos y su relación con la experiencia urbana de fines del siglo XIX. Basada en esa misma

títulos críticos y trabajos realizados hasta el momento, hay algo que no se puede negar: el estudio de la crónica debe considerar los diversos factores involucrados en el proceso de circulación de los textos; en otras palabras, debe ser abordada como un género moldeado por los contextos de producción y recepción originales (Mahieux, 2011, p.7). Con esto claro, es necesario considerar que la crónica modernista está directamente ligada al nacimiento de los medios de prensa. Para Julio Ramos (1989), “el periódico moderno, como ningún otro espacio discursivo en el siglo XIX, cristaliza la temporalidad y la espacialidad *segmentadas* distintivas de la modernidad” (p. 163). Frente a esta condición, dada por el soporte en que se insertaban, los textos aparecidos en publicaciones periódicas de los más importantes cronistas modernistas fueron tempranamente compilados en libros: en algunos casos, en vida, lo hicieron los mismos autores; en otros, tras su muerte, la tarea quedó en manos de algún recopilador preocupado por rescatar esos textos condenados a morir con el periódico del día<sup>3</sup>. La selección, compilación y reutilización de las crónicas en libros evidencia un esfuerzo por “restituirle a su escritura el aura que la reproductibilidad técnica les había robado al someterlos a la sujeción temporal del periódico” (Carvajal, 2014, p. 436).

---

perspectiva, surgió *La invención de la crónica*, de Susana Rotker (2005), obra que considera al género “el laboratorio de ensayo permanente, el espacio de difusión y contagio de una [determinada] sensibilidad” (p. 230). La autora aborda la conformación del estilo de los primeros poetas modernistas, principalmente, Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí y Rubén Darío, y su inserción en el canon latinoamericano. Unos años más tarde, Viviane Mahieux (2012) publicó *Urban chroniclers in modern Latin America: the shared intimacy of everyday life*, donde ofrece un interesante acercamiento a cinco cronistas del periodo 1920-1930: Roberto Arlt, Mário de Andrade, Salvador Novo, Alfonsina Storni y Cube Bonifant. Por otro lado, en cuanto a tratados extensos se refiere, María Josefina Barajas (2013), en *Textos con salvoconducto: La crónica periodístico-literaria venezolana de finales del siglo XX*, llevó a cabo un estudio de las crónicas publicadas en la prensa venezolana del siglo XX por autores como José Ignacio Cabrujas, Sergio Dhabar, Elisa Lerner y Milagros Socorro, entre otros. Finalmente, Marcela Aguilar, Claudia Darrigrandi, Mariela Méndez y Antonia Viu (2014) compilaron y editaron, en *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*, una serie de artículos académicos en torno a los cronistas que siguieron a la generación de Darío y Gómez Carrillo. En la introducción del texto, sostienen que aquellos “intenta[ron] hacerse cargo de una producción mucho menos estudiada que la crónica modernista o que la crónica de las últimas décadas, problematizando las definiciones y fundamentos que se le han atribuido al género a partir de esas tradiciones” (p. II).

- 3 Con respecto a las compilaciones póstumas, hay dos ejemplos interesantes de contrastar. José Martí dejó instrucciones explícitas y específicas a Gonzalo de Quesada Ariostegui, a través de una carta del 1º de abril de 1895 que se considera su *testamento literario*, para compilar su obra periodística, que sabe perdida “en periódicos sin cuento” (Martí, 1991, p. 476). Entre los principales medios que nombra el cubano, se encuentran *La Opinión Nacional*, *La Nación*, *El Partido Liberal* y *El Economista Americano*. Finalmente, entre 1900 y 1919, aparecieron 15 volúmenes de las *Obras de Martí* que el discípulo y amigo alcanzó a compilar en vida. Tras su muerte, su hijo Gonzalo de Quesada Miranda, seguiría con la tarea: en 1933, apareció el tomo 16 y, más tarde, entre 1936 y 1949 publicó las *Obras Completas*, 74 tomos, impresos en los talleres de Seoane, Fernández y Cía., en La Habana. Distinto es el caso de Manuel Gutiérrez Nájera que, consciente de la fugacidad a la que estaban condenados sus textos, no los compiló ni se preocupó por ellos. Fue el también cronista y amigo de Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, quien llevó a cabo la compilación de sus *Obras* tres años después de su muerte, movido por la certeza de que era necesario rescatar esos textos que habían sido concebidos para “entretejer y deslumbrar un momento a la multitud, como los fuegos artificiales” (Gutiérrez Nájera, 1898, p. VI).

El hecho de que un mismo texto pudiera aparecer en una o más publicaciones periódicas y, posteriormente, pudiera ser parte de un libro llama a considerar las instancias de revisión, edición y posible censura por parte del medio, de la editorial o del mismo autor de los textos compilados<sup>4</sup>. En este artículo, se plantea la necesidad de reenmarcar la crónica en su contexto original, señalar sus variantes textuales y los usos que les dio el autor en vida. A partir de ello, se podrían hacer visibles las operaciones conscientes que los cronistas modernistas llevaron a cabo para insertarse, mantenerse y consolidarse en sus respectivos *campos culturales* (Bourdieu, 2002).

### ***La Vida de Rubén Darío: estrategias para una (re)inscripción en el canon***

Sabido es que la primera versión del más reconocido libro de memorias de Rubén Darío fue publicada por entregas en la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires, entre el 21 de septiembre y el 30 de noviembre de 1912, bajo el título “La vida de Rubén Darío escrita por él mismo”<sup>5</sup>. Bastante se ha dicho, también, sobre las omisiones y tergiversaciones que hizo el poeta en su narración<sup>6</sup>. Sin embargo quedan algunas preguntas por hacerse con respecto a la obra: siendo editor de la revista *Mundial* y, a la vez, corresponsal de *La Nación*, ¿cuáles fueron realmente las motivaciones materiales, relacionadas con su posición en el campo literario, que llevaron a Darío a escribir las crónicas para una revista como *Caras y Caretas*? ¿Por qué y por quién, tres años más adelante, fueron recopilados y publicados esos textos como libro?

Uno de los lugares comunes en torno a la escritura de *La Vida* para *Caras y Caretas* es que, por esos años, Darío se encontraba pasando por un momento económico difícil<sup>7</sup>. Para salir de esa situación, en 1911, Darío firmó en París un contrato con los empresarios uruguayos Alfredo y Armando Guido para dirigir dos publicaciones: *Mundial* y *Elegancias*. Fue en la primera de ellas donde Darío volcó sus mayores esfuerzos: fue director literario, colaborador asiduo (54 textos

4 En *La invención de la crónica*, Rotker (2005) expone dos casos en que textos de Martí y Darío tuvieron que ser modificados en función de la línea editorial de *La Nación* de Buenos Aires. Afirma que el director, Bartolomé Mitre, llegó a suprimir párrafos de las crónicas enviadas por Martí desde Nueva York. Concluye que “la censura existía como práctica de autodefensa comercial —para no alejar al público consumidor, nada que ver con autocensura por temor a las represalias estatales—; el interés producido por la literatura en sí era tan escaso como enorme la avidez hacia las noticias internacionales; se alentaba la brevedad de la escritura” (p. 104).

5 La primera parte apareció en el n° 729 de la revista; la última, en el n° 739.

6 Blandón (2011) señala al respecto: “Se ha escrito en abundancia sobre los grandes lapsus que pueblan *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (...) La explicación más socorrida achaca las lagunas y contradicciones al alcoholismo crónico. Hay, sin embargo, recuerdos de la infancia que lo acompañaron siempre, como el del célebre buey que dio pie a uno de los escasos poemas en que alude a Nicaragua” (p. 43).

7 Silva Castro (1930) señala que fue “confeccionada a escape, para saldar deudas o cumplir compromisos editoriales pendientes” (p. 9).

suyos se publicaron en la revista entre mayo de 1911 y abril de 1914) y principal responsable de conseguir colaboraciones importantes.

Según Carilla (1968), “el núcleo fundamental —y variado— que forman los que escriben en *Mundial* son amigos o conocidos de Darío, o personas a las cuales Darío solicita trabajos para la revista” Dice, además, que “la categoría y el prestigio que ella adquirió se debió, en gran parte, a Rubén Darío” (p. 290). Las *peripicias* aludidas por Carilla tienen que ver con los cambios en la visión que Darío tenía de la revista, del negocio y de su contraparte contractual<sup>8</sup>.

El 27 de abril de 1912 los hermanos Guido emprendieron una gira por varios países (España, Portugal, Brasil, Uruguay y Argentina) para promocionar *Mundial y Elegancias*; en ella, el poeta nicaragüense era la atracción principal, pues se le rendían homenajes en cada lugar por el que pasaba. Unos meses antes de partir, precisamente el 15 de enero de 1912, Darío escribió una carta a Alberto Ghiraldo anunciando su paso por Buenos Aires en el contexto de la gira y manifestando las incomodidades que le suscitaba el viaje y la verdadera visión que tenía del negocio con los Guido: “Voy, desde luego, explotado. Explotado con mucho dinero, pero explotado. (...) no hay duda, ganaré algo para la vida, pero (...) mi buen gusto suda y mi dignidad corcovea. París bien vale una misa; aquí se trata de muchos miles de francos, y cedo en cuanto al buen gusto” (Darío, 2002, p. 354).

Lo anteriormente dicho permite establecer dos premisas: al momento de realizar la gira la situación económica de Darío había mejorado, pues la inversión de los Guido es lo que motiva al autor a sumarse a ella. Por otro lado, es evidente cierto desprecio del autor hacia la forma de promoción de la revista.

Es en esas condiciones que, en julio de 1912, tras haber pronunciado conferencias y haber recibido homenajes en varias ciudades de Uruguay, Darío fue contactado por el director de *Caras y Caretas*: Fernando Álvarez Mallol. El empresario argentino le solicitaba “la primicia de una producción suya, de algo fundamental de su obra y se permitió sugerirle la idea de que narrase a [I]os lectores las intimidades de su vida, de sus luchas y de sus triunfos” (La vida de Rubén Darío,

8 En abril de 1911, preparando el primer número de *Mundial*, un Darío entusiasta en su rol de director envió una circular, con el fin de conseguir futuras colaboraciones, a varios de sus contactos en Latinoamérica: “Es el momento en que nuestros esfuerzos puedan contribuir a esta empresa que hará conocer todas nuestras manifestaciones intelectuales en el mundo entero (...) Espero que usted, nos enviará su colaboración, que será remunerada por de pronto conforme con los grandes sacrificios que han tenido que hacer los propietarios de nuestro magazine” (Darío, 2002, p. 323). Más adelante, el 15 de junio del mismo año, envió una carta a su amigo argentino Alberto Ghiraldo en la que relativizaba su carácter de director de la revista: “Hace tiempo que te escribí pidiéndote nueva colaboración para mi *Magazine Mundial*. Digo mío, porque soy director. El negocio es para los capitalistas. Ya se sabe” (Darío, 2002, p. 339).

1912)<sup>9</sup>. Esta cita corresponde a un artículo aparecido en el n° 722 de *Caras y Caretas* (1912) cuyo redactor habla con la propiedad con que lo haría el director del medio, pues promete a los lectores, en sus posteriores entregas, “los capítulos de su libro extraordinario: *La vida de Rubén Darío narrada por él mismo*” (La vida de Rubén Darío, 1912)<sup>10</sup>.

A continuación, aparece en dicho artículo un fragmento de la carta de respuesta de Darío ante la propuesta de Álvarez Mallol: “Un poeta siempre es interesante. Y sobre todo, si se ha mezclado a la vida de una cosmópolis. Un momento literario que conmovió a todo el mundo de lengua castellana se originó ahí [en Buenos Aires]. Que no se juzgue de ninguna manera cosa de vanidad estas palabras. Si no fueran prólogo de mi autobiografía para *Caras y Caretas*, no las diría” (La vida de Rubén Darío, 1912).

Esta respuesta está fechada en Montevideo el 28 de julio de 1912. En ella, se aprecia la conciencia de Darío de que la presentación que realiza oficiará a modo de prólogo de su autobiografía: por ello, se encarga de elogiar a los futuros lectores de la obra y de establecer su vida como digna de ser contada, pues se presenta a sí mismo como padre del Modernismo<sup>11</sup>. En ese sentido, la construcción que hace de su vida Darío tiene una finalidad: dictó estos textos a los cuarenta y cinco años, cuando ya sus obras y trayectoria le habían creado un nombre en las letras hispanoamericanas, por lo que cada uno de los sucesos relatados debían estar en función del proceso de construcción del retrato del gran artista que había llegado a ser.

Graciela Montaldo (1999) se refiere a la *escenificación* como una herramienta utilizada por los modernistas en tanto cultivaron “una escritura ampliamente gestual, grandilocuente, que tiene el énfasis de quien quiere hacer escuchar una voz que pone en discurso ciertas formas silenciadas” (p. 65). Se entiende entonces que, además del problema para recordar que podía tener al momento de escribir, voluntariamente el autor manipule las situaciones y lleve a cabo la construcción de su *persona* de acuerdo a cómo desea dejar estampada su imagen en la historia.

Esa operación se vería consolidada con la publicación de esas mismas crónicas en libro, en 1915, por parte la editorial Maucci de Barcelona. Es interesante que el autor haya conservado, en esa edición, los indicativos de composición que aparecieron en la última entrega de *Caras y Caretas*. Estos señalaban que los textos

9 Como varias revistas de la época, *Caras y Caretas* se publicaba sin numeración de páginas. Por ello, en lo sucesivo, se omitirá esta parte de la referencia.

10 El artículo se titula “La vida de Rubén Darío narrada por él mismo. Una notable adquisición de «Caras y Caretas» y una extraordinaria primicia para sus lectores”.

11 Para Salgado (1989), al autor “sólo le interesaba proyectar la faceta unilateral de su yo poeta. (...) es esta misma faceta de su yo la que, cercano ya su fin, le interesaba fijar en *La vida*, y para lograrlo, la documenta con lo que considera pruebas fehacientes” (p. 352). Por otro lado, Contreras (1930) postula que la publicación de la autobiografía por parte de Darío no es más que un gesto de “pueril exhibición” (p. 270).



habían sido creados en Buenos Aires, entre el 11 de septiembre y el 5 de octubre de 1912; asimismo, deja la primera línea de la obra en que señala tener “más años, desde hace cuatro” que los que exige Benvenuto Cellini para la escritura de una autobiografía en el conocido epígrafe de la *Autobiografía* (Darío, 1915, p. 5).

Esto podría indicar que, desde un inicio, el plan de Darío era componer una obra íntegra para la posteridad. Pero ¿por qué no actualizó, en 1915, las partes que podían evidenciar que el texto ya había sido publicado tres años antes? En su biografía de Darío, Contreras (1930) señala que la aparición de *La Vida* en formato libro sorprendió, en todos los sentidos posibles, al autor al poco tiempo de haber llegado a Guatemala, pues él nunca dio autorización para que se publicara. Aduce, basándose en un telegrama recibido por Darío en Managua el 11 de septiembre de 1915, que el mexicano Julio Sedano, que había trabajado para Darío, hacía uso facsímil de la firma del autor para fines desconocidos y que “una de las copias [de *La Vida*], que guardaba, se le había perdido” (p. 132).

El problema de la versión de Contreras (1930) es que no explica el texto titulado “Postdata, en España”, que fue agregado a la edición de 1915 a continuación del cierre del último capítulo (pp. 281 y 287). Allí, Darío narra su estancia en Mallorca y su regreso a Barcelona, lugar desde donde escribe, a juzgar por fragmentos como el siguiente: “Aquí debía residir, fijar la planta por muchos años, Dios mediante, y en verdad confieso que me es grata en extremo la estancia en esta tierra” (Darío, 1915, p. 283). Por otro lado, en la parte final del texto, Darío describe una visita que hizo a los talleres tipográficos de su amigo Manuel Maucci, dueño de la editorial que publicó *La Vida* (Darío, 1915, p. 286).

Estos elementos llevan a pensar que es prácticamente imposible que el texto haya sido publicado sin la autorización del autor: si así fuera, ¿cómo se explica la “postdata”?<sup>12</sup> Si se considera, además, el tono laudatorio de la descripción de los talleres, es posible inferir que puede haberse negociado la impresión del texto en ese mismo contexto, por lo que la inclusión del paseo pasaría a ser una especie de epílogo a modo de agradecimiento y autorización de la edición de Maucci. Sería necesario más trabajo de archivo para obtener una respuesta definitiva, pero por ahora, la hipótesis que sostiene este trabajo es que Darío quiso publicar su texto. Una edición crítica de *La Vida* permitiría establecer en qué condiciones se dieron los procesos que rodearon la creación de la obra y cuánto de (re)construcción hay en las memorias de Darío: permitiría entender qué sentido tienen paratextos

12 La pesquisa de archivo hecha para este estudio en *Caras y Caretas* permite asegurar que dicho paratexto no se publicó en la revista, sino que apareció por primera vez en la edición de 1915. Para Delgado (2012), “La ‘Posdata’ en España, que es posterior tanto a *La vida de Rubén Darío* como a *El oro de Mallorca*, constituye, en cierto sentido, un prólogo de ambos textos. Según el crítico, *La vida de Rubén Darío* podría verse como la historia política de un nombre, así como la justificación de su fama (p. 42).

como el epígrafe de Cellini y la “Postdata, en España” y, a través de su contraste con otros testimonios, definir cuáles de los recuerdos del nicaragüense han sido manipulados, inventados u omitidos<sup>13</sup>.

### Enrique Gómez Carrillo y su afán por renovar las *Sensaciones*

*Sensaciones de París y de Madrid* (1900) fue publicado en París por la editorial de los hermanos Garnier. Es una colección de recuerdos, de instantáneas que revelan el movimiento tanto de los espacios artístico-culturales como de las calles y la cultura popular de las dos ciudades europeas.

La obra está construida como un diario, con entradas nada más identificadas por el día de la semana en que fueron hechas. Ahora bien, no obstante esta aparente homogeneidad, existen ciertos aspectos que dan para pensar que la continuidad que se da en la lectura es meramente ilusoria. Algunas de las entradas tienen título. Hay otros casos en lo que un párrafo inicia con una frase del tipo “No recuerdo si en mi crónica anterior tuve ocasión de” (Gómez Carrillo, 1900, p. 68). A partir de esos indicios, se hace evidente la pregunta por el origen de las entradas que componen el libro.

Para convertirse en un *oráculo de la modernidad*, como lo llamó González (1983), Gómez Carrillo hubo de salir de su contexto de origen y (re)crear su imagen como autor con el fin de entrar a los círculos artísticos europeos, así como aprovechar la plataforma periodística como una fuente de ingresos y, además, de posicionamiento social. Hasta el momento, en el contexto de este estudio, se han encontrado 14 artículos, cada uno equivalente a cinco o seis páginas de *Sensaciones*, que están repartidos en dos publicaciones españolas: *Madrid Cómico* y *La Vida Literaria*.

Entre los cuatro textos hallados en la primera revista, destaca uno que apareció en el n° 799, escrito el 11 de junio de 1898 con el título “España en Francia” y que está contenido entre las páginas 255 y 260 de *Sensaciones*. En su versión de *Madrid Cómico*, el texto aparece con un epígrafe entre paréntesis: “Escrito en francés como prólogo al libro de Mr. Austin Croze LA COUR D’ESPAGNE” (Gómez Carrillo, 1898, p. 436). En cambio, al inscribirse en las páginas de *Sensaciones*, la entrada comienza de la siguiente manera: “MIÉRCOLES. — Mi amigo de Croze me pide un prólogo para su libro sobre España/ ¿Qué decir?” (Gómez Carrillo,

13 Es interesante que el tomo XV de las *Obras Completas* de Darío, publicado en 1918 por Editorial Mundo Latino de Madrid, no solo le haya cambiado el nombre a la obra (por *Autobiografía*), sino que, además, no haya incluido la “Postdata, en España”. Esta omisión influyó en varias de las ediciones posteriores, en que nombre e inclusión del paratexto han sido elementos variables. Hace un tiempo, el Fondo de Cultura Económica de España publicó la primera versión con anotaciones de *La Vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (2015). La edición estuvo a cargo de Fernando Fuster, quien usó como texto base el publicado por Maucci en 1915 y lo contrastó con las entregas para *Caras y Caretas*. Si bien no es una edición que dé respuesta a las preguntas que se han planteado en este artículo, es un primer paso en esa vía.

1900, p. 255)<sup>14</sup>. Hay una triple operación en la utilización de este texto por parte del autor: introducir la obra de otro escritor, enviar una colaboración a una revista y redactar un capítulo de un libro. Derivado de lo mismo, se entiende el proceso de acomodo que hace Gómez Carrillo al agregar la primera línea introductoria, pues establece una relación jerárquica entre él y de Croze que pone al prologuista sobre el prologado o, al menos, los pone a una misma altura. Gómez Carrillo no dejó nunca de escribir en español, mas sí transformó a París y sus artistas en una de las líneas principales en torno a las cuales construyó su obra. Es por ello que mantener la referencia a de Croze es una forma de evidenciar e, incluso, subrayar su presencia en el campo literario francés.

Cabe preguntarse por qué el cronista guatemalteco escogió el diario como género de (re)escritura para *Sensaciones*. En *La Vida Literaria*, los 10 textos que se han encontrado hasta el momento aparecen, en un principio, bajo el epígrafe “Día por Día: por Enrique Gómez Carrillo” y, posteriormente, “París: día por día”. Es, al parecer, en este contexto, donde surgió el formato.

Estos artículos aparecieron entre febrero y junio de 1899, es decir, el año siguiente al de los recogidos de *Madrid Cómico*. Por supuesto, el orden en que aparecen en la revista no tiene nada que ver con el que el autor les dio en el libro: la reorganización que hay en *Sensaciones* es total. La justificación de la elección de ese formato puede desprenderse de las siguientes palabras del autor, correspondientes al ensayo “La psicología del viaje”, contenido en *El primer libro de las crónicas*, con respecto a lo que espera encontrar cuando lee un libro de viajes: “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*” (Gómez Carrillo, 1919, p. 10)<sup>15</sup>. Sería, entonces, el formato del día a día una estrategia retórica para refrescar y actualizar textos que han sido escritos a lo largo de varios años de aprendizaje. Lo que hace Gómez Carrillo es negarse a que sus crónicas, hijas de la modernidad, pierdan uno de los valores principales de su tiempo: la actualidad.

Desmontar, a través de una edición crítica, el *pastiche* que el autor hizo de sus textos en *Sensaciones* permitiría visibilizar lo que parece ser una poética de la escritura en Gómez Carrillo: las sensaciones, como subgénero de la crónica,

14 Si bien el texto “Espagne en France” aparece en algunas bibliografías de Gómez Carrillo como artículo sobre Austin de Croze y *La Cour d’Espagne intime* (1898), en las versiones de la obra que se ha consultado no se ha encontrado como prólogo.

15 Además de *Sensaciones de París y de Madrid*, otros cuatro libros de Gómez Carrillo llevaron esa palabra en su título: *Sensaciones de Arte* (1893), París: Ed. G. Richard; *Sensaciones de Rusia. Paisaje de Alemania* (1905), Barcelona: Ed. Colección Libros Modernos; *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, La India, China, Japón* (1906), París: Ed. Hermanos Garnier; y, finalmente, *La Sonrisa de la esfinge. Sensaciones de Egipto* (1913), Madrid: Renacimiento.

intentan transmitir al lector la experiencia del autor en sus viajes a partir de la ficción de simultaneidad de lo escrito/narrado/leído.

### Ambrogi y la reescritura como obsesión

Probablemente el libro de Arturo Ambrogi más reconocido y abordado por la crítica es *El libro del trópico*. La construcción misma de la obra fue compleja, pues se publicó en dos entregas: una en 1906 y otra en 1917. La edición definitiva, además, aparecería en 1918. Según Canales (1979), la importancia literaria del texto

reside en que el autor creó durante un período de alrededor de quince años, un conjunto de narraciones cuya nexabilidad interior le da estructura unitaria. Acompaña una riquísima variedad de cuestiones materiales y espirituales, y en ellas nos comunica experiencias y observaciones recogidas directamente de poblados, fincas, caseríos o del rancho solitario. (p. 260)

No obstante su aparente *nexabilidad*, los textos que componen *El libro del trópico* tuvieron más de una versión publicada antes y después de su incorporación a la obra. Para mostrar lo maleable que puede llegar a ser la crónica, se exponen aquí algunos cambios que atravesó uno de los artículos de la mentada compilación: “La vigilia de San Jerónimo”.

Originalmente escrita para salvar para la posteridad una tradición que el tiempo y la modernidad habían dejado atrás, en esta crónica, Ambrogi describe detalladamente la carnavalesca celebración que se organiza en un pueblo campesino salvadoreño en torno a la figura del santo patrono local. El texto tiene varias versiones<sup>16</sup>. Interesa a este estudio contrastar la de 1907, primera edición de *El libro del trópico*, con una versión poco conocida que está directamente relacionada con la que salió en la edición definitiva del libro. El 11 de mayo de 1918, apareció en la revista bonaerense *Caras y Caretas* “La velación de San Jerónimo”. Este texto parece ofrecer un punto de quiebre en el estilo del autor, puesto que da para preguntarse si el texto se puede seguir considerando una crónica o si puede haber cruzado el límite de la ficción y leerse como un cuento.

16 La primera fue publicada en la revista salvadoreña *La quincena* el 1° de enero de 1906, bajo el encabezado “La vida campestre”. Allí se señala que el texto fue compuesto en el año 1900. Posteriormente, aparecería en la primera entrega de *El libro del trópico* en 1907. En la compilación *El tiempo que pasa*, de 1913, se recoge una nueva versión que tiene como indicativo de composición “Noviembre de 1908”. En 1915, aparece en la segunda edición revisada de *El libro del trópico* y, en 1918, en la edición definitiva. Finalmente, en el último libro publicado por Ambrogi, *El jetón*, de 1936, aparece el mismo texto pero con un nombre nuevo: “El rezo del santo”. Estas versiones del texto han sido encontradas por el profesor Ricardo Roque Baldovinos, de la Universidad Centroamericana de El Salvador, y fueron trabajadas en el taller “Modernidad y crónica modernista en Centroamérica”, dictado en la Universidad de Chile y organizado por el profesor Leonel Delgado en noviembre del 2012.

La primera operación de Ambrogi que lleva a pensar en esta posibilidad es que suprimió completos los dos primeros párrafos de esta versión que se observa a continuación, en los cuales, a partir de razones personales, justificaba el relato:

Tuve antenoche la fortuna de presenciar un espectáculo de costumbres nacionales, de lo más curioso que puede darse y de los que ya, desgraciadamente, van desapareciendo. Desde niño, siempre que he venido a este pedazo de campo, sito en el valle de las Tres Ceibas, he oído hablar con entusiasmo a todo el mundo, de estas famosas velaciones [...] Ahora, cuando el Tiempo que rueda y pasa sin detenerse un instante [...] ha marchitado estas fiestas, cuando han perdido mucho de su brillo tradicional, es cuando me he decidido a presenciar una de ellas. (Ambrogi, 1907, p. 95)

En la versión de *Caras y Caretas* el lector se encuentra de inmediato con la presentación del santo, casi personificada, que seguía a estos párrafos introductorios en su edición original: “Próximamente a una media legua de Tarascón, ha pernoctado el revedendo [sic] San Jerónimo, quien, desde hace ya varios días, recorre los rancharíos y fincas del valle *Las tres Ceibas*” (Ambrogi, 1918). El efecto que la omisión produce se ve reforzado por los cambios estilísticos que introduce Ambrogi en los párrafos siguientes. En la versión de *El Libro*, continúa: “Con una noche oscura, pero estrellada, hicimos el viaje desde Tarascón. Éramos cinco los de la partida. Íbamos todos con el espíritu alegre, dispuestos a divertirnos y... [sic] hasta rezar; lo cual no tiene nada de extraño, lector, pues somos buenos católicos, de los que cumplen. De mi parte, no hay domingos o días de reverenda cruz que yo no asista a misa” (Ambrogi, 1907, p. 97). El mismo fragmento aparece rehecho en la versión de *Caras y Caretas* (1918):

Una noche oscura, escasamente estrellada. El camino era largo. Primeramente, hubo que atravesar, al sesgo, un potrero, en que el ganado se apacentaba. Luego, salvando sobre pedruzcos resbaladizos una quebrada, ascendimos por un recuesto. Después de caminar un buen trecho entre jarales, salimos al camino, blanquinoso entre la penumbra. Ese camino asciende siempre, serpenteando entra peñascos arenosos y cercas de pina y de brotón.

La primera persona plural que introduce Ambrogi en el segundo caso no cuenta con la precisión del número de peregrinos jóvenes como en la versión primigenia. Por ello, contrario a lo que podría pensarse, el uso de ese “nosotros” tácito, más que personalizar, crea ambigüedad con respecto a la voz que narra y cede su importancia ante la descripción del paisaje y el camino recorrido.

Más adelante, tras nombrar las historias que se contaban sobre el legendario personaje de la Sigüanaba, el autor omite un párrafo que, en la versión intermedia, de 1913, de *El tiempo pasa*, ya había sido eliminado. Decía: “He tomado apunte de ellas [...], indagaré entre la gente que me rodea, y en uno de mis futuros libros *Lo*

que contaba la abuela... , haré una monografía de este personaje fantástico, cuyo prestigio ya va desvaneciéndose” (Ambrogi<sup>17</sup>, 1907, p. 97).

Más allá de los párrafos completos que se suprimen o reforman a medida que avanza la narración, el grueso del texto conserva largos párrafos con modificaciones sutiles: sobre todo los que están relacionados con las descripciones del santo y del ambiente. Sin embargo, hay frases que evidencian un cambio estilístico no menor. Al referirse al momento después del rezo, cuando comienza la fiesta, la descripción de los concurrentes en la edición de *El Libro* dice: “Reinaba la más franca cordialidad, esa que sólo se encuentra allí, entre esa pobre gente” (Ambrogi, 1907, p. 102). En cambio, en la edición de *Caras y Caretas*, no son los sujetos lo destacado, sino el ambiente festivo: “La más franca cordialidad, la más expansiva alegría, reina por doquier” (Ambrogi, 1918). La visión exotista que Ambrogi (1907) tiene de la “pobre gente” se ve reforzada en un párrafo que fue omitido en esta misma versión:

Nosotros nos retiramos después de medianoche, juzgando que nuestra presencia les era molesta, a pesar del respeto que los campesinos siempre guardan a los patrones. Quieren gozar solos, entre ellos, sin ojos que encuentran en sus regocijos motivo de entretención. (p. 102)

Este tipo de juicios de valor han sido omitidos a lo largo de la versión de *Caras y Caretas*. El mismo cierre del texto que en 1907 hacía una reflexión a modo de epifanía sobre la vacuidad de la alegría a la que podía aspirar un ciudadano comparada con la de los campesinos, que llevaba al autor a no soportar la morbosidad de sus libros y a desdeñar la fantasía de la lectura frente al espectáculo de la vida real que habían presenciado sus ojos, se torna, en 1918, en una caminata en que el paisaje y sus sensaciones toman protagonismo, lo que desplaza la representación del estado de éxtasis en la descripción de la naturaleza.

Hay una reflexión de Baldovinos (2009) sobre las crónicas de Ambrogi que parece pertinente aplicar a los cambios experimentados por “La velación de San Jerónimo”:

El espacio urbano era este espacio donde la modernización se hacía presente con mayor violencia. Pero esta era una realidad demasiado incómoda para poder ser tolerada por mucho tiempo y para poder luego ser domesticada en los imaginarios nacionalistas del siglo XX. En este último sentido, la transición de la escritura modernista a una escritura vernácula o de afirmación nacional podría verse bajo una luz no necesariamente “progresiva”. Ambrogi emblematiza una auténtica fuga del reto del instante fugaz de la modernidad periférica, al

17 Este cambio no solo se debe al objetivo de eliminarse a sí mismo, en tanto cronista, de la narración, sino que, en 1907, anunciaba un libro que nunca se escribió.

ámbito simbólicamente controlable del otro campesino, hecho a la medida de las ansiedades del sujeto urbano. (p. 85)

Esto despeja, al menos preliminarmente, la distinción entre realidad y ficción que supone asignarle al texto la condición de cuento a partir de la identificación que se hace de lo narrado con una experiencia real del autor. El proyecto nacionalista de Ambrogio es decisivo a la hora de estudiar los cambios que se suceden en “La velación de San Jerónimo” y la ambigüedad genérica que atraviesa dicha historia. La crónica opera, en esta obra, como un discurso que es permeable, que se deja fertilizar por una pluralidad de otros géneros y que no tiene por qué reproducir una experiencia vital real en términos fidedignos; en su forma proteica, siempre cambiante, allí es donde radica la característica principal: la resistencia a la obsolescencia, la necesidad de ser actual y de reconstruirse en su actualidad.

### Palabras al cierre

Como se ha visto, las condiciones de producción de las crónicas del corpus escogido son distintas, mas determinantes a la hora de interpretar su lugar en la obra de los tres autores. En el caso de la *La Vida* de Darío, el autor no borra las marcas de origen de sus textos, pues desde el principio existe la intención de dar continuidad a su trabajo; si se quiere, esas crónicas están pensadas, desde el mismo momento de su escritura, para formar parte de un libro en el futuro. Así mismo, concuerdo con Leonel Delgado (2005) en que los textos autobiográficos modernistas hay que reubicarlos “por medio de estudios que problematicen su estatuto retórico, más allá de una mera labor auxiliar para el estudio de otros textos supuestamente ‘centrales’” (párr. 49)<sup>18</sup>. En ese tipo de revisión, es imprescindible desmontar aquellos textos que hayan sido escritos para ser publicados originalmente por entregas, con el fin de precisar cuáles son las condiciones que determinaron su proceso de escritura.

Por otro lado, en *Sensaciones de París y de Madrid*, la decisión de compilar en libro el texto parece haber sido tomada *a posteriori* de su escritura, por lo que el trabajo de archivo y rastreo de las ediciones previas de los textos que lo componen, resulta una tarea que llena de sentido y resignifica la compilación. En dicha perspectiva, la creación de una edición crítica de la obra permitiría explicar la polifonía genérica que se da cita en *Sensaciones*. Más necesaria aún sería una

18 En este sentido, es fundamental el trabajo hecho por Ignacio Campos en *Ficcionalización (auto)biográfica de Ruben Darío en la novela centroamericana: entre la construcción mítica y su deconstrucción* (2011). Allí, para abordar los dos textos autobiográficos principales de Darío (*La Vida* y *El oro de Mallorca*), Campos contrasta los elementos biográficos que están presentes y ausentes en ellos con su reelaboración en otros tres textos biográfico-ficcionales sobre el poeta: *20 rúbulas en flux y uno más y los nicaragüenses* (1946), de Flavio Herrera; *Margarita, está linda la mar* (1998), de Sergio Ramírez Mercado; y *La puerta de los mares* (2001), de Francisco Mayorga.

edición anotada de *El libro del Trópico*, donde se diera cuenta de los cambios y reutilizaciones de textos que evidencian la evolución del estilo de Ambrogi, así como también la persecución de un proyecto estético a largo a plazo. Hacer visibles las operaciones editoriales de los cronistas modernistas a través de la realización de ediciones críticas, permitiría comprender de mejor forma el lugar que tuvo un género que no es sino metáfora del tiempo que lo vio nacer.

## Referencias

- Aguilar, M., Darrigrandi, C., Méndez, M. y Viu, Antonia (Ed.). (2014). *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX*. Santiago, Chile: Universidad Finis Terrae.
- Ambrogi, A. (Ed.). (1907). *El libro del trópico*. San Salvador, El Salvador.
- Ambrogi, A. (1918). La Velación de San Jerónimo. *Caras y Caretas*, 436-438.
- Barajas, M. (2013). *Textos con salvoconducto: La crónica periodístico-literaria venezolana de finales del siglo XX* (Primera ed.). Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca.
- Blandón, E. (2011). *Discursos transversales: La recepción de Rubén Darío en Nicaragua*. Managua, Nicaragua: Banco Central de Nicaragua.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual: Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Montessor.
- Campos, I. (2011). *Ficcionalización (auto)biográfica de Ruben Darío en la novela centroamericana: entre la construcción mítica y su deconstrucción*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.
- Carilla, E. (1968). Las revistas de Rubén Darío. *Atenea*, 279-292.
- Carvajal, O. (2014). “El pájaro verde” de Joaquín Edwards Bello: de crónica a capítulo de novela. En *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX* (pp. 429-460). Santiago, Chile: Universidad Finis Terrae.
- Canales, T. (1978). Arturo Ambrogi: Análisis de la evolución de su obra. *Anuario De Estudios Centroamericanos*, (4), 247-277.
- Contreras, F. (1930). *Rubén Darío, su vida y su obra*. Barcelona, España: Agencia mundial de librería.
- Darío, R. (1915). *La Vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Barcelona, España: Editorial Maucci.
- Darío, R. (2002). *Cartas desconocidas de Rubén Darío (1882-1916)* (2a ed.) (J. Jirón Terán & J. Arellano, Eds.). Managua, Nicaragua: Fundación Vida.



- Delgado, L. (2005). La vida de Rubén Darío escrita por él mismo. Escritura autobiográfica y políticas del nombre. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* (10). Recuperado de <http://istmo.denison.edu/n10/articulos/vida.html>.
- Gómez Carrillo, E. (11 de junio de 1898). España en Francia. *Madrid Cómico*, pp. 436-438.
- Gómez Carrillo, E. (1919). *El primer libro de las crónicas*. Madrid: Editorial Mundo Latino.
- Gómez Carrillo, E. (1900). *Sensaciones de París y de Madrid*. París, Francia: Garnier.
- González, Aníbal. (1983) *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, España: José Porrúa Turanzas.
- Gutiérrez Nájera, M. (1898). *Obras de Manuel Gutiérrez Nájera. Prosa* (Vol. I). D. F., México: Estab. Tipográfico de la Oficina, Impresora del Timbre.
- La vida de Rubén Darío narrada por él mismo. Una notable adquisición de «Caras y Caretas» y una extraordinaria primicia para sus lectores. (10 de agosto de 1912). *Caras y Caretas*.
- Mahieux, V. (2011). *Urban chroniclers in modern Latin America. The shared intimacy of everyday life*. Austin, U. S. A.: University of Texas Press.
- Martí, J. (1991). *Obras Completas. Epistolario* (Vol. 20). La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Montaldo, G. (1999). *La sensibilidad amenazada: Fin de siglo y modernismo*. Buenos Aires, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Roque Baldovinos, R. (2009). Para una filosofía del hecho menudo. Ambrogio y la crónica modernista. *Centroamericana*, (15), 57-86.
- Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. D. F., México: FCE, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- Silva Castro, R. (1930). *Rubén Darío y Chile*. Santiago, Chile: Academia Chilena de la Historia.
- Salgado, M. (2009). Félix Rubén García Sarmiento, Rubén Darío y otros entes de ficción. *Revista Iberoamericana*, 55 (146), 339-362. doi:<http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1989.4564>





**Sergio Coto-Rivel**  
 Universidad de Nantes  
 Francia

## Enrique Gómez Carrillo, un viaje a las trincheras (1914-1915)

### RESUMEN

El escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1837-1921), viajero y diplomático reconocido, produjo una importante obra que reúne crónicas periodísticas sobre la vida parisina, el mundo intelectual de la *Belle Époque* y sus viajes en Oriente. Sin embargo, encontramos también una importante producción de crónicas de guerra publicadas en español y en francés desde el inicio de la Primera Guerra Mundial. En efecto, el escritor visita el frente de batalla junto con un grupo de periodistas provenientes de países neutros al conflicto, su objetivo es el de informar en periódicos españoles sobre las atrocidades cometidas, la devastación y los testimonios de las víctimas desde el inicio de la guerra. En el presente artículo nos proponemos analizar las estrategias narrativas puestas en práctica por el cronista con el fin de estudiar de qué manera aporta una perspectiva particular y personal del conflicto armado que abarca el continente europeo. De esta forma, nos interesamos por las estrategias literarias propias del relato de viajes que se encuentran presentes en las crónicas y que llevan la narración más allá del estatuto de reportaje para dar una visión íntima del desastre y el horror.

**Palabras clave:** Primera Guerra Mundial, crónicas de guerra, literatura guatemalteca, relato de viaje

### ABSTRACT

The Guatemalan writer Enrique Gómez Carrillo (1837-1921), a renowned traveler and diplomat, produced an important body of work, which brought together news chronicles about the Parisian life, the intellectual world of the *Belle Époque* and his journeys to the East. However, we also encounter an important production of war chronicles published in Spanish and French from the beginning of World War I. As a matter of fact, the writer went to the war front along with



a group of journalists from different neutral countries. His goal was to inform of the atrocities, the devastation and to report war victims' testimonies. In this article, we propose to analyze the narrative strategies that were used by the columnist, so as to study in what way it brought a particular and personal perspective on the armed conflict that was setting Europe ablaze. We will thus examine the strategies specific to the travel stories that were used in the chronicles and that carried his narration beyond the status of reporting in order to give an intimate vision of the disaster and the horror.

**Keywords:** World War I, war chronicles, Guatemalan literature, travel stories

## Introducción

Al tratar la temática del viaje en la literatura latinoamericana de finales del siglo XIX e inicios del XX, es inevitable interesarse de manera particular en la obra del escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927). Su prosa modernista, rica en descripciones y referencias abundantes, así como su estilo ameno y desenvuelto, le valieron el reconocimiento más allá del mundo hispánico. Todo esto gracias a una importante cantidad de crónicas publicadas en la prensa española y latinoamericana que eran luego recopiladas rápidamente en forma de libros; además, de las traducciones de sus obras en francés o inglés. La observación de las costumbres y los detalles cotidianos, así como los distintos caracteres de pueblos distantes resaltan en dichas crónicas. Sus relatos de viaje son presentados como una serie de “sensaciones” en las que se reconoce, según el autor, el alma del artista y el placer del viaje mismo. Sin embargo, en el presente artículo nos interesaremos en una variante dentro del trabajo de cronista de Gómez Carrillo relativa a la época en la que se vio inmerso no en la vida mundana parisina o en los viajes en Oriente, sino frente a los desastres de la batalla ocasionados por la Gran Guerra.

Nos interesa saber de qué manera la confrontación con el paisaje de ruinas y las características de la guerra moderna son desarrolladas por el autor para informar al público hispanohablante ¿Podemos hablar de crónicas de un corresponsal de guerra o de “sensaciones” a la manera del viaje modernista hacia la crudeza de la batalla? Esta es la pregunta que guiará, en un primer momento, nuestra reflexión.

## Excursión al campo de batalla

Tan solo tres meses después del inicio del conflicto bélico en agosto de 1914, el ministro francés de Asuntos Extranjeros, Théophile Delcassé, invitó a un grupo de periodistas de países que se habían declarado neutrales a visitar el frente de batalla. Dicha invitación tenía como objetivo informar a la población en los principales medios de estos países desde un punto de vista favorable a los aliados y

así luchar contra la influencia germánica<sup>1</sup>. Para el caso de España, es Gómez Carrillo quien recibe la invitación oficial como corresponsal del periódico madrileño *El Liberal*<sup>2</sup>. Este mismo periódico publica el telegrama urgente del ministro, así como la respuesta inmediata del escritor en la cual acepta agradecido el llamado a una “excursión organizada en la región de la guerra”<sup>3</sup>. Gómez Carrillo hace pocas referencias a la composición del grupo de periodistas que lo acompañaron<sup>4</sup>, sin embargo, podemos encontrar la lista de los participantes en uno de los artículos publicados por el periodista sueco Sjoestedt (1915) quien fue invitado igualmente para representar a su país<sup>5</sup>:

Au Ministère des Affaires étrangères je fus présenté à mes compagnons de route: MM. Carillo, du Libéral de Madrid; Cohen, du Télégraaf d’Amsterdam; Dr. Eide, pour la Norvège; F. de Jessen, correspondant de guerre connu, pour le Danemark; Sarti, représentant de La Tribuna, de Rome; Simms, pour United Press of América; Wagnère [*sic.*], directeur du journal de Genève. Nous sommes accompagnés de trois aimables cicérones : le capitaine V., les lieutenants D. et G., appartenant tous à l’arme [*sic.*] de la cavalerie. Pendant deux ou trois semaines nous voyagerons parallèlement avec les douze attachés militaires des pays neutres et la mission militaire des Etats-Unis. (p. 5)

*El Liberal* aprovecha el anuncio de la partida de uno de sus redactores hacia el campo de batalla para comunicar a sus lectores la próxima publicación de crónicas de un testigo presencial, dando así a entender la fiabilidad de los hechos que serán narrados por Gómez Carrillo: “Hora era ya de que la Prensa española pudiese dar noticias ciertas de la gran catástrofe europea, y hora es de que un testigo presencial nos cuente lo que allí pasa” (*El Liberal*, 10 de noviembre de 1914). De esta manera, las crónicas escritas desde los campos arrasados por las batallas en Francia son publicadas en el periódico español, así como en *La Nación* de Argentina. Posteriormente, tan solo unos meses después, Gómez Carrillo realiza una recopilación de estos textos para presentarlos en forma de libro bajo el título *Campos de batalla y campos de ruina*<sup>6</sup>, el cual aparecerá traducido al francés el

- 1 Podemos ver estas intenciones en el libro publicado por uno de los periodistas presentes, Sjoestedt (1915), quien explica en la introducción a la traducción de sus crónicas al francés que “Elles n’ont d’autre intérêt que de montrer au public français comment l’armée française est appréciée dans les pays neutres, et comment les amis de la France s’y efforcent de présenter les événements sous leur vrai jour” (párr. 1).
- 2 Para ampliar las perspectivas sobre las lecturas, crónicas y representaciones literarias de la Primera Guerra Mundial en autores latinoamericanos véase: Siskind, M., 2016.
- 3 La nota fue publicada en *El Liberal* el día martes 10 de noviembre de 1914 bajo el título “Gómez Carrillo a la guerra”.
- 4 En la crónica *El campo de batalla de Verdún* (1922) dice Gómez Carrillo: “El capitán Valotte nos presenta, no por nuestros nombres, sino por los países que representamos: — Suiza, Holanda, Dinamarca, Noruega, Estados Unidos, Italia, España...” (p.127)
- 5 Los artículos de Sjoestedt (1915) aparecieron en los periódicos suecos: el *Stockholms Dagblad*, el *Sydsvenska Dagbladet* y en el *Handels-Tidning*.
- 6 Texto publicado en 1915, mas en este artículo se utiliza la edición de 1922.

mismo año como *Parmi les ruines, de la Marne au Grand Couronné* y al inglés como *Among the ruins*. La rápida difusión de las crónicas de guerra en forma de libro, así como sus traducciones, nos da una idea del alcance obtenido por el autor en esta campaña de prestigio del ejército francés, una forma más de difundir las ideas propagandísticas de apoyo a la causa de los aliados<sup>7</sup>.

*Campos de batalla* (1922) recoge en total 25 crónicas que dan cuenta, de forma aproximada, del recorrido realizado por el grupo de periodistas guiados por miembros del Estado Mayor francés a partir de la segunda quincena de noviembre 1914. “La excursión”, como es llamada en el telegrama del ministro, parte de París hacia Fontainebleau con el objetivo de visitar primeramente los pueblos arrasados en el departamento de la Seine hacia la ciudad de Meaux. Este primer recorrido da cuenta de los ataques alemanes durante la primera batalla del Marne<sup>8</sup>. Posteriormente el grupo se desplaza a Reims, Verdún, Nancy, Metz y Lunéville, el libro concluye con una crónica en la que el autor analiza la figura del soldado francés y su coraje.

### **De la impresión del viaje al viaje como testimonio**

A partir de lo anterior podemos entonces notar el contexto altamente politizado en el cual las crónicas son presentadas. Primeramente, como una invitación institucional del Estado francés y, posteriormente, como una manera de informar a los países de habla hispana sobre el desarrollo de las primeras batallas en el territorio francés. Estos elementos toman además un cariz distinto al otorgar el estatuto de testigo presencial, es decir, de aquel que puede contar su propia experiencia y que por esta razón resulta digno de confianza. No debemos olvidar de igual forma, que es precisamente a partir de la palabra de los testigos de la Gran Guerra —particularmente aquellos que vivieron en carne propia la experiencia de las trincheras— que se empieza a conformar un discurso que otorga un valor preponderante al testimonio. Son estos relatos de guerra que fueron posteriormente estudiados con detalle para reconstruir elementos esenciales de los discursos históricos del siglo xx, relacionados especialmente con las guerras mundiales<sup>9</sup>.

Es evidente que el caso de las crónicas no se presenta directamente como la voz del combatiente —puesta en valor posteriormente no solamente desde los textos literarios, sino también en los relatos testimoniales recogidos por Jean Norton

7 De la misma forma en que los textos de Gómez Carrillo alcanzan una importante difusión, podemos notar la rápida publicación de las crónicas del periodista sueco Sjoestedt, antes citado, y también las del director del Journal de Genève, Georges Wagnière, en 1915: *Près de la guerre: en Suisse, en France, en Angleterre, sur le front*.

8 Batalla que se desarrolla entre el 5 y el 12 de septiembre de 1914.

9 A este respecto es necesario citar el trabajo de Wiewiorka, A., 1998.

Cru<sup>10</sup>—, pero esta es buscada constantemente y consignada en diálogos o largos relatos acentuando la idea de veracidad textual. Así entonces, Gómez Carrillo introduce la voz de los testigos de forma constante en la narración, lo que evidencia, en la mayoría de los textos de *Campos de batalla* (1922), una suerte de labor de entrevistador que permite a los habitantes de los pueblos arrasados por los bombardeos y atemorizados por la ocupación del territorio expresar no solo sus aflicciones, sino también su orgullo.

Los textos de *Campos de batalla* (1922) de Gómez Carrillo, así como los libros posteriores que recopilan su experiencia de reportero bélico<sup>11</sup>, constituyen un género híbrido que se encuentra en el cruce de la crónica modernista, los relatos de viaje y la crónica de guerra. Ya de por sí, el mismo género de la crónica desarrollado por el autor en relación con la vida bohemia de París, por ejemplo, implica una importante heterogeneidad en sus formas y temas, en particular en su relación muchas veces contradictoria con los elementos periodísticos que la componen. A este respecto González (1983) señala:

Generalizando, pues, podríamos afirmar que, desde sus inicios, la crónica se sitúa en la encrucijada de tres instituciones textuales desarrolladas en el siglo XIX: la filología, la literatura y el periodismo. Como género periodístico, la crónica está sujeta a exigencias de actualidad, de novedad y a lo que podríamos llamar “leyes de oferta y demanda”, ya que desde el punto de vista del periodismo, la crónica es una mercancía. Por otra parte, es este valor de mercancía el que determina la relación de la crónica con el binomio literatura/filología, pues, para ser más específicos, la crónica es una mercancía de lujo. (p.75)

Es posible identificar estos elementos híbridos en la obra de Gómez Carrillo en esa compleja relación con el medio en el que son publicadas sus crónicas, pero también vemos al mismo tiempo una importante tendencia a separarse de un estilo estrictamente periodístico-informativo. Ahora bien, a través de las primeras crónicas de guerra podemos, de la misma manera, identificar una necesidad de diferenciación del estilo del reportero anglosajón y particularmente del de corresponsal de guerra, es decir, el autor busca una voz narrativa distinta, a pesar de formar parte de unos objetivos institucionales de información del Gobierno francés y de ser presentado por la prensa española como un corresponsal en el campo de batalla encargado de llevar la luz sobre la verdad de los hechos.

Gómez Carrillo no se interesa por la configuración política del contexto narrado o las estrategias militares de los grandes dirigentes para explicar el desarrollo y las consecuencias de los enfrentamientos, sino que se dedica a la observación

10 Véase Norton Cru, J., 1929.

11 Es el caso de *Reflejos de la tragedia* (1915), *En el corazón de la tragedia* (1916), *En las trincheras* (1916), *El quinto libro de las crónicas* (1922).

del entorno a manera de un periplo o una aventura hacia el horror. Así entonces, es precisamente a partir de las estrategias narrativas de los relatos de viaje —los cuales habían ya popularizado al autor— que Gómez Carrillo pretende construir el discurso de sus crónicas de guerra, alejándose de todo matiz técnico-informativo o de todo carácter urgente de la información. Este último aspecto resulta trascendental cuando nos acercamos a la crónica del periodista sueco del mismo grupo, quien afirma que: “En attendant ils nous disent: vous pouvez faire de l’histoire militaire inédite, encore aujourd’hui, après deux mois, le grand public ne connaît pas exactement ce qui s’est passé, par exemple du 5 au 10 septembre” (Sjoestdt, p. 5). Es evidente que se abre a los visitantes la posibilidad de escribir la historia inmediata mediante el instrumento de la prensa de sus propios países, para lo cual es indispensable desarrollar una visión global del conflicto y de los actores que en él participan.

Por su parte, Gómez Carrillo (1922) prefiere distanciarse de las posibilidades de hacer periodismo de guerra para dar una visión más íntima en la que es posible dirigir la perspectiva de la narración hacia aspectos contextuales, sean estos históricos, artísticos o naturales. El ojo del observador logra así distanciarse del ruido de los cañones y de las estrategias de ataque para dar paso a la palabra del testigo directo y a las tradiciones rurales. De esta manera, después de haber llegado a la ciudad de Nancy con el grupo de periodistas, explica:

[...] mis señores compañeros toman muy en serio su carácter de corresponsales de guerra, que en cuanto pierden la huella de los ejércitos parecen extraviados y desorientados. En caravana han ido esta mañana a escribir algunas notas sobre los efectos sin gran importancia del bombardeo del mes de septiembre, y si han consentido en admirar algo, son las vidrieras de la iglesia de San Epvre que las bombas de un “Zeppelin” acababan de destruir. Luego, sin volver siquiera los ojos hacia el Palacio Ducal que alza en la vecindad su pórtico cincelado cual una joya, hanse vuelto al hotel en que el Gobierno nos aloja, para seguir estudiando en las cartas a gran escala las maniobras de las tropas que hace cuatro meses ganaron en las inmediateces de la célebre batalla del Grand Couronné. (p.197)

En la cita anterior podemos ver claramente la diferencia en los objetivos de los corresponsales presentes en el grupo, quienes “toman muy en serio” su papel informativo. Además, lo que sorprende al cronista guatemalteco es la falta de interés por la observación y admiración del entorno en el que se encuentran, en particular en lo que concierne a los importantes monumentos que dan testimonio de un pasado glorioso y de una historia milenaria. El corresponsal de guerra se sitúa entonces en un espacio temporal inmediato en el cual es indispensable absorber la información de los eventos ocurridos, comprender y sintetizar la complejidad del presente para dar la información requerida por la prensa de sus países. Gómez



Carrillo (1922) no puede concebir esta manera de analizar el entorno en el que se encuentra, y dice:

Yo por mi parte no entiendo ni de cartas ni de estrategia, los dejo irse sin tristeza, y muy solo, muy contento y muy curioso de cosas viejas me quedo en el antiguo barrio tranquilo. ¿Qué me importa, después de todo, una batalla que ya no forma parte de la actualidad que todavía no pertenece a la historia? (p. 198)

¿Cuáles son entonces las características principales que organizan las crónicas de guerra de Gómez Carrillo, si desde un principio pretende separarse del ejercicio que se le ha solicitado para la prensa de información? A nuestro parecer, es necesario ir a buscar estos recursos estilísticos en la concepción del autor en torno al viaje como una forma de desplazamiento espacio-temporal. En este, las huellas del pasado surgen a la vista del viajero por medio de una observación minuciosa y gracias al análisis de una importante cantidad de referencias literarias y artísticas de la cultura en cuestión. Las pistas de este procedimiento fácilmente reconocible en los viajes a Oriente realizados por el autor, pueden encontrarse en el famoso ensayo *La psicología del viaje*<sup>12</sup>, en el cual se desarrolla una reflexión acerca de la experiencia íntima del viajero.

Una de las motivaciones esenciales del viajero modernista es el ansia de extrañamiento en los paisajes exóticos. De este modo, es necesario dejar por un periodo las comodidades de las grandes metrópolis para adentrarse en un contexto desconocido, hacia un intento de descubrimiento del otro que podrá, en cierta medida, aportar algo al alma sensible que emprende el viaje. Así entonces, el regreso implica siempre una renovación o una muerte del yo anterior que no había aun realizado esta experiencia; el resultado es caracterizado por el autor con la referencia al poema de Edmond Haraucourt *Partir c'est mourir un peu*<sup>13</sup>. La experiencia del viaje en Gómez Carrillo (1919) está así íntimamente vinculada con una transformación profunda del sujeto, la cual puede darse de acuerdo con una serie de condiciones o de prerrogativas por medio de las que se pueda llegar al conocimiento:

Cuando nos vamos hacia tierras lejanas y transoceánicas, una inconsciente angustia oprime nuestras almas. Sin quererlo, nos interrogamos en secreto sobre aquello que puede cambiar durante nuestra ausencia. ¿Qué encontraremos al volver, de todo lo que dejamos...? Y nosotros mismos, ¿volveremos tal cual nos vamos...? Un filósofo pesimista nos dice: «No; no volveréis así. No. El que se va no vuelve nunca. Quien vuelve es otro, otro que es casi el mismo, pero que

12 El ensayo fue publicado por primera vez en el libro *Pequeñas cuestiones palpitantes* (1910) bajo el título "La psicología del viajero". Las referencias en el presente artículo corresponden al texto aparecido en el tomo de obras completas: Gómez Carrillo, 1919.

13 Para profundizar en el análisis del ensayo de Gómez Carrillo respecto del concepto de viaje ver: Barrientos Tecún, D., 2012.

no es el mismo.» Y esto, que parece una paradoja, no es sino la más melancólica de las verdades. (p. 13)

La interpretación subjetiva del artista que viaja es sintetizada por el autor bajo el concepto de “sensaciones”, de modo que sus relatos fueron recopilados en diferentes ocasiones a partir de este concepto<sup>14</sup>, el cual se diferencia de todo tipo de relato que se esfuerza en dar simplemente detalles de orden cronológico y de lugares por visitar a manera de guía turística<sup>15</sup>. Así entonces, la forma de plasmar este tipo de sensaciones tiene que ver con una actitud ante el viaje y sobre todo con una capacidad de observación y de traslado hacia otras épocas. Cuando Gómez Carrillo describe su llegada a Tokio, por ejemplo, no duda en confrontar su entorno con su imaginario previo sobre el lugar, alimentado por toda una serie de lecturas y de referencias históricas. De esta forma, el viajero reflexiona a partir de su mirada, pero sobre todo, toma en cuenta su capacidad de trasladarse hacia otro espacio temporal nunca antes visitado pero que sobrevive en la memoria de dicha civilización. Vemos, entonces, un interés particular en las huellas dejadas por un pasado glorioso o por los monumentos que pudieron sobrevivir al paso del tiempo: el viajero, para Gómez Carrillo (1919), debe poner especial atención en todos estos elementos reveladores del alma artística de un pueblo y que dan, a la vez, testimonio de una historia, la cual debe ser de alguna forma recuperada por ese visitante pasajero:

Poco a poco, el alma de la ciudad va revelándose. De los monumentos surge la historia. Los fantasmas pueblan las ruinas. La vida palpita. Y así, casi sin sentirlo, llego a creer, al cabo de algún tiempo, que no soy un extranjero, ni casi un forastero, y que formo parte de la población en la cual me encuentro. (p.32)

Esta manera de dirigir la mirada hacia los detalles que en principio podrían parecer vanos y que luego se reúnen con las observaciones sobre los monumentos importantes en una recuperación de las huellas de la historia, la podemos ver de forma patente en las descripciones de los pueblos arrasados por los alemanes. El cronista rehúye una vez más las descripciones estratégicas para tratar de retratar un alma del espacio visitado:

Nuestro capitán, siempre obsesionado por ideas de estrategia, no hace notar con cuánta ciencia Louvois escogió el sitio para poder dominar las rutas militares desde la alta terraza en que nos hallamos. Por mi parte, yo prefiero contemplar los muros agrietados, no por las bombas sino por el tiempo, y las torres, que

14 *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), *Sensaciones de Rusia* (1905), *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto* (1906).

15 Gómez Carrillo los llama “detalles baedekerianos” como referencia a las conocidas guías de Karl Baedeker (1801-1859).

se alzan, cubiertas de musgo, pregonando aún la gracia robusta de los grandes siglos de Francia. (Gómez Carrillo, 1922, pp. 27-28)

Ahora bien, si volvemos al contexto particular de 1914, más allá de la narración de los viajes en Oriente y de la trepidante vida parisina, encontramos a un corresponsal de guerra que se rehúsa a narrar el horror simplemente para cumplir con los requerimientos de la prensa. En esta nueva experiencia se reproducen las estrategias narrativas de las “sensaciones” del viaje para tratar un extrañamiento que se desarrolla en el centro mismo de Europa, cerca de la metrópolis, como una forma de “sensación de la guerra”. Esta vez no es necesario dejar el continente para encontrar el extrañamiento, ya que la otredad se sitúa en el territorio propio. Además, este territorio se presenta como un espacio transformado, a través del cual es posible comprender la barbarie que allí se desarrolla. *Campos de batalla* (1922) se organiza primeramente a partir de la ubicación de una suerte de exotismo interior que rompe con el imaginario de Europa como centro de la civilización, el cual debe a su vez desmitificar toda idea gloriosa de la guerra. En la dedicatoria del libro, el autor manifiesta su propósito de desmitificar una idea romántica del combate bélico gracias a las imágenes estremecedoras de la guerra moderna: “¡Ved lo que es la guerra!... Ved que no hay en ella armaduras lucientes, ni clarines sonoros, ni bellos gestos heroicos, ni nobles generosidades, ni estandartes vistosos, sino sangre, miseria, llamas, crímenes, sollozos...” (Gómez Carrillo, 1922, p.6).

La primera de las crónicas de guerra recogida en el libro, *De París a Esternay*, reproduce igualmente la estrategia discursiva del relato de viaje, ya bien dominada por Gómez Carrillo. A diferencia de sus colegas suizo y noruego, esta primera crónica no retoma datos prácticos o técnicos de los motivos y condiciones del desplazamiento. Observamos entonces que no hay un afán de comprensión del contexto político que pueda dar pistas más claras a los lectores sobre los acontecimientos narrados por un testigo que se dirige al frente de batalla. Gómez Carrillo (1922) lleva a su lector dentro de un viaje en el cual se mezclan diferentes temporalidades gracias al paisaje desolado y a las ruinas de la campaña francesa. De esta forma, el espacio que recorre el viajero permite el inicio de múltiples digresiones, a manera de viajes interiores que muestran no solo la importante cantidad de referencias históricas y artísticas del viajero, sino también la oportunidad de realizar una lectura diacrónica del espacio visitado. Más adelante, la posibilidad de una invasión de París por las tropas alemanas en septiembre de 1914, da pie al cronista para visitar otras amenazas sufridas por la capital:

Por fortuna, Santa Genoveva estaba ahí, en su terraza milenaria, tal cual la vemos en los frescos de Puvis de Chavannes, para renovar el milagro que asombró a los contemporáneos de Atila. Los bárbaros de hoy, como los de hace siglos y

siglos, huyeron de las inmediaciones de Lutecia sin haber siquiera logrado ver las torres de sus iglesias. (p.16)

Unos días después, al acercarse a la ciudad de Senlis, es esta misma oposición entre tiempos pasados cargados de nostalgia la que organiza la estructura de la crónica, reforzando así el impacto sufrido por el viajero al constatar la degradación y las huellas de la guerra en un espacio antes conocido. Es precisamente a partir de este tipo de tópico narrativo que el autor logra reproducir el extrañamiento buscado en el relato de viajes al constatar la devastación ocasionada por la guerra. Así entonces, los recuerdos se unen a las referencias históricas para reforzar la “sensación” del viaje:

Un día ha bastado para que la población que los siglos habían patinado con matices de eternidad se convierta en campos de ruinas. [...] Nada, empero, menos trágico de aspecto que estos sitios, en los cuales las imágenes más elegantes se unen a los más exquisitos recuerdos históricos. (Gómez Carrillo, 1922, pp.43-44).

De esta misma manera, las diferentes regiones visitadas en el viaje hacia las provincias del este del país, dan pie al autor para retomar los episodios más gloriosos de las guerras pasadas. Los ejemplos se repiten de forma continua a lo largo de todas las crónicas, en donde vemos una importante distancia entre la experiencia de la guerra vivida a través de los relatos épicos de la literatura y de las imágenes de los pintores románticos, con la experiencia vivida a partir de 1914, en donde la guerra deja de parecer heroica.

Esta misma diferenciación salta a la vista de forma continua por medio de la evocación de una imagen idílica de la Francia eterna que se puede aún encontrar en los pueblos que están siendo marcados por el peso de la guerra. El recorrido del grupo de periodistas por los campos de Meaux permite a Gómez Carrillo (1922) la representación de estampas costumbristas, las cuales se oponen directamente a la imagen central y cosmopolita de París. En este caso, una vez más, se logra realizar uno de los caracteres determinantes del viaje modernista al poner de relieve la vida y costumbres de los pueblos, eje central de una identidad que debe ser defendida frente a la amenaza teutona:

Sentaos a la puerta de un café un día cualquiera, y os creéis ante una estampa de otro tiempo. Los burgueses marchan sin prisa hacia los campos de las ferias locales, mientras las burguesas se encaminan, al son de las campanas, hacia las iglesias. [...] El ferrocarril que pasa por su *gare* no se detiene sino para llevarse sacos de trigo. En cuanto a los habitantes en general, prefieren seguir sirviéndose de sus tradicionales cochecillos, algo desvencijados, para ir a Château-Thierry, a Lagny, a Coulommiers. En cuanto a París, *c'est un voyage*, como me

decía hace un instante un molinero, que no ha vuelto a la capital después de la Exposición. (pp.35-36)

Esta última referencia a París hecha por un habitante del pueblo marca bien la diferencia entre ambos mundos, reafirmando así el sentido del viaje y el extrañamiento nostálgico que produce el hecho de adentrarse en el campo. De la misma manera que las evocaciones históricas dan una nueva dimensión a la visita del cronista, las descripciones de un espacio campestre idílico proporcionan un contraste determinante en el contexto de la guerra. *Campos de batalla* (1922) lleva al lector hacia un reconocimiento de los efectos devastadores de la guerra por medio de un recorrido que se dirige hacia las trincheras, es decir, hacia el frente en donde se encuentra la acción principal. En esta estrategia los paisajes idílicos se transforman poco a poco en espacios destruidos y en poblaciones masacradas, mostrando así el carácter sin sentido de la guerra, en particular cuando esta toca las producciones máximas de la cultura tales como los monumentos, las catedrales, las plazas y sus esculturas, entre otros.

Esto nos lleva a la última de las estrategias más utilizadas por Gómez Carrillo en su primer tomo de crónicas bélicas: la búsqueda de los testigos oculares. Como vimos al inicio, el cronista se sitúa en una posición privilegiada en cuanto a la cercanía con los hechos narrados, condición necesaria para presentar un ejercicio de corresponsal, es decir, que el cronista es ante todo testigo de los eventos. Sin embargo, las condiciones en las que se da el recorrido por los campos de ruina hacen necesaria la palabra de quienes vivieron los primeros bombardeos de inicios del mes de septiembre de 1914. Podemos ver que la crónica da en cierta medida la palabra a otras voces capaces de narrar el horror vivido. Estos testimonios son posteriormente reelaborados dentro del estilo particular del autor:

Todo el pueblo ha venido a agruparse a nuestro derredor, lleno de curiosidad. Todos nos dirigen la palabra. Todos desean saber lo que hemos venido a buscar. Todos contemplan con cariño y sin respeto el uniforme claro del capitán que nos guía. A la menor pregunta que dirigimos a uno, diez o doce disputan el placer de contestarnos. La población entera muéstrase impaciente de contarnos sus impresiones de la tragedia. Los niños mismos, escapándose por las puercillas de las tiendas, acuden, risueños a enterarse de lo que hacemos y de lo que vemos. (Gómez Carrillo, 1922, p.30)

Como se ve en la cita anterior, el autor privilegia la palabra de los habitantes de los lugares visitados para dar una dimensión en apariencia más confiable de los acontecimientos. Así, asistimos a la reelaboración de los hechos por medio de la palabra de los testigos, quienes narran las vejaciones sufridas por la población, las injusticias y los bombardeos. La estrategia principal desarrollada por el cronista

para cumplir, en cierta forma, con el contrato de reportero en zona de guerra, es la de escuchar a las víctimas del conflicto. En este sentido, la subjetividad del narrador no se presenta como la fuente principal del relato a la manera de un sujeto testimoniante quien asegura, como lo explica Ricœur (1922): “yo estuve allí” (p.204) y, por ende, lo que cuento es cierto, sino que su sensibilidad pretende dar cuenta sobre todo del desastre cultural. Más adelante, es el mismo Gómez Carrillo quien se encuentra frente a la muerte y la destrucción en mayor escala, para dar así su propio testimonio y sus “sensaciones de la guerra”, pero estas no se pretenden palabras de testigo-víctima propiamente dicho. Una vez más, la observación de las ruinas y los estragos provoca inevitablemente una reflexión sobre la capacidad humana para destruir todo lo bello que esta misma ha creado.

### Conclusión

A lo largo de las crónicas del primer tomo, podemos constatar el avance hacia el horror en el campo de batalla, no solamente siguiendo el recorrido cartográfico del autor, sino también analizando su mirada y su reflexión sobre la guerra como fenómeno. Para Gómez Carrillo, desde el inicio del recorrido, el concepto de guerra está íntimamente relacionado con los momentos más gloriosos de las batallas narrados por la literatura y la pintura, de forma que podemos ver una importante dificultad para comprender los detalles de la guerra moderna a la que se ve enfrentado, sus estrategias y su organización. El hecho de constatar los efectos del conflicto, el horror infligido a la población y sobre todo la destrucción de obras mayores de la civilización, provoca un choque determinante en la visión de la guerra. Es precisamente la impresión causada en artistas e intelectuales de la época al ver los destrozos en la Catedral de Reims, por ejemplo, a lo que dice Gómez Carrillo (1922): “¿Qué idea se harán las generaciones futuras de un siglo que proclama con orgullo su cultura y que incendia lo mejor que el genio humano ha creado?” (p.83). El contraste extremo entre la guerra vista de lejos y la guerra vista de cerca es la característica principal que se destaca en las crónicas de *Campos de batalla* (1922), a manera de una suerte de viaje hacia el horror:

¡Ah! ¡Cuán diferente es la guerra vista de lejos, con sus grandezas, con su estrépito, con su belleza teatral, con sus magníficos toques de clarines, y la guerra vista de cerca, con sus miserias, con sus atrocidades, con sus llamas, con sus gestos dolorosos, con sus muertos que se pudren en las trincheras abandonadas! (p.68)

Como hemos podido observar por medio de los aspectos más relevantes de la estructura narrativa de las crónicas, Gómez Carrillo presenta un ejercicio de crónica bélica bastante particular, más allá de la hibridación propia a la crónica modernista. Así entonces, el lector se enfrenta a un verdadero relato de viaje que retoma los caracteres esenciales de la escritura de Gómez Carrillo, transponiendo la idea

de sensaciones tan presente en su obra precedente, para narrar un viaje interno hacia el descubrimiento de la guerra moderna. El hecho de no lograr identificarse con un corresponsal, subraya aún más esta cualidad de la observación desde la perspectiva del viajero que se adentra en un mundo desconocido. El viaje que el cronista encargado de informar al mundo hispanohablante inicia en 1914, da cuenta bastante temprano del sin sentido de la guerra europea, del desastre humano, artístico y cultural que implica, todo esto sin entrar completamente en el juego dicotómico de denigración del enemigo, sino deplorando constantemente el porvenir después del desastre.

## Referencias

- Barrientos Tecún, D. (2012). “Estética del viaje y de lo efímero en Enrique Gómez Carrillo”. En *II Congreso Internacional Rencuentro con Enrique Gómez Carrillo*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, en línea: <http://biblio3.url.edu.gt/Gomez/Ponencias.php>
- Gómez Carrillo, E. (1922). *Campos de batalla y campos de ruina* [1915], Tomo XVII de las Obras Completas. Madrid: Mundo Latino.
- \_\_\_\_\_. (1919). *El primer libro de las crónicas*, Tomo VI de las Obras Completas. Madrid: Mundo Latino.
- \_\_\_\_\_. (1923). *Jerusalén y Tierra Santa* [1912]. Madrid: Editorial Renacimiento.
- \_\_\_\_\_. (1915a). *Parmi les ruines, de la Marne au Grand Couronné*. Nancy-Paris : Librairie militaire Berger-Levrault, trad. J. N. Champeaux.
- \_\_\_\_\_. (1915b). *Among the ruins*. London: William Heinemann, trad. Florence Simmonds.
- González, A. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Norton Cru, J. (1993). *Témoins : essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928* [1929]. Paris: Les Éditions de la Sorbonne, Reed. Presses universitaires de Nancy.
- Ricœur P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Siskind, M. (2016). “La Primera Guerra Mundial como evento latinoamericano: modernismo, visualidad y distancia cosmopolita”. En *Cuadernos de literatura*, vol. xx, N° 39, enero-junio, p. 230-251.
- Sjoestedt, E. (1915). *Impressions d'un neutre. Lettres du théâtre des opérations*, [traducido del sueco]. Paris: Édition de l'Agence Paris-Baltique.

Wagnière, G. (1915). *Près de la guerre : en Suisse, en France, en Angleterre, sur le front*. Genève: André Julien éditeur.

Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. Paris: Plon.

**Artículo de prensa:**

*Diario El Liberal*, “Gómez Carrillo a la guerra”. Madrid: 10 de noviembre de 1914.





**Kevin Pérez Méndez**  
*Universidad de Costa Rica*  
 Costa Rica

## Los bordes de la escritura: la crónica modernista de Arturo Ambrogi

### RESUMEN:

Este artículo propone una exploración de los textos compilados en *Marginales de la Vida* (1963), título publicado por el salvadoreño Arturo Ambrogi en 1912, a partir de los vínculos que se establecen en ellos entre la influencia de la estética modernista y el oficio periodístico practicado por el autor. Los objetivos centrales son aproximarse a la producción literaria de Arturo Ambrogi mediante un análisis de las tensiones generadas al momento de ubicar parte de su escritura dentro de la literatura salvadoreña, centroamericana y latinoamericana de principios del siglo XX, a la vez que se postula la posible existencia de un híbrido literario que rehuyó en gran medida de los puntos de vista seguidos por otros autores contemporáneos de la región durante la época en estudio.

**Palabras clave:** modernismo, crónica, Arturo Ambrogi, El Salvador

### ABSTRACT:

This article proposes an approach to a series of texts compiled in *Marginales de la Vida* (1963), a book published by Salvadorian writer Arturo Ambrogi in 1912, from the existing links on them between the modernist influence and the journalistic career developed by its author. The main objectives are to explore Arturo Ambrogi's literary production through an analysis of the tensions generated when locating part of his writing in the Salvadorian, Central American and Latin American literature from the early XX century, and to postulate the possible presence of a literary hybrid that escaped from the visions followed by other contemporary writers of the region during the studied period.

**Keywords:** modernism, chronicle, Arturo Ambrogi, El Salvador



El proceso de conformación de las primeras formas de literatura en las naciones latinoamericanas puede ser analizado a la luz de los acontecimientos que, de uno u otro modo, las llevaron en primeras instancias a convertirse en territorios independientes y autónomos. Sin duda alguna este hecho implica la aparición de esfuerzos o iniciativas, cuya principal pretensión es la de dotar a estos nuevos espacios de un aparato de símbolos con los cuales la sociedad se pueda identificar emocionalmente; un aparato que incluye, por supuesto, al discurso literario en tanto testimonio de las experiencias vividas. El siglo XIX se encuentra atravesado de principio a fin por esta clase de formulaciones nacionalistas o regionalistas, sin embargo, en el caso centroamericano, también es posible notar cómo este deseo por utilizar la literatura para registrar los cambios de un determinado lugar sigue plenamente vigente de cara al inicio del siglo XX, mediante la utilización de recursos que, dados las circunstancias de la época, representan una forma bastante particular de hacer literatura.

El presente artículo se sitúa temporalmente en las primeras dos décadas del siglo XX, tomando como punto central el momento de publicación de *Marginales de la Vida* (1963), una compilación de textos breves escrita por el autor salvadoreño Arturo Ambrogi y publicado en su país por primera vez en 1912. La referencia temporal también sirve para enmarcar los dos espacios dentro de los cuales el texto desea ser estudiado: por un lado, la impronta tardía de las ideas modernistas promulgadas a finales del siglo XIX en el continente americano, y por el otro, el ascenso y el desarrollo que el género de la crónica tuvo en el periodo finisecular y que llegaría a consolidarse en la región durante el periodo inicial del siglo XX.

La tesis central de este análisis es estudiar el modo (o los modos) en el cual los textos de Arturo Ambrogi se acercan o se distancian de dichos polos; debido a esto, se planean en primer lugar algunas reflexiones acerca estas dos vertientes: la naturaleza estética-estilística fundamental del modernismo, y el carácter periodístico con el que algunos de los textos en *Marginales de la Vida* (1963) son enunciados. Así, se parte del supuesto según el cual los textos escogidos oscilan en algún lugar entre estas dos formas de escritura y, por lo tanto, vienen a representar un punto de encuentro entre el discurso literario y periodístico en la escritura de Ambrogi, la cual, dicho sea de paso, se encuentra enmarcada en el costumbrismo salvadoreño de principios de siglo.

De este modo, también se hace necesario aclarar que para efectos del análisis la selección de los textos se ha denominado y se denominará solo a partir de este término -texto-, ya que también se pretende observar la categorización que en algunos casos se le da a los mismos como crónicas, cuadros de costumbres o incluso relatos; un aspecto que además contribuye a complementar la tesis explicada acerca de la falta de claridad al momento de definir el lugar que ocupa la obra

de Arturo Ambrogi dentro de la esfera literaria de Centroamérica. Finalmente, es pertinente señalar que el estudio se enfocará en cinco de los textos presentes en *Marginales de la vida* (1963), aunque esto no descarta la mención de otros títulos compilados en dicho libro.

A lo anterior se le suma la evidencia encontrada al repasar otros elementos que son directamente ajenos al texto por estudiar, pero que forman parte de su entorno e influyen en el acercamiento que se quiere alcanzar a través de este artículo. Ejemplos de esto son la figura misma del autor, y la ausencia de fuentes que desarrollen a fondo las consecuencias de movimientos como el modernismo en la nación salvadoreña. Sobre este tema, tal y como lo menciona Canales (1978), se debe tener en cuenta que la producción de Ambrogi se halla a medio camino entremezclada con distintos paradigmas literarios de la época, pues, al igual que otros autores latinoamericanos que escribieron a finales del siglo XIX e inicios del XX, su obra se abocó de manera abrupta sobre el crisol de las ideas románticas, naturalistas, modernistas e, incluso, simbolistas.

Es igualmente importante señalar, además, la intensa labor periodística practicado por Ambrogi a lo largo de toda su vida, la cual lo sitúa en la tradición como uno de los cronistas más prolíficos del istmo y de la nación salvadoreña. No obstante, y a pesar de dicho conocimiento general acerca de la figura del autor, resulta curioso observar la existencia de un vacío en cuanto a la clasificación de su obra, no solo respecto a la literatura de su país y de su época, sino también en lo que concierne al resto de la región latinoamericana. Esto se torna más notorio tomando en cuenta lo que argumentan autores como George J. Edberg (1965) sobre la importancia que tuvo la presencia de Ambrogi en América durante la consolidación de modernismo, en donde su obra se ubica muy de cerca con la de escritores como Rubén Darío, Leopoldo Lugones y José Ingenieros, con quienes el salvadoreño se relacionó directamente en distintos momentos.

Las líneas anteriores refuerzan la idea planteada al principio acerca de la posibilidad de comprender los modos de escritura en *Marginales de la Vida* (1963) a partir de la relación que dicha escritura establece con la esencia de la crónica y del modernismo. Ciertamente, no se trata de un problema completamente inexplorado; sin embargo, lo que llama la atención es conocer el periodo en el cual dicho diálogo pudo haberse producido pues, en el fondo, la construcción de un híbrido literario a inicios del siglo XX en la región podría interpretarse como el antecesor de otras formas igualmente entremezcladas, que fueron tomadas por autores y artistas en los años venideros y a lo largo del siglo anterior.

## Construir lo moderno

En primer lugar, el término modernismo necesitaría un espacio de estudio propio solamente para desarrollar las aproximaciones que se han hecho acerca de sus postulados y sus maneras de entenderse. Este artículo, no obstante, no tiene la intención de ocuparse de los límites o los modelos con los que la estética modernista se ha explicado sino, por el contrario, busca rastrear en dichos puntos de vista los factores que puedan señalarse como rasgos comunes, esto es, tendencias practicadas por los autores durante este período y que constituyen las pistas suficientes para determinar un influjo estilístico que se manifiesta en mayor o menor medida.

Al respecto, es de gran pertinencia lo señalado por Meyer-Minnemann (1987), quien establece una relación bastante obvia pero que frecuentemente es ignorada por quienes se dedican al estudio de la literatura. Dicho autor entabla una unión entre el surgimiento del modernismo en los años ochenta del siglo XIX y el proceso de modernización/industrialización que tomó lugar durante esta misma etapa histórica. Asimismo, Meyer-Minnemann (1987) utiliza la terminología de lo moderno para designar el surgimiento de un sistema de ideas novedoso, opuesto a los modelos antiguos, no contemporáneos y, por lo tanto, obsoletos. Quizás, entre sus afirmaciones, es importante rescatar la siguiente reflexión acerca de la innovación que el modernismo representó a pesar de haberse desarrollado en distintos ámbitos y en momentos temporalmente homogéneos pero separados:

(La escritura modernista) resultó novedosa gracias a la presentación de contenidos literarios que remitían a los aspectos social y técnicamente más avanzados de la vida coetánea, a hombres, objetos y/o circunstancias deliberadamente ajenas al medio ambiente del lector enfocado (...) Resultó novedosa, asimismo, la tentativa de los autores respectivos de crear un lenguaje que se prestara esos contenidos nuevos, un lenguaje que con la ayuda de medios expresivos se ajustara a ellos. (Meyer-Minnemann, 1987, p. 79)

De acuerdo con esto, la característica fundamental de modernismo surgido tanto en Europa como en Hispanoamérica reside en la incorporación de temas acordes a los avances que suponía el proceso de modernización en el ámbito cultural, social, económico y político. De igual modo, esta afirmación se enlaza con el carácter principalmente cosmopolita y exótico de la literatura perteneciente al periodo, en donde no pocas veces la ciudad ocupó el centro de atención de las más variadas impresiones.

En esta misma línea, también se puede comprender el refinamiento lingüístico mencionado por Meyer-Minnemann (1987) bajo la invención de nuevas maneras de usar el lenguaje para referirse a los objetos mediante un lente nuevo o al menos distinto. Dicho refinamiento conduce a su vez a lo que Acereda (2001) cita como

la intención por modernizar, de cara al nuevo siglo, las ideas y la sensibilidad vi-  
ciadas por el positivismo, al tiempo que se procuraba alcanzar la armonía entre la  
vida cotidiana y las formas artísticas más elevadas, con la cultura francesa como  
base y fundamento de prácticamente toda la inspiración.

De esta manera, las ideas de lo que debía ser lo moderno parecen encausarse  
y tomar forma en una serie de rasgos que, entre otras cosas, buscaban reescri-  
bir el presente y de algún modo preparar la consciencia de los individuos ante  
los cambios inminentes que las circunstancias finiseculares traían consigo. Esto,  
además, implicó la ocupación de espacios que hasta el momento no habían sido  
directamente tomados por quienes escribían, tal como sucede con la dimensión  
espiritual y el escapismo de la realidad y de la referencialidad que se retratan en  
muchos de los versos escritos durante el periodo en estudio.

En una buena parte de su ensayo, Meyer-Minnemann (1987) también rescata la  
naturaleza periférica del modernismo más consolidado. Su argumento se basa  
en el hecho de que, al formar parte de un territorio que no pertenecía al centro  
cultural del mundo<sup>1</sup>, las ideas modernistas tuvieron un amplio nicho de recepción  
tanto en España como en Latinoamérica, con el discurso poético como principal  
medio de expresión, característico de esta estética.

Lo anterior hace necesario enfocarse en el vínculo establecido por algunos de  
los autores estudiados para este artículo en relación con la realidad (o la idea de  
una realidad) de la cual los modernistas echaron mano para hacer literatura. Un  
estudio exhaustivo acerca de este aspecto requeriría un análisis separado acerca  
del espacio dentro del cual se desarrolló el modernismo a lo largo de las décadas.  
Por esta razón, conviene enfocarse de manera particular en los cambios sucedidos  
dentro del territorio latinoamericano y, enfáticamente, en la nación salvadoreña  
de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, momento en el cual Arturo Am-  
brogi escribió los textos que se reúnen en el libro citado al inicio.

Al igual que en el resto del istmo, El Salvador gestó una buena parte de su dis-  
curso cultural a lo largo de las décadas del siglo XIX y como resultado de su  
independencia. La llegada de la industrialización supuso un nuevo cambio en la  
forma de ver el espacio y de pensar las ideas sobre lo que la sociedad debía o no  
alcanzar. En este sentido, es curioso observar cómo la modernización llevada a  
cabo en El Salvador, y que es retratada en parte de la obra de Ambrogi, no re-  
nuncia completamente al positivismo que caracterizaba las ideas modernistas en  
otras latitudes, pues, en cambio, adoptaba una buena parte del aparato intelectual  
promovido en la región a finales de siglo, tal y como lo afirma Bradford-Burns:

---

<sup>1</sup> Representado en París.

A new interest in science deflected judgments on progress, as well as progress itself, away from philosophical and moral matters toward material change. Some of the ideas concerning progress drawn from the Enlightenment, Darwin, Spencer, and other similar European sources blended into the form that Auguste Comte's positivism assumed in Central America during the last decade of the century. (Bradford-Burns, 1985, p. 61)

A lo anterior, Bradford-Burns (1985) agrega el surgimiento de una infraestructura liderada por intelectuales y académicos que se tomaron el deber de “urbanizar” las ideas y los tópicos que atravesaban el imaginario cultural de la nación. La aparición de academias y bibliotecas, así como el interés gubernamental por actualizar los métodos utilizados en la enseñanza, son solo algunos ejemplos del cambio que se proponía durante esta época. En cuanto a la literatura, la poesía parece haberse posicionado en un lugar central, primero con influencias evidentemente neoclásicas, y posteriormente con el modernismo “traído” al continente por autores como Rubén Darío y Francisco Gavidia.

Resulta importante notar que el estudio de Bradford-Burns, como el de otros autores, solo se limita a los ámbitos de lo poético y, si bien sus reflexiones son acertadas en lo relativo a los temas abordados por dicha forma literaria, no se señala en ninguna parte el papel que la prosa tuvo como discurso más directo y referencial. En principio, este aspecto podría interpretarse como una carencia de estudios sobre las narraciones escritas en la región durante esta época, sin embargo, las fuentes consultadas señalan que, por el contrario, la poca atención que se le ha dado a la prosa modernista se ve motivada porque dichas narraciones no se adaptan completamente a las ideas planteadas por la poesía o el modernismo en general. El caso de Ambrogí parece ejemplificar este hecho.

Un argumento similar es ya señalado por Edberg (1965), quien no solo reflexiona sobre el carácter periodístico de algunos textos escritos por Ambrogí<sup>2</sup>, sino también acerca de la escritura de dichos textos a partir de experiencias, viajes y acontecimientos de orden social registrados por el autor. La problematización propuesta por Edberg no es única, otros autores analizados también parecen encontrar una o varias dificultades al momento de hablar de la obra escrita por Arturo Ambrogí. Así, a la denominación de “artículos” también se le suma la hecha por Canales (1978), quien habla de “narraciones”, o incluso la aseveración hecha por Uriarte en el prólogo del libro<sup>3</sup>, quien de hecho critica una buena parte de los textos por considerarlos “estampas” sin carácter social, ajenas a la realidad salvadoreña y escritas solo para leerse como un pasatiempo.

2 A los que incluso denomina “artículos”.

3 Ambrogí, A. (1963). *Marginales de la vida*. 2ª ed. San Salvador: Ministerio de Educación.

Pese a esto, es curioso observar que, a pesar de la relación que claramente se da entre la obra de Ambrogi y su ocupación periodística, ninguno de los autores estudiados vuelve sobre esta idea para elaborar una posible justificación sobre las dificultades de clasificar la empresa del autor salvadoreño en relación con otras formas discursivas cercanas a lo literario.

### **Destruir los lindes**

El límite entre el periodismo y la literatura ha sido ampliamente discutido en estudios llevados a cabo por autores como Pérez-Grande (2008), quienes en general señalan la reticencia con la cual las vanguardias observan el estilo periodístico, al tiempo que apuntan la capacidad de este último de alcanzar recursos similares a los usados por quienes hacen ficción. Pérez-Grande, por ejemplo, sostiene que en realidad el oficio de la escritura se presenta de un modo similar en los dos casos, lo cual empuja y casi obliga a quienes escriben a echar mano de recursos provenientes de ambos polos: “En el plano de la escritura, tanto el escritor como el periodista, frente a la página en blanco, estará frente a un desafío ineludible. Para sobrevivir los dos, en este reto, tendrá que recurrir a todas las argucias posibles” (Pérez-Grande, 2008, p. 204).

De un modo similar, Reguillo (2000) cuestiona teóricamente la narración latinoamericana surgida en el último siglo y, junto a esta afirmación, la autora también propone a la crónica como un género que, de uno u otro modo, pone en tela de duda la escritura de los relatos según paradigmas sistemáticos. Este hecho además se une a lo que Reguillo (2000) define como el debilitamiento de las instituciones y su lugar de enunciación; ante tal acontecimiento, la experimentación de ciertos autores con la crónica se manifiesta como un lugar de narración que fragmenta el discurso y da cabida a espacios que antes se hallaban marginados o excluidos de la literatura. Su argumento más contundente es, quizás, la relación que establece entre la noción de la crónica como oposición al ideal literario modernista:

La crónica se re-coloca hoy frente al logos pretendido de la modernidad como discurso comprensivo, al oponerle a este, otra racionalidad, en tanto ella puede hacerse cargo de la inestabilidad de las disciplinas, de los géneros, de las fronteras que delimitan el discurso. (...) La crónica no debilita “lo real”, lo fortalece, ya que su “apertura” posibilita la yuxtaposición de versiones y de anécdotas que acercan a territorio propio, es decir, (re)localizan el relato. (Reguillo, 2000, p. 24)

Reguillo (2000) también complementa lo anterior con algunas características formales acerca de la crónica latinoamericana escrita a inicios del siglo XX, tales como la linealidad, la crudeza tonal en lo que se cuenta y la ausencia de una autoría totalmente palpable dentro del texto. El cumplimiento o no de estas reglas

formales en los textos de Ambrogi no posee mayor relevancia en este caso, ya que, en última instancia, una clasificación de esta naturaleza se opondría a la ambigüedad que se trata de problematizar aquí. Por el contrario, las afirmaciones de Reguillo parecen coincidir con lo que se señaló antes acerca de las narraciones modernistas y su dificultad para adaptarse de manera total a los esquemas estéticos que, al menos en la lírica, parecen ser más homogéneos.

Los argumentos de Reguillo (2000) también dejan ver que el surgimiento de la crónica se da más como un síntoma de la pérdida de vigencia de las instituciones modernas, lo cual, según la autora, dio paso a la desestabilización de los lugares de enunciación legítimos y a la inclusión de voces que antes habían sido marginadas, ya sea por el discurso cientificista o por la ortodoxia narrativa. Así, se rescatan la voz de personajes y lugares más cercanos a lo cotidiano, en donde la escritura ya no se centra en la legitimidad literaria de lo que se cuenta, si no en la visibilización de lo que antes era ignorado.

Al analizar algunos de los textos compilados en *Marginales de la Vida* (1963), es posible observar que, en principio, Ambrogi se apega estilísticamente a muchos de los tópicos explorados por la corriente modernista, pero, sin dejar dichos tópicos de lado, se vincula además con una esencia periodística en cuanto al carácter serio y contextual de lo que cuenta. Una muestra del apego estilístico mencionado se aprecia en el caso del texto que lleva por nombre *Los primeros crisantemos* (1963), en donde el autor utiliza la imagen de las flores para construir una suerte de oda al exotismo que se estilaba en una buena parte del Occidente respecto de la cultura oriental, en este caso, la japonesa:

El Japón, junto con sus lacas y bronces, nos impuso el crisantemo como una flor elegante; y el cuidado y la pasión de los floricultores franceses, hicieron de la plebeya de antes, de la antes despreciada, una flor opulenta y aristocrática; una flor de moda y de estética. (Ambrogi, 1963, p. 313)

Del mismo modo en el cual se describiría una obra de carácter pictórico y visual, Ambrogi se toma la tarea de ensalzar las cualidades que le otorgan a una planta la esencia lo suficientemente “elevada” como para ser el objeto de una parte de su escritura. Aunado a esto, las capas del entramado modernista que atraviesan lo que el autor cuenta se observan al ver cómo la flor, en tanto influencia y tendencia estética, pasa históricamente por las manos orientales y europeas antes de llegar al texto citado, donde la imagen es apropiada y escrita dentro de unas circunstancias (centroamericanas) bastante distintas a las que le dieron origen, sin que eso represente un obstáculo para que el autor le dedique varias páginas del libro. Ambrogi incluso parece ser consciente de que hay un peso contextual en las referencias que utiliza: “El crisantemo es el precursor del japonismo en Francia. Blacard, por puro negocio, sin saberlo, dio el primer paso. Luego los Goncourt



con sus monografías de artistas amarillos y sus comentarios exóticos, impusieron la moda el arte fal” (Ambrogi, 1963, p. 317).

Además, si se piensa en lo explicado acerca de la aspiración europea de modernismo, es sencillo entender que la mención a la cultura francesa no es gratuita en este fragmento. Referencias similares, cargadas de estilismo y de musicalidad, se hallan dispersas en el libro y son rastreables desde el instante en el que el lector repasa los títulos y encabezados, tal y como sucede en *L’Oncle Sarcey* (1963), en donde el autor incluso inserta párrafos completos escritos en lengua francesa. Sin embargo, hacia el final, tanto en el primer caso como en el segundo, la culminación de un texto que hasta el momento se avocaba mayormente a la utilización de un estilo refinado, da un giro y adquiere una tonalidad semejante a la de un reportaje, con menciones históricas sobre la presencia de las flores y su propagación por los territorios de Francia y Chile durante los siglos XVII y XVIII, o críticas acerca del ambiente teatral francés del momento: “La obra teatral debe ser comprendida, completamente gozada por la muchedumbre. No debe ser la obra de un grupo de iniciados, debe ser la obra de todos” (Ambrogi, 1963, p. 229).

Si se analizan los textos más de cerca, queda manifiesto cómo, en realidad, lo que Ambrogi escribe se adapta y rehúye al mismo tiempo de las categorizaciones totales que se han explicado sobre el modernismo y la crónica en Latinoamérica. Muchas de las reflexiones hechas por el autor incluso se sitúan en un lugar de enunciación personal, casi como si se estuviera ante la escritura de un diario de viajes. En algunos casos, los textos presentes en *Marginales de la Vida* (1963) responden directamente a la experiencia del autor como personaje cultural en una región de principios de siglo que, claramente, estaba siendo impactada por las ideas y el pensamiento provenientes de otras latitudes, cuyos resultados se aprecian en reinterpretaciones como las practicadas tan desenfadadamente por Ambrogi en el texto estudiado. El diálogo entre su memoria y la de otros de sus contemporáneos empieza a tonarse, en estos casos, en un lugar de discusión para visiones que exceden lo artístico, lo literario y lo imaginativo, como se observa en el testimonio que escribe sobre su visita a la capital de Costa Rica:

Cuando (va a hacer de ello apenas un año) la suerte... y la aventura, me llevaron de nuevo a Costa Rica, en ese inolvidable San José, que encontré transformado en doce años de ausencia, supe, con pesar, que aquella amistad fraternal había concluido. (Ambrogi, 1963, p. 41)

Esta cita se enmarca en uno de sus textos más extensos, titulado *Con don Ricardo Jiménez* (1963), en donde se habla de las relaciones entre este personaje de la política costarricense y su homólogo Alfredo González Víquez, así como del estado de la creciente urbe josefina y parte de su idiosincrasia. Es también particular notar el análisis que Ambrogi hace de la escena política en Costa Rica, el cual se

lleva a cabo bajo un registro igualmente híbrido que intercala tonalidades narrativas con hechos que bien podrían desprenderse de las noticias publicadas en los periódicos de la época, siempre teniendo en cuenta que lo que se dice ha tomado como base acciones concretas de las cuales el autor fue testigo:

Todo el mundo acude al congreso, y llena sus insuficientes galerías, obstruye sus partes, invade el enlosado –“Hoy habla Ricardo”- “Va a hablar Ricardo”-. La buena nueva se propala con rapidez, y ese momento parlamentario, es de lo más trascendental y característico de la vida política costarricense. (Ambrogi, 1963, p. 43)

Como se puede ver, tal y como lo afirmó Edberg (1965), este y una buena parte de los textos compilados en *Marginales de la vida* (1963) poseen un sustento que evidentemente proviene de la experiencia directa de quien los cuenta. Lo anterior, de hecho, también da la ocasión de señalar la ausencia que hay en el libro de algún fragmento pueda tildarse de ficticio o inventivo en su acepción más general, algo que se observa de entrada, al leer algunos de los títulos que se despliegan en el índice, como *El General Mansilla*, *Ante los escombros del Nacional*, *La floresta de Leones*, o *La muerte de Andrés Theurriet*. Si bien los textos reunidos no siguen un orden determinado ni un hilo temático único, se puede afirmar que cada uno ofrece un registro lineal de personajes, lugares, acontecimientos o situaciones estrechamente relacionadas con un espacio y unas circunstancias.

Dicho aspecto deja claro que resultaría forzado encasillar la obra de Ambrogi exclusivamente dentro de la estética modernista latinoamericana, pues como se puede ver, los textos de *Marginales de la vida* (1963) solo parecen ser modernistas en tanto han sido escritos siguiendo un alto rigor estilístico y verbal; así, los rasgos creacionistas del modernismo no podrían encontrarse en la obra del autor salvadoreño precisamente porque su escritura no busca huir absolutamente de lo que se veía y se vivía en su momento histórico. Su visión de lo que escribe más bien parece estar comprometida con el acontecer social y político tanto dentro como fuera de su país, un punto que también se puede apreciar en los textos en los cuales Ambrogi se explaya en sus apreciaciones acerca de determinados acontecimientos de diversa índole, por ejemplo, en el que lleva por nombre *La paz Ruso-japonesa en El Salvador* (1963), donde reflexiona acerca de los intereses ideológicos que se desarrollan entre unas y otras naciones, así como de las consecuencias que dichos pormenores llegan a tener a largo plazo para su propio país:

Ahora, una noticia que el *Diario del Salvador* (sic) consigna en su edición de ayer tarde, viene a probar con datos aún más fehacientes, el hondo interés que nos tomamos por la suerte de nuestras *grandes y buenas amigas* las Potencias. (Ambrogi, 1963, p. 370)

Se trata, nuevamente, de un repaso por la historia que se estaba escribiendo en el momento en el que Ambrogi también llevaba a cabo su producción literaria. En este sentido, si la lectura del texto continúa, resulta sencillo notar que los acuerdos a los que los rusos y los japoneses han llegado para poner fin a la guerra citada funcionan en realidad como es una excusa para que el autor ironice acerca del alcance y la difusión que un acontecimiento de tal envergadura puede alcanzar en un territorio como el salvadoreño, donde mucho del saber difundido no va más allá de un excesivo deslumbramiento por lo europeo, paradójicamente practicado por él en más de una oportunidad.

Esto a su vez da la ocasión de coquetear con algo en lo que Ambrogi no incursiona, pero al parecer conoce: la posibilidad de inventar noticias para vender diarios y obtener publicidad, aprovechándose, entre otras cosas, de dicho deslumbramiento, de la lejanía geográfica y temporal de algunos hechos, y del desconocimiento generalizado por parte de la población, aspectos que el autor solamente menciona con el mismo guiño de ironía, sin llegar a incursionar en ellos. No sería aventurado afirmar que Ambrogi obvia dicha estrategia porque esta configuración de lo literario se encuentra alejada de lo que realmente desea plasmar. Lo que interesa en su escritura es precisamente lo contrario, es decir, dejar de lado la naturaleza inventiva de la literatura y (en un giro parecido a lo argumentado por Pérez-Grande (2008) sobre la página en blanco y el desafío compartido entre cronistas y escritores de ficción) utilizar los mismo medios del discurso literario para implementarlos como un mecanismo de localización de lo que se dice dentro del marco de lo cotidiano, de lo circunstancial, y bajo la perspectiva de lo que se experimentaba desde una modesta nación del istmo.

Lo anterior justificaría en parte la clasificación que la historiografía tradicional ha hecho al colocar la producción de Ambrogi dentro de los esquemas del costumbrismo y del localismo salvadoreños del siglo XX, pues estos resultan ser lugares idóneos para ubicar textualidades que, como las de Ambrogi, se acercan de forma clara al realismo, al menos en las dimensiones temática y referencial. Aún con esto, dicha clasificación podría ser puesta en tela de duda a partir de una discusión que problematice la injerencia que otros elementos, como el estilo y los antecedentes tanto contextuales como estéticos utilizados por el autor, tienen en dichos modelos de categorización, ya que en muchos casos lo que hacen de forma enfática es violentarlos y generar la aparición de otros puntos de vista que no necesariamente son encasillados o encasillables.

Otras apreciaciones pertinentes para el caso en análisis, como la toma del espacio cotidiano mediante la crónica periodística argumentada por Reguillo (2000), también se observan en los textos presentes en el libro de Ambrogi, especialmente por medio de menciones a personas y sujetos que entran en contacto entre sí con

la ciudad como telón de fondo. Este formato, más cercano a lo que algunos de los autores repasados denominan como cuadro de costumbres, se construye con la intención de testimoniar un instante en el transcurso habitual del tiempo, sin que exista la necesidad de organizar dicho instante a partir de trucos argumentales de algún tipo. Uno de estos casos se aprecia en la crónica titulada *Un japonés en El Salvador* (1963), cuyo contenido retrata, precisamente, la imagen de un oriental paseándose por la capital salvadoreña:

Chiquitín, vestido de marinero, con sus calzones de campana meciendo exageradamente los brazos al caminar, con esa ondulación del paso que da el hábito de la vida en un barco, llamaba la atención de los pacíficos habitantes de San Salvador. (Ambrogi, 1963, p. 381)

Este texto en particular ejemplifica muchos de los rasgos discutidos hasta el momento en la obra de Arturo Ambrogi. Por un lado, se señala la imagen de un oriental con asombro y extrañeza, casi como si se tratara de un recordatorio sobre la perspectiva que se tenía acerca del exotismo de los crisantemos, provenientes también de Japón; por el otro, el texto se aparta de cualquier apreciación fantásica o espiritual y, en cambio, se toma la tarea de retratar el modo en el cual dicho personaje se inserta y se percibe en medio del ambiente urbano y social salvadoreño. Dicha conjugación parece reunir las cualidades que se han señalado acerca de *Marginales de la vida* (1963), a saber, la apropiación (y por qué no, reinención) de códigos de distinta naturaleza que se utilizan para dar testimonio de acciones emplazadas no en el imaginario promulgado por los modernistas, sino en la experiencia de quien habla de ellas.

El recurso anterior puede igualmente relacionarse con lo señalado por Reguillo (2000) sobre la posibilidad de la crónica de yuxtaponer versiones y anécdotas que se acercan al territorio de lo propio, lo cual de hecho, también fundamentaría la inclusión de la obra de Ambrogi dentro de la estética costumbrista. Al fin y al cabo, lo que sus textos proponen es la localización de lo escrito dentro de un marco espacio-temporal claramente identificado. Si el modernismo en su aplicación más rigurosa buscaba elevarse por encima de lo terrenal y crear nuevas formas a partir de la nada absoluta, los textos en *Marginales de la vida* (1963) desvían dicha concepción y, por el contrario, se encargan de emplazar y territorializar el discurso que se enuncia. El título mismo del libro podría plantearse como un juego entre la rigurosidad moderna que Ambrogi practica en su escritura, y el uso de recursos o espacios que, en principio, no coinciden de modo directo con dicha rigurosidad porque son marginales.

En general, se ha podido apreciar lo expuesto al inicio acerca de la oscilación presente en la obra de Arturo Ambrogi, particularmente respecto de *Marginales de la vida* (1963), los textos de este libro se resisten en muchas de sus características a

encasillarse completamente dentro de una única corriente estética y, en cambio, conforman un sistema de escritura en el cual entran en contacto diversas formas de “literarizar” el entorno y las percepciones que se tenían sobre este. En lo relativo a la tesis, la oscilación citada al inicio se puede demostrar en el análisis de los textos expuestos en las páginas anteriores, en donde, de modo indiferente, la voz de quien escribe toma recursos de ambos polos para concretar lo que dice, en una estrategia similar a la argumentada por Pérez-Grande (2008) sobre el individuo que escribe y que utiliza los recursos que tenga a mano para llevar a buen término su empresa.

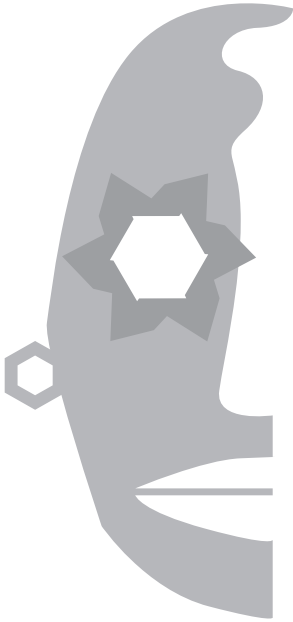
Queda por estudiar más a fondo las posibles consecuencias que la tesis planteada en este artículo pueda llegar a tener en la comprensión de visiones como la establecida por Reguillo (2000) acerca de la crónica y la prosa modernista como formas que surgieron bajo principios opuestos durante los primeros años del siglo XX. De igual modo, un análisis de la totalidad de la obra del autor salvadoreño podría arrojar más luz acerca de su apropiación de la estética modernista y del oficio periodístico, los cuales, como se ha podido observar, se entrelazan en la mayoría de sus textos sin llegar a dibujar un límite que las separe de forma completa. La compilación estudiada en este trabajo se vincula con la interpretación citada por Meyer-Minnemann (1987) acerca de la complejidad de analizar la prosa escrita durante y después del modernismo y, si ese hecho se hace palpable en el resto de su literatura, la obra de Ambrogi podría servir como una demostración aún más sólida de este último punto, el cual, en última instancia, debería ser tomado en consideración al momento de ahondar en los esquemas de clasificación literaria no sólo de este periodo, sino de cualquier otro.

## Referencias

- Acereda, A. (2001). Modernismo y modernidad: Deslindes de Una Poética Dariana. *Chasqui*, 2, 20–34.
- Ambrogi, A. (1963). *Marginales de la vida*. 2ª ed. San Salvador: Ministerio de Educación.
- Bradford-Burns, E. (1985). The Intellectual Infrastructure of Modernization in El Salvador, 1870-1900. *The Americas*, 41, 57–82.
- Canales, T. (1978). Arturo Ambrogi: análisis de su obra. *Anuarios de Estudios Centroamericanos*, 4, 247–277.
- Edberg, G. J. (1965). Review of *Marginales de la vida*. *Hispania*, 48, 185–186.
- Meyer-Minnemann, K. (1987). Lo moderno del modernismo. *Ibero-amerikanisches Archiv, Neue Folge*, 13, 77–91.

Pérez-Grande, H. (2008). Relaciones sospechosas: literatura y periodismo. *Cara-  
velle*, 90, 203–205.

Reguillo, R. (2000). Textos fronterizos. La crónica: una escritura a la intemperie.  
*Guaragua*, 11, 20–29.



# Rubén Darío, lo fantástico y la Revolución Mexicana

**Daniel J. Nappo**  
*The University of  
 Tennessee at Martin  
 Estados Unidos*

## Resumen

En los últimos años de su vida, el poeta nicaragüense Rubén Darío volvió a trabajar el cuento fantástico porque el género ofrecía la mejor expresión narrativa a la confusión y la incredulidad que estaba viviendo. En septiembre de 1910 Darío hizo su única visita a México, que estaba entonces en vísperas de la gran Revolución que derrocaría a la dictadura de Porfirio Díaz, la cual había controlado al país por treinta y cuatro años. La experiencia de estar en medio de una gran agitación social, como un invitado de honor y, sin embargo, no habersele permitido ascender a la capital, fue probablemente una inspiración para su penúltimo cuento, “Huitzilopxtli: leyenda mexicana” (1977a)<sup>1</sup>.

**Palabras clave:** Rubén Darío (1867-1916), fantástico, Huitzilopxtli, Revolución Mexicana

## Abstract:

In the last years of his life, the Nicaraguan poet Rubén Darío returned to the fantastic short story because the genre offered the best narrative expression of the confusion and doubt in which he was living. In September 1910 Darío made his only visit to Mexico, which at the time was just at the beginning of the great Revolution that would overthrow the thirty-four-year-old dictatorship of Porfirio Díaz. The experience of being in the midst of a great social upheaval, as an invited guest of honor that, nevertheless, was not permitted to visit the capital, was probably an inspiration for his penultimate short story, “Huitzilopxtli: Mexican Legend” (1977a).

**Keywords:** Rubén Darío (1867-1916), the fantastic, Huitzilopxtli, Mexican Revolution.

<sup>1</sup> Pese a que el texto como tal se publica en 1914, se utiliza en este artículo la edición de 1977.

En el panorama de la literatura hispanoamericana, hay pocos escritores tan influyentes como Rubén Darío (1867-1916). Su influencia se ve en la métrica poética, los temas modernistas y hasta el léxico de la lengua española. En los años cincuenta del siglo pasado, el escritor y crítico Anderson Imbert (1993) observó que la obra dariana “divide la historia literaria en un ‘antes’ y un ‘después’” (p. 407). A pesar de sus grandes logros, sin embargo, los cuentos de Darío no han recibido tanto elogio ni atención crítica, y muchas veces se describen de pasada como ejercicios de narrativa influidos por Edgar Allan Poe y el ocultismo que le interesaba al poeta<sup>2</sup>. Debido a la falta de atención crítica de esta parte de su obra, el presente estudio propone explicar el contexto histórico en que se produjo el cuento fantástico de Darío, “Huitzilopochtli: leyenda mexicana” (1977a), que tiene lugar en plena Revolución Mexicana (1910-20), y también analiza las técnicas empleadas por Darío para llevar el cuento a su conclusión misteriosa e imprecisa<sup>3</sup>. El análisis de “Huitzilopochtli” (1977a) sugiere que el breve viaje de Darío a México en septiembre de 1910 le proporcionó la materia prima para escribir este cuento fantástico, el cual le permite al lector adoptar una perspectiva especialmente penetrante de la política prerrevolucionaria. “Huitzilopochtli” (1977a) es un ejemplo por excelencia de la literatura fantástica, tal y como fue definida por Tzvetan Todorov<sup>4</sup> y otros, el cuento revela la confusión y actitud incrédula que el escritor tenía mientras estaba en un país tan volátil, como lo era México en 1910.

Entre muchos oficios en que se distinguió, Darío era buen observador de la cultura y, a pesar de sus persistentes dificultades económicas, viajó frecuentemente por las Américas, Europa y hasta África (Marruecos). A través de sus estampas y periodismo, notamos un talento singular para identificar lo esencial de una cultura y luego describirlo de una manera perspicaz. Sin embargo, Darío no tuvo mucha oportunidad de emplear su talento como corresponsal, ni de servir de delegado nicaragüense en México, porque durante su vida no hizo más que un único viaje de ocho días al país. La experiencia del poeta en México no fue extensa porque su visita tuvo lugar durante un periodo complicado, no solamente en México sino también en Nicaragua.

2 El propio Anderson Imbert (1967) opina que Darío fue “un poeta puro [pero] ... cuentista impuro” (p. 223). En la exhaustiva colección de cuentos fantásticos de todo el mundo, la *Antología del cuento fantástico*, editada por Roger Caillou (1967), no figura ni un solo cuento de Darío. Se hallan algunas excepciones a tal menosprecio en los ensayos de Lida (1967), Rama (1973) y Martínez (1997).

3 Conviene mencionar que “Huitzilopochtli” es indudablemente el penúltimo cuento escrito por Darío, publicado primeramente en *La Nación*, de Buenos Aires, el 5 de junio de 1914, y más tarde en el periódico guatemalteco *Diario de Central-América* en 1915, menos de un año antes de la muerte del poeta. “Huitzilopochtli” es tan tardío en la producción cuentista de Darío que no lo recoge la primera edición de *Cuentos completos* publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1950.

4 Todorov, T. (2001). “Definición de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. (Editado y traducido por David Roas). Madrid: Arco/Libros. Pp. 47-64.



La oportunidad de visitar México no se le presentó a Darío hasta el verano de 1910, cuando fue nombrado delegado por el presidente nicaragüense José Madriz, quien, en diciembre de 1909, había tomado las riendas del gobierno del presidente anterior, el general José Santos Zelaya. Darío fue designado para ir a México con el propósito de participar en el centenario de la independencia mexicana, el cual había sido organizado de manera extravagante por el dictador Porfirio Díaz y los apoderados de su senescente régimen (Darío, 2002, p. 400). Darío era partidario de Madriz, su viejo compañero de colegio, y se oponía a la desmesurada influencia de los Estados Unidos en la política centroamericana. Hacia el año 1899, los Estados Unidos habían transformado a países centroamericanos, como Nicaragua y Honduras, en “repúblicas bananeras” con esencialmente un único producto de exportación. Para proteger sus intereses económicos, los Estados Unidos mantuvieron control de Nicaragua disponiendo allí batallones de *marines*. También en esta época finisecular, la influencia yanqui empezó a evolucionar desde un carácter generalmente económico a uno inequívocamente imperialista, centrado en construir un canal entre los océanos. Para establecer las condiciones más favorables a llevar a cabo la construcción del canal, en 1903 los Estados Unidos mandó cañoneras al Caribe para que la provincia de Panamá se independizara de Colombia (Williamson, 2009, pp. 321-24).

Darío estaba al tanto de las noticias americanas, y especialmente de la creciente influencia de los Estados Unidos, a pesar de su vida que oscilaba entre la bohemia y la soledad contemplativa del poeta. “Se ve que en su torre de marfil Darío no ignoraba lo que ocurría en las calles, sino que, a su modo, quería defender el espíritu y aun la cultura hispánica” (Anderson Imbert, 1967, p. 120). Con respecto a la intervención de los Estados Unidos en Centroamérica, Darío la veía en gran parte como un conflicto producido por el pujante materialismo norteamericano de la época. El 27 de mayo de 1910, el poeta publicó un artículo llamado “Las palabras y los actos de Mr. Roosevelt” en el *Paris Journal* denunciando el imperialismo yanqui (Anderson Imbert, 1967, p. 183). De esta manera, pocos meses antes de su visita a México, el artículo convirtió al celebrado poeta de “A Roosevelt” (1904) en un huésped aún más controvertido para el general Porfirio Díaz, quien ya sentía los primeros temblores de la Revolución que lo derrocaría. El viejo dictador mexicano sabía que, con solo un paso en falso, la amenaza eterna volvería a aparecer: los Estados Unidos abriendo la frontera y permitiendo la venta de armas a los revolucionarios, esta vez encabezados por Francisco Madero, el joven candidato chihuahuense para la presidencia que había perdido las elecciones amañadas en junio de 1910.

Después de su encarcelamiento por las autoridades porfiristas, Madero se había escapado a los Estados Unidos y luego había declarado una revolución armada

nacional para el 20 de noviembre. De ahí que Knight (1990) señala que había una “inquietud” y un sentimiento anti-yanqui vigoroso por todo el país durante el verano y otoño de ese año crítico (p. 171). Para mantener su poder, Díaz sabía bien que no debía desairar al “soberbio y fuerte” país al norte. No obstante, por recibir al poeta nicaragüense, el dictador mexicano ya arriesgaba mucho: “A los ojos de muchos mexicanos Darío aparecía como símbolo de una Nicaragua vejada por el imperialismo yanqui. Buen pretexto para desahogar un viejo resentimiento. Reventó el avispero estudiantil” (Anderson Imbert, 1967, p. 184). Antes de la visita de Darío, estaban dadas las circunstancias para una sublevación que arrojaría una luz negativa sobre la dictadura porfirista y potencialmente empeoraría las relaciones con los Estados Unidos.

Darío, en su cargo de delegado nicaragüense, llegó a México el 4 de septiembre de 1910, desembarcando en la ciudad de Veracruz. Sin embargo, después de que Madriz se vio obligado a abandonar la presidencia de Nicaragua debido a la amenaza e influencia de los Estados Unidos, sin aviso previo los oficiales del régimen porfirista no le permitieron a Darío, ya conocido por sus tendencias antiimperialistas, viajar hasta la capital, explicando vagamente que no era aconsejable dado “el ánimo público” (Darío, 1950, p. 189). Darío (2002) describió la curiosa situación de estar detenido en Veracruz “con honores” en una carta de 1914, diciendo que el Gobierno mexicano lo había declarado “Huésped de Honor de la República en tanto que el Gobierno de Nicaragua me retiraba mis credenciales” (p. 401). En otras palabras, ya que el presidente Madriz había caído en Nicaragua, el presidente Díaz no podía permitir a su representante que llegara a la capital y arriesgara a provocar a los Estados Unidos. En México, Darío se veía atrapado en una rara estasis producida por las corrientes políticas nacionales e internacionales: el poeta fue recibido con fanfarria popular pero detenido por las autoridades, en un país que celebraba su centenario pero que estaba en vísperas del cataclismo que casi lo destruiría.

Gracias a unos amigos y admiradores mexicanos, entre ellos Justo Sierra, el ministro de Instrucción, Darío pasó ocho días memorables en Veracruz y en los pueblos de Jalapa y Teocelo. El poeta escribió que su deseo de ir a México había sido “grandísimo” en una carta a Emilio Valenzuela, entonces presidente de la “Sociedad Rubén Darío” de México (Darío, 2002, p. 316). La gente veracruzana lo recibió con gran entusiasmo. De hecho, según lo que escribió Darío (1977a) sobre la llegada a Veracruz, el dictador se había preocupado con razón porque varias barcas se acercaban al poeta y “daban vivas a Rubén Darío y a Nicaragua, y mueras a los Estados Unidos” (p. 214). Según el poeta, en Teocelo una joven indígena se acercó a él y le regaló “una gran piña perfumada y dorada” (Darío, 1977a, p. 214). Darío también fue testigo del descontento social —la “inquietud”

descrita por Alan Knight<sup>5</sup>— en los pueblos y campos. Escribiendo unos meses después de su visita, Darío (1977a) observó que “Por la primera vez, después de treinta y tres años de dominio absoluto, se apedreó la casa del viejo Cesáreo que había imperado. Y allí se vió, se puede decir, el primer relámpago de la revolución que trajera el destronamiento” (pp. 214-15).

Darío volvió a Cuba el 12 de septiembre y, ese mismo otoño, el Gobierno mexicano le otorgó discretamente “una ayuda mensual de quinientos francos”, pagando de esta manera los gastos de su breve y único viaje a México y dándole un apoyo económico (Torres Bodet, 1966, p. 247). Había sido una estrategia de Díaz desde tiempos inmemorables arrojarles dinero a los oponentes políticos menos amenazadores y así neutralizar su activismo; sin duda pensando en el popular refrán, “mucho humo, poco fuego”, el propio dictador definía la estrategia como “mucho administración, poca política” (Knight, 1990, p. 15). Con los quinientos francos al mes (unos aproximadamente 2.453 dólares estadounidenses en 2010), no cabe duda que Díaz quería establecer este tipo de acuerdo con Darío después de su visita tan abreviada y controvertida.

Desde cierta perspectiva, parece que el dictador mexicano efectivamente amordazó al poeta nicaragüense en cuanto a los asuntos mexicanos. Aparte de lo que escribió en su *Autobiografía* (1918), Darío apenas volvió a mencionar su visita, México o la Revolución durante los cinco años y medio de vida que le quedaban. A pesar de que Darío era consciente de los conflictos del mundo, la Revolución Mexicana de 1910 aparentemente no le pareció lo suficientemente importante como para merecer muchas referencias en sus cartas. En julio de 1911, Darío (2002) escribió una carta obsequiosa al general Bernardo Reyes, el líder del primer movimiento contrarrevolucionario contra la presidencia de Madero, diciendo que las aspiraciones de Reyes eran “la grandeza y la felicidad de la patria, en la paz” (p. 337). No es sorprendente que Darío fuera partidario de Reyes, un hombre urbano a quien le interesaba la poesía (era mecenas ocasional del poeta), y de ascendencia centroamericana por parte de su madre; asimismo, el hijo del general fue Alfonso Reyes, uno de los poetas mexicanos más galardonados. En otra carta escrita en septiembre de 1914, Darío (2002) planteó una opinión poco política de la Revolución Mexicana, describiéndosela a su amigo Julio Piquet como “el México devastado por fraternales rencores” (p. 394).

“Huitzilopochtli<sup>6</sup>: leyenda mexicana” (1977a) apareció por primera vez en *La Nación* de Buenos Aires, tres meses después de la anteriormente mencionada carta

5 Knight, A. (1990). *The Mexican Revolution* (Vol. I). Lincoln, NE: University of Nebraska Press. Pp. 171-72.

6 En la cosmología azteca, Huitzilopochtli es el dios de guerra y del sol; además, es el dios tribal de los aztecas (Clendinnen, 1991, p. 298). Se representa como guerrero emplumado, armado con macuahuitl (garrote) y un escudo con cinco círculos. El gran templo en Tenochtitlán fue dedicado a Huitzilopochtli (y también a

a Julio Piquet. Como la carta, el cuento afirma que existían causas más allá de la política que alimentaron los fuegos de la Revolución. “Huitzilopochtli” (1977a) es distinto a los demás cuentos fantásticos de Darío, no solamente por su enfoque en México sino porque lo redactó durante el crepúsculo de su vida y más de dos décadas después del periodo tan fecundo en que había escrito la mayoría de ellos: 1893-98. En su estudio preliminar a los cuentos, Martínez (1997) divide la producción cuentística de Darío en cinco épocas. Martínez (1997) señala que la mayoría de los críticos han ubicado en la última etapa “la orientación fantástica de las narraciones de Darío” (p. 28), aunque había escrito varios cuentos fantásticos, o simplemente de temas sobrenaturales, durante las etapas anteriores. “Huitzilopochtli” (1977a) tiene lugar durante los primeros años de la Revolución en una región del norte de México. El narrador es un periodista que viaja con salvoconducto a un territorio controlado por los soldados de Pancho Villa<sup>7</sup>. Acompañando al narrador, hay un norteamericano llamado John Perhaps, descrito como “médico, y también hombre del periodismo, al servicio de los diarios yanquis,” y el Padre Reguera, “uno de los hombres más raros y terribles que haya conocido en mi vida” (Darío, 1977a, pp. 81-82). El viejo Padre Reguera es también militar y cree que todo lo que pasa ocurre por “la resolución divina”, de este modo plantea una combinación de características que nos hace recordar a los antiguos sacerdote-guerreros del imperio azteca.

El narrador y Reguera sostienen una conversación sobre la política y la gente mexicana, en medio de ella el narrador opina que “el destino de la nación mexicana está todavía en poder de las primitivas divinidades de los aborígenes... El misterio azteca, o maya, vive en todo mexicano por mucha mezcla social que haya en su sangre” (Darío, 1977a, p. 82). El narrador también observa que en México “se vive en un suelo que está repleto de misterio” (Darío, 1977a, p. 82). El narrador parece estar tan nervioso por el viaje dentro de México que le pregunta proféticamente a Reguera, “¿es cierto que todavía se suelen ver aquí cosas extraordinarias, como en tiempos de la conquista?” Reguera descarta abruptamente la pregunta y pide tabaco al narrador (Darío, 1977a, p. 83). Al reunirse con un grupo de revolucionarios, los tres hombres acampan por la noche y el narrador sigue hablando con el enigmático fraile-militar. Reguera le explica que Madero

---

Tláloc, el dios de la lluvia) y durante el tiempo de los aztecas fue el sitio de innumerables sacrificios humanos (Miller, 1996, pp. 204-10).

7 Quizá Darío pensaba del escritor-periodista norteamericano Ambrose Bierce (1842-1913?) cuando determinó la voz narrativa de su cuento, o sea que el “Mister Perhaps” se basa en él, puesto que Bierce había viajado a Chihuahua, entre los soldados de Pancho Villa, para ser testigo de los conflictos de la Revolución. Bierce desapareció sin dejar rastro, aparentemente durante la última semana de diciembre 1913. Las conjeturas sobre las circunstancias de su muerte han sido materia prima para otros escritores, notablemente Carlos Fuentes en su novela *Gringo viejo* (1985). Conviene mencionar también que Bierce escribió unos cuentos que sugieren el género de lo fantástico, como por ejemplo “An Occurrence at Owl Creek Bridge” (1890) y “The Death of Halpin Frayser” (1893).

se puso en contacto con “dioses viejos” a través de su interés en el espiritismo (Darío, 1977a, p. 84)<sup>8</sup>.

Después de tomar aguardiente y fumar la marihuana ofrecida por Reguera, el narrador no puede dormir. Escucha el aullido de los coyotes y otros “clamores” y, sacando su revólver, el narrador abandona el campamento para investigar (Darío, 1977a, p. 85). De repente ve “un enorme ídolo de piedra... ídolo y altar al mismo tiempo”, en la base del cual hay aparentemente el sacrificio de algún humano desconocido. El narrador dice, “...recordando mis lecturas especiales, me convencí de que aquello era un altar a Teoyaomiqui, la diosa mexicana de la muerte” (Darío, 1977a, p. 86). Sin embargo, gracias a la descripción detallada del ídolo-altar, parece claro que la diosa es Coatlicue, la madre de Huitzilopochtli, porque tiene “[d]os cabezas de serpiente... una ristra de manos cortadas” y también el narrador describe “serpientes vivas” en la piedra del altar (Darío, 1977a, p. 86); Coatlicue es fácilmente reconocible por llevar una horrorosa falda tejida de serpientes<sup>9</sup>. Finalmente, entre la oscuridad y los coyotes que rodean al sacrificio, el narrador descubre que la víctima es el norteamericano Perhaps (Darío, 1977a, p. 86).

A la mañana siguiente, después de despertarse y ser examinado por otro médico, el narrador pregunta por el Padre Reguera y “la persona que estaba cerca” le dice, “El Coronel Reguera... está en este momento ocupado. Le faltan tres por fusilar” (Darío, 1977a, p. 87). Al oír esto último, el narrador concluye la historia con la declaración, “Vino a mi cerebro, como escrito en letras de sangre: *Huitzilopochtli*”<sup>10</sup>. De esta manera, Darío yuxtapone el sacrificio humano de los aztecas con la violencia cometida por alianzas políticas durante la Revolución Mexicana.

“Huitzilopochtli” (1977a) es un buen ejemplo de lo fantástico porque, en primer lugar, fue compuesto en un periodo relativamente cercano al siglo XIX, en el que florecieron los cuentos de este género excepcional. No obstante, lo más significativo es el hecho de que “Huitzilopochtli” (1977a) ejemplifica muchas de las

8 El propio Darío se interesó mucho por el espiritismo, confesando (1918) en su *Autobiografía*: “Yo había desde muy joven tenido ocasión, si bien raras veces, de observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas, que aún no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial” (p. 158). Lida (1967) observa con perspicacia que Darío, “en cierto modo,” hace a Reguera “portavoz de sus propias ‘ideas’ sobre la supervivencia de los ‘primitivos ídolos’ en América” (p. 197).

9 Aunque Franco (2004) escribe que Teoyaomiqui es un “avatar” de Coatlicue (p. 205), en el siglo XIX existían unas ilustraciones y, por lo menos, un fotograbado, de la famosa estatua de Coatlicue desenterrada del Zócalo de México que llevan el nombre erróneo. Una búsqueda de imágenes de “Teoyaomiqui” en el internet encontraría, sin duda, una ilustración francesa de 1840 y el fotograbado de 1895. Es posible que Darío conociera tales imágenes. La impresionante estatua de Coatlicue, que mide 3,5 metros y ahora se encuentra en el Museo Nacional de Antropología en México, fue descubierta en 1790 durante un proyecto de empedrado del Zócalo (Pohl y Lyons, 2012, p. 38). Según Miller (1996), la estatua de Coatlicue fue enterrada de nuevo varias veces a causa de su aspecto tan horroroso (p. 207).

10 Se omite esta oración final en la colección de *Cuentos fantásticos* de Alianza, aunque sí se recopila en la de *Cuentos* publicada por Cátedra (Darío, 1997, p. 327).

técnicas necesarias para establecer la requerida ambigüedad al final de la historia, la cual define el género: “Llegué casi a creer”: he aquí la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico; lo que le da vida es la vacilación” (Todorov, 2001a, p. 54). En la literatura fantástica, el lector se interroga sobre la naturaleza de los acontecimientos de la historia y, al final, no sabe si ha ocurrido algo creíble o algo increíble. Afirma Todorov (2001a):

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre; en el momento en que se elige una u otra respuesta, se abandona lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural. (p. 48)

Para establecer tal duda conclusiva, es necesario construir una narración con huellas que mantienen las dos posibilidades de interpretación; por eso, los ejemplos de literatura fantástica son bastante raros y suelen ser breves, normalmente en la forma de cuentos o novelas cortas. Un sello distintivo de lo fantástico es la narración en primera persona, porque si lo que ocurre está contado por una sola persona sujeta a influencias que pueden disminuir o borrar lo creíble (y no contado por un narrador omnisciente, por ejemplo), se aumenta la posibilidad de ambigüedad que necesariamente concluye la historia. En “Huitzilopxtli” (1977a) no se sabe si el narrador ha sido testigo de un sacrificio humano presidido por un dios precolombino o ha sufrido una vívida alucinación debida a fumar el cigarrillo de marihuana; tampoco se sabe si “Míster Perhaps” fue sacrificado frente el altar o si fue fusilado por el “Coronel” Reguera.

Según la terminología planteada por Todorov (2001b), la posibilidad de una alucinación provocada por una droga representaría la explicación “extraña” y la de un sacrificio humano al pie de Coatlicue representaría lo que el estructuralista concibe como la explicación “maravillosa” (pp. 67-68). En cuanto a lo extraño, al final de la historia el lector favorece una interpretación de los sucesos que, a pesar de ser poco probables, obedecen las leyes de la naturaleza; por otro lado, la interpretación maravillosa conlleva un reconocimiento por parte del lector de que las fuerzas sobrenaturales o divinas —es decir, que no obedecen las leyes de la naturaleza— han intercedido en la historia (Todorov, 2001b, pp. 77-78). Darío no le quita la ambigüedad a la historia porque la abrupta conclusión de “Huitzilopxtli” (1977a) sirve como telón que cierra rápidamente la desembocadura de la narración antes de que el lector pudiera saber más detalles de las actividades de Reguera.

Antes de que se establezca la ambigüedad al final del cuento, Darío emplea hábilmente varias técnicas narrativas para llevar al lector al desenlace perturbador y

misterioso. En “Huitzilopochtli” (1977a) Darío utiliza una de las más reconocidas: poner en duda la fidelidad del narrador anónimo de la historia. Por ejemplo, antes de fumar la marihuana, el Padre Reguera ofrece repetidas veces al narrador un “comiteco”, una especie de bebida alcohólica destilada del agave. Al beber el comiteco, el narrador dice que “[e]l alcohol azteca había puesto en mi sangre una actividad singular” (Darío, 1977a, p. 84), una descripción suficientemente vaga para no llamarle al lector la atención de una debilidad por parte del narrador, pero suficientemente clara para indicar que una fuerza precolombina lo ha tomado bajo su dominio. Darío también prefigura la escena del sacrificio (o de la ejecución por pelotón de fusilamiento) de Perhaps cuando los tres hombres desfilan por el desierto y el narrador dice que ya no puede ver al médico norteamericano, a lo cual Reguera responde con aire despreocupado, “No se preocupe; ya le encontraremos alguna vez” (Darío, 1977a, p. 85). Para reafirmar la interpretación extraña, al ver el ídolo de piedra el narrador recuerda convenientemente sus “lecturas especiales”, las cuales indican que era un “altar de... la diosa mexicana de la muerte” (Darío, 1977a, p. 86). Reafirma así la interpretación extraña porque cualquier dato escrito en un libro sostendría las leyes de la naturaleza, y también “las leyes de la razón” (Todorov, 2001b, p. 70). Sin embargo, a pesar de esta referencia a las lecturas, el hecho de que la diosa mexicana vista por el narrador aparece en el desierto con serpientes vivas y coyotes, por no decir nada de la víctima yacida a su base, nos lleva, a la vez, a la interpretación maravillosa.

Darío sigue manejando diestramente las dos interpretaciones hasta las últimas descripciones del espectáculo tan asombroso: “Creí padecer una alucinación; pero lo que en realidad había era aquel gran círculo que formaban esos lobos de América, esos aullantes coyotes más fatídicos que los lobos de Europa” (Darío, 1977a, p. 86). Visto de esta manera, no resulta sorprendente que Darío le diera el nombre “Perhaps” al chivo expiatorio. Por último, Darío plantea en su cuento una especie de perspectiva narrativa doblemente ofuscada: aparte del comiteco y la marihuana —una droga descrita como “esa yerba embrujadora”— la escena fantástica ocurre durante la noche, dejando la posibilidad de que el narrador sueñe con el sacrificio al pie de Coatlicue. Para Darío, escribiendo en 1913, los sueños representaban una de las maneras más comunes para establecer la ambigüedad, de la cual nace lo fantástico: “Lo fantástico no es precisamente lo onírico, pero esto lo contiene” (1977b, p. 104). En el mismo ensayo sobre Poe y sus cuentos de horror, Darío también hace mención del efecto de las drogas (en particular del opio), y de la locura para establecer el efecto fantástico; para Darío, sin embargo, los sueños eran el gran vehículo para la literatura en que “[l]a razón vacila, la imaginación padece en su desbordamiento” (1977b, p. 108). Como señala König (1984), Darío creía que los sueños y las alucinaciones producidas por las drogas permiten la percepción de manifestaciones del más allá, sirviendo de vínculo

entre el mundo de las leyes de la naturaleza y lo sobrenatural (p. 145). En “Huitzilopochtli” (1977a) es posible que los sueños y las drogas lleven al narrador al cruce de lo natural y lo sobrenatural, pero el diseño narrativo deja al lector en un estado de incertidumbre al terminar la historia.

No hay duda de que es productivo analizar la serie de detalles narrativos que lleva al lector a la conclusión fantástica, pero tal vez lo más trascendente en “Huitzilopochtli” (1977a) es la manera hábil en que Darío yuxtapone el sacrificio —verdadero o alucinógeno— con el suceso sorprendente revelado al narrador al final del cuento: ¿muere el norteamericano al pie de Coatlicue o frente el pelotón de fusilamiento? La situación del poeta durante los ocho días en México prerrevolucionario fue también fantástica. Es posible que el carácter fantástico de su experiencia en México —un carácter inspirado por sucesos políticos— le alentara al poeta a volver al cuento fantástico, de los cuales no había escrito muchos desde el periodo de 1893-98 cuando le había interesado tanto el espiritismo. Como explica sus biógrafos, los últimos años de su vida fueron repletos de duda, angustia y ambigüedad. Rama (1973) escribe con perspicacia que los cuentos autobiográficos de los últimos años de su vida “se alimentan oscuramente de la materia de las pesadillas darianas” (p. 19). Por su parte, Anderson Imbert (1967) advierte que los cuentos fantásticos de Darío están “demasiado mezclados con emociones oscuras” y “lo que movió a Darío a escribir cuentos fantásticos fue una composición muy personal de fuerzas psicológicas” (pp. 223, 229). Es triste leer del deterioro que Darío sufrió psicológica y espiritualmente en el periodo entre 1910 y 1916, cuando las dificultades personales y la bohemia se le involucraron. Sin embargo, su enorme capacidad creativa que sintetizaba los elementos más diversos no dejó de producir hasta el final de su vida.

Durante la época en la que compuso “Huitzilopochtli” (1977a), Darío se estaba dando cuenta de que la política producida por la Revolución Mexicana estaba íntimamente vinculada con la violencia. Es un lugar común decir que el pasado sangriento de México persiste en el presente, a pesar de las afirmaciones según las cuales el país desembocó por fin en un estado moderno en el siglo XX. Como señala Franco (2004), este cuento de Darío estableció una aproximación a la cultura latinoamericana (pero especialmente a la mexicana) que un sinnúmero de autores utilizaría regularmente: el oscuro pasado precolombino continúa teniendo una enorme influencia en la vida moderna. Se observa la importancia de “Huitzilopochtli” (1977a) como antecedente en cuentos como “Chac Mool” (1954) de Carlos Fuentes y “La noche boca arriba” (1956) de Julio Cortázar. En México, la política posrevolucionaria siempre ha mostrado un carácter fantástico; tal vez la mejor evidencia de esto es el hecho de que un solo partido político —en cierto sentido fantástico por ser “institucional” y a la vez “revolucionario”— dominara



el país por más de setenta años y, en julio de 2012, volviera a la omnipotente presidencia.

Según Anderson Imbert (1967), los mejores cuentos fantásticos de Darío “son esos que alejan la realidad y, en cambio, muestran un mundo enigmático y perturbador, sin más explicación que la que propone su fantasía” (p. 240). “Huitzilopochtli” (1977a) nos presenta un mundo de fantasía, enigmático y perturbador, pero allí precisamente es donde reside la realidad política mexicana. Darío experimentó esto en carne propia cuando estaba en México como un adorado huésped de honor a quien no se le permitió ascender a la capital. Además, con el aparente sacrificio del norteamericano Perhaps al pie de Coatlicue en el cuento, Darío pone de manifiesto el sentimiento anti-yanqui que prevalecía en México durante su visita. Como plantea Darsey (1997), el género de lo fantástico es una “celebración de la ambigüedad, algo indefinido, un momento de hesitación e indecisión. Cuando estamos frente a un acontecimiento extraordinario, por el intervalo en que no podemos decidir si alucinamos o presenciamos un milagro, nos encontramos participantes de lo fantástico”<sup>11</sup> (p. 135). En septiembre de 1910, mientras las primeras fisuras empezaban a aparecer en la dictadura de Porfirio Díaz, Rubén Darío se encontró participante en lo fantástico. Por consiguiente, y teniendo en cuenta la publicación tardía del cuento cuatro años después de la visita, no sería improbable concluir que “Huitzilopochtli: leyenda mexicana” (1977a) es producto del contacto mínimo con México que Darío tuvo no solo en vísperas de la Revolución sino durante los últimos años tormentosos de su vida.

## Referencias

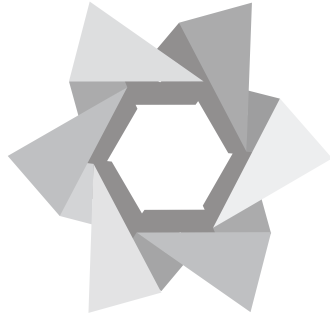
- Anderson Imbert, E. (1967). *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Anderson Imbert, E. (1993). *Historia de la literatura hispanoamericana* (Tomos I y II). México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Caillois, R., (ed.) (1967). *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Editorial Sudamérica, 1967.
- Clendinnen, I. (1991). *Aztecs: An Interpretation*. New York: Cambridge University Press.
- Darío, R. (1918). *Autobiografía*, Madrid: Mundo Latino.
- Darío, R. “Diario, 1910” (1950). *Obras completas, tomo I: Crítica y ensayo*. Madrid: Afrodísio Aguado.

<sup>11</sup> Traducción propia.

- Darío, R. (1963). *Cartas de Rubén Darío. Epistolario inédito del poeta con sus amigos españoles*. Dictino Álvarez Hernández (ed.). Madrid: Taurus.
- Darío, R. (1977a). "Huitzilopochtli: leyenda mexicana." *Cuentos fantásticos*. Madrid: Alianza. Pp. 81-87.
- Darío, R. (1977b). "Edgar Poe y los sueños." *Cuentos fantásticos*. Madrid: Alianza. Pp. 91-112.
- Darío, R. (1996). *Cuentos completos*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Darío, R. (2002). *Cartas desconocidas de Rubén Darío, 1882-1916*. José Jirón Terán y Jorge Eduardo Arellano (eds.). Managua: Fundación VIDA.
- Darsey, J. (1997). *The Prophetic Tradition and Radical Rhetoric in America*. New York: New York University Press.
- Franco, J. (2004). "The Return of Coatlicue: Mexican Nationalism and the Aztec Past." *Journal of Latin American Cultural Studies* 13.2. Pp. 205-219.
- Knight, A. (1990). *The Mexican Revolution* (Vol. I & II). Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- König, I. (1984). *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*. New York: Verlag Peter Lang.
- Lida, R. (1967). "Los cuentos de Rubén Darío." *Diez estudios sobre Rubén Darío*. Santiago de Chile: Zig-Zag. Pp. 155-207.
- Marrero, C. (1975). *40 lecciones de historia de la lengua española*. Madrid: Playor. Pp. 142-145.
- Martínez, J. M. (1997). "Introducción." *Cuentos*. José María Martínez (ed.). Madrid: Cátedra. Pp. 7-66.
- Miller, M. E. (1996). *The Art of Mesoamerica, from Olmec to Aztec*. London: Thames and Hudson, Ltd.
- Navarro, T. (1968). *Studies in Spanish Phonology*. (Traducido por Richard D. Abraham). Coral Gables, FL: University of Miami Press. Pp. 124-139.
- Pohl, J. M. D. & Lyons, C. L. (2012). *The Aztec Pantheon and the Art of Empire*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Rama, Á. (1973). "Sueños, espíritus, ideología y arte del diálogo modernista con Europa" (Prólogo). *El mundo de los sueños*. Barcelona: Industrias Gráficas M. Pareja, Barcelona. Pp. 5-61.
- Todorov, T. (2001a). "Definición de lo fantástico." *Teorías de lo fantástico*. (Editado y traducido por David Roas). Madrid: Arco/Libros. Pp. 47-64.

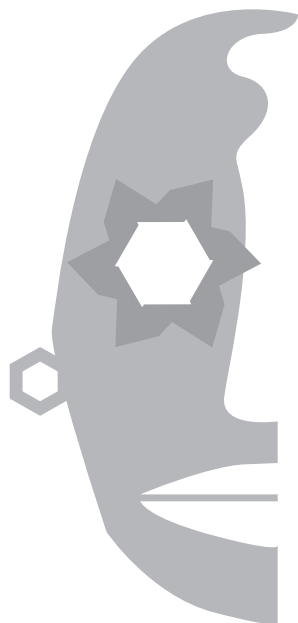
- Todorov, T. (2001b). “Lo extraño y lo maravilloso.” *Teorías de lo fantástico*. (Editado y traducido por David Roas). Madrid: Arco/Libros. Pp. 65-81.
- Torres Bodet, J. (1966). *Rubén Darío. Abismo y cima*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Williamson, E. (2009). *The Penguin History of Latin America*. New York: Penguin.





Artes Visuales





**Haydée Arango  
 Milián**

*Universidad de La Habana  
 Cuba*

## Historia y Arte en la plástica de Cuba y Puerto Rico: puentes entre dos tiempos, entre dos aguas

### RESUMEN:

Pedro Álvarez (Cuba) y Rafael Trelles (Puerto Rico) son dos importantes exponentes de la plástica contemporánea en el Caribe hispano que encontraron en dos hitos artísticos del siglo XIX una vía para cuestionar las fórmulas fijadas por la Historia y el Arte. Ambos, a partir de la reapropiación de la obra de Víctor Patricio Landaluze y Francisco Oller, respectivamente, reflexionan sobre las complejas circunstancias de sus islas. Mediante el estudio del pasado ambos se preocupan comprometidamente por el sentido de su historia patria, por la (re) actualización de su tradición artística o las funciones del intelectual en la configuración de sus contextos nacionales. La fragmentación y el *collage* resultan métodos constructivos eficaces que utilizan ambos artistas para descontextualizar los múltiples signos culturales de sus referentes de partida y readecuar sus múltiples significados en la nueva obra, y en el nuevo contexto. Sin embargo, a pesar de las semejanzas se advierten igualmente diferencias de intención, de acuerdo a las respectivas realidades nacionales.

**Palabras clave:** actualización, artes plásticas, Caribe hispano, Historia, tradición

### ABSTRACT:

Pedro Álvarez (Cuba) and Rafael Trelles (Puerto Rico) are two important exponents of contemporary art in the Hispanic-speaking Caribbean who found in two artistic milestones of the nineteenth century a way to question the formulas established by History and Art. Both, from the reapropriation of the work of Víctor Patricio Landaluze and Francisco Oller, respectively, reflect on the complex circumstances of their islands. Through the study of the past, both are committed to the sense of their homeland history, to the (re)updating of their artistic tradition or to the functions of the intellectual in the configuration of

their national contexts. Fragmentation and collage are effective constructive methods used by both artists to decontextualize the multiple cultural signs of their starting referents and to readjust their multiple meanings in the new work and in the new context. Nevertheless, in spite of the similarities, differences of intention are also noticed, according to the respective national realities: while the Puerto Rican has the clear purpose of paying homage to Oller, the Cuban intends to claim the figure of Landaluze, in whom he finds inspiration for depicting the present.

**Keywords:** upgrade, plastic arts, hispanic Caribbean, History, tradition

## **Volver sobre el pasado para cuestionar el presente**

Entre los múltiples caminos que el arte contemporáneo ha preferido para la afirmación de determinadas identidades culturales –nacionales, regionales, raciales– se encuentra, sin lugar a dudas, el de la recuperación de la Historia. Pero en el Caribe esa tendencia a volver sobre el pasado se ha ido manifestando de manera particular, debido a la complejidad identitaria de una región a la que le fueron prácticamente borradas las evidencias históricas de su etapa primigenia; una región que se ha ido conformando, de manera progresiva, como crisol de culturas que poseían diferentes estadios de evolución; una región que fue dividida temporalmente desde su propio período de colonización y que, en general, no ha tenido oportunidad de escribir su propia historia oficial, configurada en cambio por las versiones de sus sucesivas metrópolis. Si desde los años setenta en la literatura caribeña comienza a advertirse la insistencia en la temática histórica a partir de la reevaluación de formas no canónicas del discurso, de la recuperación de lo ex-céntrico y lo fragmentario, de la reivindicación de las voces de los vencidos o de la inclinación a la autorreflexión (Mateo Palmer, 1996), en las artes plásticas de la región quizás pudieran señalarse estrategias similares para canalizar esa preocupación por el pasado.

Al amparo de estas estrategias expresivas pudieran establecerse contactos y divergencias en la obra plástica de dos artistas del Caribe hispano que, en los primeros años de la década del noventa del siglo pasado, se apropiaron de dos modelos pertenecientes al costumbrismo decimonónico de sus respectivos países para, a partir de esa herencia pictórica, ofrecer una lectura sobre su propio presente. Por una parte, el cubano Pedro Álvarez se sintió atraído por las posibilidades de “trabajo ideológico” que propiciaba una obra como la de Víctor Patricio Landaluze, cuya iconografía descubrió desde fines de los ochenta y luego consolidó, a partir de 1994, al exponer algunas de sus propuestas en las series *Variaciones sobre el fin de la Historia* y *After Landaluze*, donde todas las obras son versiones de las de aquel pintor del XIX. Mientras que el puertorriqueño Rafael Trelles encontró posibilidades semejantes en una obra específica –“El velorio”– del más importante pintor decimonónico de su país, Francisco Oller, sobre la cual trabajó en sus años de estudiante para la exposición *Suicidio colectivo, nuevo Velorio*, y luego,



en 1991, para la instalación *Visitas al Velorio (Homenaje a Francisco Oller)*. Se trata, por tanto, de dos puentes similares, que comparten ubicaciones espaciales y temporales más o menos semejantes<sup>1</sup>.

### Una movida ideológica: Landaluze-Álvarez

Para la historia del arte cubano, la figura de Víctor Patricio Landaluze supone un reto clasificatorio, en tanto ha sido reconocido como el “descubridor de la expresión cubana” a pesar de haber nacido en Bilbao y de haber sido ferviente defensor de ideas antiseparatistas, en un período en el que la Isla se reponía de su primera Guerra de Independencia y tomaba fuerzas para una nueva contienda bélica contra España. Aunque pudieran advertirse diferencias de acercamiento a la realidad cubana en las diferentes etapas y formatos por los que atravesó la obra de Landaluze, puede asegurarse, sin muchas objeciones, que en el álbum *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, de 1881, Landaluze representó a la esclavitud como un “estado de bienestar” y al hombre negro en un “estado siempre complaciente, pintoresquista, con la mirada puesta hacia lo exótico, lo gracioso o lo representativo” (Portuondo, 1972, p.53). Sin embargo, ningún otro artista de nuestro siglo XIX pudo encarnar, con la frecuencia y la intensidad de Landaluze, la belleza plástica del hombre negro, su entorno y sus costumbres. Y ha sido sobre todo a través de esa mirada descubridora que ha llegado a la sensibilidad del cubano contemporáneo la imagen pictórica de los curros, de los caleseros, de los esclavos domésticos, de los pregoneros, de los diablitos, de los días de reyes...

Pedro Álvarez explicó, en una entrevista que se le realizara en el año 2000, por qué, desde sus años de estudiante en la Academia de Artes de San Alejandro, se sintió interesado por la figura de Landaluze:

En las escuelas era oficial la lectura de Landaluze como aquel artista gracias al cual se puede saber cómo eran las costumbres del siglo XIX, pero que era un reaccionario, antirrevolucionario, racista. Pero a pesar de ello digo que pintó al negro al óleo, en primer plano, e hizo un cuadro que se llama *El Cimarrón*. Entonces hice una obra que es un chiste perteneciente a la serie *El fin de la Historia*, de 1994, que se llama *Al socialismo debemos hoy todo lo que somos*, y son tres negritos de Landaluze tocando tumbadora debajo de la estatua de Martí en el Parque Central. Todas esas contradicciones del discurso oficial sobre la historia, del discurso político sobre Cuba, y la historia misma que te niega las cosas, que te dice lo contrario, son las que he utilizado<sup>2</sup>. (Sánchez, 2000, párr. 17)

1 Para la reproducción de las obras que ilustran este trabajo, agradezco la gentil colaboración de Rafael Trellés; de Carmen María Cabrera Álvarez, viuda y heredera de Pedro Álvarez; del Museo Nacional de Bellas Artes en La Habana y del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico.

2 Debo aclarar que aun cuando el propio Álvarez se había referido a esta obra con el título “Al socialismo debemos todo lo que somos”, su verdadera nominación es “S/T”, de la serie *Variaciones sobre el fin de Historia*.

Es curioso que Álvarez aprovechara, como escenario de una obra donde se proponía reflexionar sobre nuestra historia patria, un símbolo de cubanía que en el momento de ser erigido no resumía exactamente un sentimiento de identidad colectiva. La sustitución de la estatua de Isabel II de España en el Parque Central, por la imagen de José Martí, que entonces ya era sentido como resumen de la nacionalidad cubana, fue en los años de la naciente República un acto simbólico de evidente significación. Sin embargo, la historia oficial –limitada casi siempre a contar desde la evidencia de los resultados y casi nunca desde las complejidades de los procesos– generalmente omite la perturbadora anécdota de que la elección de la estatua de Martí fue el resultado de una encuesta lanzada en las páginas del periódico *El Figaro* –de circulación limitada en los sectores populares– en la que, a solo cuatro votos del Apóstol, fue propuesta una imitación de la Estatua de la Libertad neoyorquina y, en tercer lugar, una efigie de Cristóbal Colón.

**Figura 1.** “Día de Reyes”, de Víctor Patricio Landaluze (Cuba)



**Fuente:** Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

**Figura 2.** “Al socialismo debemos todo”, de Pedro Álvarez (Cuba)



**Fuente:** Carmen María Cabrera Álvarez

Al yuxtaponer en un mismo espacio la imagen republicana de Martí, las banderas rojas, la propaganda política socialista y los tres negritos de Landaluze tocando tumbadoras, el espíritu festivo en que estos fueron concebidos originalmente – pues son un detalle de la obra “Día de Reyes”<sup>3</sup> (figura 1)– se nos transforma entonces en una propuesta más contemporánea. Los negritos, que al extrapolarse ya no son necesariamente decimonónicos, parecen estar arrollando en una conga mientras corean que “Al socialismo debemos hoy todo lo que somos” (figura 2). Sin embargo, la contradicción y la broma serán más sustanciosas de acuerdo al

3 1886.

grado de conocimiento que cada cual tenga sobre su historia patria y sobre el arte cubano: contrario a la concepción prescriptiva de la Historia que proponen algunas tendencias ideológicas, en realidad somos resultado de un complejo proceso identitario, no siempre armónico. La sumatoria de los elementos simbólicos en la obra no solo pretende recorrer y relacionar nuestros tres grandes períodos históricos –Colonia, República, Revolución–, sino además contradecir su propio título a partir de la importancia que cada uno genera como conformador de identidad.

En vez de concebir sus obras a partir de la aceptación de Landaluze como mero “dato histórico”, sin cuestionarlo, Álvarez hace estallar la parodia a través de la descontextualización de su referente. En sentido general, este artista aprovecha la obra de Landaluze desde esa estrategia de apropiación en la que, más que ofrecer una versión elaborada del original, toma directamente su iconografía y la descontextualiza juntándola con elementos de otras épocas de la Historia de Cuba. La superposición produce entonces la confluencia de significantes y es el receptor quien deberá deducir las connotaciones del híbrido, quien deberá sospechar e investigar por qué se han unido realidades y signos aparentemente contradictorios u opuestos.

En “La República se prepara para el baile”<sup>4</sup>, Álvarez hace coincidir dos tiempos históricos aprovechando nuevamente a Landaluze: sobre uno de los cuadros costumbristas de aquel, donde se representa a una mulata empolvándose el rostro y probando las ropas de su ama ausente, Álvarez solo modifica la falda de la mulata, decorándola como si fuera la bandera cubana. Esa pequeña alteración ejercida sobre el original establece entonces vínculo con el título de la nueva obra, de manera que ahora, en vez de estar frente a esa visión ingenua que Landaluze ofreció sobre el negro, topamos en cambio con la simbolización de la República cubana como si esta fuese una mestiza presumida, preocupada por su maquillaje y su apariencia, e intentando parecerse a su dueña.

En otra de las piezas que conforman la serie *After Landaluze*, Álvarez toma el cuadro original “José Francisco”<sup>5</sup> (figura 3) –donde un esclavo doméstico también aprovecha la ausencia del amo para hacer una pausa en su trabajo y besar un busto de mármol que decora la casa– y lo rebautiza como “Vladimir”<sup>6</sup> (figura 4): en el suyo, el objeto de culto del negro es una imagen de Carlos Marx. Un estereotipo sustituye a otro: el negro José Francisco ya no anhela secretamente igualarse a sus amos blancos, sino que ahora quiere fundirse a otra cultura, también ajena, y la cual nuevamente le ha dado nombre propio, como antaño. La hegemonía cultural no siempre se impone por la fuerza y Álvarez parece alertarnos sobre esas otras penetraciones más sutiles, y también peligrosas.

---

4 1998.

5 1880.

6 1993.

**Figura 3.** “José Francisco o servidumbre de casa rica”, de Víctor Patricio Landaluze (Cuba)



**Fuente:** Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

Consciente de lo problemático que resulta una figura como la de Landaluze para la historiografía, Álvarez lo aprovecha para establecer un paralelismo con otros momentos en los que esa propia historiografía ha reivindicado los valores de una nueva sociedad desde la seguridad de lo acabado, o de lo que ha llegado a su expresión más auténtica:

Por una parte yo me hallaba en la escuela, en las clases, con que Landaluze daba una visión de la realidad del XIX, de la esclavitud, idílica; y por otro lado, la iconografía de Landaluze estaba sirviendo al mismo tiempo para reconstruir una visión de La Habana, para el turismo, que era la que hacía falta por las necesidades económicas. (Sánchez, 2000, párr. 12)

**Figura 4.** “Vladimir”, de Pedro Álvarez (Cuba)

**Fuente:** Carmen María Cabrera Álvarez

Y luego añade: “O sea, estoy haciendo chistes sobre la cultura cubana, sobre la Historia de Cuba, sobre la vuelta que ha dado, la carambola” (Sánchez, 2000, párr. 17). En Pedro Álvarez el *collage* se convierte entonces en una estrategia para quebrantar el orden, para sabotear la linealidad de la representación que han erigido los discursos históricos tradicionales sobre la cultura y sobre la identidad nacional. Su proceder se nutre de esa dualidad, entre lo serio y lo cómico, que caracteriza a una representación carnavalesca. A pesar de la intención humorística que se advierte en sus obras, él mismo reconoció que su propósito era serio por el tipo de enfrentamiento con sus referentes y porque lo que subyace en ellas es su gusto por la Historia y por la indagación de Latinoamérica como ente cultural.

**Figura 5.** “The End of the U.S. Embarg”, de Pedro Álvarez (Cuba)



**Fuente:** Carmen María Cabrera Álvarez

En “The End of the U.S. Embarg”<sup>7</sup> (figura 5), Álvarez vuelve sobre “Día de Reyes” (figura 1), una de las obras más conocidas de Landaluze y cuyo motivo es precisamente el del carnaval. Esta vez Álvarez aprovecha la totalidad de la composición para hacer su propuesta: sobre los mismos personajes, respetando la disposición y la significación que cada uno tiene en la obra del bilbaíno, se introducen varios iconos de la cultura norteamericana, como la propaganda de la Coca Cola, un Chevrolet o Mickey Mouse. El conjunto ya no es entonces la representación idealizada de una fiesta de negros en tiempos de la Colonia, sino el festejo de una nación que no ha sabido defender su identidad y que ha sido absorbida por el consumismo. La festividad pierde su esencia identitaria y da paso, en cambio, a lo inauténtico. El pasado puede hablar sobre el presente: una nación que ha luchado por liberarse de la mirada colonial debe cuidarse de recurrir, nuevamente, a la voz ajena. La historia puede repetirse si no se toma conciencia de ella a partir de sus matices y complejidades, o si se polarizan los fenómenos como si ya se hubiesen vencido y no fuera posible el retroceso. Lo carnavalesco es entonces motivo y es también estrategia, puesto que hace aflorar, por debajo del disfraz, las apariencias y el jolgorio, la preocupación por una realidad contradictoria que, de otra forma, no se muestra en su verdadera naturaleza.

Otro de los grabados más reconocidos de Landaluze ha sido el de “El diablito”<sup>8</sup>, donde representó al írime de las ceremonias ñañigas, que simbolizaba el espíritu de los muertos. Inspirado en éste, Pedro Álvarez crea “El hábito secreto de V[íctor] P[atricio] L[andaluze]”<sup>9</sup>, una obra donde reproduce al mismo personaje del diablito, pero sustituyendo su máscara por el rostro del propio Landaluze, y el instrumento ceremonial que llevaba en la mano, por un pincel ¿Cuál podría ser entonces el hábito secreto de una figura tan contradictoria como este pintor del XIX? En un gesto paródico, haciendo uso una vez más del disfraz y del choteo desacralizador, Álvarez podría estar cuestionando nuevamente esa visión reduccionista que ha dejado la historia sobre la figura de Landaluze. El pintor superficial, atraído inicialmente por lo pintoresco de los personajes y de sus costumbres, ha terminado fascinado por su objeto de observación y anhela secretamente formar parte del mismo. La intención de Álvarez parece ser la de afirmar ese “aplatanamiento artístico” con que Jorge Mañach explicó la evolución de la sensibilidad de Landaluze hacia la realidad cubana (Lescano, 1941, p.166), y quizás entender, a partir de ahí, su propia inserción, como sujeto del siglo XX, dentro de la cultura nacional:

Para mí, que soy blanquito, me parecía mucho más sincero y ético utilizar la visión de la cultura afrocubana a través de la iconografía de este artista particularmente, del blanco del siglo XIX. [...] Por eso, en un principio, todo eso [la

7 1997.

8 1880.

9 1993.



**Figura 6.** “El diablito”, de Víctor Patricio Landaluze (Cuba)



**Fuente:** Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

apropiación de Landaluze] fue una movida ideológica, era todo una construcción conceptual en primer lugar”. (Sánchez, 2000, párr. 12)

La obra de Landaluze permite a Pedro Álvarez explorar en aquellos estereotipos culturales que se han convertido en axiomas identitarios, y en aquellos personajes que, como resumen de la sociedad y la cultura cubanas, han llegado a la contemporaneidad a través de un imaginario heredado, de generación en generación, desde el siglo XIX. Es por eso que en “Cecilia Valdés y la lucha de clases”<sup>10</sup> elige representar al famoso personaje de Cirio Villaverde, símbolo de la mujer criolla, no como una “virgencita de bronce” que “parece blanca”, sino como una negra curra al estilo de las que pintó Landaluze (figura 7). El título de la obra y la representación en ella de un auto norteamericano y de la estatua de Cervantes del parque de San Juan de Dios nos hacen pensar en la supervivencia de los conflictos de Cecilia aun en nuestros tiempos. Si en la novela de Villaverde la mulata no puede ser feliz por causa de su condición racial y social<sup>11</sup>, en esta propuesta de Álvarez el color de la piel de Cecilia no le otorga siquiera la esperanza de aspirar a la felicidad. Pero el título de la obra, que evidentemente asume una terminología marxista, traslada el conflicto racial a otros tiempos mucho más cercanos y lo ¿enmascara? en un conflicto de clase, quizás para burlarse de ese discurso oficial según el cual en Cuba ya los conflictos raciales habían sido superados. Vuelve así el guiño irónico de Álvarez a inspirarse en el artista del XIX para distorsionar los relatos históricos y los mitos identitarios sobre lo cubano.

10 1995.

11 Editada en Nueva York en 1882, aunque pensada durante muchos años –su primera versión, en la extensión de cuento, fue publicada en 1939–, esta novela es reconocida por la crítica como la más importante del siglo XIX cubano. Aunque el hilo conductor se centra principalmente en la historia de desamor que tiene lugar entre Cecilia Valdés –una mulata hermosísima y de extracción humilde que “parece blanca”– y Leonardo Gamboa –un joven estudiante habanero, hijo de una familia rica–, esta obra ofrece un gran lienzo de la sociedad cubana decimonónica a través de una gran cantidad de personajes, estratos, escenarios, tradiciones y conflictos, de manera que se sintetizan, sin que puedan separarse unos de otros, los dramas individuales de sus personajes con sus conflictos generacionales, raciales y sociales.

**Figura 7.** “Los negros curros”, de Víctor Patricio Landaluze (Cuba)



Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

## Repensar la identidad nacional: Oller-Trelles

A diferencia de Landaluze para Cuba, en Puerto Rico la figura de Francisco Oller sí ha sido considerada como la demostración del nacionalismo que caracterizó a esta otra isla antillana durante el siglo XIX. De ahí que incluso algún crítico se haya referido a su obra como expresión del “boricuismo”. Aunque también realizó sus estudios artísticos en Europa, afiliado a la escuela realista de Courbet, Oller regresó luego a su tierra natal para asentarse en ella definitivamente y desarrollar, desde la observación persistente sobre los paisajes, las costumbres y los personajes típicos, la obra pictórica más importante de Puerto Rico después de la del mulato José Campeche<sup>12</sup>. De ella, la pieza titulada “El velorio” quizás sea la que mejor sintetice sus búsquedas expresivas y conceptuales, además de tratarse de la que mayor empeño le exigió, dada sus enormes proporciones y el largo período de tiempo en el que la estuvo trabajando, hasta su culminación en 1893 (figura 8).

---

12 Artista autodidacta y multifacético, es reconocido por la crítica como el primer pintor puertorriqueño y como una de las mejores expresiones del rococó latinoamericano.

**Figura 8.** “El velorio”, de Francisco Oller (Puerto Rico)



**Fuente:** Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico

La importancia que tradicionalmente le ha sido concedida en Puerto Rico a una figura como la de Oller y, en especial, a una obra como “El velorio”, ha propiciado que durante el siglo xx más de un artista plástico se haya inspirado en esta pieza para, desde ella, hablar de los nuevos tiempos. Así, por ejemplo, José Morales —que ya había aprovechado los plátanos verdes de Oller como símbolo de lo puertorriqueño en obras como “El sobreviviente” de 1994, o en otras posteriores como “De una caja” y “En la brisa”— se apropió de la obra cumbre de Oller en 1996 para ofrecer su propia lectura con la pieza homónima “El velorio”. Pero quizás sea Rafael Trelles el artista que de manera más obsesiva ha trabajado sobre esta obra específica de Oller desde finales de los ochenta y principios de los noventa, hasta que en 1991 expuso, en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, donde se conserva el original decimonónico, su instalación *Visitas al Velorio (Homenaje a Francisco Oller)* (figura 9).

Pero más allá del lugar que ocupa Oller, como el artista más importante del siglo xix en Puerto Rico, su actualidad en la centuria siguiente tendría que comprenderse por cuestiones jerárquicas o estéticas. Como en Cuba, y aun de manera más agónica, el arte puertorriqueño también se ha caracterizado por la búsqueda de una identidad nacional que, lejos de consolidarse, se ha ido desdibujando con el tiempo. Ante la conflictiva definición política de Puerto Rico, durante los años noventa —e incluso mucho antes— los artistas boricuas se han sentido obligados a reexaminar sus raíces y a tratar de entenderse como pueblo, a pesar de las fragmentaciones culturales y de ese espacio indeterminado en el que parece diluirse la identidad del país.

A partir de la voluntad de explorar y cuestionar su historia patria, sus esencias y su identidad, es que debe entenderse la apropiación de “El velorio” de Oller por parte de un artista contemporáneo como Rafael Trelles. Mientras que en la obra decimonónica se representa el cuadro costumbrista de un baquiné o “velorio de angelito” —que era una ceremonia tradicional de los campos boricuas, celebrada por los esclavos y los jíbaros para despedir a los niños que morían—, Trelles se propone conservar la estructura general de la obra, con los mismos personajes y los mismos motivos, pero a la vez introduce una serie de modificaciones que hacen trascender una ceremonia rural a la representación simbólica de la nación actual.

Tal cual aparecen en la obra de Oller, en la de Trelles se conservan algunos elementos, como el lechón, el racimo de plátanos, el crucifijo o la silla de madera, que dentro del conjunto significan iconos de la cultura puertorriqueña. Asimismo, determinadas interpretaciones sobre la distribución de los objetos en el cuadro de Oller pudieran mantenerse invariables en la obra de Trelles, puesto que la composición general es la misma. Se ha señalado, por ejemplo, que una de las

**Figura 9.** “Visitas al Velorio (Homenaje a Francisco Oller)”, de Rafael Trelles (Puerto Rico)



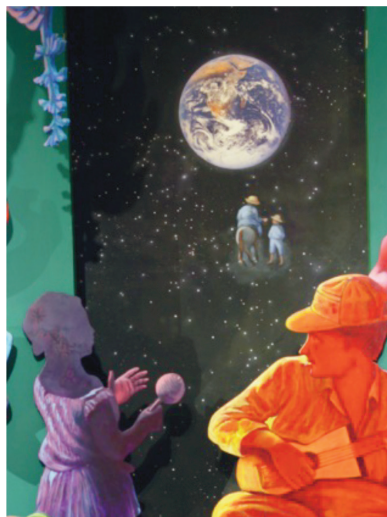
**Fuente:** Rafael Trelles

intenciones del cuadro original era la de acusar la participación de la Iglesia dentro de este tipo de ceremonias populares que Oller consideraba como “una orgía de apetitos brutales bajo el velo de la superstición grosera” (Boime, 1983, p.48). Contrario al dolor que debería caracterizar un velorio, el baquiné solía transformarse en una bacanal donde se cantaba, se reía y se comía con abundancia. Es por eso que Oller concibió su cuadro no solo como una muestra de una costumbre popular de Puerto Rico, sino además como una protesta contra la ignorancia, la superstición, el oscurantismo clerical y el desenfreno de los vicios. En tal sentido es que se ha leído, por ejemplo, la curiosa disposición de la madre del niño y el cura: aquella sonríe al espectador mientras ofrece una bebida al hombre de Dios, quien por su parte tiene toda la atención en el lechón que cuelga sobre él. Como la mirada del cura se cruza con la de un gato, que también observa al lechón desde una viga del bohío, algunos críticos han interpretado en ello una posible asociación de la Iglesia con la hechicería, sobre todo si también se tiene en cuenta que el palo en el que está clavado el lechón forma una cruz con otra de las vigas del techo, de manera que el lechón parece entonces el cuerpo de Cristo, que, en vez de haberse sacrificado para la redención de los hombres, lo ha sido para satisfacer sus apetitos. Salvo algunas modificaciones en la propia representación de estos elementos, ninguno de ellos fue trasladado de lugar por Trelles, puesto que su obra supone la aceptación de las significaciones originales.

Pero “El velorio” de Oller también se pronuncia contra la esclavitud y la pobreza: en la composición se incluyen cinco personajes negros, entre los cuales se encuentra el único que no participa de la orgía, el único que expresa compasión y respeto por la muerte del niño. Ese personaje es un mendigo anciano y, junto al angelito, es el centro compositivo de la obra porque en él se resume, por contraste, la crítica al espectáculo circundante: mientras los otros permanecen ajenos al dolor, el mendigo se convierte en símbolo de humildad y reverencia. Por otra parte, Venegas (1983), estudiosa de la obra de Oller, ha advertido que con el niño negro de la izquierda el pintor quizás quiso representar una metáfora de la suerte de los negros en la sociedad puertorriqueña, una vez que, a pesar de que ha estado correteando como los otros niños, es él el que se lleva la peor parte en la caída, puesto que se lastima con un tenedor. A diferencia de la obra de Landaluze, se trata en este caso de un pintor abolicionista que observó la vida de su país desde un sentido de pertenencia incuestionable; Oller “no sucumbe a la idealización del negro, que lo representa con los mismos defectos y virtudes que el resto de sus personajes” (Boime, 1983, p.48).



**Figuras 10 y 11.** Detalles de “Visitas al Velorio (Homenaje a Francisco Oller)”, de Rafael Trelles (Puerto Rico)



Fuente: Rafael Trelles

**Figuras 12 y 13.** Detalles de “Visitas al Velorio (Homenaje a Francisco Oller)”, de Rafael Trelles (Puerto Rico)



Fuente: Rafael Trelles

De los muchísimos elementos que conforman la escena del velorio, muy pocos fueron respetados por Trelles en todos sus detalles accesorios. Llama la atención entonces que los que permanecen casi idénticos a los de Oller sean, justamente, los más marginados e inocentes: el niño negro que está en el suelo con un tenedor en el trasero (figura 10), la niña negra que toca las maracas mirando hacia afuera (figura 11), el esclavo liberto que observa al angelito (figura 12) y los dos

perros (figura 13). Como ocurría en las apropiaciones de Álvarez sobre Landaluze, a Trelles también le interesa la reflexión contemporánea sobre la cultura nacional y la sociedad de Puerto Rico a partir de la problemática racial. Y como Álvarez, en la medida en que esa situación aún conserva las mismas contradicciones que antaño, a pesar del tiempo transcurrido, se hace válida entonces la fidelidad a las representaciones que toma como punto de partida.

Muchos más son, sin embargo, los elementos que cambian en la obra de Trelles. Lo más evidente en términos visuales resulta la transformación de una obra bidimensional en una instalación donde se integran pintura, escultura y música. Trelles combinó varias siluetas, recortadas y dibujadas sobre madera, con objetos reales, y ambientó el escenario con luces y música, pues de trasfondo estaba concebido que se oyera un cántico propio del baquiné. Como atmósfera, por lo tanto, lo festivo de Oller se conserva en Trelles, aunque también se mantiene el sentido del absurdo y de lo trágico de la obra original. Por otra parte, la tridimensionalidad permite a Trelles contemporaneizar la obra de Oller de manera inmediata; es decir, hacerla mucho más cercana a la sensibilidad del puertorriqueño un siglo después.

**Figura 14.** Detalle de “Visitas al Velorio (Homenaje a Francisco Oller)”, de Rafael Trelles (Puerto Rico)



Fuente: Rafael Trelles

Salvo las excepciones ya comentadas, los objetos y personajes que conforman el conjunto también se modernizan a partir del uso de elementos industriales o de referencias culturales más actuales: las vigas de madera del techo han sido cambiadas por tubos plásticos y mangueras; la palmatoria con la vela, por una lamparita de neón; las canastas de paja, por bolsas plásticas; las flores silvestres, por flores artificiales; el plato de arroz, por una caja de rositas; la silla rústica parecida a un dujo, por una silla plástica de playa donde se lee el nombre de Puerto Rico sobre una palmita; el mantel artesanal, por un mantel industrial; el cántaro de agua y la botella de pitorro, por el ron y la lata de cerveza... En resumen, la casita campestre y el paisaje rural que podía advertirse a través de sus puertas y ventanas han sido sustituidas en Trelles por una habitación urbana y por el paisaje de una ciudad moderna, que se vislumbra por entre la reja de la puerta y las persianas estilo Miami (figura 14). El espacio rural, que para Oller es representativo de las esencias boricuas, queda en la obra de Trelles reducido a un par de cuadritos pequeños colgados de la pared, junto a un cartel que publicita alguna bebida. Lo tradicional, lo auténtico, ha sido remplazado por ese abigarramiento de elementos artificiales e inauténticos que caracteriza a los tiempos modernos en Puerto Rico.

Trelles llama la atención sobre el peligro en que se encuentra una identidad puertorriqueña que ha sido reducida a una serie de elementos comerciales o de símbolos despojados de valor afectivo: así, por ejemplo, la gorra del que carga el lechón está decorada como si fuese la bandera de Puerto Rico (figura 15) –de manera semejante a la falda de la República mulata en aquella obra de Álvarez–. Otros detalles –junto a las barajas aparecen ahora billetes de lotería y el emblema de Alianza para el Progreso decora una de las paredes– apuntan hacia otros peligros que han hecho zozobrar a la nación puertorriqueña, como los vicios sociales o la omnipresencia de la cultura y el estilo de vida norteamericanos, también representados en la Tortuga Ninja que sonríe en la camiseta de un niño, o en la imagen de Nueva York que se observa a través de la ventana.

**Figuras 15.** Detalle de “Visitas al Velorio (Homenaje a Francisco Oller)”, de Rafael Trelles (Puerto Rico)



**Fuente:** Rafael Trelles

**Figura 16.** Detalle de “Visitas al Velorio (Homenaje a Francisco Oller)”, de Rafael Trelles (Puerto Rico)



**Fuente:** Rafael Trelles

Además, como también ocurría en Álvarez, de acuerdo con el grado de conocimiento que el público tenga sobre su cultura, emergerán lecturas cada vez más enriquecedoras, puesto que “Trelles recurre a imágenes clásicas de la historia del arte puertorriqueño, con la intención de hilvanar el sentido de consecuencia y trascendencia histórica” (González Lamela, 1992, p.9). La inversión de los colores del niño, por ejemplo, quizás esté apuntando a ese tipo de intertextualidades que Trelles se propone establecer, puesto que su cuerpo azul y sus zapatos amarillos (figura 16) pudieran asociarse con la obra de teatro *Un niño azul para esa sombra*<sup>13</sup>, de la autoría de René Marqués, un importante escritor boricua que tradicionalmente había defendido el nacionalismo de su isla contra la injerencia de los Estados Unidos. En ese mismo sentido, otros ejemplos serían la inclusión de la “Goyita” de Rafael Tufiño Figueroa<sup>14</sup>, también representativa de la iconografía boricua; o una camisa que tiene impresa la pieza “La transculturación del

13 1976.

14 1957.

puertorriqueño”, de Carlos Irizarry<sup>15</sup>, inspirada a su vez en otra obra de Ramón Frade<sup>16</sup>, y donde Irizarry colocó a la figura del campesino típico al lado de la imagen de la descomposición de sí mismo, resultado de la pérdida de su identidad y de la asimilación cultural a los Estados Unidos.

Como en las obras de Pedro Álvarez, Trelles también aprovecha la carnavalización como motivo y como estrategia discursiva. El baquiné-báquico que ya en Francisco Oller contraponía la muerte de la inocencia con lo grotesco de la ceremonia popular, en Trelles se transforma en el velorio de una cultura que, mientras festeja, ni siquiera se da cuenta de que ha perdido su inocencia y autenticidad. Si en Oller la escena costumbrista tiene el propósito de criticar una práctica que mantiene en el oscurantismo y el vicio a la cultura del jíbaro, en Trelles se conserva ese propósito de denuncia, pero generalizado a la nación toda; a esa nación que, un siglo después, conserva algunos de los viejos problemas, como el racismo o alcoholismo, y se empantana además en otros nuevos, como la politiquería o el consumismo. El comprometimiento de Trelles se hace evidente, además, por la inclusión de su propio autorretrato en la obra (figura 15). Y a pesar de la propuesta desalentadora, también incluye esa imagen del planeta Tierra en un universo estrellado, ya usada por él en obras anteriores para proponer la esperanza (figura 11)<sup>17</sup>.

### Reflexiones finales

La valoración diferenciada que tuvieron Víctor Patricio Landaluze y Francisco Oller podría explicar por qué para Trelles la apropiación del referente es un acto de validación distinto del de Álvarez: si el puertorriqueño hace explícita su intención de homenajear al maestro del siglo XIX desde el propio título de su obra, el cubano en cambio acude a estrategias solapadas para reivindicar la figura de Landaluze, en quien –a pesar de su posición contradictoria hacia la realidad cubana, y quizás hasta por eso mismo– encuentra múltiples sentidos actualizados. Trelles no necesita cuestionarse el lugar que ocupa Oller en la tradición pictórica boricua, sino que aprovecha el prestigio de éste para validar su propia propuesta.

Aunque Álvarez ironiza con la normatividad de manera reforzada, en Trelles también se advierte una intención semejante a la del cubano: ambos descontextualizan sus referentes decimonónicos y los mezclan con otros elementos icónicos, estilísticos o temáticos de sus respectivas tradiciones nacionales. La fragmentación como procedimiento pudiera leerse, en ambos casos, como un acto paródico hacia

15 1975.

16 Me refiero a “El pan nuestro” (1905), valorada como la obra maestra de Frade.

17 En el año 2009, por ejemplo, Rafael Trelles incluyó la imagen del planeta Tierra con un sentido alentador en el diseño de la campaña de sellos de la Asociación Puertorriqueña del Pulmón. El artista decidió representar a los Tres Reyes Magos de Oriente de manera distinta a como los ha fijado la tradición: sus regalos son un ala, el planeta Tierra y una rosa.

la institución del Arte. Ambos artistas confluyen en “un intento de reconceptualizar, de reescribir la historia de una manera divergente del paradigma marxista, e incluso, en un sentido más general, de todos los paradigmas modernistas... conceptualización que problematiza la Historia y la historia, la memoria y la representación” (Huysen, 1997, p.4). Ambos se afincan en la memoria que les llega de la pintura costumbrista decimonónica para proponer un sentido de la Historia como continuidad, impulsados por la sospecha que les produce la recurrencia de los acontecimientos, la repetición de los mismos gestos y la preminencia de paradigmas equivalentes en circunstancias y contextos diametralmente opuestos.

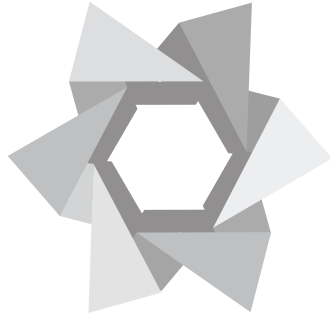
Para Álvarez y para Trelles, la fragmentación y el *collage* resultan métodos constructivos eficaces porque el signo extrapolado, o descontextualizado, mantiene y readecua sus múltiples características y significaciones en la nueva obra, y en el nuevo contexto. Ninguno de estos dos plásticos toma sus referentes al azar o se propone jugar libremente con la ilusión estilística: conscientes de la carga semántica de cada elemento del que se apropian, crean una suerte de palimpsestos, o redes de sentidos, que serán decodificados en mayor o menor medida, de acuerdo con la capacidad de asociación de cada espectador, o con el conocimiento que cada uno tenga de su historia nacional y de su tradición artística. Por lo tanto, en ninguno de los dos la mirada al pasado, a partir de la acumulación de referentes, se convierte en un mero procedimiento descriptivo; sino que demanda el análisis y la reflexión que pudiera sugerir aquella significación original en el nuevo contexto.

Pedro Álvarez y Rafael Trelles, exponentes ambos de la plástica contemporánea en el Caribe hispano, encontraron en dos hitos del siglo XIX un vehículo de expresión para dinamitar las etiquetas fijadas por la historia del arte y para repensar la actualidad de sus respectivas islas. El significado autorreferencial de las obras de estos dos autores, relacionado con el diálogo que establecen con sus campos artísticos, se enriquece con las asociaciones a sus respectivos contextos nacionales. En ese sentido, podría aplicarse en ambos las palabras con que Lupe Álvarez (1998) definió una de las particularidades de la plástica cubana de los noventa: “El simulacro, como modo privilegiado de producir sentido, ha puesto en evidencia la crisis de autenticidad que padece nuestra sociedad, la doble moral reconocida y aceptada, la impostura encubierta” (citada en Eligio, 2004, p.18). Estudiar el pasado no los descompromete de su realidad, sino todo lo contrario: a pesar de sus circunstancias diferentes, tanto en uno como en otro se advierte una preocupación similar por el destino de sus identidades nacionales, por el sentido de su historia patria, por la (re)actualización de su tradición artística o por las funciones del intelectual. El pasado les permite pensar en su presente, y proyectarse hacia el futuro.

## Referencias

- Boime, A. (1983). Oller y el nacionalismo puertorriqueño del siglo XIX. En Venegas, H. (ed.), *Francisco Oller, un realista del impresionismo* (p. 48). Ponce: Museo de Arte de Ponce.
- Eligio, A. (*TONEL*) (2004). Árbol de muchas playas: del arte cubano en movimiento (1980-1999). *Artecubano* (2), 10-24.
- González Lamela, M. del P. (1992). Rafael Trelles: reflexiones en torno a *El Velorio* de Francisco Oller, una nueva propuesta. En Trelles, R., *Visitas al Velorio (instalación en homenaje a Francisco Oller)* (p. 7-10). Río Piedras: Museo de Antropología, Historia y Arte.
- Huysen, A. (1997). Memorias de utopía. *Unión* (27), 4-10.
- Lescano, M. (1941). Víctor Patricio Landaluce. A propósito de la exposición de sus obras en el Lyceum Lawn Tennis. *Arquitectura* (94-95), 162-166.
- Mateo Palmer, M. (1996). La literatura caribeña al cierre del siglo. *Temas* (6), 23-34.
- Portuondo, J. A. (1972). Landaluce y el costumbrismo en Cuba. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 3 (1), 51-83.
- Sánchez, S. (2000). El juego de Pedro Álvarez: la Historia como carambola. [Entrada de blog]. Recuperado de <https://susetsanchez.wordpress.com/entrevistas/pedro-alvarez/>
- Venegas, H. (ed.) (1983). *Francisco Oller, un realista del impresionismo*. Ponce: Museo de Arte de Ponce.





Literatura





## Ecós de la diáspora africana

**Carol Britton**

**González**

*Fundación Arte  
 y Cultura para el  
 Desarrollo  
 Costa Rica*

El Festival Flores de la Diáspora Africana surge en 1999 en Costa Rica, organizado por la Fundación Arte y Cultura para el Desarrollo, con el propósito de promover las manifestaciones artísticas y culturales de la población afrocostarricense en particular, y de los pueblos afrodescendientes y africanos, de manera general. A lo largo de diecinueve ediciones, se ha colocado la cultura de matriz africana en el más alto nivel, con la presencia de grupos de ballet folclórico como el Kilandukilu de Angola, el Ballet Garífuna de Honduras, la bailarina Bethania Nascimento, perteneciente al Alvin Hailey Ballet, y el Opus Dance Theater de New York. En el bel canto, la soprano Sarah Carrere, dio fe de su gran talento franco-senegalés, así como en gospel el coro de la iglesia St. Augustine de Washington, y grupos como Master Key, Charleene Stuart y Sasha Campbell, de Costa Rica, conquistaron la audiencia con ritmos como gospel, spiritual, R&B y Soul, sin olvidar las agrupaciones nacionales de Calipso, que han dejado su huella en el Festival.

En esa pasión por mostrar los mejores representantes de las diferentes manifestaciones del arte y la cultura de la Diáspora Africana, en 2012 la Fundación invitó a Costa Rica al Premio Nobel de Literatura de 1984, Derek Walcott. Para dar continuidad a este trabajo con los artífices

de la palabra, también en 2013 se realizó el 1er Encuentro de Escritores y Poetas Afrodescendientes, Indígenas y Sinodescendientes, cuyo resultado fue la antología: *Tenemos la Palabra*, en la cual se muestra el trabajo de casi cincuenta creadores. Las escritoras Eintou Pearl Springer (Trinidad y Tobago), Melanie Taylor (Panamá), Myrna Manzanares (Belice) y Nancy Morejón (Cuba), fueron publicadas en dicha antología. Hoy nos llena de satisfacción publicar en la Revista Ístmica una parte de su obra poética<sup>1</sup>, así como su respectiva traducción al español, buscando exaltar su trabajo artístico y visibilizar la literatura escrita por mujeres afrodescendientes en el Caribe.

## Eintou Pearl Springer (Trinidad y Tobago)

### Long Distance Love

All the men who love me  
are so far away.  
Nothing I do  
will make any of them stay.  
Always these excuses  
they kiss then fly away.  
All the men who love me  
are far, far away.

Am I just a tad too dark,  
they can't see me well at night.  
Is my hair just too kinky,  
when they touch it it's not silky.  
All the men who love me  
are so far away.  
Nothing I do  
will make any of them stay.

They keep praising my black beauty,  
yet none would walk beside me.  
They say there's none more sexy,  
but still I'm lonely.

<sup>1</sup> Textos tomados de: Britton González, C. (comp.). (2014). *Tenemos la palabra: Antología literaria: escritores y poetas afrodescendientes, indígenas y sinodescendientes*. San José, Costa Rica: Fundación Arte y Cultura para el Desarrollo, Universidad Nacional, Universidad de Costa Rica, SIEDIN.

Always these excuses  
they kiss then run away;  
all the men who love me  
are so far way.

They think I can cope,  
I don't feel pain, I don't mope.  
I'm skilled at making magic  
with food and mathematics.

Yet always these excuses  
they kiss then run away;  
nothing I can do  
can make them stay.

I've played the helpless beauty  
but the role just doesn't fit.  
I seem to scare them silly  
but why, is beyond me!  
All the men who love me  
live so far way.  
nothing I can do  
can make them stay.

Can't seem to hold my tongue.  
The words come out all wrong.  
I say the things I think,  
and watch my chances of romance  
SINK

Always the excuses  
they kiss then fly away.  
All the men who love me  
live far, far away.

I think I'll call it a day,  
despite having what it takes,  
colour, class and dingolay;  
they just won't stay.  
It's kind of funny  
kind of tragic,

they kiss then fly away.  
All the men who love me  
love me from far, far away.

**Amor a la distancia** (*traducción*)

Todos los hombres que me aman  
se encuentran tan lejos.  
Nada que yo haga  
hará que alguno se quede.  
Siempre estas excusas  
besan y luego se marchan.  
Todos los hombres que me aman  
están lejos, muy lejos.

Será que soy demasiado oscura,  
de noche les soy invisible.  
Será que mi cabello es demasiado ensortijado,  
cuando lo acarician no es sedoso.  
Todos los hombres que me aman  
se encuentran tan lejos.  
Nada que yo haga  
los hará quedarse.

Continúan alabando mi negra belleza  
sin embargo ninguno andaría conmigo.  
Dicen que no hay ninguna tan sexy,  
sin embargo sigo sola.  
Siempre estas excusas,  
besan y se alejan.  
Todos los hombres que me aman  
se encuentran lejos, muy lejos.

Creen que aguanto,  
que no me duele, que no me deprimó,  
que poseo la destreza de la magia  
con comida y matemáticas.

Siempre estas excusas,  
besan y luego se alejan.

Todos los hombres que me aman  
se encuentran lejos, muy lejos.

He hecho de dama desvalida,  
pero el papel no me va.  
Parece que les doy pánico  
pero, el por qué no lo sé.  
Todos los hombres que me aman  
viven tan lejos.  
Nada puedo hacer para que se queden.

Parece que no he aprendido a callar  
las palabras me salen al revés  
y es que digo lo que pienso.  
Miro como se hunden mis oportunidades de romance.  
Siempre las mismas excusas  
luego se van.  
Todos los hombres que me aman  
viven lejos, muy lejos.

Creo que diré ¡basta!  
A pesar de lo que se necesita:  
color, clase, ritmo y sabor;  
ellos, simplemente, no se quedan.

Es un poco extraño, un poco clásico,  
besan luego se van.  
Todos los hombres que aman  
desde allende, mar y tierra.

## **Melanie Taylor (Panamá)**

### **Marina**

Me sumerjo  
en la humedad resplandeciente  
con salinos bríos  
luego  
el sonido de la espuma  
y el silencio  
burbujean en mí

he vuelto a casa  
 al primer vientre  
 al todo/ a la nada  
 al vaivén deleitoso  
 del placer primigenio  
 soy yo escamada  
 bebiendo el arco iris  
 caricia de peces nacarados  
 peces todos  
 rojos/ amarillos/ azules/ verdes  
 con ellos floto y nado  
 me desperezo y resurjo mujer.

### Myrna Manzanares (Belice)

#### A woman's cry

Lord, I wonder how many people are going through what I am  
going through  
 Day after day, I don't even want to get up to go work  
 I love my husband, but I feel if he touches me one more time,  
 I will kill him  
 I can't bear for him to touch me  
 What is wrong with me  
 I have to pull myself together.  
 I don't know how much more of this I can take  
 I have to tell someone, or I will go crazy.  
 Maybe, just maybe –you can help me  
 I was only five years old when he first touched me down there.  
 I didn't know what he was doing. I just felt that it was not right.  
 I tried to push his hand away, but he would not let me  
 He just kept rubbing me there, and then he made a funny sound  
 I was scared and tried to get away, but he held me tight-  
 His body shaking  
 He hugged me and kissed me on the lips and said he loved me.  
 He said I was a very special girl, and this was going to be our secret.  
 He told me not to tell my mommy or anyone else  
 Because they wouldn't understand  
 He said he is now my real daddy, and my mommy would be  
happy if we got along well.  
 He said this is how we could get along together.



He touched me like that many more times when my mommy  
was not around.

Afterwards he always said he loved me and that I was special.  
When I was eight years old, my stepfather put his finger in me  
for the first time.

Oh God, I can still feel the pain, even with the vaseline it still  
hurt

I told him, "please daddy, don't do that, it hurts. No daddy, no,  
no

But he did not stop. He could not seem to stop.  
That is the day I started to be really afraid of my stepfather.  
I tried to keep out of his way as much as possible  
I didn't know what else to do. He started to threaten me.

He said I mustn't say anything to anyone or my mother would  
send me away

I didn't feel good around him, I was so afraid.  
Every chance he got he would fondle me and put his finger in  
me

Sometimes he would take my hand and rub his front.  
The first time he did that I screamed and jumped when I felt  
some moved in his pants  
I thought it was a snake  
When I was ten, I told him I would tell my mother

My teacher told us at school we shouldn't let anyone touch us  
down there. We should tell someone

He said my mommy wouldn't believe me.  
He raped me at eleven. He said he would kill me if I told  
I did tell my mom, and he was right. She did not believe me.  
I felt dirty. What did I do? I was so ashamed.  
The things I went through is too painful to describe.  
Now I have a family of my own and it is all coming back to me  
I keep watching his actions with my girls  
I know I was being unfair and  
I did love him. He was a good man  
But so many times I wished my girls were boys  
Sometimes I think god is punishing me  
for what I let my stepfather do to me.  
What am I going to do. Who can I turn to?  
What would people say if they knew.

I am going crazy.  
I can't keep this secret anymore. HELP  
I can't take this pain anymore.  
Please help me!

*Written on behalf of the many women who are suffering emotionally from the abuse they suffered as a young innocent child, 2009.*

### **El grito de una mujer (traducción)**

Señor, me pregunto cuánta gente estará pasando por lo que yo  
estoy pasando  
Día tras día, ni me quiero levantar para ir a trabajar  
Amo a mi esposo, pero si me vuelve a tocar una vez más,  
lo mato  
No soporto que me toque  
¿Qué me pasa?  
Tengo que hacer algo  
No sé cuánto más de esto podré soportar  
Tengo que decírselo a alguien, sino me volveré loca.  
Tal vez, solo tal vez me puedas auxiliar  
Contaba apenas con cinco años cuando me tocó ahí por vez  
primera.  
No sabía lo que él estaba haciendo. Simplemente sentí que era  
incorrecto.  
Traté de quitar su mano. Pero no me dejaba  
Continuó frotándose allí, luego hizo un sonido extraño  
Me asusté y traté de escapar, pero me sujetó fuertemente  
Su cuerpo se estremeció  
Me abrazó y me besó en los labios y me dijo que me amaba.  
Dijo que yo era una niña muy especial, y que esto iba a ser  
nuestro secreto.  
Me dijo que no le dijera a mi mamá ni a nadie más  
Porque ellos no entenderían  
Él dijo que ahora era mi verdadero papito, y mi mami estaría  
feliz si nos llevábamos bien.  
Él dijo que así es como nos llevaríamos bien.  
Me tocó como muchas otras veces cuando mi mami no estaba.  
Después él siempre decía que me amaba y que yo era especial.  
Cuando tenía ocho años, mi padrastro me metió el dedo por  
primera vez.

¡Oh Dios!, todavía puedo sentir el dolor, aún con lubricante  
todavía me duele.

Se lo dije: “por favor papito, no hagas eso, me duele. No papito,  
no, no”

Pero no se detuvo. Parece que él no podía detenerse.  
Ese fue el día en que empecé a temerle realmente a mi padrastro.  
Traté de evitarlo lo más que pude  
No sabía que otra cosa hacer. Comenzó a amenazarme.

Me dijo que no debería decirle nada a nadie o mi madre me  
echaría

No me sentía bien en su compañía, sentía tanto miedo.  
Cada oportunidad que tenía me manoseaba y me metía el dedo  
Algunas veces tomaba mi mano y frotaba sus genitales.  
La primera vez que lo hizo grité y salté cuando sentí  
un movimiento en sus pantalones  
Pensé que era una culebra.

Cuando tenía diez años, le dije que le diría a mi madre  
Mi maestra nos dijo en la escuela que no deberíamos dejar que  
nadie nos tocara ahí

Deberíamos decirle a alguien  
Él dijo que mi mamá no me creería.  
A los once me violó. Dijo que me mataría si lo contaba  
Le dije a mi mamá, y él tenía razón. Ella no me creyó.  
Me sentí sucia ¿Qué hice?, estaba tan avergonzada.  
Las cosas que pasé son demasiado dolorosas para describirlas.  
Ahora tengo mi propia familia y todo el pasado ha vuelto a mi  
memoria

Estoy constantemente vigilando sus acciones con mis hijas  
Yo sé que he sido injusta y  
Que yo lo amo. Él era un buen hombre  
Pero muchas veces he deseado que mis hijas hubieran sido  
varones

Algunas veces siento que Dios me está castigando  
Por lo que le permití a mi padrastro.  
¿Qué puedo hacer? ¿A quién puedo recurrir?  
¿Qué diría la gente si supiera?  
Me estoy volviendo loca  
No puedo guardar más este secreto. SOCORRO

Ya no aguanto más este dolor  
¡Por favor ayúdenme!

*Escrito en representación de muchas mujeres que están sufriendo emocionalmente por abusos a los que fueron sometidas cuando eran niñas inocentes – 2009.*

## **Nancy Morejón (Cuba)**

### **Mujer negra**

Todavía huelo la espuma del mar que me hicieron atravesar.  
La noche, no puedo recordarla.  
Ni el mismo océano podría recordarla.  
Pero no olvido el primer alcatraz que divisé.  
Altas, las nubes, como inocentes testigos presenciales.  
Acaso no he olvidado ni mi costa perdida, ni mi lengua ancestral  
Me dejaron aquí y aquí he vivido.  
Y porque trabajé como una bestia,  
aquí volví a nacer.  
A cuánta epopeya mandinga intenté recurrir.

Me rebelé.  
Su Merced me compró en una plaza.  
Bordé la casaca de su Merced y un hijo macho le parí.  
Mi hijo no tuvo nombre.  
Y su Merced murió a manos de un impecable lord inglés.

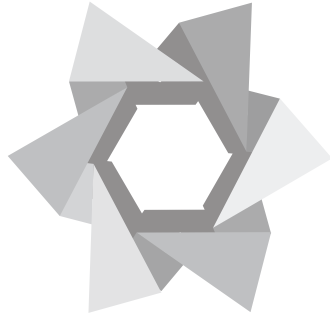
Anduve.  
Esta es la tierra donde padecí bocabajos y azotes.  
Bogué a lo largo de todos sus ríos.  
Bajo su sol sembré, recolecté y las cosechas no comí.  
Por casa tuve un barracón.  
Yo misma traje piedras para edificarlo,  
pero canté al natural compás de los pájaros nacionales.

Me sublevé.  
En esta tierra toqué la sangre húmeda  
y los huesos podridos de muchos otros,  
traídos a ella, o no, igual que yo.  
Ya nunca más imaginé el camino a Guinea.

¿Era a Guinea? ¿A Benín? ¿Era a  
Madagascar? ¿O a Cabo Verde?  
Trabajé mucho más.  
Fundé mejor mi canto milenario y mi esperanza.  
Aquí construí mi mundo.

Me fui al monte.  
Mi real independencia fue el palenque  
y cabalgué entre las tropas de Maceo.  
Sólo un siglo más tarde,  
junto a mis descendientes,  
desde una azul montaña.

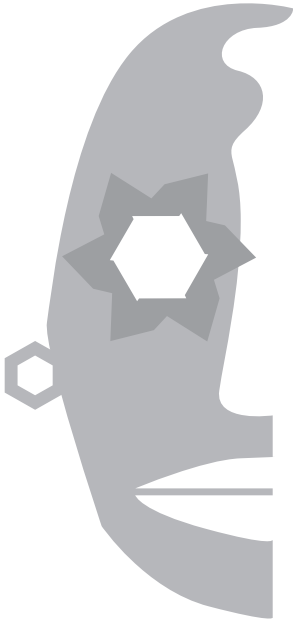




Varia







## Voces y registros anticanónicos de la posguerra

**Lucrecia Méndez  
 de Penedo**  
*Universidad Rafael  
 Landívar  
 Guatemala*

**RESUMEN:**

Uno de los movimientos literarios de la posguerra guatemalteca fue la llamada Generación X, que se posicionó críticamente como una alternativa a la cultura oficial. Estos jóvenes artistas y escritores, en constante movimiento, rechazaban provocativamente las estructuras que los marginaban. Posicionados en una posmodernidad periférica, su referente era la globalización, como cambio radical de cultura. Ellos hicieron caso omiso de la memoria histórica, el canon sancionado, los códigos morales convencionales, las grandes narrativas y se sumergían honda -y a veces arriesgadamente- en su esfera privada, sin horizontes utópicos. Como reacción a las grandes o pequeñas editoriales que los desconocían, generaron sus propios medios de producción y divulgación para su producción literaria.

**Palabras clave:** posguerra, urbano, posmoderno, contracultura, generación, manifiesto, historia reciente de Centroamérica, editorial

**ABSTRACT:**

One of postwar Guatemalan literary movements is the so called Generation X, positioned critically as an alternative to sanctioned culture. These young artists and writers, in constant mobility, refused the structures that emarginated them. Positioned in a peripheral postmodernity, their point of reference was globalization, as a radical change of culture. They disregarded historical memory, authorized canon, conventional moral codes, the great narratives and dived deeply -and sometimes dangerously- into their private sphere, without utopian horizons. As a reaction to big or small editorials that overlooked them, they generated their own means of marketing their editorial products.

**Keywords:** postwar, urban, postmodern, counterculture, generation, manifest, recent Central American history, publishing house



## ¿Posguerra?

“Pero si la guerra todavía no ha comenzado”<sup>1</sup>. Con esta contundente frase, el escritor guatemalteco Javier Payeras caracterizó la posguerra<sup>2</sup>, el período posterior a la firma de los Acuerdos de Paz en 1996, que dieron fin oficialmente a casi cuarenta años de guerra civil en Guatemala, sin dejar de lado el contexto e intereses geopolíticos donde se desarrolló. Payeras (2003) se refería a que lo peor estaba por venir. Los Acuerdos de Paz, fruto de largas negociaciones entre guerrilla y varias administraciones, perseguían la instauración efectiva y progresiva de una cultura democrática. No obstante, constituyeron solamente un compendio de buenas intenciones, con escasas realizaciones efectivas, ya que a la fecha no se ha atacado la raíz de los problemas sociales y la agenda sigue pendiente.

Mientras que el conflicto enfrentó ideológica y militarmente a dos bandos bien delineados, en la posguerra estas fronteras se difuminaron y el enemigo adquirió un rostro elusivo que se tradujo en una violencia común indiscriminada y cotidiana, pero de alguna manera sincronizada y articulada. Su manifestación más obvia fue la corrupción que atraviesan, hasta la fecha, todos los niveles institucionales, a la par de una situación socioeconómica asimétrica y excluyente. Podría hablarse de otra guerra civil, sobre todo en la capital que parece concentrar toda la degradación y violencia, pero paradójicamente al mismo tiempo, constituye un espacio posible para la construcción de discursos culturales alternativos.

La fragmentación y el relativismo que signa la sensibilidad de los períodos de posguerra, al cuestionar la universalidad y el absoluto favorecen la aparición de formas de contracultura signadas por la pluralidad e hibridez (Cortez, 2010). La

- 
- 1 Esta fue la respuesta que me dio Payeras hace algunos años cuando le pregunté si él y sus colegas coetáneos se consideraban escritores de la posguerra. Esta nueva guerra cobra vida –como escenario e historia– en su novela *Ruido de fondo* (2003). El relato constituye un texto emblemático de una subcultura urbana guatemalteca, signada por una visión distópica y postutópica, propia de un sujeto marginado y automarginado dentro en un medio posmoderno terciarista. El protagonista-narrador, colocado en el escenario de la ciudad de Guatemala, inicia su historia en los barrios residenciales hasta detenerse en el degradado centro histórico. Puede interpretarse como una simbólica reapropiación de los espacios oficiales a los que resignifica con modos de vida alternativos y transgresores, producto de una cultura que rechaza la tradición sancionada para abrirse a la cultura transnacional/virtual. Al confrontar abiertamente al sistema, el protagonista no persigue el objetivo de transformarlo, como habría sido propio de las generaciones de intelectuales y escritores anteriores, todavía imbuidos de un rol mesiánico fundamentado en proyectos utópicos totalizadores. Por el contrario, este nuevo sujeto urbano –que aplica la misma actitud irreverente a sí mismo y no se considera profeta de nada– busca negociaciones que le permitan acomodarse en los intersticios de ese mismo sistema, en una anonimidad liberadora, mientras esto le permita conducir un tipo de vida y cultura alternativo e individualista. El único modelo que podría proponer es paradójicamente un anti-modelo: el del anti-héroe, más o menos cómodamente instalado en una inevitable soledad y que deambula como un nómada –pues o no puede o no quiere– establecerse. Desecha lugares, personas, objetos con la misma indiferencia y sin cesar.
  - 2 Existe un debate sobre si el conflicto armado entre guerrilla y las varias administraciones a lo largo de 36 años fue o no en sentido estricto una guerra civil. No obstante, para este trabajo utilizaré el término “posguerra” por considerarlo usual en estudios de este tipo.

identidad oficial monolítica se enrigideció en el contexto posbélico, contaminada de elementos de la globalización en choque con los de las culturas locales, lo que produjo incesantemente nuevas y variadas identidades.

Resulta necesario contextualizar esta situación interna para analizar la inserción fallida en la globalización y el espejismo de las políticas neoliberales; la adopción parcial y aclimatada de nuevos códigos culturales, muchos a través de medios masivos de comunicación y de la nueva tecnología. A lo anterior se suma el fenómeno migratorio interno y externo, que fortalece las fronteras reales y simbólicas demarcando con precisión el lugar de los excluidos. Así, la afirmación inicial de Payeras (2003) adquiere sentido.

Cortez (2010) denomina como “estética del cinismo” la actitud de los escritores centroamericanos del período histórico de la posguerra: “esta ficción retrata a las sociedades centroamericanas en estado de caos, corrupción y violencia” (p.1). Sin embargo, argumenta que como proyecto estético constituye una afortunada estrategia de sobrevivencia para explorar la intimidad y proceder a la construcción de una nueva subjetividad ficcional, en el seno de una sociedad desmemoriada y sin referentes éticos sólidos. Conviene recordar acontecimientos que ilustran esta afirmación: dos años después de haberse firmado los Acuerdos de Paz, el 24 de abril de 1998, Monseñor Gerard hizo entrega al gobierno del documento *Recuperación de la memoria histórica* (REMHI), elaborado por la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado con la colaboración de laicos. Dos días después el sacerdote fue brutalmente asesinado. No ha habido interés por preservar o divulgar la memoria histórica de parte de ninguna de las administraciones del período de la posguerra; más bien ha sido una política de resarcimiento superficial y anestésico<sup>3</sup>.

Derrribadas las columnas del cristianismo y el marxismo, como soportes ideológicos y éticos del proyecto revolucionario, el individuo adopta una estética marcada por: “la pérdida de fe en los valores morales y en los proyectos sociales de carácter utópico” (Cortez, 2010, p.2), caracterizada por “la pasión que mueve al individuo más allá de la razón o de su consideración de los valores morales de cualquier tipo” (Cortez, 2010, p.2). De tal forma que el individuo opta por un cuestionamiento y trasgresión de los códigos vigentes, aun cuando esa libertad –o simulacro de libertad porque es a veces una imagen relativa de la misma– tenga el precio de la marginalidad. La presión sobre el individuo que no adhiere a las rutas oficiales es desgastadora y puede conducir de frustración en frustración al pesimismo. Sin embargo, Cortez (2010) apoyándose en el vitalismo de Nietzsche,

3 Al no atacar las causas estructurales que provocaron el conflicto armado, la violencia común se incrementó y la corrupción en todos los estratos alcanzó niveles tan altos que muchos consideran actualmente al país como en Estado fallido, difícil de rescatar o reestructurar, a pesar de los movimientos civiles de abril de 2015.

en cuanto a la valorización de las pasiones sobre la esclavitud de los principios y creencias morales, afirma que: “la agenda del cinismo puede ser interpretada como una forma de sobreponerse al pesimismo” (p.4).

Entonces, esa guerra civil ni conocida, ni vivida, ni idealizada por los jóvenes artistas y escritores del periodo posbélico, ha constituido solamente un antecedente histórico percibido como borroso, pero que ciertamente tiene consecuencias en su vida y discurso. Es ahora que inicia la verdadera guerra para los hijos -o huérfanos- de la posguerra, quienes finalmente pueden “transgredir identidades y experimentar con placeres vedados” (Cortez, 2010, p.14).

### La generación inexistente

Desde mediados y hasta finales de los noventa, surge un mayor clima de libertad de expresión que se fue conquistando paulatinamente desde finales de los ochenta con el restablecimiento de gobiernos elegidos democráticamente y bajo la vigilancia de instancias internacionales. Nacen grupos de artistas y escritores que se concentran por breves períodos en una especie de comunas o centros sociales, sin más consignas que elaborar un discurso cultural alternativo al oficial y crear sus propios espacios que les permitieran libertad experimental y de vida. Vale la pena señalar, como nuevos paradigmas, un feminismo menos ortodoxo (Méndez de Penedo, 2013) y modelos alternativos de género.

Como otras ciudades latinoamericanas, Guatemala había sufrido un crecimiento desordenado y abusivo; se habían asentado migraciones internas, algunas por la violencia en el interior. Hacia finales del siglo XX el paisaje urbano y los personajes cambian: los elementos transnacionales como almacenes de cadena, comida chatarra, MTV, conviven con las ventas callejeras, los predicadores, los cafés internet, los almacenes de baratijas, las carretillas de ceviches, tacos y shukos<sup>4</sup>, los vendedores de dólares, entre otros. Hay un resurgido interés por la ciudad, que por su degradación es casi una metáfora del estado de la nación.

Los espacios urbanos del centro histórico -relegados o abandonados por la violencia y decadencia física-, paradójicamente serán considerados como una especie de territorios con posibilidades para otro tipo de experiencias. Las plazas, calles, edificios, monumentos, serán despojados de su tradicional significado de exhibición y celebración del poder durante los rituales del sistema, y serán intervenidos y resemantizados por artistas jóvenes para exhibir formas tradicionales e híbridas de elaboraciones estéticas, como el *performance*, lecturas de poesía,

4 “Shuko”, del guatemaltequismo “shuco”, que significa “sucio”, es el nombre de la versión guatemalteca del *hot-dog*. Se diferencia porque lleva untado guacamol (pasta hecha de aguacate) y puede comerse tanto en un pan como en una tortilla de maíz, aderezándose con ensalada de repollo y salsa de chile picante.

teatro callejero, conciertos en vivo, festivales como el mítico Octubreazul en 2000<sup>5</sup> o el del Centro Histórico de larga duración.

Se va articulando una versión *sui generis* de la posmodernidad, que algunos han llamado posmodernidad periférica<sup>6</sup> -es decir donde alterna la alta tecnología con el subdesarrollo-, de parte de sujetos distintos y distantes de la centralidad hegemónica, quienes articulan su relación con la misma de manera no confrontativa, sino fluida y mediada (piénsese en lo que fue entonces internet y los blogs, la adopción entusiasta, no traumática o culpable, de música y moda extranjeras, por ejemplo).

Según Payne (2002), se va constituyendo una subcultura que, como otras contemporáneas en el extranjero y específicamente con los países de la región que estaban cerrando los ciclos de guerras civiles, tiene como humus y tema la violencia institucionalizada por el Estado y la internalizada por los habitantes, tanto accidental o intencionalmente (Ortiz Wallner, 2012). Había caducado el tiempo de las metanarrativas totalizadoras, donde inclusive el martirio podía encontrar significado dentro de un proyecto basado en un ideal humanista redentor. Ahora se cohabita hombro con hombro con la violencia al estado puro, sin cuestionarse, precisamente porque se han desechado los códigos establecidos y se carece de otros: si no hay trasgresión, no hay culpa y, por lo tanto, no hay necesidad de expiación.

Estos jóvenes artistas se insertan, sabiéndolo o no, en una especie de relativismo posmoderno, donde ya los grandes relatos han perdido sentido y, por tanto, se carece de modelos paradigmáticos (ver *Anexo, Manifiesto de la Editorial X*), por ende, son indiferentes al esfuerzo por el cambio, que se considera algo quimérico. Solo es posible ventilar el malestar ridiculizando y dinamitando simbólicamente el sistema. Son individualidades que coinciden en frentes comunes que se integran y desintegran incesantemente, buscan otras experiencias y cambian rumbo sin cesar. De allí que puedan considerarse como una subcultura urbana nómada<sup>7</sup>.

5 “Octubreazul” fue el nombre de primer festival de arte urbano, con clara conciencia de serlo. Se celebró en la Ciudad de Guatemala, organizado por la curadora Rosina Casali, el escritor Javier Payeras y el artista José Osorio con la colaboración de la Cooperación holandesa (HIVOS), como parte de un programa sobre el estado de la cultura en la región. La ciudad de Guatemala se vio literalmente intervenida por obras de arte de jóvenes que se apropiaban de los espacios urbanos con nuevos discursos e incorporaban otros devaluados o ignorados por la crítica oficial: proyecciones en los muros, teatro callejero, conciertos de rock, graffiti, *performances*, artes plásticas, cine, entre otros.

6 Se trata de una posmodernidad, que si bien presenta sus rasgos característicos: fragmentación, hibridez, relativismo, heterogeneidad, efímero, minimalismo, uniformidad, entre otros, se elabora en contextos periféricos que están en desventaja económica y tecnológica con relación al centro que dicta las normas globalizadoras. Ambas se mueven sincrónicamente en tiempos diversos. Muchas de estas posmodernidades periféricas, como es el caso de Guatemala, crecen en contextos no resueltos de posguerra, aunque dentro de democracias formales, ya que la guerra finaliza oficialmente, pero siguen pendientes de resolver las causas que la originaron.

7 El término “nómada” describe al sujeto que va de un lugar a otro sin establecer una residencia fija en un lugar o zona geográfica. Este constante viaje o desplazamiento indica inestabilidad, desorientación, sin sentido, efímero, intrascendente, desechable. Pero también significa curiosidad, sentido de aventura, libertad,

En este período va emergiendo una cultura alternativa y marginal a la oficial, y es sancionada. La represión acumulada históricamente dará paso a una explosión de violencia en los discursos artísticos, que se expresa a través de la agresión al lector o espectador que desconoce o rechaza este tipo de discurso. Los jóvenes escritores y artistas se valen de situaciones límite, con expresiones ídem utilizando un ludismo que se traduce en una especie de carnavalización, que trastoca las jerarquías con corrosivo sentido del humor.

Aparece como rasgo fundamental la adopción de nuevos criterios de selección y valoración del discurso literario. Se produce un cambio radical, ya que se expande y reformula la índole de dichos discursos, con una clara intención de ruptura con la exclusividad y distintividad estetizante valorizada por la crítica oficial. Una especie de democratización de la cultura opuesta a la académica elitista, a través de la incorporación –y frecuentemente la fetichización– de elementos populares urbanos contemporáneos rechazados, devaluados o ignorados por el discurso oficial. “Desde voces individuales prefieren el espacio público y la convocatoria amplia, buscan la catarsis y lastimar un *status quo* para provocar la opinión pública” (Casali, 2003b, p.53). Asimismo, el uso de un lenguaje coloquial que indirectamente puede presuponer un destinatario minoritario o tradicionalmente excluido del circuito literario, perteneciente a las capas medias y bajas. Es, pues, época de experimentación y de improvisación<sup>8</sup>.

Los artistas y escritores jóvenes de este período habían nacido en la década de los setenta y se inician en la escritura y publicación alrededor de los veinte años. Eran histriónicos, provocadores y exhibicionistas. Su irreverencia ante todo lo que fuera establecido recuerda el prototipo del poeta maldito del siglo XIX o los

---

cambio. Esta identidad porosa y en constante construcción y desconstrucción, y con un marcado rasgo de hibridez, se opone a las identidades fijas e inmutables, producto de instituciones sólidas, como el Estado, la familia, la religión, la educación, en fin, todo lo que está institucionalizado. Encuentro coincidencias en mi enfoque y apreciación con el ensayo de Claudia Ferman (s.f.), “Del post-trabajo a la post-literatura: los nuevos crueles en la narrativa centroamericana reciente”.

- 8 Una rápida caracterización de la narrativa de la posguerra es: estructuras narrativas fragmentarias y abiertas, rupturas espacio-temporales, sentido negro del humor; temas tabú: erotismo, drogas, crímenes, homosexualismo, entre otros, irreverencia iconoclasta hacia todas las instituciones, lenguaje coloquial y prosaico, personajes comunes y realistas, experimentación gráfica, testimonialidad individual (*bildungsroman*) cronistas, testigos y autores, ludismo, crudeza de historias y escenas, desarraigo a lo local y nacional, inmersión en la tecnología y la cultura de la imagen, tema de la soledad vrs. la solidaridad y el profetismo escenarios urbanos degradados y sórdidos, realismo contemporáneo al autor, sensación de absurdo y de precariedad existencial, tono irónico y sarcástico, atmósferas sórdidas, rechazo de la hipocresía del doble discurso y de cualquier mediación al respecto, tendencias sadomasoquistas, desacralización de la vida, interrelación con otras prácticas artísticas, dimensión mínima vrs. epicidad o mesianismo o compromiso, sujeto femenino en proceso de autonomía, distopía: la utopía es inalcanzable y probablemente aburrida, pérdida de la inocencia sin nostalgia por paraísos no perdidos ni conocidos; excluyente y agresivo hacia quien no esté en su sintonía, exaltación de la cultura urbana popular, identificación con la cultura global más que con la cultura local o folklórica.

vanguardistas de inicios del siglo pasado<sup>9</sup>. Eran jóvenes ladinos que procedían de diversas clases sociales. Crecieron durante la guerra, pero como telón de fondo que no perturbó una niñez –frecuentemente en el seno de familias disgregadas-forjada en la imagen. La adolescencia prolongada se marcó por las drogas, el rock, escritores como Bukowski, Roth, filmes de Tarantino, *raves*, pero también iconos populares como los narcocorridos, los DJ, los graffiti, entre otros. La mayoría era autodidacta y algunos terminaron estudios superiores. Necesitaban visibilizarse y demarcarse, por lo tanto insistían en su diversidad de la cultura oficial, que despreciaban, y de la que ni querían ni esperaban la legitimación, y la cual, a su vez, los ignoraba y satanizaba. Fue una marginalidad excluida, pero a su vez, excluyente<sup>10</sup>. De ambos lados hubo suspicacia mutua y reducciones esterotipadas.

Muy importantes fueron los colectivos autogestionados por jóvenes que así burlaban a un sistema que no los reconocía o apoyaba. Eran pequeñas empresas autosustentables, aunque ocasionalmente con alianzas y soportes extranjeros o locales, algunas con fondos de las ONG, que frecuentemente definían y empobrecían los discursos estéticos, pues imponían directa o indirectamente limitantes discursos de corrección política. El peligro estaba en el “acomodo de los discursos de los proyectos y la pérdida de norte idealístico original” (Casali, 2003b, pp. 49-50). Estas iniciativas se iban improvisando en la marcha, permitiendo así a los jóvenes artistas crear nuevos circuitos de elaboración y difusión de productos estéticos diversificados, que testimoniaban la “multiexpresividad”<sup>11</sup>: libros, filmes, danza, pintura, entre otros. Entre estas iniciativas hay que mencionar a Casa Bizarra, Casa Comal, Colloquia y algunas editoriales, entre las que destaca la Editorial X, dirigida por el escritor Estuardo Prado (Payeras, 2013).

Estos jóvenes realizaron una catarsis colectiva y quizás necesaria para abrir sepulcros blanqueados. A veces podría recordar una especie de movida madrileña, pero carece del festivo ludismo almodovariano. Ya no, pues, el proyecto de una

9 Dante Liano hace una interesante articulación relativa entre algunos movimientos y manifiestos hispano-americanos de finales del siglo XX: el mexicano Crack, el chileno McOndo y el colombiano Generación mutante con el guatemalteco de la Generación X, como nuevas maneras de concebir la literatura y nuevo modelo de escritor.

10 Roque-Baldovinos (2013) señala precisamente que en novelas como *Ruido de fondo* (2003) de Payeras no se parte de una posición absoluta de nihilismo, porque implicaría obviamente no escribir. Más bien el intelectual y escritor siguen considerándose como conciencias privilegiadas: “Es una operación que tiene su momento transgresivo y desmitificador de los excesos del proyecto moderno, pero que en cierta medida participa de la arrogancia y violencia del proyecto moderno-colonial mismo. Porque acumular todo el poder interpretativo en la interioridad reflexiva del sujeto literario tiene como contraparte la deshumanización del otro” (p.226).

11 “La Casa Bizarra era un movimiento poético, artístico y musical (como el programa de “La carabina de Ambrosio”, *show* cómico mágico y musical). Tenía el interés de ser multidisciplinario o multiexpresivo -me gusta más ese término- un escritor podía ser un artista visual, cineasta, músico y actor. Los fundamentales: Simón Pedroza, Josué Eleazar, Giovanni Pinzón, Pablo Bromo y Alejandro Marré”. Es la respuesta vía electrónica de Javier Payeras a algunas dudas planteadas.

ciudad letrada, sino la ocupación de una ciudad-escenario sobre las ruinas, de parte de nuevos sujetos alternos a la cultura oficial. En la realidad, se fue formando sin intención predeterminada una especie de convivencia y diálogo más o menos democráticos entre los discursos establecidos y los nuevos, mediante procesos tensos. No obstante, en esos espacios culturales desarticulados social, política y culturalmente, estos artistas -a su manera y probablemente sin proponérselo conscientemente- influyeron en la reestructuración del tejido cultural<sup>12</sup>.

La periodización histórica de las letras centroamericanas sigue siendo un tema abierto cuando se refiere al período de la posguerra. No hay acuerdo entre las denominaciones y lo denominado: algunos enfatizan el aspecto temático; otros, las estrategias literarias, y otros la perspectiva del discurso narrativo. Así se habla de literatura posrevolucionaria, posguerra, posnacional, posmoderna, según sea el enfoque.

Mackebach (2008) realiza un recorrido por estas definiciones que considera como aportes provisionales y se pronuncia por una clasificación contextualizada desde dentro, tanto a nivel de referentes extraliterarios, códigos estético-literarios, ideologías e historia, que dialogue con la elaborada en los centros académicos hegemónicos. En el caso de Guatemala, la posmodernidad tendría que relacionarse con el fracaso de los proyectos modernos recientes y fracasados: la Revolución del 44 y la reciente Guerra Civil (Mackebach, 2008).

Afirmaba Aléxander Sequén-Mónchez en un ensayo publicado en 2003, que resultaba difícil catalogar a una “generación de posguerra”, ya que el grupo que podría conformarla, carecía de una conciencia histórica clara y una integración de la pluralidad de voces emergentes:

(...) el término es injusto y por lo tanto erróneo. En primer lugar, la década de los 90 se convirtió, desafortunadamente, en una especie de limbo o de vacío. La polarización política y social hizo que muchos escritores -me refiero a los que quedaron vivos dejaron de hacerlo o bien-, que fueran expulsados del país. Con la llegada de los Acuerdos de Paz, algunos regresaron, otros retomaron el oficio de la literatura y, la mayoría, empezó a sentar las bases de su discurso ético y estético. En este sentido, hablamos de jóvenes como Adelaida Loukota y Juan Pablo Dardón, alternando con escritores como Juan Carlos Lemus y Alejandra Flores, quienes tienen arriba de treinta años. Lo que pretendo explicar es la dificultad que representa, lo mismo para la crítica que para los lectores, contar

12 Puede apreciarse en la actualidad el fruto de esta labor. El viejo edificio de Correos, en pleno centro histórico, fue literalmente tomado por los artistas y ahora se encuentra institucionalizado con el apoyo de la Municipalidad Capitalina. Algunos artistas ya consagrados imparten clases de pintura, música, danza, grabado, entre otras cosas y, entre estos artistas, están algunos de los que formaron los grupos objeto de este estudio. Se dirigen a bajo precio a un público amplio, sobre todo niños y jóvenes. Como resultados concretos pueden apreciarse exposiciones, conciertos y festivales periódicos.



con una *generación* que contribuya a la ruptura de la tradición poética y narrativa que ha prevalecido, desigual y polifónica<sup>13</sup>, hasta la fecha. Por otro lado, el adjetivo *posguerra* no termina de dar cuenta cabal del malestar de la cultura, ni es asumido en función de una conciencia histórica; más bien sirve para etiquetar un conjunto de actitudes sintomáticas ante la vida y la sociedad -unas más rebeldes y otros perceptiblemente falsificadas en pos de la propaganda- en detrimento de la calidad que a estas alturas debiese reflejarse en buena parte del material publicado (...) Estamos en una especie de simultaneidad de tentativas y de posicionamiento de espacios, unos con mayor mérito y perfil que otros<sup>14</sup>” (Sequén Monchez, 2003, p. 24-25).

Por su parte, Anabella Acevedo, al referirse a la escasez de espacios para las publicaciones literarias durante los ochenta y casi la totalidad de los noventa, asevera que dichos espacios fueron colmados por publicaciones alternativas en forma de revistas más o menos periódicas, artesanales y con temas tabú para la pacata sociedad guatemalteca, a veces con apoyo estatal o internacional. A estos escritores, afirma, se les ha querido etiquetar como: “pertenecientes a una supuesta generación de la postguerra, generación X o generación chatarra, aunque en ellos la asociación se ha dado más por afinidades que por elaboración de manifiestos y consignas”<sup>15</sup> (Acevedo, 2003, p.31).

Es un hecho que no existe un consenso al respecto. En primer lugar, hablar de generaciones es siempre arriesgado por la dificultad de acordar una medida exacta de tiempo en la que se desarrolle una actividad sistemática, conjunta bajo un signo estético e ideológico. Sin embargo, el hecho de que los jóvenes escritores y artistas se agruparan en centros comunitarios iba creando lazos de identidad común, no tanto en positivo, como en negativo: “en contra de” y “a pesar de”. Es innegable que hubo un cambio de registro radical y profusa experimentación formal, aunque no todos los resultados fueran de la misma calidad.

### El Manifiesto de la Editorial X/otros registros

Por otro lado, sí hubo un manifiesto, el llamado “Manifiesto de la Editorial X” aparecido en 1997 en la revista *Anomia*, elaborado por Estuardo Prado, cuando era estudiante de Filosofía y Letras en la Universidad Rafael Landívar<sup>16</sup>. El manifiesto “buscaba una estética *underground* que confluyera con la cultura pop que en ese momento lindaba entre la televisión, el *comic* y la música punk electrónica”<sup>17</sup>.

13 El subrayado corresponde a la autora de este artículo.

14 El subrayado es de la autora del artículo.

15 Véase nota anterior.

16 Ver el Anexo I con la reproducción de la carátula de la revista *Anomia*, que aparentemente fue fundada por cuatro estudiantes de la Universidad Rafael Landívar, entre los cuales se encontraba Javier Prado, considerado el autor del Manifiesto y luego fundador de la Editorial X.

17 La cita se refiere a las respuestas que Payeras me envió vía electrónica a preguntas sobre el tema.

En este documento, se hacen públicos la índole y los propósitos de este grupo/editorial, que integró a estos jóvenes escritores: Javier Payeras, Maurice Echeverría, Estuardo Prado, Byron Quiñónez, Francisco Alejandro Méndez, Ronald Flores, Julio Hernández, Julio Calvo Drago y la salvadoreña Jacinta Escudos. En realidad el Manifiesto era sobre todo una invitación a participar. Javier Payeras, por su parte, lo ve así: “La generación X fue una editorial, libros publicados con plena impunidad y cinismo, creo que nos unificaba el interés por una cultura suburbana contemporánea, llena de datos acerca del *camp* y del *kitsch* más estrambótico y bizarro”<sup>18</sup>.

El manifiesto, escrito con tono cuestionador, crudo, altanero e irónico puntualiza lo siguiente:

- Rechazo a las editoriales, los escritores nacionales consagrados, los concursos literarios. las corrientes del criollismo y el realismo social, la crítica académica, las capillas literarias por su responsabilidad en no abrir espacios a los jóvenes con un discurso diverso al oficial y sancionado. Con esta actitud cerrada, conservadora y egoísta son los responsables de empobrecer y no dejar desarrollar el panorama de la producción literaria guatemalteca.
- Como respuesta, surge la Editorial X que se propone:
  - Hacer avanzar la literatura nacional.
  - Publicar obras de escritores desconocidos e innovadores, sin apego a las normas académicas.
  - Reconocer que el rechazo a sus textos y personas depende del cuestionamiento a los cánones de todo tipo. Su obra: evidencia: “muchísima incongruencia por haber sido escrita en estados alterados, de procedencia natural o artificial”, Su aspecto es intimidante: “nuestro aspecto desgarrado y nuestras caras de drogados matan a la primera impresión”.
  - Favorecer todos los textos que respondan a “un especial y pervertido placer en lo extraño, en lo anárquico, en lo rebelde, en lo inmoral, en lo inusual, y en la sangre de escritores jóvenes (cabe aclarar que entendemos por jóvenes la edad comprendida entre los 13 y los 31 años, y no los 40 al 50 del gremio de escritores guatemaltecos autodenominados como los más jóvenes)”<sup>19</sup>.
  - Erigirse como especie de proféticos iniciados de “una nueva era de cambio y apertura”. Esta apertura es de carácter democrático hacia otros escritores, mientras no se inserten en el canon literario, contra el que se ensañan defenestrando a figuras consagradas como Asturias.

18 Véase nota anterior.

19 Nuevamente el subrayado es propio de la autora.

- Cierra con una invitación a participar en el proyecto enviando textos o con contribuciones de todo tipo, desde monetarias hasta papel.

La tenacidad por quererse diferenciar culturalmente hace que su extravagancia adquiriera un sentido propio –alternativo– que marca sus textos, y que en sus mejores expresiones fue mucho más allá del escándalo por el escándalo mismo. Una mirada retrospectiva desde ahora, ciertamente puede apreciar que algunos de esos textos resistieron dentro de un contexto de editoriales transnacionales fijadas en el mercado y de otras locales que no arriesgaron, explicándose así que ellos crearan canales propios para la impresión y distribución de sus textos.

No obstante sería arriesgado afirmar que se constituyeron como generación porque eso hubiera implicado de alguna manera institucionalizarse y actuar como grupo, e inclusive seguir a un líder del mismo. Por el contrario fueron individualidades coincidentes pero constantemente dilatándose y contrayéndose como grupo, para no caer en moldes rígidos. Su límite, conscientemente asumido, fue la protesta –no en el sentido de paso previo a la acción política–, sino que catártica y no programática más allá del campo artístico, pues no pretendían ni les interesaba dar soluciones de otro tipo.

Paralelamente hubo otras voces contemporáneas<sup>20</sup>, como la de Jessica Masaya, tema que solo me limito a señalar pues constituiría tema de estudio aparte. Desde otra perspectiva ideológica y narrativa, la escritora guatemalteca en 2010 afirma que se siente alejada de la postura anarquizante y ahistórica de los escritores asociados a la Editorial X. Masaya (2010) se describe como una voz alternativa dentro de lo alternativo, y ajena, cuando se refiere al Manifiesto:

(...) no tenían nada que ver con la guerra y el conflicto que acababa de terminar, que eran totalmente ajenos a lo que ya se había escrito, sin padres literarios, una generación espontánea. Sancarlista<sup>21</sup>, militante y admiradora del Bolo Flores, de Otto René Castillo y de Francisco Morales Santos, ya no me sentí identificada. Quise que los escritores como yo, sin recursos ni lecturas sofisticadas, también sacáramos un manifiesto. Que también nos escucharan como la otra cara de la moneda, los feos y mal vestidos. (...) ¿Quién tenía tiempo, recursos, ánimo? (...) En medio del vendaval que era mi vida entonces, decidí que debía hacerme notar también, aunque fuera solita. (s.p.)

A la par de escritores como los cercanos a la Editorial X y su Manifiesto, hubo entonces otras voces que partían desde perspectivas y actitudes menos “cínicas”,

20 Además de Jessica Masaya, podría citarse entre otros a Juan Carlos Lemus y Johanna Godoy.

21 “Sancarlista” se refiere a quien pertenece y se identifica con la Universidad de San Carlos de Guatemala, tradicionalmente de trayectoria reivindicativa de causas populares y golpeada durante la guerra por desaparición y muerte de muchos de sus miembros.

para usar la terminología de Beatriz Cortez, y todavía ligadas en parte al discurso combativo de los escritores comprometidos. Sin embargo, sería reductivo hacer una contraposición simplista o esquemática. Desde visiones no coincidentes, ambos grupos de escritores experimentaron en diferente medida y expresaron con registros experimentales propios el malestar existencial que deja un conflicto armado -se viva o no en primera persona-; el cambio de cultura que implicó la globalización, aunque fuera tercermundista; la posguerra con la violencia de todo tipo ya sin la máscara de los ideales.

En el campo cultural, y sobre todo en el caso de la llamada literatura de posguerra, como afirma Sequén-Mónchez (2003) hubo una polifonía de voces vibrantes de tonos novedosos, pero no necesariamente siempre armónicas entre sí. La Editorial X en cuanto empresa cultural *sui generis* y su Manifiesto, programático a su manera, constituyen un punto importante de referencia para el estudio del quiebre —o los quiebres— anticanónicos de la literatura guatemalteca de posguerra, independientemente de si hubo o no una generación como tal.

## Referencias

- Acevedo, A. (2003) *Las publicaciones alternativas*. En Casali, R. (Coord). *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: La Curandería.
- Casali, R. (Coord) (2003a) *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: La Curandería
- Casali, R. (Coord) (2003b). *Qué pasa calabaza. Preguntas comunes, respuestas y utopías en la metamorfosis de la gestión cultural independiente*. En Casali, R. (Coord) *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: La Curandería
- Cortez, B. (2010). *La estética del cinismo*. Guatemala: F&G Editores
- Fernan, C. (s.f.) *Del post-trabajo a la post-literatura. Los nuevos crueles en la narrativa centroamericana reciente*. Recuperado de <http://collaborations:denison.edu.istmo/No.8/artículo/post-trabajo/html>
- Masaya, J. (2010) *De generaciones y escritores*. [Entrada de blog] Recuperado de <http://jessicamasaya.blogspot.com/2010/12/de-generaciones-y-escritores.html>
- Liano, D. (2013) *El canon literario hispanoamericano actual* En Cortez-Ortiz Wallner et al. (Ed.) *(Per)versiones de la modernidad: literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F&G

- Mackenbach, W. (2008). “Después de los pos-ismos. ¿Desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas?” En *Intersecciones y transgresiones. Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas - I*. Guatemala: F&G Editores.
- Méndez de Penedo, L (2013) *Poesía y mujeres en Guatemala: Sensibilidades a contracorriente* En Albizúrez Gil-Ortiz Wallner (Ed) *Poéticas y políticas de género. Ensayos sobre imaginarios, literaturas y medios en Centroamérica*. Berlín: Tranvía
- Ortiz-Wallner, A. (2013) *Escrituras de sobrevivencia: narrativa y violencia en Guatemala*. Cortez-Ortiz Wallner et al. (Ed.) *(Per)versiones de la modernidad: literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F&G Editores
- Payeras, J. (2003) *Ruido de fondo*. Guatemala: Magna Terra
- Payeras, J. (2006) *Ruido de fondo*. Guatemala: Piedra Santa
- Payeras, J. (2013) Recuperado de <https://revistalunapark.wordpress.com/2013/04/08/despues-del-fin.la-x/>
- Payne, M. (Comp.) (2002) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós
- Roque-Baldovinos, R. (2013) *La ciudad y la novela centroamericana de posguerra* En Cortez-Ortiz-Wallner et al. *(Per) versiones de la modernidad: literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F&G Editores
- Sequén Monchez, A. (2003) *Breve panorama de la literatura guatemalteca*. En Casali, R. (Coord) *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: La Curandería.

# Anexo

## Manifiesto de la Editorial X

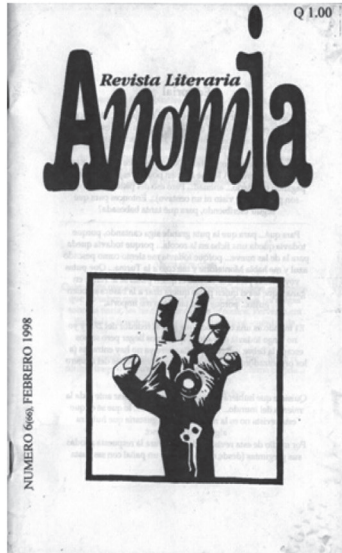
5/4/2017

Después del fin... – El manifiesto X | Revista Luna Park

### DESPUÉS DEL FIN... – EL MANIFIESTO X

abril 8, 2013 · de revistalunapark · en Revista Luna Park No. 29 ·

## MANIFIESTO DE LA EDITORIAL X



(Revista literaria Anomia, No.6(66), febrero de 1998, Págs. 30-32)

#### Agradecimientos

Le damos las gracias a las editoriales que a través de sus políticas para la promoción y difusión de las obras de autores nacionales, han llegado a la meritoria (y no fácil tarea) de llegar a crear el más férreo estreñimiento en la historia de la literatura guatemalteca. Gracias a ellos podemos agarrar un libro recién impreso y compararlo con otros, escritos por el mismo autor hace diez, veinte, treinta o hasta cuarenta años atrás, y así valorar su esfuerzo al siquiera seguir tratando de hacer algo. Le damos las gracias a los escritores nacionales que han sabido hermanarse unos con otros y así crear un medio propicio para la publicación, crítica y difusión de sus propias obras; creando un medio cerrado, en donde unos se alaban a otros, excluyendo a todos los extraños que intentan introducirse en el medio. Gracias a ellos podemos ir a alguna conferencia titulada algo así como "la nueva literatura guatemalteca" y al ver a los escritores que expondrán, volver a sentirnos como pequeños niños y olvidar la frustración de escribir algún cuento y verlo podrirse en algún olvidado rincón (o encontrándole, a veces, un buen uso como es el limpiarse el culo con las hojas); pensando "tal vez, dentro de otros veinticinco años podré ser uno de esos jóvenes escritores".

Especial agradecimiento le damos a los concursos literarios, cuyo valor radica en

el reconocer la aptitud literaria de algún escritor ya consumado, que somete alguna de sus obras al gremio de jurados colegas y compadres, o en el caso de elegir a algún concursante novato descubrir la aptitud literaria que corre en sus venas, siendo prueba de esto el apellido que denota su procedencia de alguna ilustre familia de escritores nacionales. Gracias a estos concursos se crea una esperanza, una luz en el camino, que le da ánimo a todos los escritores apócrifos de que para ellos y para sus obras, hay un lugar debajo del arco iris, claro, mientras que no se den a conocer los resultados del concurso. Pero otra vez, gracias a estos magnos concursos (a pesar del desánimo, frustración, enojo y hasta tendencias suicidas que causan el ver cómo el omnisciente jurado reconoce su obra como mierda) es a través del querer olvidar la oportunidad perdida ahogándose de guaro en alguna extraña y

<https://revistalunapark.wordpress.com/2013/04/08/despues-del-fin-el-manifiesto-x/>

1/2

5/4/2017

Después del fin... – El manifiesto X | Revista Luna Park

recóndita cantina, en donde se gestan y destilan las más bajas pasiones que inflamaran los cuentos que, si sobrevive a la intoxicación, dicho aspirante a escritor escribirá posteriormente. Llegando a pensar, que tal vez, cuando tenga la cabeza encanada y se asemeje más su obra al criollismo y al realismo social (si es que no se muere antes de cirrosis, un plomazo, un puyón o de SIDA) podrá algún día ser laureado y reconocido escritor.

A todos los que criticaron nuestras obras catalogándolas como claros y patentes

frutos de nuestra inexperiencia literaria (aunque hay que reconocer que en nuestras obras hay mucha incongruencia por haber sido escritas en estados alterados, de procedencia natural o artificial). A todos los que nos ignoraron como a perros sarnosos por lo cáustico y sin gusto de nuestras obras (aunque aquí también hay que reconocer que nuestro aspecto desgarrado y nuestras caras de drogados matan a la primera impresión). A los demás grupos literarios por ver nuestras obras como algo no-culto y meritorio (puesto que no le cantamos al amor, a la mujer y a la patria, como ellos; sino que al dolor, al sufrimiento y a todo lo que es real). A Dios (que dicho sea de paso no existe) por no interferir en nuestra obra, ni en nuestra moral, ni en nuestra vida. ¡A TODOS MIL GRACIAS!

Gracias a todos y cada uno de los ya mencionados (así como de los que nos

hayamos olvidado de mencionar) es por lo que ha surgido la **editorial X**, alimentados y facilitando su tarea gracias a ellos; puesto que partir de la nada es fácil, haciendo que cualquier intento de nuestra parte por mover siquiera el dedo meñique para que la literatura nacional avance se meritorio, porque en la escasez cualquier cosa es ganancia.

La **editorial X** estará dedicada a publicar obras de personas desconocidas que a

pesar de no mostrar ningún apego a las normas académicas, muestre alguna innovación extraña, sin importar qué tan extraña sea o que caiga entre lo patológico; puesto que lo enfermizo en la literatura es nuestro deleite. Teniendo un especial y perverso placer en lo extraño, en lo anárquico, en lo rebelde, en lo inmoral, en lo inusual, y en la sangre de escritores jóvenes (cabe aclarar que por jóvenes entendemos la edad comprendida entre los 13 y los 31 años, y no los 40 a 50 del gremio de escritores reconocidos como los más jóvenes).

Es así como se inicia una nueva era de cambio y apertura, alentando a todos los

que escriban con el hígado, con los riñones, con el cerero o con lo que putas se les venga en gana (media vez sea diferente a El señor presidente, La mansión del Pájaro Serpiente, Cara Prieta, Hogar dulce hogar, y a miles de mierdas similares). A participar en esta editorial; con sus aportes literarios, críticas, cartas obscenas, o donaciones en dinero o en especie (principalmente papel) a mandarlas a la dirección:

**X**

APARTADO POSTAL NO. 1731

CIUDAD DE GUATEMALA

GUATEMALA, CENTROAMÉRICA

E-mail: [efprado@infovia.com.gt](mailto:efprado@infovia.com.gt)

Atenta y respetuosamente **X**







**Catherine  
 Poupney-Hart**  
*Universidad de Montreal  
 Estados Unidos*

## La prensa temprana en la era digital: contexto y recursos

### RESUMEN:

El estudio de la prensa periódica temprana en Hispanoamérica enfrenta al investigador con notables obstáculos debidos al tamaño del material y a su estatuto menor como práctica escritural que hizo que no se preservara en forma íntegra y en condiciones idóneas. Aunque falta mucho para que se generalicen, las operaciones de digitalización que llevan a cabo bibliotecas y archivos suponen una transformación radical de este panorama y unas implicaciones difíciles todavía de apreciar. Se completa un estado provisional y práctico de la cuestión con el examen, desde esta perspectiva, de la tercera serie de la *Gaceta de Guatemala* (1797-1807), órgano de prensa más importante al final del siglo XVIII y principios del XIX en Hispanoamérica.

**Palabras clave:** prensa temprana, reedición digital, discurso colonial, Ilustración, literatura centroamericana, Gaceta de Guatemala

### ABSTRACT:

The main obstacle to the study of the early periodical press has been access to the materials, due in part to their volume, but even more to their minor status as a scriptural practice. More particularly in Hispanic America, this prevented several newspaper series from being preserved intact and what survived was not always kept in optimal conditions. Even if we will have to wait until relevant libraries or archives provide digitized version of their full collections, the operations that have already taken place offer unprecedented access to materials with potential implications still difficult to foresee. This article aims

initially to provide a brief and practical survey of the present situation. It will then move on to examine, from this perspective, the third series of the *Gazeta de Guatemala* (1797-1807), the most important newspaper at the end of the 18th and beginning of the 19th centuries in Hispanic America.

**Keywords:** early periodical press, electronic publishing, colonial discourse, Enlightenment, Central American literature, *Gaceta de Guatemala*

## Introducción

El estudio de la prensa temprana desde la historia, la literatura o la comunicación, como disciplinas académicas, ha implicado enfrentarse, hasta ahora, con el problema de acceso a los textos. Nos referimos aquí en particular a la producción periodística que, para el ámbito hispanoamericano, parte del primer decenio del siglo XVIII y conoce un florecimiento notable durante la fase final del dominio incontestado de España sobre sus provincias ultramarinas, es decir, hasta la invasión napoleónica de la Península. Si la comparamos con formas de expresión más convencionalmente literarias, la periodística no ha sido lo suficientemente estudiada ni difundida y, en varios casos, no ha sido conservada en su integridad. Esto se debe en primera instancia al mediocre estatus social de un medio no avalado por la tradición clásica, ni por el prestigio de un autor único, y por lo tanto no es considerado digno de ser preservado con las mismas precauciones que otros impresos asociados con formas canónicas de expresión como la historia, la poesía, el teatro o la novela.

Los problemas de conservación y reedición de los periódicos tempranos se deben también al tipo de consumo para el que estaban previstos inicialmente, es decir, circular, ser compartidos, y, en el caso de las hojas más noticieras, acabar no sirviendo “más que para papel viejo” (*Regañón y el Nuevo Regañón*, 1965, p. 37), pese a que la presencia de introducciones y de índices de materias que facilitan la consulta de los números reunidos en tomos<sup>1</sup>, apunta a una vocación enciclopédica netamente librería de gran parte de esta producción.

Resulta inútil insistir entonces en que estos acondicionamientos, propios de la actividad periodística temprana en general, que fueron agudizados en Hispanoamérica, han tenido como consecuencia huecos en las series, con números faltantes o dispersos en lugares apartados y, a menudo, roídos por la humedad y las polillas, a pesar de haberse impuesto el uso de un papel de alta calidad, exclusivamente importado de la metrópoli en las colonias ultramarinas de España. Aparte de la dificultad de localización de los ejemplares en archivos y bibliotecas, no son pocos los investigadores que han tenido que pasar por etapas onerosas para lograr ver los textos y conseguir reproducciones aceptables que permitan un trabajo fino

<sup>1</sup> Correspondientes a ciclos de 4, 6, 12 meses.

de lectura, en la calma de un espacio personal de trabajo<sup>2</sup>. El *Estudio histórico del periodismo guatemalteco* de Barrios y Barrios (2003) se hace eco de este problema, pero aún en una fecha más reciente otro estudioso lamenta los obstáculos con los que se enfrentó su investigación doctoral: “El rastreo de la *Gaceta de Guatemala*”, confiesa Hernández Pérez (2015),

[r]esultó un trabajo difícil, debido a que las universidades y archivos de Guatemala, Centroamérica, Estados Unidos de América y España, al momento de iniciar la investigación, no poseían la publicación. Esto implicó el que centrara mi búsqueda en la ciudad de México, lo cual después de un arduo trabajo de campo logré localizarla en la Hemeroteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (Sala de Microfilmes). (pp. 13-14)

Los documentos estaban de hecho allí, en “universidades y archivos de Guatemala, Centroamérica, Estados Unidos de América y España”, desde hace muchos decenios, pero la información de cómo llegar a ellos se hallaba dispersa.

En los últimos años, tanto en Centroamérica como en el resto de Occidente, todo indica que el problema de acceso a los periódicos antiguos está siendo resuelto, gracias a las operaciones de digitalización y puesta en línea del material. Bastante queda todavía por hacer, pero también es cierto que un breve balance de la situación actual no está de más para el investigador que se inicia en el tema<sup>3</sup>.

### Recursos digitales fuera del ámbito hispano

Con la prensa periódica estamos frente a textos que tuvieron inicialmente tiradas limitadas y quedan, por lo tanto, pocos números en circulación. Basándose en Guinard (1973), Clément (1997) menciona los 1.390 ejemplares del *Espíritu de los diarios* y los 500 de las *Cartas críticas periódicas*, por recordar solo dos de los periódicos peninsulares que nombra el estudioso francés. Añade que, en lo que concierne al *Mercurio peruano*, caso de mayor éxito en la producción hispanoamericana del momento, es probable que las tiradas fluctuaran entre 400 y 575 ejemplares. Como series, los periódicos contaron a menudo con un volumen tan considerable de folios que resultan de difícil adquisición para individuos aún en sus reediciones modernas. Sin entrar en el caso de los papeles de mayor circulación en el siglo XVIII europeo (como las 32.781 páginas de la *Gazette de Leyde*), solo basta mencionar las 10.429 páginas de las *Gacetas de México* de Manuel Antonio Valdés (1784-1809), las 3.568 páginas del *Mercurio peruano* (1791-1795) (Clément, 1997) o las 2.168 del *Papel periódico de la ciudad de Santa Fe*

2 En este contexto merece una mención especial de agradecimiento la atención irreprochable del personal de la Academia de Geografía e Historia de Guatemala.

3 El presente panorama corresponde a datos recolectados hasta principios de 2017 y no tiene pretensiones de exhaustividad.

*de Bogotá* (1791-1797) (Bohórquez Colorado, 1978). En estas circunstancias, la posibilidad de disponer de copias numéricas supone una insuperable aportación práctica al campo de estudios.

Fuera del ámbito hispano, se dispone de recursos importantes para acceder a versiones numéricas de periódicos anglo, franco e italo hablantes, cuya consulta resulta necesaria para reconstruir el horizonte discursivo, a la vez formal, pragmático y temático, de la prensa de antiguo régimen en el mundo occidental. Se puede citar el archivo de prensa de Google, aunque este proyecto iniciado en 2008 se suspendió en 2011 (Belga News, 2011), y el British Newspaper Archive, herramienta particularmente eficaz para prensa británica. Una mención particular se merece también el programa del Centro de estudios del siglo XVIII de la Universidad de Lyon, en Francia, con sus *Gazettes européennes du 18e siècle*. A esta breve lista de recursos generales, habría que añadir la biblioteca digital de la asociación de bibliotecas e instituciones de investigación Hathi Trust, así como Internet Archive: ambos casos proveen copias digitales de importantes periódicos hispanos, aunque no sea éste un aspecto específico de su compromiso. En esta lista se pueden incluir otros recursos digitales para el ámbito de la francofonía, como Media 19 (para prensa francófona decimonónica de las Antillas, Bélgica, Canadá y Québec, Egipto, Estados Unidos, Francia, Grecia, India, México, Suiza, Uruguay); están también disponibles colecciones de antiguos periódicos canadienses, franco y anglo hablantes, en Notre mémoire en ligne de Canadiana.org, así como revistas y periódicos quebequenses de bibliotecas y archivos de Québec. Finalmente (aunque siempre a título provisional) resulta útil el sitio I Giornali in Italia.

Recursos digitales	URL
Google News	<a href="https://news.google.com/newspapers">https://news.google.com/newspapers</a>
British Newspaper Archive	<a href="http://www.britishnewspaperarchive.co.uk">http://www.britishnewspaperarchive.co.uk</a>
Gazettes européennes du 18e siècle	<a href="http://www.gazettes18e.fr">http://www.gazettes18e.fr</a>
Hathi Trust Digital Library	<a href="https://www.hathitrust.org/digital_library">https://www.hathitrust.org/digital_library</a>
Internet Archive	<a href="https://archive.org">https://archive.org</a>
Medias 19	<a href="http://www.medias19.org">http://www.medias19.org</a>
Notre mémoire en ligne - Canadiana.org	<a href="http://eco.canadiana.ca">http://eco.canadiana.ca</a>
Bibliothèques et archives nationales du Québec	<a href="http://www.banq.qc.ca/collections/collection_numerique/journaux-revues/index.html?ListeTitreOn=*">http://www.banq.qc.ca/collections/collection_numerique/journaux-revues/index.html?ListeTitreOn=*</a>
I Giornali in Italia	<a href="http://digilander.libero.it/imiani/Ricerche/giornali%20in%20Italia/home.html">http://digilander.libero.it/imiani/Ricerche/giornali%20in%20Italia/home.html</a>

Cuadro 1. Algunos recursos digitales para prensa periódica fuera del ámbito hispano

## Reediciones impresas de periódicos tempranos hispanoamericanos

Si nos centramos ahora en el ámbito hispanoamericano, y más particularmente en la reedición de la producción periodística temprana, es probable que varias agendas nacionalistas (o gremiales) motivaran la reimpresión de los papeles más notables de la época colonial que se realizó sobre todo a partir de los años cincuenta, y particularmente en los ochenta del siglo pasado. Afortunadamente, para ello se recurrió casi exclusivamente a la edición facsímil o cercana a la facsímil, respetando por lo tanto la dinámica editorial de la prensa periódica, marcada fundamentalmente por principios de jerarquía y discontinuidad formal y en gran medida temática.

En México<sup>4</sup>, se imprime así en 1949 y 1950 una edición de las *Gacetas* sacadas por el obispo Castorena y Ursúa y el presbítero Sahagún de Arévalo (1722-1742), y a mediados de los años ochenta, uno de los tres primeros tomos de las *Gacetas de México* de Manuel Antonio Valdés. Paralelamente, se publicaban el *Mercurio volante* de José Ignacio Bartolache (1772-1773), y los tres primeros periódicos de José Antonio Alzate: “Diario literario de México dispuesto para la utilidad pública a quien se dedica” (1768); “Asuntos varios sobre ciencias, y artes” (1772); “Observaciones sobre la Física, Historia natural, y Artes útiles” (1787-1788) (Roberto Moreno ed., 1980, pp. 1-58; 59-150; 151-249). En cambio, no se juzgó necesario en ese momento, ni curiosamente después, realizar una edición de las *Gacetas de literatura* (1788-1795) del mismo Alzate que fuera más respetuosa del original que la que se había elaborado en 1831. Notemos que, mientras la American Philosophical Society de Filadelfia solo posee 10 números (1792, del 38 a 47) del segundo tomo original, gran parte de la colección se conserva en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla, y posiblemente (aunque no lo hemos podido comprobar) en la Biblioteca Cervantina del Tecnológico de Monterrey, en México, con lo cual no habría sido (ni sería) tan difícil la labor de reedición.

En un proceso análogo al de México, en el Perú (1982-1983), se publicaban ediciones facsimilares de la *Gaceta de Lima* en diferentes épocas, mientras toda la serie del *Mercurio peruano* (1790-1795) lo había sido en 1966. Más de diez años después de esta edición, en 1978, en Colombia, se realizaba una reproducción en siete tomos de otro monumento de la época colonial, el *Papel periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá* (1791-1797) de Manuel del Socorro Rodríguez, seguida en 1993 por la del menos ambicioso *Correo curioso erudito, económico y mercantil de la Ciudad de Santafé de Bogotá* (1801).

4 Cuna del periodismo hispanoamericano si se considera la ambición y la continuidad de sus primeras gacetas. Sin embargo, el estudio y la transcripción del *Diario de noticias sobresalientes en la Corte de Lima* (1700-1705) que acaban de poner en línea Firbas y Rodríguez Garrido (2017) contribuirán al mayor conocimiento de la aportación del Perú a la historia de la prensa.

En el mismo período (1995), un colegio de periodistas ecuatorianos se hacía cargo de la doble edición facsimilar y moderna de la importante, aunque cuantitativamente modesta, obra de Eugenio Santa Cruz y Espejo, las *Primicias de la Cultura de Quito* (1792), que había sido divulgada previamente (1912), junto con otros escritos del médico quiteño.

En esta lista de reediciones de periódicos preindependentistas, no puede faltar la mención de dos papeles del Río de la Plata, el *Telégrafo mercantil* (1801-1802) y su sucesor inmediato, el *Semanario de agricultura* (1802-1807), que se valieron de ediciones facsimilares en 1914 y 1928-1937 respectivamente, con una reimpresión popular en 2003, y otra, más reciente, sobre soporte CD-Rom.

Esto deja fuera dos zonas de la monarquía española en las que la actividad periodística fue, sin embargo, particularmente dinámica en varios momentos del período que hemos seleccionado: las audiencias de Cuba y de Guatemala. Para La Habana, si bien es cierto que *El Regañón* y *el Nuevo Regañón* (1800-1802) fueron reeditados con fondos de la UNESCO en 1965, del importante *Papel periódico de la Habana* (1790-1804) solo se han sacado hasta ahora extractos para una antología (Vitier, 1990). Esto se debe sin lugar a dudas a la falta de medios en la Cuba actual, pero tal vez haya sido un factor adicional el lastre ideológico que supone la representación reiterada, e insoportable para el lector de hoy, de seres humanos como meras mercancías en las secciones finales de compra y venta del periódico.

En cuanto a la América Central, en lo que corresponde a un período inmediatamente posterior al considerado anteriormente, notemos en 1969 las ediciones conmemorativas (no estrictamente facsimiles) del Sesquicentenario de la Independencia de Centro América para el *Amigo de la patria* de José Cecilio del Valle (1954) y *El Editor constitucional*, del Dr. Pedro Molina (1960). Sin embargo, la anterior, y mucho más ambiciosa, *Gaceta de Guatemala*, que constituye otro monumento de las letras americanas, no ha recibido la atención editorial que se merece. El periódico (o más bien, un papel con este mismo título) se publicó de manera discontinua durante el siglo XVIII: entre 1729-1731, 1793-1796, 1797-1807, y luego de 1808 a 1816 (Poupeney-Hart, 2010). Ya a mediados del siglo XIX, se observó una reivindicación de este legado con la transcripción, en la gaceta homónima (17 de octubre-16 de noviembre de 1857), de algunos extractos de la primera serie, que se ha preservado y se puede consultar íntegra en la Hispanic Society of New York. De la segunda serie, no quedan, parece, más que algunos ejemplares conservados en el Archivo de Indias de Sevilla. Pero la tercera serie de la gaceta, a pesar de sus casi 3.000 páginas en diez tomos, que cubren una amplia variedad de temas (costumbres, economía, historia, geografía, medicina, etnografía, lengua, poesía), no ha conocido el éxito editorial de los pocos periódicos de nivel y proyección equivalentes en el continente. Que sepamos, solo se

ha vuelto a imprimir en *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia* (1952) un ensayo intitulado “Memoria para hacer una descripción puntual del reino de Guatemala”, e incorrectamente atribuido a José Domingo Hidalgo en el encabezado. Últimamente ha salido un tomo, el séptimo, publicado por Hard Press Publishing, a partir de un ejemplar digitalizado y puesto en línea por Internet Archive (s.f.).

Autor/Título	Reimpresión	Año
Alzate, José Antonio. <i>Gacetas de Literatura de México</i> , 4 vol.	Puebla, reimpresas en la oficina del hospital de S. Pedro, a cargo del ciudadano Manuel Buen Abad	1831
Alzate, José Antonio. <i>Obras. I Periódicos</i> .	Edición de Roberto Moreno. México, Universidad Nacional Autónoma de México	1980
Bartolache, José Ignacio. <i>Mercurio volante, 1772-1773</i>	México, Universidad Nacional Autónoma de México	1993
Beteta, Ignacio. <i>La Gazeta de Guatemala...</i>	Miami, Hard Press Publishing	s. f.
<i>Correo curioso, erudito, económico y mercantil de la Ciudad de Santafé de Bogotá</i>	Bogotá, Biblioteca Nacional	1993
<i>Gazeta de Lima. De 1756 a 1762. De Superunda a Amat</i>	Edición de José Durand. Lima, COFIDE	1982
<i>Gazeta de Lima. De 1762 a 1765. Apogeo de Amat</i>	Edición de José Durand. Lima, COFIDE	1982
<i>Gazeta de Lima. De 1793 a junio de 1794. Gil de Taboada y Lemos</i>	Edición de José Durand. Lima, COFIDE	1983
<i>Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722). Sahagún de Arévalo (1728 a 1742). Vol. I: 1722 y 1728 a 1731</i>	México, Secretaría de Educación Pública	1949
<i>Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722). Sahagún de Arévalo (1728 a 1742). Vol II: 1732 a 1736</i>	México, Secretaría de Educación Pública	1950
<i>Gacetas de México. Castorena y Ursúa (1722). Sahagún de Arévalo (1728 a 1742). Vol. III: 1737 a 1742</i>	México, Secretaría de Educación Pública	1950
<i>Gazeta de México (Enero a agosto de 1784).</i>	México-Windsor, Ont., Rolston-Bain	1983
<i>Gazeta de México (Agosto a diciembre de 1784)</i>	México-Windsor, Ont., Rolston-Bain	1985
<i>Gazeta de México (Enero a julio de 1785).</i>	México-Windsor, Ont., Rolston-Bain	1986

Hidalgo, José Domingo. “Memoria para hacer una descripción puntual del reino de Guatemala”	<i>Anales de la Sociedad de Geografía e Historia</i> , Tomo XXVI, núm. 3-4, pp. 383-413	1952
<i>Mercurio peruano</i> , 12 tomos	Lima, Biblioteca Nacional del Perú	1966
Molina, Dr. Pedro. <i>El Editor constitucional</i> , 3 tomos	Guatemala, Editorial del Ministerio de Educación Pública	1954, 1969
<i>Papel Periódico de Santa Fe de Bogotá</i>	Bogotá, Banco de la República-Biblioteca Nacional	1978
<i>Regañón y el Nuevo Regañón, El</i>	La Habana, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO	1965
Santa Cruz y Espejo, Francisco Javier Eugenio. <i>Escritos del Doctor Francisco Javier Eugenio Santa Cruz y Espejo</i> . Tomo primero	Quito, Imprenta Municipal	1912
Santa Cruz y Espejo, Francisco Javier Eugenio. <i>Primicias de la Cultura de Quito</i>	Quito, Colegio de Periodistas de Pichincha	1995
<i>Semanario de agricultura, industria y comercio (1802-1807)</i> , 5 vol.	Buenos Aires, Gmo. Kraft	1928- 1937
<i>Semanario de agricultura, industria y comercio (1802-1807)</i> , 5 vol. Juan Hipólito Vieytes	Buenos Aires, Biblioteca testimonial del bicentenario-Editorial Docencia	2003
<i>Telégrafo mercantil, rural, político-económico e historiográfico del Río de la Plata 1801-1802</i> , 2 vol.	Buenos Aires, Junta de Historia y Numismática Americana	1914
<i>Telégrafo mercantil, rural, político-económico e historiográfico del Río de la Plata 1801-1802</i> , 4 vol. Francisco Cabello y Mesa	Buenos Aires, Biblioteca testimonial del bicentenario-Editorial Docencia	2003
Valle, José Cecilio del. <i>El Amigo de la patria</i> , 2 tomos	Guatemala, Editorial José de Pineda Ibarra	1969
Vitier, Cintio et al. <i>La literatura en el Papel periódico de la Havana 1790-1805</i>	La Habana, Editorial Letras Cubanas	1990

Cuadro 2. Reediciones impresas citadas



## Recursos y ediciones digitales de periódicos hispanoamericanos tempranos

Si consideramos ahora la edición numérica, ya se mencionó que Hathi Trust, Google e Internet Archive dan acceso a varios títulos importantes, pero desde la península ibérica se ha realizado un trabajo particularmente digno de celebrarse: la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España (BNE) se ha vuelto un recurso fundamental, al que se debe añadir, en menor medida, la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, así como la Biblioteca digital de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (BIDA-AECID). No puede faltar la mención de hemerotecas digitales nacionales o regionales: entre las más pertinentes para el asunto y el período que nos ocupa, están la Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM), la Hemeroteca digital histórica del Banco de la República de Colombia (BRC), y Trapalanda, Biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de la República Argentina.

Archivos digitales	URL
Argentina: Trapalanda	<a href="http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/16708">http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/16708</a>
Colombia: BRC-Hemeroteca digital histórica	<a href="http://www.banrepcultural.org/blaaavirtual/hemeroteca-digital-historica/all">http://www.banrepcultural.org/blaaavirtual/hemeroteca-digital-historica/all</a>
España: BNE-Hemeroteca digital	<a href="http://hemerotecadigital.bne.es">http://hemerotecadigital.bne.es</a>
España: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes	<a href="http://www.cervantesvirtual.com">http://www.cervantesvirtual.com</a>
España: BIDA-AECID	<a href="http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion">http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion</a>
México: HNDM	<a href="http://www.hndm.unam.mx/index.php/es/acerca-de-hndm">http://www.hndm.unam.mx/index.php/es/acerca-de-hndm</a>

Cuadro 3. Algunos archivos digitales

Se dispone por este medio de versiones numéricas de muchos de los títulos evocados anteriormente:

Títulos	Archivos digitales	URL
<i>Alternativo del Redactor Americano</i> 1807-1809	BRC	<a href="http://www.banrepcultural.org/blaaavirtual/hemeroteca-digital-historica/el-alternativo-del-redactor-americano">http://www.banrepcultural.org/blaaavirtual/hemeroteca-digital-historica/el-alternativo-del-redactor-americano</a>
<i>Aurora. Correo de la Havana</i> 1800-1807	Internet Archive	Números sueltos, 1807: <a href="https://archive.org/details/auroracorreopoli00palm">https://archive.org/details/auroracorreopoli00palm</a>

<i>El Aviso (de la Habana) 1805-1810</i>	Hemeroteca digital BNE	Del núm. 64 (1805) al núm. 179 (1810): <a href="http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0026480286&amp;lang=es">http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0026480286&amp;lang=es</a>
<i>Diario de México 1805-1817</i>	HNDM	1805-1810 : <a href="http://www.hndm.unam.mx">http://www.hndm.unam.mx</a>
	Hathi Trust	Tomos 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 11: <a href="https://babel.hathitrust.org/cgi/lst?a=srchls&amp;anyall1=all&amp;q1=diario+de+M%C3%A9xico&amp;field1=ocr&amp;op3=AND&amp;yop=between&amp;pdate_start=1750&amp;pdate_end=1820&amp;facet_lang=language%3ASpanish&amp;facet_lang=&amp;facet_format=">https://babel.hathitrust.org/cgi/lst?a=srchls&amp;anyall1=all&amp;q1=diario+de+M%C3%A9xico&amp;field1=ocr&amp;op3=AND&amp;yop=between&amp;pdate_start=1750&amp;pdate_end=1820&amp;facet_lang=language%3ASpanish&amp;facet_lang=&amp;facet_format=</a>
	BNE-Hemeroteca digital	1808-1813: <a href="http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004520130&amp;lang=fr">http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004520130&amp;lang=fr</a>
<i>Diario de noticias sobresalientes en esta Corte de Lima 1700-1711</i>	New York Public Library Digital Collections	Original, 1700-1711: <a href="https://digitalcollections.nypl.org/items/3a32c020-9d09-0133-360b-00505686a51c">https://digitalcollections.nypl.org/items/3a32c020-9d09-0133-360b-00505686a51c</a>
	Depósito Académico Digital Universidad de Navarra	Transcripción, 1700-1705 (vol. 1): <a href="http://dadun.unav.edu/handle/10171/43271">http://dadun.unav.edu/handle/10171/43271</a>
<i>Gacetas de Guatemala 1797-1807</i>	BIDA AECID	Tomos 2, 6, 7: <a href="http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=937">http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.cmd?id=937</a>
	Internet Archive	Tomo 7: <a href="https://archive.org/details/lagazetaduate00beteguat">https://archive.org/details/lagazetaduate00beteguat</a>
<i>Gacetas de literatura de México 1788-1795 Edición de 1831</i>	Google Books	Tomo 1: <a href="https://books.google.ca/books?id=Ps5pQHuxUhEC&amp;printsec=frontcover&amp;dq=gacetas+de+literatura+de+mexico+volume+1&amp;hl=en&amp;sa=X&amp;ei=RZxGU-vZJuHNsQTU9oGICg&amp;ved=0CDUQ6AEwAQ#v=onepage&amp;q&amp;f=false">https://books.google.ca/books?id=Ps5pQHuxUhEC&amp;printsec=frontcover&amp;dq=gacetas+de+literatura+de+mexico+volume+1&amp;hl=en&amp;sa=X&amp;ei=RZxGU-vZJuHNsQTU9oGICg&amp;ved=0CDUQ6AEwAQ#v=onepage&amp;q&amp;f=false</a>
	Google Books	Tomo 2: <a href="https://books.google.ca/books?id=q9A-EAAAAYAAJ&amp;printsec=frontcover&amp;dq=gacetas+de+literatura&amp;hl=fr&amp;sa=X&amp;redir_esc=y#v=onepage&amp;q=gacetas%20de%20literatura&amp;f=false">https://books.google.ca/books?id=q9A-EAAAAYAAJ&amp;printsec=frontcover&amp;dq=gacetas+de+literatura&amp;hl=fr&amp;sa=X&amp;redir_esc=y#v=onepage&amp;q=gacetas%20de%20literatura&amp;f=false</a>
	Google Books	Tomo 3: <a href="https://books.google.ca/books?id=Ut-K4AAAAIAAJ&amp;printsec=frontcover&amp;dq=gacetas+de+literatura&amp;hl=fr&amp;sa=X&amp;redir_esc=y#v=onepage&amp;q=gacetas%20de%20literatura&amp;f=false">https://books.google.ca/books?id=Ut-K4AAAAIAAJ&amp;printsec=frontcover&amp;dq=gacetas+de+literatura&amp;hl=fr&amp;sa=X&amp;redir_esc=y#v=onepage&amp;q=gacetas%20de%20literatura&amp;f=false</a>
	Internet Archive	Tomo 4: <a href="https://archive.org/details/gacetasdelitera00ramgoog">https://archive.org/details/gacetasdelitera00ramgoog</a>

<i>Gacetas de México</i> 1728-1739	HNDM	<a href="http://www.hndm.unam.mx">http://www.hndm.unam.mx</a>
<i>Gacetas de México</i> 1784-1809	BNE- Hemeroteca digital	1784-1809: <a href="http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004520440&amp;lang=es">http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0004520440&amp;lang=es</a>
	HNDM	1785-1809: <a href="http://www.hndm.unam.mx">http://www.hndm.unam.mx</a>
<i>Gaceta de Santa Fe de Bogotá</i> 1785	BRC	1795 (Tomo 7): <a href="https://books.google.ca/books?id=ha22XvFjSWsC&amp;pg=PA377&amp;d-q=gazeta+de+mexico&amp;hl=fr&amp;sa=X&amp;re-dir_esc=y#v=onepage&amp;q=gazeta%20de%20mexico&amp;f=false">https://books.google.ca/books?id=ha22XvFjSWsC&amp;pg=PA377&amp;d-q=gazeta+de+mexico&amp;hl=fr&amp;sa=X&amp;re-dir_esc=y#v=onepage&amp;q=gazeta%20de%20mexico&amp;f=false</a>
		Dos ejemplares: <a href="http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/hemeroteca-digital-historica/gazeta-de-santafe-de-bogota-capital-del-nuevo-reyno-1785">http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/hemeroteca-digital-historica/gazeta-de-santafe-de-bogota-capital-del-nuevo-reyno-1785</a>
<i>Jornal económico mercantil de Veracruz</i> 1806	HNDM	<a href="http://www.hndm.unam.mx">http://www.hndm.unam.mx</a>
<i>Mercurio peruano</i> 1790-1795	Cervantes virtual	12 tomos: <a href="http://www.cervantesvirtual.com/partes/222686/mercurio-peruano-">http://www.cervantesvirtual.com/partes/222686/mercurio-peruano-</a>
<i>Papel periódico de la Havana</i> 1790-1805	BNE- Hemeroteca digital	12 ejemplares: <a href="http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0026498316&amp;lang=es">http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0026498316&amp;lang=es</a>
<i>Papel periódico de Santa Fe de Bogotá</i> 1791-1797	BRC	A partir del original: <a href="http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/hemeroteca-digital-historica/papel-periodico-santafe">http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/hemeroteca-digital-historica/papel-periodico-santafe</a>
	Hathi Trust	A partir de la edición de 1978: <a href="https://babel.hathitrust.org/cgi/ls?field1=ocr;q1=papel%20peri%C3%B3dico;a=srchls;lmt=ft">https://babel.hathitrust.org/cgi/ls?field1=ocr;q1=papel%20peri%C3%B3dico;a=srchls;lmt=ft</a>
<i>Primicias de la cultura de Quito</i> 1792	Cervantes virtual	A partir de la edición de 1912: <a href="http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35761630101143831754491/index.htm">http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/35761630101143831754491/index.htm</a>
<i>Redactor americano</i> 1806-1809	BRC	<a href="http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/hemeroteca-digital-historica/el-redactor-americano-periodico-del-nuevo-reyno-de-granada">http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/hemeroteca-digital-historica/el-redactor-americano-periodico-del-nuevo-reyno-de-granada</a>

<i>Semanario de agricultura</i> 1802-1807	Trapalanda	A partir del original: <a href="http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/16879">http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/16879</a>
	Hathi Trust	A partir de la edición de 1928-1937: <a href="https://catalog.hathitrust.org/Record/008919443">https://catalog.hathitrust.org/Record/008919443</a>
<i>Telégrafo mercantil, rural, político-económico e historiográfico del Río de la Plata</i> 1801-1802	Trapalanda	<a href="http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/16886">http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/16886</a>
	BNE-Biblioteca digital hispánica	<a href="http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015765&amp;page=1">http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000015765&amp;page=1</a>

Cuadro 4. Ediciones digitales de periódicos hispanoamericanos

Entre los periódicos más importantes a los que no se tiene un acceso fácil, se encuentra uno que ha quedado completamente fuera del proceso de reimpresión: se trata del *Diario de Lima, curioso, erúdito, económico y social y comercial* (1790-1793), publicado inicialmente por Jaime Bausate y Mesa (el futuro redactor del *Telégrafo mercantil del Río de la Plata*, quien lo publicaría bajo su verdadero nombre de Francisco Antonio Cabello y Mesa), y conservado casi íntegro en la Biblioteca del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en Lima.

### El caso de la *Gaceta de Guatemala*

El otro caso para el que no hay edición moderna impresa, y no ha sido todavía digitalizado en su integridad, es la tercera serie de la *Gaceta de Guatemala* (1797-1807). El impulso que, a raíz de la creación de la Sociedad de Amigos del País (1795), le dio el oidor Jacobo de VillaUrrutia a una versión ampliada y renovada del papel, sacado unos pocos años antes bajo este nombre por el impresor Beteta, así como el innegable talento y la excepcional energía que demostraron sus editores principales, los jóvenes y brillantes peninsulares Alejandro Ramírez y Simón Bergaño, hicieron que la publicación lograra una pertinencia notable mucho más allá de las fronteras del Reino. No se puede olvidar que entre 1797 y 1801 fue el único papel literario<sup>5</sup> de habla española en el continente, y hasta 1805, el único al norte de Nueva Granada. Esto explica la supervivencia del título en varias bibliotecas prestigiosas del mundo. Es así como a lo largo de los años hemos podido identificar colecciones completas o casi completas de esta serie en el Archivo de Indias, la British Library, la Biblioteca Nacional de Guatemala, la Academia de

<sup>5</sup> No fue únicamente noticioso.

Geografía e Historia de Guatemala, la Biblioteca Nacional de Chile. Sin hablar de la presencia de números digitalizados o microformas en otras bibliotecas universitarias de México (Hemeroteca de la UNAM) y Estados Unidos (University of Texas at Austin; John Carter Brown Library), se encuentran también los seis o siete primeros tomos en la Biblioteca Newberry de Chicago y en la American Philosophical Society de Filadelfia: ya en 1807, esta institución masónica<sup>6</sup> había realizado una compra de seis volúmenes, después de haber aceptado al editor Alejandro Ramírez como miembro en 1801. La lista que acabamos de esbozar no es definitiva pero ilustra bien la proyección internacional que logró alcanzar en su tiempo esta publicación regional.

Ante la amenaza del cierre de la *Gaceta* por el presidente de la Audiencia José Domás después de un solo año de existencia de la tercera serie (1798), alegaba el impresor Beteta que, antes de su publicación,

Guatemala no representaba ningún papel en el mundo literario: aún en esta América era apenas conocido su nombre; ninguna relación tenía un reino tan considerable con los demás de este continente: sólo ocupaba lugar en la *Guía* y en el espíritu de sus naturales [...] Empezó este periódico, y los imparciales de dentro y fuera del reino aplaudieron su plan desde un principio. (cit. en Medina 1960, II, I, p. 305)

Estos esfuerzos no fueron obviamente suficientes para remediar el problema de la marginalidad de Guatemala y Centroamérica en general, tanto en las preocupaciones políticas y económicas internacionales como en el escenario académico hasta hoy, lo que explica sin lugar a dudas el retraso en la difusión moderna de su prensa temprana. Éste se debe también a la ausencia en el país mismo (y notablemente entre sus élites) de un dinamismo de tenor nacionalista que respaldara, entre otras iniciativas de valoración del patrimonio cultural, una operación de edición o digitalización. Se debe mencionar también la falta de apoyo institucional de parte de países más prósperos, como fue el caso en los años setenta de la microfilmación del Archivo General de Centro América promovida por la Universidad canadiense McMaster como consecuencia de la voz de alarma dada por el profesor John Browning. En la espera de que se concrete en la Universidad Autónoma Metropolitana de México un proyecto de publicación numérica del papel centroamericano encabezado por el Dr. José Santos Hernández Pérez, varios otros sitios del mundo hispano han señalado el camino a seguir y ofrecen herramientas de las que no se puede minimizar el interés.

Además de la considerable economía de costos para el público erudito y los investigadores que viven lejos de los archivos pertinentes, el acceso libre por internet

<sup>6</sup> Fundada por Benjamin Franklin en 1743.

a los documentos representa una mina de datos sobre el período colonial. Resulta también imprescindible para el estudio de la prensa misma en su dimensión histórica. Efectivamente no conviene considerar los periódicos de manera aislada, dado su carácter intrínseco de plataforma en (y desde) que circulan las ideas, las noticias, las expresiones de diálogo intertextual en sus modalidades particulares, implícitas y explícitas: que sean las temáticas abordadas o los formatos adoptados, que sean las colaboraciones de corresponsales locales o extranjeros, las traducciones, las citas íntegras o paráfrasis de artículos procedentes de distintos lugares.

El disponer de una amplia biblioteca digital, además de la reconstrucción del horizonte ideológico e intelectual del lectorado original, favorece también al rastro de la producción de un autor en particular, a la reconstitución eventual de una obra individual y a su recuperación en un canon literario (en sentido amplio) nacional o regional.

Al igual que tantas publicaciones periódicas del momento, la *Gaceta de Guatemala* respondió al llamado de ilustración pública que movió a los sectores literatos de los países occidentales en el siglo XVIII. El prospecto del *Mercurio peruano* había constatado que “Entre los diversos objetos, que ocuparon las Prensas, ninguno fue mas util, que el de los Papeles Periodicos. Desde la adopción de ellos se puede casi fixar la época de la ilustracion de las Naciones” (1790). Haciéndose eco de estas palabras, añade en 1797<sup>7</sup> el de la *Gaceta de Guatemala*:

La necesidad y utilidad de los periodicos se han ponderado y repetido mil veces. Es cierto que ellos han contribuido principalmente á la extensión y propagación de las luzes en Europa, y que á ellos se debe la manía o prurito de escribir, tan util para sacar á plaza los talentos ignorados, y para fomentar el entusiasmo de la gloria literaria, sin el qual, muertos, ó aletargados los ingenios, yacen en un abandono tan perjudicial á ellos mismos como al publico.

En Guatemala mas que en ninguna otra parte, es necesaria una obra de esta especie. Sin ella la Sociedad naciente no podrá prosperar, ó sus progresos, concentrados en si misma, serán desconocidos del resto del mundo. (“Prospecto de ampliación”)

Este objetivo de ilustración y progreso no se alcanzaría sin apertura a múltiples facetas de una realidad sobre la que se podía (y se tenía la obligación moral de) actuar, en beneficio no solo de la Patria, sino de la humanidad, y sin participación en intercambios de ideas más allá de las fronteras políticas y lingüísticas. Si resulta tan importante para la investigación sobre periodismo antiguo, en general, y sobre la *Gazeta de Guatemala*, en particular, el tener acceso a la integridad de una multiplicidad de escritos contemporáneos es que ella encarna, más que cualquier publicación del momento en Hispanoamérica este ideal de diálogo intelectual

7 O a finales de 1796.

con sabios de los horizontes más diversos (la República de las letras) a través del vehículo más eficaz que se concibe en el momento<sup>8</sup>: la prensa periódica.

Como queda claro tanto en 1793 (Medina 1960, pp. 299-300), como en 1797 (“Prospecto de ampliación”), la publicación se inspira directa y explícitamente en otro papel, el *Mercurio peruano*. Coincidentemente, dos personajes claves en la historia de la publicación limeña se encontraban en el Reino en ese momento, y tanto su temperamento como su experiencia afectaron la *Gaceta*: se trata del regente Ambrosio Cerdán, responsable del último año de existencia del *Mercurio* como órgano de la Sociedad de Amantes del País de Lima, de la que había sido elegido presidente; y del mismo fundador del papel, José Rossi y Rubí, también presente en el Istmo tras su nombramiento en 1794 como alcalde mayor de Suchitépéquez. Mientras el primero confirmó en su nueva función el talante conservador de su ideología y obró por censurar el periódico (Poupeney-Hart 2009b), el segundo no podía menos que confirmarse como colaborador excepcional en su defensa del indígena y, particularmente, interlocutor predilecto de los editores. De todos los mercuristas, Rossi había sido el que manifestó el mayor interés por el periodismo como fenómeno textual y más ampliamente cultural. Ya desde el “Prospecto”, firmado por Jacinto Calero y Moreira pero redactado por él, había ofrecido a los suscriptores potenciales una visión de conjunto de esta nueva forma de expresión pública. Volvería sobre el asunto en más de una ocasión, además de encargarse de mantener a sus lectores al tanto de nuevas publicaciones periódicas. Esta dimensión metadiscursiva de *Mercurio* se pierde con la salida de su “padre” para España. Se pierde en el Perú pero alimentará una empresa análoga: Alejandro Ramírez y Simón Bergaño lograron así integrar, tal vez mucho mejor que en el papel peruano, las estrategias dialógicas preconizadas por Rossi e inspiradas en prestigiosas publicaciones europeas como el británico *The Spectator*.

Las relaciones de la *Gaceta de Guatemala* con otros periódicos no paran ahí : además de haber servido el papel guatemalteco durante varios años como conducto para comunicar al mundo trabajos de sabios novohispanos (Clavijero, Mocho, entre otros) (Poupeney-Hart, 2014), es aprovechado también en papeles contemporáneos tanto americanos (la *Aurora* de la Habana, la *Gaceta* y el *Diario* de México), como peninsulares (el *Semanario de agricultura y arte*, el *Correo mercantil de España y sus Indias*) (Poupeney-Hart, 2015).

Por otra parte, si se modifica el enfoque analítico, pasando de la publicación en su conjunto a la obra individual de sus autores, llama particularmente la atención la experiencia en este campo de las tres figuras fundamentales de la empresa: Jacobo de VillaUrrutia, Alejandro Ramírez y Simón Bergaño. Sabemos, por ejemplo, que

8 Como ahora internet.

el oidor VillaUrrutia estuvo vinculado con dos empresas periodísticas previa y posteriormente a su experiencia con la *Gaceta*: una colaboración con el *Diario de los ciegos* o *de Madrid*, y la cofundación del *Diario de México*, junto con Carlos María Bustamante. Ramírez, luego de su salida de Centroamérica, aprovechó su puesto de intendente en Puerto Rico para sacar a la luz otro periódico que sirviera de portavoz de las ideas y programas de una nueva sociedad económica, el *Diario económico de Puerto Rico* (1814-1815). Simón Bergaño, finalmente, no dejó sus actividades poéticas ni periodísticas al ser condenado al destierro en 1808; y al encontrarse en Cuba de donde seguía remitiendo poemas al *Diario de México*, fundó o colaboró con varios periódicos locales: el *Aviso* (1809), el *Correo de las Damas* (1811), el *Patriota americano* (1812), *El Diario cívico* (1812), *El Esquife* (1813-1814). Esto por mencionar las figuras más sobresalientes del proyecto.

A la vista de este panorama, no dudamos que el completarse el proceso de digitalización de la prensa temprana permitirá realzar una faceta particularmente alentadora de la historia de Centroamérica y enriquecerá la apreciación de su patrimonio cultural.

## Referencias

- Barrios y Barrios, C. (2003). *Estudio del periodismo guatemalteco (Época colonial y Siglo XIX)*. Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala-Editorial Universitaria.
- Bélaubre, C. (2008). “Bergaño y Villegas, Simón”. *Diccionario de la Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centramérica*. Recuperado de [http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi\\_aff&id=1841](http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=1841)
- Belga News. 2011. “Google arrête la numérisation des archives de journaux”. Recuperado de [https://www.rtbf.be/info/medias/detail\\_google-annonce-l-arret-de-la-numerisation-d-archives-de-journaux?id=6141783](https://www.rtbf.be/info/medias/detail_google-annonce-l-arret-de-la-numerisation-d-archives-de-journaux?id=6141783)
- Beteta, I. (1797). “Proyecto de ampliación”, *Gazeta de Guatemala, Tomo I. Desde 13 de Febrero de 1797 hasta 1 de Enero de 1798*. [Guatemala, Imprenta de] Ignacio Beteta.
- Bohórquez Colorado, J. I. (1978). “Presentación”. En *Índice analítico de ‘Papel periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá’ 1791-1797*. T. VII. Bogotá : Banco de la República (s.p.)
- Calero y Moreira, J. (1790). “Prospecto del Papel Periódico intitulado *Mercurio Peruano*, de Historia, Literatura, y Noticias públicas, que a nombre de una *Sociedad de Amantes del País*, y como uno de ellos promete dar a luz don Jacinto Calero y Moreira”. En *Mercurio peruano*”, t. I. [Lima], Imprenta



Real de los Niños Expósitos. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mercurio-peruano--15/html/027f4668-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_7.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mercurio-peruano--15/html/027f4668-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.htm)

Clément, J.-P. (1997). *El Mercurio Peruano. 1790-1795*. Vol. I: *Estudio*. Frankfurt, Vervuert-Madrid, Iberoamericana.

Firbas, P. y J. A. Rodríguez Garrido. (2017). “El Diario de noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa (1700-1711 en su contexto histórico y editorial”, *Diario de noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa (1700-1711)*, Vol. 1 (1700-1705), New York, IDEA, pp. 9-46. Recuperado de <http://dadun.unav.edu/handle/10171/43271>

*Gaceta de Guatemala*. (1857). Tomo IX. Recuperado de <https://archive.org/details/gacetadeguatemal1100guat>

Hernández Pérez, J. S. (2015). *La ‘Gaceta de Guatemala’: un espacio para la difusión del conocimiento científico (1797-1804)*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Universidad Nacional Autónoma de México.

McMaster University Library. Archives and Research Collections. “Fonds RC0831 - Archivo General de Centro America fonds”. Recuperado de <http://archives.mcmaster.ca/index.php/archivo-general-de-centro-america-fonds>

Medina J. T. (1960). *La imprenta en Guatemala*. Guatemala, Tipografía Nacional, T.II, vol. II.

Poupeney-Hart, C. (2009a). “Hacia una cartografía ideológica de la Ilustración americana: los pliegues de la escritura en el *Mercurio peruano*”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Núm. 70, pp. 165-182

Poupeney-Hart, C. (2009b). “Rossi y Rubí de Cervera, José Justiniano”. *Diccionario de la Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centramérica*. [http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi\\_aff&id=2130Je](http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=2130Je)

Poupeney-Hart, C. (2009c). “Villaurrutia, Jacobo de”. *Diccionario de la Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centramérica*. [http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi\\_aff&id=2194](http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=2194)

Poupeney-Hart, C. (2010). “Entre gaceta y ‘espectador’: avatares de la prensa antigua en América central”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, Núm. 6, pp. 1-22. <http://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/195>

Poupeney-Hart, C. (2014). “Prensa temprana, entre Lima, Guatemala y México (1700-1807)”. En C. Poupeney-Hart, A. Navarro y G. Bastin (ed.). *Ilustrar*

*la nación. La prensa temprana en el mundo atlántico.* París, Le Manuscrit, 2014, pp. 15-55.

Poupeney-Hart, C. (2015). “Las luces centroamericanas en Europa: la ‘Gazeta de Guatemala’ y el ‘Correo mercantil de España y sus Indias’ (1792-1808)”, *Boletín AFEHC*, Núm. 63. Recuperado de [http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi\\_aff&id=3904](http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=3904)

*Regañón y el Nuevo Regañón (El).* (1965). La Habana, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO.



## Colaboradores

---

### **Osvaldo Carvajal Muñoz**

Licenciado y Magíster en Literatura de la Universidad de Chile. Es profesor de los Cursos de Formación General de la Universidad Andrés Bello y de los Cursos de Formación Integral del Departamento de Geología de la Universidad de Chile. En esta casa, se desempeña también como monitor del programa de Fortalecimiento de Competencias Comunicativas (FOCO) de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Investiga principalmente la crónica latinoamericana y la escritura de mujeres chilenas de la primera mitad del siglo XX. Actualmente, realiza el Doctorado en la Universidad de Chile y prepara su edición crítica de la novela *El roto*, de Joaquín Edwards Bello, además de una edición crítica del epistolario de Marta Brunet.

[osvaldo.carvajal.munoz@gmail.com](mailto:osvaldo.carvajal.munoz@gmail.com)

---

### **Sergio Coto-Rivel**

Doctor en Estudios ibéricos e iberoamericanos de la Universidad Bordeaux-Montaigne, Francia, Master en literatura latinoamericana de la Universidad de Costa Rica y en Filología hispánica del CSIC-UNED, Madrid, España. Actualmente es profesor titular de literatura y civilización latinoamericanas en la Universidad de Nantes, Francia. Pertenece al equipo de investigación CRINI de la Universidad de Nantes y a RedISCA (Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica). Ha publicado recientemente el libro *Fictions de l'intime: le roman contemporain d'Amérique centrale*, Presses universitaires de Rennes, 2017.

[sergio.coto-rivel@univ-nantes.fr](mailto:sergio.coto-rivel@univ-nantes.fr)

**Kevin Pérez Méndez**

Bachiller en Filología Española de la Universidad de Costa Rica. Colaborador de la Fundación TEOR/ética y del Centro para la Investigación Virginia Pérez-Ratton.

kapm117@gmail.com

---

**Daniel J. Nappo**

Doctor en Español, lenguaje y literatura, y Máster en Literatura comparativa de Michigan State University. Labora actualmente en The University of Tennessee at Martin.

dnappo@utm.edu

---

**Haydée Beatriz Arango Milián**

Máster en Artes por la Universidad de La Habana y la Universidad de Buffalo y graduada del Programa Interdisciplinario de Estudios Caribeños de Posgrado, coordinado entre la Universidad de La Habana y el Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas. Es profesora Auxiliar de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, donde se desempeña además como Subdirectora Académica de la Dirección de Publicaciones Académicas. Coautora de la compilación Saint John-Perse: por los caminos de la tierra, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008, con el cual obtuvo el Premio Universidad de La Habana.

haydee@fayl.uh.cu

---

**Carol Britton González**

Directora de la Fundación Arte y Cultura para el Desarrollo, escritora y organizadora del Festival Flores de la Diáspora Africana.

fuacde.cr@gmail.com

---

**Lucrecia Méndez de Penedo**

Investigadora, crítica y ensayista. Es Licenciada en Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de San Carlos de Guatemala, y Doctora en Letras por la Università Degli Studi di Siena, Italia. Su área de especialidad es la literatura guatemalteca y centroamericana. Ha dedicado muchos de sus

estudios y publicaciones a teatro, escritura de mujeres, narrativa y ensayo. Se ha especializado en autores guatemaltecos claves como Luis Cardoza y Aragón, Miguel Ángel Asturias, Rafael Landívar, Rafael Arévalo Martínez, entre otros. En la Universidad Rafael Landívar es actualmente Vicerrectora Académica.

lmendez@url.edu.gt

---

## **Catherine Poupeney-Hart**

Profesora de la Universidad de Montreal, Quebec (Canadá). Licenciada y magíster en español por la Sorbona, y doctora en literatura por la Universidad de Montreal. Se especializa en el discurso colonial hispanoamericano: ha publicado sobre la invención del Indio, la construcción del Otro americano, así como sobre relaciones de viaje, crónicas de Indias, historia natural, Ilustración americana y prensa colonial.

catherine.poupeney-hart@umontreal.ca





## Normas editoriales

1. La revista ÍSTMICA publica estudios y documentos afines sobre cultura, historia, sociedad, arte y literatura en Centroamérica y el Caribe. Sus números son de publicación anual.
2. ÍSTMICA publica solo colaboraciones originales e inéditas que no hayan sido presentadas simultáneamente en otras revistas. (El Consejo Editorial podrá hacer excepciones muy calificadas al respecto, según sus competencias y por criterio experto).
3. Excepcionalmente se podrá incluir, según criterio del Consejo Editorial, artículos que han sido publicados, en un porcentaje no mayor al 15% del total de artículos
4. Los artículos deben estar escritos en español, contener un resumen en el mismo idioma y otro en un segundo idioma. El resumen debe contener un máximo de 200 palabras e incluirá un máximo de seis palabras claves en ambos idiomas.
5. Los artículos deben estar escritos en Microsoft Word que permita su modificación. El artículo se remite a: [istmica@una.cr](mailto:istmica@una.cr) junto con una carta donde el autor hace constar que el trabajo es original e inédito.
6. La extensión de las colaboraciones será de un máximo de 25 páginas a espacio y medio.
7. El título del artículo deberá estar en espacio sencillo, centrado, sin mayúscula, en negrita. El nombre de la persona autora deberá estar al margen derecho, en negrita y debe incluir la filiación institucional y el país de nacionalidad.

8. Los artículos deben estar escritos en letra Times New Roman 12, con párrafos justificados. Los subtítulos deberán estar escritos en mayúscula, sin negrita, al margen izquierdo. Todo cuadro, figura o ilustración debe estar numerado, contener título e indicar claramente cuál es su fuente, incluso cuando sean elaboración propia. Se debe utilizar las funcionalidades que el procesador de texto facilita, por lo cual se ruega no utilizar la barra espaciadora para dejar centrar o poner sangrías. Estas indicaciones deben atenderse particularmente en el caso de los cuadros, figuras o ilustraciones con el fin de evitar pérdida de formato durante la edición del documento.
9. Toda colaboración debe emplear el estándar internacional APA (American Psychological Association), en su última versión vigente para las citas y la elaboración de las referencias bibliográficas de manera uniforme a lo largo del documento.
10. No se recomiendan las notas al pie de página. Si estas son indispensables, favor utilizar la funcionalidad del procesador de texto para incluirlas.
11. Toda cita deberá quedar reflejada en la tabla de referencias bibliográficas al final del documento.
12. Las fotografías y figuras se incluirán en el cuerpo del texto claramente enumeradas y las fuentes de donde proviene al pie de la figura. De igual manera deberán incluirse en un archivo separado utilizando un formato que permita su manipulación, como .jpg y 300 dpi de resolución.
13. Las personas colaboradoras incluirán, en la última página del documento, una síntesis curricular que incluya: nombre completo, títulos académicos, filiación institucional, área de desempeño laboral, investigaciones, producciones recientes, dirección de correo electrónico, números telefónicos y dirección postal. Estos dos últimos datos no serán divulgados.
14. Con la publicación del artículo, la persona colaboradora recibirá un ejemplar de ÍSTMICA. Cuando se trata de autoría colectiva, cada autor recibirá un ejemplar de la Revista. En ningún caso, media remuneración por dictamen, envío de colaboración ni por la publicación de los artículos, salvo lo expresado en este punto incluso cuando medie copatrocinio a favor de números articulares de ÍSTMICA. Todo ello en concordancia con lo que establece la Editorial de la Universidad Nacional al respecto.
15. El Consejo Editorial se reserva el derecho de hacer modificaciones de carácter editorial para la publicación del artículo.
16. La persona colaboradora concede a ÍSTMICA los derechos sobre el artículo a publicarse, pero mantiene sobre este los derechos morales y consiente



que ÍSTMICA publique su artículo tanto en soporte impreso, como digital de acceso abierto

### **Información sobre normas de evaluación y dictamen de artículos**

1. Los editores de la revista harán una primera evaluación del artículo para comprobar el cumplimiento de las normas básicas de publicación.
2. Se somete a una revisión para hacer constar que no contiene plagio
3. Una vez constatado que no posee plagio se envía a dictaminarían el sistema de revisión por pares externos, con la modalidad doble ciego, donde se hace explícito el anonimato al que se recurre en la evaluación (anonimato de personas autoras y evaluadoras).
4. Cuando el artículo es asignado para dictaminación, este proceso de arbitraje será de dos meses mínimo
5. El artículo puede ser:
  - Aceptado para publicación
  - Aceptado, con correcciones por hacer (en caso de que los evaluadores indiquen que es necesario realizar algunos cambios)
  - Reenviar a otro sitio (en caso de que el documento por su temática, no calza en esta revista).
  - Rechazado (la temática calza con la revista, pero no aporta innovaciones o reflexiones en torno al Istmo)
  - Ver comentarios (en caso de que de que los evaluadores tengan algunas objeciones en torno al documento)
6. Si existen criterios encontrados de evaluación, se procederá a solicitar una segunda revisión.
7. Cuando el artículo es aceptado con correcciones que hacer, el autor/a dispone de 15 días hábiles para incorporar o atender las observaciones. Deberá remitir nuevamente el artículo con la observación: artículo con correcciones/observaciones incluidas
8. Se remitirá al autor(es) una carta de aceptación haciendo constar que su artículo ha sido sometido a todo el proceso de revisión por pares con modalidad doble ciego y que será publicado en la revista Ístmica.
9. El artículo será enviado al (los) autores en formato PDF para tener el Visto Bueno de su publicación.
10. La documentación deberá remitirse nuevamente a [istmica@una.ac.cr](mailto:istmica@una.ac.cr) bajo el Asunto: artículo con correcciones/observaciones incluidas.

## Carta de cesión de derechos y consentimiento de publicación

Señores  
Consejo Editorial  
ÍSTMICA

El/La suscrito/a \_\_\_\_\_

En calidad de autor/a del documento titulado: \_\_\_\_\_

Que se somete a consideración de ese Comité para su posible publicación, DECLARO QUE:

1. El artículo es original e inédito
2. No se ha presentado en forma previa ni simultánea a consideración de otros medios de divulgación académica para su publicación
3. Es producción propia y contiene todos los reconocimientos de créditos y fuentes según corresponde con las normas de la ética y de la publicación académica
4. En el caso de coautoría, se cuenta con la aprobación de los otros participantes para su remisión y publicación
5. Se acepta la cesión de derechos del artículo a ÍSTMICA, para su publicación en soporte papel, digital o ambos, aunque se mantiene el derecho moral sobre el artículo
6. Se acepta tácitamente que al remitir la colaboración a ÍSTMICA, revista que circula en soporte papel y en versión digital, la Revista podrá publicar y reproducir el artículo en cualquiera de estos dos soportes o en ambos, sin requerir autorización previa para ello.

Firma: \_\_\_\_\_

Fecha: \_\_\_\_\_

U.L.

(Este documento debe enviarse en pdf o reproducido mediante escáner, a la dirección electrónica de ÍSTMICA, debidamente firmado)





Impreso por el Programa de Publicaciones e Impresiones de  
la Universidad Nacional.

La edición consta de 150 ejemplares  
en papel bond y cartulina barnizable.

E-46-17—P.UNA