



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 críticas¹. 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 género². 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 día³. 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 compilados⁴. 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”⁵. Bastante se ha dicho, también, sobre las omisiones y tergiversaciones que hizo el poeta en su narración⁶. 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 difícil⁷. 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 contractual⁸.

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 Ghirardo 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 Ghirardo 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)⁹. 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)¹⁰.

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 Modernismo¹¹. 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”?¹² 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 omitidos¹³.

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)¹⁴. 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)¹⁵. 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 versiones¹⁶. 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” (Ambrogi¹⁷, 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)¹⁸. 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>