

El sueño político de los primeros modernistas en Centroamérica a través de la
imagen de sus ciudades: Rubén Darío, Juan Ramón Molina, Francisco Gavidia y
Enrique Gómez Carrillo

by

María Gabriela Chavarría

B.A., Filología Española, Universidad de Costa Rica

Licenciatura, Filología Española, Universidad de Costa Rica

M.A., University of Kansas

Submitted to the Department of
Spanish and Portuguese and the Faculty of
The Graduate School of the University
of Kansas in partial fulfillment of
the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Dr. Andrew P. Debicki, Co-Chairperson

Dr. Michael Doudoroff, Co-Chairperson

Dr. Vicky Unruh, Committee Member

Date Defended: March 12, 2003

Copyright 2003

María Gabriela Chavarría

Dissertation Abstract

El sueño político de los primeros escritores modernistas en Centroamérica a través
de la imagen de sus ciudades: Rubén Darío, Juan Ramón Molina, Francisco
Gavidia y Enrique Gómez Carrillo

María Gabriela Chavarría

University of Kansas

This dissertation analyzes the image of the city in texts by the first modernist Central American writers: Rubén Darío, Juan Ramón Molina, Francisco Gavidia and Enrique Gómez Carrillo, as a critical exploration of the attitude that they assume towards this space of power, with the objective of revealing their ideological position with regard to the new national states that formed in Central America during the period of 1870-1900.

The insertion of the Central American countries into the world capitalist system as producers of raw materials, in particular, as coffee exporters, implied a new political rhetoric by liberal politicians and government officials, who used terms such as “progress” and “modernization” in their political programs. However, in their daily practices, these same officials enforced repression, censorship and violence to build the new national states. As a result, there was an empowerment of the military in each country together with the exclusion of minority groups from political participation.

The texts analyzed in this study show how intellectuals were displaced by the military in the capital cities of Honduras and Guatemala and how modernist writers such as Rubén Darío and Francisco Gavidia imagined an ideal city, which was the opposite of the city governed by the dictatorial governments of the period. In this sense, the modernist writers, through the image of the city, claim more

political participation for the artist, and propose new alternatives to create cultural identities. Thus, this dissertation examines the way in which the modernists' discourse formulates their ideology inside the national state. The voices of the Central American writers are appeals for attention and resistance in the face of repressive dictatorial power. In addition, they present their own perspective regarding these nations through the image of cosmopolitan and pluralistic cities, ideal democratic spaces where liberty triumphs over oppression and where Central America appears as a single entity, united under the banner of brotherhood and intellectual progress.

A mi hija Ingrid Lindal-Chavarría por su
tolerancia con mi trabajo a la edad de nueve años.

A mis padres por su apoyo, especialmente
a mi madre.

El más sincero agradecimiento a los miembros de mi Comité: Dr. Andrew Debicki, Dr. Michael Doudoroff y Dra. Vicky Unruh, por sus atentas lecturas y su labor de asesoramiento.

Mi sincero agradecimiento también al Dr. Charles Stansifer por su guía con el marco histórico de Centroamérica y al Dr. Danny Anderson por sus consejos teóricos.

Indice

Introducción.....	1
Capítulo I: La cosmópolis ideal de Rubén Darío: el uso de la técnica del panorama para la metrópolis y el tono profético para la periferia centroamericana.....	16
Capítulo II: La ciudad carcelaria y el papel ideológico del intelectual en Honduras a través de Juan Ramón Molina.....	50
Capítulo III: La ciudad de San Salvador como espacio del artista: el caso del poeta Francisco Gavidia.....	86
Capítulo IV: La bohemia como espacio ideológico en Enrique Gómez Carrillo: Guatemala, París y Buenos Aires.....	115
Conclusiones.....	151
Notas.....	157
Bibliografía.....	198

Introducción

Hay dos formas de ver a
Centroamérica: una es mirarla país por
país [...] La otra es ver a
Centroamérica como un todo [...] hacer el esfuerzo de situarnos en la
cima más alta que tengan las
cordilleras centroamericanas y tratar
de ver, no sólo hacia las dos costas,
sino hasta los límites norte y sur de
Centroamérica. Mario Samper.
“Crecimiento agro-exportador y
transformaciones sociales en
Centroamérica”

Este trabajo propone, por primera vez, una lectura conjunta de los textos de los primeros escritores modernistas de Centroamérica, con el fin de develar su posición ideológica en relación con el poder político nacional. En este sentido, parafraseando a Samper, este estudio realiza el esfuerzo de situarse en un punto alto para contemplar el panorama político de la región que dibujan los primeros escritores modernistas entre 1870 y 1900. Esta tarea ha exigido, además, un estudio individual de cada país para comprender primero el contexto socio-político de cada escritor e ir estableciendo las semejanzas que se encontraban entre ellos y poder, finalmente, develar la visión conjunta que nos ofrecen sus textos.

Uno de los obstáculos para este tipo de investigación es la falta de estudios literarios sobre el modernismo a nivel regional.¹ Lo mismo puede decirse de los trabajos críticos que han estudiado el aspecto ideológico-político de la estética dariana y el modernismo, ya que si bien son un aporte valioso para comprender que el proyecto modernista no era solamente estético sino también cultural y político,

dejan de lado el contexto regional.² Sin embargo, pienso que el hecho de que dos grandes representantes del modernismo literario hispanoamericano como Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo nazcan y vivan parte de su juventud en Centroamérica justifica, al menos, las siguientes preguntas: ¿Tenían estos escritores una visión común de sus países centroamericanos? ¿Cómo percibían ellos la formación de los Estados modernos que estaba ocurriendo en sus países durante su apogeo como escritores? y ¿qué pensaban del papel al que estaba siendo reducido el intelectual dentro del nuevo ordenamiento político? No puedo imaginar que estos dos escritores hayan sido indiferentes a esas realidades nacionales que tan directamente afectaban su labor de escritores y su papel de intelectuales. Como tal, merecen la reflexión que solo una lectura de tipo regional puede ofrecer.

Al responder a esas preguntas y releer el contexto socio- político centroamericano que compartieron, descubrí que junto a ellos se encontraban los otros dos fundadores del modernismo en la región, Francisco Gavidia de El Salvador y Juan Ramón Molina de Honduras, trabajando también en la estética modernista y preocupados por el rumbo de los nuevos Estados modernos en formación, por el ideal unionista que aún seguía vivo para muchos y por el papel que los gobernantes estaban asignando a los artistas dentro de sus gobiernos. Estos cuatro escritores modernistas centroamericanos se conocen entre sí, se ayudan, hacen labor común como artistas y como periodistas en varios diarios de la región, y además viajan por los diferentes países del área, sintiéndose ciudadanos de una misma patria geográfica y espiritual. Tanto dentro de sus países como fuera de

ellos, estos cuatro poetas se consideran compatriotas, lo cual devela la afinidad intelectual de quienes comparten no solo la misma cultura sino un mismo credo estético.³

Históricamente mi estudio profundiza el período 1870-1900, época de surgimiento y desarrollo del modernismo y época en la cual los gobernantes liberales empiezan a transformar el aparato estatal y administrativo de acuerdo al nuevo rumbo económico; el de la inserción de estos países al mercado económico mundial a través fundamentalmente del café. En relación con dicho período histórico analizaré la imagen de la ciudad presente en los textos de los cuatro escritores modernistas. Sin embargo, en la producción textual de algunos autores como Darío, la imagen de la ciudad atraviesa varios momentos históricos, iniciándose en Azul, continuándose en sus crónicas y poesías a la unión centroamericana y culminando en Canto a la Argentina; esto me ha obligado a hacer referencia también, en los casos necesarios, al contexto cultural de la primera mitad del siglo XX, no solo en Centroamérica sino en otros países como Chile y Argentina. Lo mismo puede decirse de Gómez Carrillo con su libro de crónicas El Encanto de Buenos Aires, 1921 y Francisco Gavidia con su “Panegírico a San Salvador” de 1941. No obstante, ese contexto cultural es herencia y continuación de las bases que se formaron de 1870 a 1900 y se inscriben dentro de un marco político parecido.

En la selección de escritores centroamericanos, he debido dejar por fuera dos países: Panamá y Costa Rica. El primero por no formar parte de la región, ya

que Panamá durante esta época era aún parte de Colombia y su constitución como República independiente ocurre hasta 1903, bajo el control de los Estados Unidos. El caso de Costa Rica responde a razones políticas y literarias. A pesar de que Costa Rica comparte una economía agro-exportadora basada en el café como es el caso de Guatemala, Nicaragua y El Salvador; puesto que Honduras se incorpora con la minería al mercado mundial;⁴ Costa Rica presenta algunas variantes políticas que lo alejan de los cuatro países mencionados, como el abandono permanente del ideal unionista y la formación del Estado moderno, la cual se lleva a cabo de manera un poco diferente y con menos guerras internas que los otros países.^{5,6} Por otro lado, no se encuentra, en el terreno literario, un desarrollo paralelo del movimiento modernista; si bien existía una polémica durante esta época entre algunos escritores sobre el cosmopolitismo y el costumbrismo en literatura, el escritor más contemporáneo a los antes mencionados fue Aquileo J. Echeverría, amigo personal de Darío y quien escogió el costumbrismo como su estética personal.⁷

Por tanto, mi estudio se estructura en cuatro capítulos: el primero está dedicado a Rubén Darío de Nicaragua, el segundo a Juan Ramón Molina de Honduras, el tercero a Francisco Gavidia de El Salvador, y finalmente el cuarto a Enrique Gómez Carrillo de Guatemala.

El otro elemento por definir, era el género literario más adecuado para este tipo de lectura, pero aquí me topé con la paradoja de que para comprender a cabalidad la función ideológica del discurso modernista, no era conveniente

seleccionar un solo género literario, ya que como bien lo señala Hugo Achugar refiriéndose a Darío:

su lector contemporáneo leía por igual sus poemas y sus artículos periodísticos. La lectura exclusiva de su producción poética o narrativa ha sido el resultado de la lectura ritualizada por algunos docentes y de la ritualización de una concepción institucional de la literatura que excluyó su prosa periodística. (1992, 100)

Lo que este crítico señala para Darío es aplicable al caso de los otros escritores modernistas en estudio. En general, la problemática de la modernización y el progreso en cada país así como las corrientes filosóficas de la época y el papel de cada nación en el nuevo orden económico mundial se pueden encontrar en los artículos y las crónicas así como en la narrativa y poesía de todos estos escritores; quienes como intelectuales de su época no se limitaron solamente a un género literario. La división del trabajo les forzó a diversificar su producción textual no a limitarla y para una lectura de su posición ideológica no debía separarse el esteta del periodista o del cronista.

Por tanto, era necesario abandonar el concepto institucionalizado de literatura modernista; y substituirlo por el de la práctica textual que estos artistas desarrollaron: ya sea poesía, crónica periodística o prosa, durante las dos últimas décadas del siglo XIX. Sin embargo, el material tan voluminoso exigía una delimitación del corpus, por un lado, buscar un elemento de análisis que permitiera atravesar las barreras de los géneros literarios y, por otro, que permitiera establecer

la relación con el proceso de modernización que se está iniciando en esa época y el discurso nacional que lo acompaña.⁸ Este elemento simbólico, aglutinante y referencial de lo moderno era la imagen de la ciudad; puesto que ella es clave para articular la identidad de una nación modernizada.⁹ En este sentido, Aníbal González señala que los novelistas modernistas enfocaron con cautela y escepticismo la relación entre su quehacer literario y su realidad social: “De ahí también proviene el hecho de que, en oposición al criollismo, la novela modernista asuma una óptica de marcado sesgo cosmopolita y urbano al enfocar la problemática nacional” (1987, 27). La observación de González en señalar lo urbano como el espacio desde donde el escritor modernista se relaciona con lo nacional me parece muy acertada. En efecto, la ciudad se constituye en uno de los espacios claves de la modernidad y la modernización no solo en Europa sino en toda Latinoamérica e igualmente en la región centroamericana. Su carácter simbólico como centro de poder también es incuestionable y, como tal, ella se constituye en objeto del discurso político de los nuevos gobernantes durante esta época.¹⁰

A pesar de que entre 1870 y 1900, las ciudades centroamericanas tenían aún fachada colonial y sus transformaciones eran mínimas y lentísimas, en la reorganización económica, política y social de los nuevos Estados modernos, el enunciado de la ciudad va a adquirir una nueva funcionalidad dentro del discurso estatal que habla de la construcción de una nación moderna.¹¹ Todos estos gobiernos llevan a cabo nuevos intentos por redefinir la nación y en su práctica

discursiva, los conceptos de progreso, modernización y ciudad van a entrar en relaciones, unas veces contradictorias y otras de alianza para ir consolidando una nueva formación social. Al respecto, al concepto de nación le ocurre lo mismo que al de ciudad; ambos entran a formar parte de diversas prácticas sociales dentro de las cuales ramifican su funcionalidad, son enunciados siempre rehaciéndose y sometidos, durante este período, a una reelaboración conceptual indispensable para crear la imagen de un país modernizado.

En esa tarea, los intelectuales son “ los que deben articular la conciencia naciente de los nuevos estados nacionales” (David Brading 55). Ellos están llamados a jugar el papel protagónico de construir el imaginario social que procure la identificación de toda la comunidad con la representación que se les ofrece de sí mismos como miembros de la nueva patria o nación. Ellos ayudarán a consolidar o resistir la nueva formación social en la que como señala Brading: “los campesinos no sólo se convierten en obreros, sino que ellos y sus hijos se hacen ciudadanos, miembros orgullosos de los estados nacionales” (55). Para lograr esta tarea, la metáfora de la ciudad resulta inmensamente productiva para nuestros escritores modernistas, ya que es el espacio que simboliza el microcosmos de la nación y a través de la cual pueden expresar su imaginario nacional. En efecto, descubrí que ella ocupa un lugar importante en la producción textual de cada uno de ellos para expresar sus sueños políticos y su crítica hacia el ejercicio del poder de los nuevos Estados en la región.

Por tanto, el análisis de la ciudad dibujada en los textos de los primeros escritores modernistas rendirá cuenta de su ideología política hacia los nuevos gobiernos, así como de su preocupación por el papel que se le está asignando a los artistas dentro de esa nueva nacionalidad.

Económicamente, a partir de la década de 1870 se cimientan las bases de las nuevas estructuras de las Repúblicas agro-exportadoras, fortalecidas por los gobiernos liberales. Con algunas diferencias en cuanto a la rapidez o lentitud del proceso, los países centroamericanos muestran semejanza en el fortalecimiento de la expansión agro-exportadora durante este período liberal; lo cual permite hablar de un desarrollo económico bastante paralelo en sus inicios y de un proceso de modernización también bastante similar en los cuatro países.

Políticamente, todos los presidentes de la primera reforma liberal: Justo Rufino Barrios en Guatemala, Marco Aurelio Soto en Honduras, Rafael Zaldívar en El Salvador y José Santos Zelaya en Nicaragua, tienen como tarea fundamental la organización de un nuevo Estado de base capitalista.¹² Durante sus gobiernos y para consolidar la expansión de la fase agro-exportadora, los capitalistas buscan la apropiación de tierras y el desalojo de campesinos e indígenas. Se empieza la destrucción paulatina de la propiedad comunal con la ayuda de un nuevo aparato legal y el ejército. En general, el fortalecimiento del ejército y la policía interna acompaña este proceso y marca una constante en la región. Todos ellos, basados en los lemas positivistas de orden y progreso, comparten un nuevo discurso

político interesado en consolidar una identidad nacional que pretende ser homogénea, y así ocultar la discriminación y violencia con que se lleva a cabo este proceso. La formación de los nuevos Estados modernos en la región durante este período se lleva a cabo con gran violencia y represión. La imagen de la ciudad en cada escritor se inscribe dentro de este panorama socio-político y realiza su trabajo ideológico dentro de éste.

El enfoque teórico para mi análisis viene de los estudios culturales, ya que este acercamiento me permite integrar otras disciplinas que son necesarias para la conformación del marco cultural. De hecho, como afirma Ben Agger: “Cultural studies challenges traditional assumptions of disciplinary scholars who plow the fields of cultural research in relative isolation from one another” (1). En este sentido, se ha recurrido a las historias particulares de cada país, a los estudios referentes al período para la formación del ejército y de los Estados modernos así como a los estudios sobre cada escritor; y todos ellos han sido leídos como parte inseparable del contexto cultural que produce y consume los mismos símbolos modernistas. Estoy partiendo de que como afirma John Storey, las prácticas textuales y la historia no son entidades separadas: “It is never a question of reading a text or practice to illustrate an already formulated account of an historical moment –history and text/practice are inscribed in each other and are embedded together as a part of the same process” (3). Por la misma razón en el análisis ideológico señala Storey:

cultural text, for example, do not simply reflect history, they

make history and are part of its processes and practices and should, therefore, be studied for the (ideological) work that they do, rather than for the (ideological) work (always happening elsewhere) that they reflect. (3)

Por tanto, mi análisis de la imagen de la ciudad como microcosmos de la nación en los textos modernistas no aspira a mostrar cómo se refleja en ellos una identidad nacional, sino cómo dicho símbolo textual se inscribe dentro de la nueva formación social y realiza su trabajo ideológico junto, alternativamente o contra el discurso político de los Estados liberales de finales del siglo XIX en la región.

En esta dirección, Michel Foucault aclara que el discurso solo puede ser abordable a partir del estudio de sus condiciones de producción, es decir, atendiendo al contexto comunicativo y social dentro del cual se activa.¹³ Por tanto, el discurso histórico tiene mucho que aportar a mi análisis de la ciudad; especialmente por su utilidad en esclarecer las condiciones económicas y políticas dentro de las cuales los escritores modernistas la recrean. Sin embargo, analizar la ciudad como discurso no significa estudiar la historia de esa ciudad sino interrogar su imagen como objeto discursivo, es decir, como un espacio donde convergen varias prácticas discursivas, literarias y no literarias, provenientes de diversas instituciones, y que sirven para constituir una imagen urbana particular.

En cada capítulo, el análisis de la imagen de la ciudad responde a estas preguntas: ¿cómo habla de la ciudad? y ¿desde dónde habla el sujeto de la enunciación? Es decir, cómo se configura artísticamente la imagen del espacio

urbano y cuál posición asume el sujeto hablante hacia ese espacio de poder. Por tanto, al descubrir la posición que el hablante, ya sea lírico, narrador, cronista o periodista asume hacia la ciudad se revelará también la posición ideológica que asume hacia el poder político nacional. Y, al estudiar la configuración artística de cada imagen, podrá develarse su simbolismo político.

En Rubén Darío; el espacio urbano es dibujado como una ciudad artificial y cosmopolita, usando la estrategia del panorama. Por su sentimiento centroamericanista es imposible limitar a Darío a la ciudad de Nicaragua.¹⁴ El poeta comienza a pintar su ciudad moderna en las prosas de Azul y la culmina finalmente con Buenos Aires en Canto a la Argentina. Sin embargo, dentro de este ideal cosmopolita, Darío incluye a Centroamérica como una sola patria, a la que canta en sus poesías y en sus artículos periodísticos de 1882 a 1899 con un tono profético de esperanza y aliento. El poeta propone para Centroamérica una nueva identidad cultural que sobrepase las fronteras locales para lograr la modernidad y el progreso. Lo interesante, en el caso de Darío, ha sido comprobar como su ideal centroamericano calza dentro de su sueño hispanoamericano de integración cultural. Su perspectiva como sujeto de dos mundos: el de la periferia centroamericana y el de los centros culturales le ayuda a formar una conciencia particular sobre el orden mundial de la cultura. Desde esta conciencia y después de un itinerario por ciudades y regiones, como la región centroamericana, Darío llega a proponer a Buenos Aires como su ciudad cosmopolita ideal por encima incluso de París; y, al hacerlo, realiza una inversión del orden mundial de la cultura, en la que

el nuevo centro cultural se ubica en Hispanoamérica y no en Europa. Esta subversión simbólica que hace del centro y la periferia, muestra que la imagen de la ciudad en su producción expresa también el deseo político de cambiar el orden mundial de la cultura y construir una identidad nueva, basada en una democracia cosmopolita. En cuanto a Centroamérica, el ideal dariano se aleja indudablemente de la represión militar con que se están imponiendo las identidades nacionales en la región. En relación con la posición que asume el sujeto lírico en sus prosas y poesías hacia el espacio del poder, es una posición central. El se autorepresenta como inmerso dentro de este espacio y al hacerlo, reclama el derecho del artista y el intelectual para construir el imaginario nacional.

Francisco Gavidia en sus poesías tituladas “Patria” expresa el ideal unionista centroamericano al que, junto con Darío, le fue fiel durante toda su vida. Construye la imagen de un patria grande y de una nación de hermanos, donde triunfe la democracia sobre la tiranía. Pero, a la vez, la ciudad salvadoreña aparece satirizada en varios de sus poemas, como el espacio del que se han apropiado los tiranos hasta convertirla en una farza. Posteriormente, en su texto más representativo “El Panegírico de San Salvador” el hablante construye una imagen idealizada de San Salvador, en la cual el intertexto greco-latino funciona como base del enunciado y la enunciación. El hablante de este discurso gavidiano se asemeja con Isócrates y establece un paralelismo semántico entre Atenas y la ciudad salvadoreña, mostrando a ésta última como un espacio que históricamente ha sustentado las más excelsas virtudes democráticas y humanísticas, conformando así

un espacio urbano que contrasta con la dictadura de Maximiliano Hernández Martínez, quien tiene el poder en ese país, en el momento de enunciación del texto. Al igual que Darío, el hablante se autorepresenta como el creador artístico del espacio urbano e invita a los artistas a asumir la construcción imaginaria de la ciudad. Su posición devela un intento de recuperación del poder político por parte del artista en la conducción de los destinos nacionales.

Por otro lado, Juan Ramón Molina presenta en sus prosas una imagen carcelaria de Tegucigalpa, como un símbolo de represión y muerte.¹⁵ En esta ciudad hondureña solamente los políticos y los policías tienen poder y lo usan para abusar de los grupos minoritarios pobres e indígenas. Dentro de este espacio urbano, el artista aparece sofocado por la censura y por un sistema político que intenta reducirlo al lugar de un burócrata servil. En este sentido, el narrador en sus prosas asume una posición marginal en relación con el poder, con el fin de mantener su integridad política y su libertad de expresión. De esta manera, Juan Ramón Molina dibuja una ciudad doblemente periférica en relación con la modernidad, ya que el ejército impide cualquier intento de cambiar la situación.

Finalmente, Enrique Gómez Carrillo en su novela Treinta años de mi vida dibuja una ciudad guatemalteca conservadora y opresiva, que fácilmente se asocia con una prisión. En ella; el ejercicio del poder se basa en un sistema político autoritario, que usa el clientelismo como estrategia política. La formación social guatemalteca aparece como la creación de una burguesía materialista y corrupta que el narrador contrasta con la bohemia parisina, la cual se presenta como una

comunidad ideal, basada en valores artísticos y humanistas. El narrador asume en esta novela el autoexilio de la comunidad guatemalteca y la adopción del código bohemio como un código existencial como respuesta ante el contexto socio-político de su país. Si bien esta novela cumple una función ideológica crítica hacia el Estado moderno de Guatemala, especialmente el de Lisandro Barillas; no puede decirse lo mismo de El encanto de Buenos Aires en el cual el cronista se autorepresenta como un típico flâneur, quien describe la ciudad argentina asumiendo el punto de vista de la élite, que durante la época 1910-1914 se encuentra consolidando su identidad nacional. En este sentido, este texto, por el contrario, se constituye en un verdadero soporte ideológico al poder del Estado argentino. Lo cual muestra que hay una diferencia ideológica considerable entre el Gómez Carrillo novelista y el cronista.

Cada una de las imágenes muestran así las coordenadas dentro de las cuales el discurso modernista realiza su trabajo ideológico en la formación de las identidades nacionales propuestas por los nuevos Estados modernos en Centroamérica. Su función ideológica, a pesar de las particularidades de cada escritor, tiene en común, no obstante, la de resistir la nueva formación social que están imponiendo los nuevos Estados. En general, su sueño político no es asimilable al ideal nacionalista que se vive en Honduras, Guatemala, El Salvador y Nicaragua. Y si partimos de que como afirma Benedict Anderson, las naciones son comunidades imaginarias cuya existencia depende de la afirmación consciente de un grupo desde arriba, el sueño de estos escritores modernistas es anti nacional y

muestra una escisión ideológica dentro de la élite cultural, ya que no apoya la reafirmación de sus Estados locales sino que, por el contrario, defienden un proyecto de integración cultural y de una patria centroamericana, basada en principios democráticos.¹⁶ Hay, sin duda, una crítica en estos textos modernistas al uso de represión por parte del Estado y al exceso de militarismo. Sus ciudades muestran que los principios filosóficos de la modernidad europea son, para los gobernantes de estos países, una retórica vacía que utilizan a su antojo. Desde el punto de vista de estos escritores modernistas la auténtica modernidad estaba por hacerse y era necesario para ello que los intelectuales y los artistas recuperaran su poder político de participación y conducción en los destinos de la patria; sin embargo, algunas de sus ciudades muestran que para los nuevos Estados centroamericanos el militar iba a ser más importante que el intelectual.

En este sentido, el panorama político que nos ofrecen estos cuatro escritores modernistas de la región bien ayuda a comprender el exceso de violencia y el estallido de conflictos sociales que se vivirá en Centroamérica durante todo el siglo XX.

Finalmente, debo aclarar que he limitado mi estudio a los primeros representantes del movimiento modernista, seleccionando un escritor por país. Por lo tanto, este estudio se refiere a los inicios del movimiento y de ninguna manera pretende ser un estudio del desarrollo del modernismo en cada país; para lo cual sería necesaria la inclusión de muchos escritores que por limitaciones obvias he tenido que dejar por fuera.

Capítulo I

La cosmópolis ideal de Rubén Darío: el uso de la técnica del panorama para la metrópolis y el tono profético para la periferia centroamericana

The city is a discourse, and this discourse is actually a language: the city speaks to its inhabitants, we speak our city [...]
 Roland Barthes. *The Semiotic Challenge*

La modernización también implica un pensamiento racional sobre las adecuaciones espaciales en las nuevas ciudades, sobre la función y distribución de los espacios verdes y la incorporación del paisaje natural dentro del espacio industrial, ella exige al artista modernista una reflexión también sobre la ciudad. Como poeta de la modernidad, la ciudad constituye para Rubén Darío un texto central del arte nuevo. En pocos momentos como a finales del siglo XIX y principios del XX, la lectura de la ciudad revistió tanta importancia en América Latina como símbolo de identidad; su lectura y la comparación con el modelo parisino era lo que permitía identificar a un país como país moderno.¹⁷

En los textos darianos, el interés por la estética urbana lleva al poeta a dibujar una ciudad y un ciudadano cosmopolita muy particular. En primer lugar, esa cosmópolis ideal está situada en Hispanoamérica y tiene como característica la amalgama del paisaje industrial y el natural, de lo europeo y lo local hispanoamericano, y surge del contraste que el mismo poeta ha experimentado como ciudadano de varios mundos: el de la periferia centroamericana y el de las grandes metrópolis hispanoamericanas y europeas. Pero, además, la cosmópolis

dariana cumple la función ideológica de subvertir el orden mundial de los centros y las periferias culturales, desplazando el centro cultural del mundo hacia Hispanoamérica y dibujando a la periferia centroamericana como potencial de modernización y progreso. Su ideal de ciudad y ciudadano no es otro que el ideal de una democracia cosmopolita que, como tal, entra en conflicto ideológicamente con los Estados nacionales que bajo la represión militar se estaban conformando en Centroamérica durante la época del florecimiento del modernismo.¹⁸ Darío expresa este sueño cultural y político a través de la imagen de una ciudad artificial e idealizada que comienza en Azul, continua con sus poemas a la unión centroamericana, contrasta con París y finalmente encarna en Buenos Aires.

En Azul, el libro iniciador de la revolución modernista, Darío ofrece ya en sus prosas tituladas “En Chile”, la primera perspectiva típicamente urbana, la del paseante por un salón de arte. “En Chile”, Darío también inicia el uso de la perspectiva del panorama, técnica que utilizará tanto en sus crónicas como en su poesía para representar una ciudad cosmopolita ideal que comienza en Azul, recrea en Peregrinaciones y culmina en Canto a la Argentina. En la primera edición de Azul en 1888, las prosas de “En Chile” están divididas en “Album Porteño” y “Album Santiagués”, ya que en ellas Darío pinta la vida moderna de Valparaíso y Santiago; pero en la edición de 1890 eliminó esta división, dejando solamente los títulos.¹⁹ Este cambio da mayor unidad pictórica a las prosas y permite conseguir el efecto de movimiento del flâneur.²⁰ Casi todas las prosas están tituladas con referencia a la pintura: “En busca de cuadros”, “Acuarela”, “Aguafuerte”,

“Paisaje”, “Naturaleza muerta”. Rocío Oviedo se refiere a la técnica pictórica de esta parte como una recreación de diferentes técnicas pictóricas y temas.²¹ Si bien esto es cierto, el principio poético de integración y fusión va mucho más allá de una recreación de técnicas pictóricas, ya que construye un verdadero panorama urbano cosmopolita, el cual produce el efecto visual del movimiento de un paseante por un salón de arte.

En ellas, el tiempo de la narración es muy dilatado; las amplias descripciones y la poca acción de sus prosas ofrece un ritmo lento y armonioso, que apela a una lectura despaciosa por parte del lector, como la observación atenta de un cuadro. En esta mirada lenta que exige la lectura de “En Chile” hay una apelación constante a la perspectiva y los colores, producida por el punto de vista del narrador y el movimiento del personaje Ricardo.

Desde la primera prosa titulada “En busca de cuadros”, el narrador abre la visión del lector, evocando la técnica del pintor de panoramas, quien sube a un punto elevado para tener una visión más amplia del paisaje:

Ricardo poeta lírico incorregible, huyendo de las agitaciones y turbulencias, de las máquinas y de los fardos, del ruido monótono de los tranvías y el chocar de los caballos con su repiqueteo de caracoles sobre las piedras [...] en busca de impresiones y de cuadros, subió al cerro Alegre [...]. (OC, 5: 693)²²

A pesar de haber un cambio de ambiente, del ciudadano a lo que podría ser las afueras de la ciudad, el narrador no narra el viaje desde esa ciudad bulliciosa a

Cerro Alegre, solamente dice que el personaje “subió”. Esto produce el efecto de proximidad que va a sostenerse en toda esta parte del libro y que es útil para crear el efecto del interior de un salón de arte. Esta cercanía se logra especialmente por el tipo de transición entre una prosa y otra. Algunas veces, hay ausencia total de referencia a la distancia y otras veces, se narra como muy poca. Eso produce el efecto de que todos los diferentes cuadros están ahí, alrededor del personaje. En la transición entre la primera prosa, en la cual Ricardo está en la cima de cerro Alegre y la segunda, el narrador dice que el personaje descendió lentamente y oyó una voz y “volteó la vista”; para observar “un bello jardín, con más rosas que azaleas y más violetas que rosas” (OC, 5: 695) en el cual aparecerá posteriormente una vieja inglesa como salida de un cuento de Dickens y una joven hermosa de cabellos rubios y nuca marmórea. Por tanto, la transición entre “En busca de cuadros” y “Acuarela” es solamente un voltear la vista del personaje. Para la transición de “Acuarela” a la tercera prosa “Paisaje”, que es la mirada amplia de la pradera, con animales pastando y un campesino descrito como un hércules, el narrador explicita: “al poco andar se detuvo” y para hacer la transición de este “Paisaje” a la cuarta, que es “Aguafuerte”, el narrador aclara: “de una casa cercana oyó un ruido metálico” y seguidamente aparece la imagen de una industria metalúrgica con sus obreros, implícitamente se sobreentiende que Ricardo voltea la mirada hacia esta otra visión.

El cambio inusitado de paisajes tan diferentes, donde se combinan varios estilos pictóricos y temas, provoca el efecto no sólo de estar en un medio artificial

sino de que todos los cuadros están cerca del personaje, cuya acción se limita solamente a caminar y observar. Sumado a lo anterior, la entrada a este espacio con paisajes diversos se ofrece desde la perspectiva del panorama, ya que desde la primera prosa, el personaje contempla el gigantismo industrial de la ciudad desde un cerro y por eso también tiene acceso a la contemplación del horizonte y el mar:

Abajo estaban las techumbres de Valparaíso que hace transacciones, que anda a pie como una ráfaga, que puebla los almacenes e invade los bancos, que viste por la mañana terno crema o plumizo, a cuadros, con sombrero de paño, y por la noche bulle en la calle del Cabo con lustroso sombrero de copa, abrigo al brazo y guantes amarillos, viendo a la luz que brota de las vidrieras, los lindos rostros de las mujeres que pasan.

Más allá, el mar, acerado, brumoso, los barcos en grupos, el horizonte azul y lejano. Arriba entre opacidades, el sol [...]. (OC, 5: 693-4)

La descripción anterior ofrece al lector la imagen típica del pintor de panoramas; quien busca un punto elevado sobre el cual poder alcanzar una imagen total del paisaje. El lector se sitúa, junto con el poeta, en un punto donde la ciudad puede ser contemplada a la distancia, pero al mismo tiempo, junto con la naturaleza. El panorama como arte visual, tiene la ventaja de permitir combinar los dos planos, el de la vida industrial y el de la naturaleza hasta borrar el límite y nivelarlos en la totalidad del paisaje. Así, desde la perspectiva totalizante de la

primera prosa, el lector será introducido a un espacio en donde encontrará ambos paisajes alternándose para formar finalmente una imagen englobante de un panorama citadino y cosmopolita. Es un espacio en donde el arte supera a la naturaleza, en donde lo artificial se impone sobre lo real. El espacio citadino y la naturaleza se funden en el espacio artístico de la prosa pictórica. La naturaleza artificial, signo de la modernidad estética, se presenta como la nueva belleza de lo urbano. No obstante, esta ciudad artificial produce el efecto ideológico de un ideal de ciudad cosmopolita.

En la prosa aludida, “Paisaje”, la descripción del campesino está hecha desde la óptica del panorama también: “Veíase en lo profundo un trozo de azul. Un huaso robusto, uno de esos fuertes campesinos, tosco hércules que detienen un toro, apareció de pronto en lo más alto de los barrancos. Tenía tras de sí el vasto cielo [...] Llegóse al buey en seguida y le echó el lazo a los cuernos” (OC, 5: 697). Esta prosa es particularmente interesante porque ofrece la perspectiva de extensión del panorama, ya que comienza con una visión cercana de unos sauces que se inclinaban hasta rozar el césped y esa perspectiva se va abriendo en profundidad hacia la mirada de la pradera con asnos y el buey pastando para llegar finalmente a vislumbrar a un campesino que como un hércules está en la cima del barranco, por encima de la tierra que domina. Al principio el paisaje de los sauces nostálgicos se combina con una referencia a Victor Hugo. Esta prosa es un buen ejemplo de un paisaje romántico que se fusiona y nivela con una paisaje campestre y ganadero de

América del Sur; en una estilización artística donde existe una tensión entre lo universal europeo y lo local hispanoamericano.

“La virgen de la paloma” y “La cabeza”, muestran también una naturaleza amalgamada con lo urbano. En esta última, además, la imagen del poeta frente a su mesa de trabajo queda constituida en otro cuadro para el lector:

Por la noche, sonando aún en sus oídos la música del Odeón y los parlamentos de Astol; de vuelta de las calles donde escuchara el ruido de los coches y la triste melopea de los tortilleros, aquel soñador se encontraba en su mesa de trabajo, donde las cuartillas inmaculadas estaban esperando las silvas y los sonetos de costumbre [...]. (OC, 5: 700)

En un juego metanarrativo, el narrador objetualiza al poeta en su mesa de trabajo y lo nivela con los otros cuadros que ha presentado al lector; como el minero, la niña del jardín florido o el campesino, la imagen del artista enfrentado a su mesa de trabajo se convierte en otro cuadro para el lector.²³ Por eso, una vez convertido en objeto pictórico, Ricardo desaparece en las prosas siguientes.

En las seis prosas restantes tituladas en orden: “Acuarela”, “Un retrato de Watteau”, “Naturaleza muerta”, “Al carbón”, “Paisaje” y “El ideal”, aparece un narrador en tercera persona que se transforma, a veces, en la primera persona plural nosotros y otras en la primera persona singular yo. Ese cambio acorta la distancia con el lector y permite una mayor intimidad. Para reforzar este efecto, la prosa siguiente a “La cabeza” tiene una alusión directa a la mirada del lector: “He aquí el

cuadro”, de la misma manera hay alusiones en la siguiente prosa titulada “Un retrato de Watteau” que se inicia: “Estáis en los misterios de un tocador. Estáis viendo ese brazo de ninfa, esas manos diminutas [...]” (OC, 5: 703). Estas alusiones dan por un hecho que el lector ha aceptado la convención de lectura visual y movimiento, es decir, que está caminando junto con el narrador en un salón de arte.

En la primera edición de Azul en 1888 hay una alusión directa a un salón de arte, la cual se eliminó en la edición de 1890, quizás por no hacer demasiado obvio el efecto o para dejarlo que funcione por sí mismo; lo cierto es que en la edición de 1888, Darío escribió al final de “Aguafuerte”: “Ricardo pensaba: excursión feliz al país del arte” (1985, 116). En mi lectura, más que un país del arte, Darío está recreando un interior artístico propio de las capitales culturales, cuya historia se remonta al siglo XVIII y estuvo muy vigente durante todo el siglo XIX, las rotondas de panoramas y los pabellones de arte.

Las rotondas de panoramas, que eran pabellones construídos para la exhibición de ese arte, así como los pasajes y boulevares, enseñaban al espectador cómo mirar la naturaleza dentro del nuevo paisaje industrial. Para la burguesía europea, como señala Stephan Oettermann, ellos eran un refugio en donde podían vivir la experiencia de la naturaleza como real, en medio de un mundo bullicioso y mercantil:

Both panoramas and passages were ideal surroundings for strollers

and entertainment seekers, because they provided indoor counterfeits of nature. In the panorama one could enjoy a beautiful landscape vista without any of the inconvenience of travel, and the glass roofs of the passages allowed elegant Parisians to feel they were taking a walk outside, without the risk that the weather might spoil their clothes. Both panoramas and passages were products of an urban culture; they provided the illusion of nature while maintaining the comforts of the city. (156)

Los primeros panoramas fueron de batallas y honraron las glorias militares pero su temática se modificó a lo largo de los siglos XVIII y XIX. También exploraron los paisajes de ciudades exóticas y tierras distantes; así como la tradición greco-latina. Pero, especialmente, los panoramas ofrecieron los primeros paisajes de la ciudad industrial.²⁴ Las rotondas y pabellones para su exhibición implicaban una educación estética de lo ciudadano para el nuevo habitante de la ciudad: “Panoramic paintings became a pattern for organizing visual experience” (Oettermann 22). Los panoramas enseñaban el gusto por los interiores y cómo mirar el nuevo mundo emergente. Walter Benjamín agrega que estos: “son además la expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el del campo se expresa múltiples veces a lo largo del siglo” (177).

Es probable que el primer conocimiento de Darío sobre los panoramas haya sido a través de los periódicos, en donde circulaban fotografías y noticias de

técnicas pictóricas y arquitectónicas; así como en folletos turísticos o álbumes de arte. Es posible, también, que este conocimiento se haya intensificado en Chile, en su trabajo en el diario *La Epoca*, ya que como señala Angel Rama: “Cuando se revisa la colección de *La Epoca*, impresiona la importancia que se concede a la información extranjera, a las crónicas de Londres, París, Madrid o a los comentarios nacionales sobre temas europeos y norteamericanos” (1970, 89). Por otra parte, tenemos comentarios de Darío sobre dos pintores de panoramas franceses, Detaille y Neuville, en su crítica de arte titulada “Pintores de Batallas”:

Desde sus principios Detaille dió a conocer el rumbo que en el porvenir seguiría. Su estreno fue en 1868, con un cuadro que conozco reproducido por un pintor chileno [...]. Neuville sigue a Detaille, y quizá le acompaña hombro a hombro. Cuando los dos talentos se han juntado ha nacido de la soberbia colaboración una obra como el famoso panorama de la batalla de Rezonville [...].
(OC, 1: 725-726)

Es seguro que Darío conocía bien el desarrollo de los panoramas y los pabellones donde se realizaban exhibiciones a finales del siglo XIX, tanto en Europa como en Estados Unidos. En la Exposición Universal de 1889, por ejemplo, se premió el panorama de La Bataille de Rezonville, al cual Darío hace referencia en sus comentarios de arte.

Esta es la técnica que Darío escoge para poetizar su primer espacio urbano, la que ha sido usada para pintar las grandes ciudades y que le permite amalgamar

épocas, temas y contextos culturales y que ideológicamente es una estrategia para enseñar al público a mirar el mundo emergente.²⁵ Darío empieza así a dibujar su ideal ciudadano en las prosas de Azul como un espacio urbano cosmopolita. Ese cosmopolitismo surge de la alternancia del paisaje natural y el industrial, y de la alternancia del paisaje local hispanoamericano con el paisaje europeo, que la técnica del panorama le permite fusionar. En ellas aparecen la Europa diociesca y del siglo XIX conviviendo con los impulsos de la modernización chilena. El cosmopolitismo dariano surge de su deseo de apertura y conocimiento del otro diferente, de lo extranjero universal, pero también del nuevo ambiente urbano hispanoamericano que él vive, el cual está marcado también por el fenómeno migratorio y el pensamiento europeo de los nuevos Estados modernos en Hispanoamérica.²⁶

En el caso específico de Chile, es imperativo recordar, por ejemplo, la importancia del desarrollo minero para su prosperidad económica a finales del siglo XIX y principios del XX. Por tanto, un cuadro como “Aguafuerte” adquiere relevancia ideológica, la imagen del obrero fortísimo que viste delantal de cuero, de cuyas mangas holgadas salían: “los brazos gigantescos, donde, como en los de Amico, parecían los músculos redondas piedras de las que desclavan y pulen los torrentes. En aquella negrura de caverna, al resplandor de las llamaradas [...]” (OC, 5: 698-9) evoca el poder de la fuerza laboral de la actividad minera, en la cual descansaba la prosperidad económica de este país. Aunque Chile no requirió una importación masiva de mano de obra extranjera como es el caso de Argentina,

muchos de los inmigrantes europeos que llegaron a Chile vinieron a trabajar en las minas y muchos europeos llegaron como inversionistas en este campo.²⁷

Durante este período, hay también un crecimiento en la urbanización de ciudades y pueblos chilenos, impulsada por la política modernizadora del presidente José Balmaceda (1886-1891). Además, un sentimiento de poderío militar y económico, efecto de la guerra del Pacífico, en la cual Chile le había ganado a Perú y Bolivia un importante terreno para su desarrollo minero. Imágenes como la de mineros fortísimos y campesinos imponentes evocan también lo local hispanoamericano, en una prosa pictórica estética que fusiona contextos artísticos y culturales.

Esta ciudad dariana que alberga mujeres estilizadas como Venus y vestidas a la última moda de París, y también mineros, cocheros, casitas blancas con jardines floridos donde viven jóvenes de cabellos rubios como salidas de un cuento, artistas y campesinos enlazando bueyes, presentado desde la altura, donde puede vislumbrarse el horizonte y el mar, es el deseo de construir un panorama particular, el de las ciudades hispanoamericanas modernas; y ubicarlo al lado de los panoramas de París o Londres.

La estética urbana de “En Chile” dibuja no solo una ciudad cosmopolita sino también un ciudadano cosmopolita, que no puede ser reducido exclusivamente a una comunidad artística; ya que se puede ser cosmopolita sin ser artista o viceversa.²⁸ Jason D. Hill lo describe así:

Cosmopolitanism is against the idea that identity is nonnegotiable

[...] Cosmopolitanism is willing to assist in the creation of new affiliations and is more oriented toward the individual, whom it is likely to understand as a member of a number of different communities simultaneously [...]. (97)

En este sentido, uno de los efectos ideológicos que las prosas darianas producen es la construcción de una ciudad mezclada culturalmente y un ciudadano cuya identidad cultural puede ser construída y negociada; con la incorporación de la mayor cantidad de contextos culturales. Ese ideal de una nueva identidad cultural, Darío lo vislumbra en Chile, lo sueña en una Centroamérica unida por encima de los localismos nacionales, lo irá a buscar en París pero lo encontrará solamente en Buenos Aires.

Centroamérica: la patria grande

Después de haber publicado Azul y de haber vivido tres años en Chile, Rubén Darío regresa a Centroamérica; permanece en Nicaragua unos meses y después viaja a El Salvador, donde vive de 1889 a 1890. Después vive en Guatemala de 1890 hasta agosto de 1891 y luego viaja a Costa Rica, donde permanece desde mediados de 1891 hasta principios de 1892. Estos cuatro años (1889-1892) son de intensos viajes por la región y son básicos para la formación del poeta que ya ha publicado Azul y está escribiendo Prosas Profanas. En esos años Darío es testigo del tipo de modernización que los nuevos Estados liberales centroamericanos quieren imponer. Después de haber vivido en Chile, el contraste con la carencia de progreso material en Centroamérica es aún mayor. Junto con el reconocimiento de

la modernidad cultural y de las posibilidades de las metrópolis también se ahonda en Darío la conciencia de la regionalidad y de la periferia centroamericana, lo cual produce en él un deseo de integración y transformación cultural para alcanzar el progreso de la región.

Por lo tanto, tan importante es para el sueño cosmopolita de Darío su contacto con la modernidad de las grandes metrópolis, como su conocimiento de las realidades locales de la región, que sería no sólo el anverso sino la parte complementaria de su universalismo.²⁹

En las ciudades de Centroamérica a finales del siglo XIX aún predominaba la arquitectura colonial. Su modernización era apenas incipiente y estaba ligada al desarrollo de la actividad cafetalera; se limitaba a la construcción de vías de comunicación ligadas a esta actividad, y no tenían un desarrollo importante del mercado interno.³⁰ Darío hace breves descripciones de estas ciudades en su autobiografía y, en su trabajo periodístico escribe constantemente sobre las realidades locales, sucesos políticos y sociales de cada país.³¹ Su trabajo periodístico de esos años en *La Unión* en El Salvador, *El Correo de la tarde* en Guatemala entre otros, muestra una intensa actividad en favor de la Unión de Centroamérica.³² Junto con el esteta que está madurando y dando a conocer su nuevo arte en Centroamérica, se encuentra el político liberal que lucha por su ideal unionista.³³ El poeta no ve a estas ciudades como destinadas a ser siempre periferia porque el sueño de la modernización late en el verso dariano cuando se refiere a Centroamérica como una sola patria. Para el poeta, la posibilidad de que los países

centroamericanos sean progresistas y modernos está en la unión de las cinco repúblicas bajo una misma bandera. Sin duda, al revisar los textos darianos referentes a la situación política de Centroamérica: “Darío aparece como el campeón de la unión centroamericana” (Jaime Concha 27).

El poeta confía en que la unión le dará a Centroamérica una identidad nueva y poderosa a nivel internacional; y este interés en una identidad cultural “fuerte” surge de su propio reconocimiento de la situación regional de esos países y de su posición en el nuevo orden económico mundial:

Hoy, de las grandes naciones, unos nos miran con indiferencia,
 otras no nos conocen, y muy pocas nos estudian para ver el
 modo de alternar con nosotros en las relaciones industriales,
 comerciales y científicas.

Viene ya el día del triunfo de la bendita Causa Nacional.
 Este triunfo será el del Progreso.

Juntos los separados miembros, el gran cuerpo de la tierra
 de Centro-América se alzarán hermoso de vida y de pujanza,
 brillante de luz y de libertad. (1982, 9)

Este texto escrito en 1889, muestra claramente la conciencia sobre la región como periferia y, a la vez, su deseo de verla transformada en una tierra de progreso. Debido a su conciencia regional, Darío no puede utilizar la técnica del panorama para dibujar a Centroamérica, ya que esta técnica es usada para dibujar solamente los centros económicos ya modernizados; pero en su deseo de integración de la

periferia a su ideal cosmopolita, el poeta escoge el tono profético para referirse a la región. Este tono le permite expresar el futuro de una patria grande y ofrecer así un canto de esperanza, de posibilidad y de entusiasmo.

La crítica no ha prestado la atención que merece a la vivencia centroamericana de Darío y cómo encaja ésta en su sueño cosmopolita. En nuestra lectura, su experiencia de la región centroamericana es el segundo paso en su deseo de abrir fronteras y negociar identidades culturales, para construir una modernización cosmopolita que ya ha presenciado en Chile. Justamente su lucha es por una integración económica y cultural que permita traspasar las identidades nacionales de guatemaltecos, salvadoreños, nicaragüenses, hondureños y costarricenses para formar una identidad más global.

El siguiente poema, de corte modernista, condensa la perspectiva dariana hacia la periferia centroamericana:

Unión Centro-Americana

Cuando de las descargas los roncossuenan,
 estremeciendo los pabellones;
 cuando con los tambores y los clarines
 sienten sangre de leones los paladines;
 cuando advierten las cimas y los peñascos,
 como águilas que vuelan sobre los cascos;
 entonces, de los altos espíritus en pos
 es cuando baja y truena la voluntad de Dios.

Cuando la hormiga crece como un Atlante
y los miembros adquiere de un elefante;
cuando se torna el ramo soberbio cedro,
y el pescador, Pontífice, como en San Pedro;
cuando la luz la sombra vasta subyuga
y el alba brota espléndida, la noche oruga;
entonces, de los altos espíritus en pos,
es cuando baja y truena la voluntad de Dios

Cuando las plumas juntas forman una ala;
cuando la Patria, espléndida, viste de gala;
cuando el pueblo contempla nubes espesas
rasgadas por relámpagos y *Marsellesas*;
cuando en una bandera cinco naciones
juntan sus esperanzas y pabellones;
entonces, de los altos espíritus en pos
es cuando baja y truena la voluntad de Dios.

Cuando por los guerreros se agitan palmas
y hay una Patria grande, para las almas;
cuando los luchadores, bravos y fieles
adoran la frescura de los laureles;
y cuando las espadas y bayonetas
escuchan las canciones de los poetas;

entonces, de los altos espíritus en pos,
 es cuando baja y truena la voluntad de Dios.

Unión, para que cesen las tempestades;
 para que venga el tiempo de las verdades;
 para que en paz coloquen los vencedores
 sus espadas brillantes sobre las flores;
 para que todos seamos francos amigos,
 y florezcan sus oros los rubios trigos;
 que entonces, de los altos espíritus en pos,
 será como arco-iris la voluntad de Dios.

Aguilas, bienvenidas, gloriosas y bizarras,
 hosanna a vuestros picos, hosanna a vuestras garras;
 vais siempre de los altos espíritus en pos;
 lanzáos al abismo del porvenir sagrado
 y avienten vuestras alas la sombra del pasado,
 para que baje y truene la voluntad de Dios. (OC, 5: 1228-1229)

Este poema fue leído por su autor en el banquete dado por los Plenipotenciarios de Centro-América al Presidente del Salvador, el 20 de Octubre de 1889. Cuando Rubén Darío escribió este poema ya había publicado la primera edición de Azul (1888). El poema tiene características típicamente modernistas: armonía rítmica que alterna dodecasílabos y alejandrinos, juego cromático, reminiscencias greco-latinas y no obstante, su tema es abiertamente político. El

poeta pone su estética modernista al servicio del tema civil para expresar la potencialidad de Centroamérica como una nueva nacionalidad. La proposición dariana es hacia una identidad cultural más abierta, donde se transpasen las fronteras locales.

Esto es más evidente si se analiza cada estrofa: En la primera, el efecto es primordialmente acústico, el lector es interpelado a escuchar las descargas, los tambores y clarines. Es la apertura de una ceremonia, la imagen está construida para esperar la llegada de alguien o algo importante, se ven volar águilas y lo que se anuncia es la voluntad de Dios.³⁴ La segunda estrofa es la de la transformación de la naturaleza misma, por medio del contraste, lo imposible parece posible, ya que la metamorfosis es de seres vivos, la hormiga en elefante, la rama en cedro, es el milagro que puede hacerse porque el mandato es divino, es el poder de transformación de lo pequeño en algo grande, poderoso. En la tercera estrofa, el lexema que predomina es el de la multitud que se une y se vuelve individualidad, las plumas que forman el ala, la Patria y la bandera una sola con cinco naciones y el juntarse las esperanzas, es el borrar las fronteras de las nacionalidades particulares, para construir una nueva identidad. En la cuarta estrofa, es evidente la reminiscencia al mundo greco-romano y al areté griego en la forma de presentar a los guerreros, como luchadores que adquieren el laurel de la gloria y a quienes la multitud aclama. Las imágenes de esas cuatro estrofas presentan un desarrollo progresivo desde la apertura, el anuncio de lo que ocurrirá: “la unión de un destino sagrado”, “mandato divino” que se realiza a través de las estrofas segunda y

tercera y culmina en la lucha valerosa de la cuarta. Por eso las estrofas quinta y sexta tienen un tono de culminación y alabanza. En la quinta decrece la tensión porque ya se ha llevado a cabo la Unión, por lo que la voluntad de Dios ya no trueno sino que se reconoce como arco-iris, pacto, alianza. Y en la última estrofa se alaba y se exhorta al águila a cumplir su destino.³⁵ El asunto de la Unión es planteado en todo el poema como un “destino sagrado” y un “mandato divino”. El hablante lírico es la voz profética y exhortativa que conoce y anuncia la voluntad de Dios. Esta esperanza de unidad para Centroamérica Darío no la abandona nunca ya que a lo largo de su producción deja numerosos escritos sobre la unidad centroamericana. Si bien la perspectiva del panorama sirve a Darío para expresar el crecimiento económico y el sueño cosmopolita en Azul, el tono profético le sirve para incorporar a la periferia dentro de este sueño, ya que este poema es un llamado a construir también una nueva identidad cultural que rete el orden de lo marginal y permita la transformación de Centroamérica en una potencia nueva. El tono profético le permite, a la vez, una visión divinizada y esperanzada de la periferia sobre los centros y en sus versos late también el deseo de la subversión; desde lo marginal.

Sin embargo, este ideal cosmopolita dariano entra en conflicto con el nacionalismo de los Estados modernos centroamericanos. A pesar de que varios presidentes centroamericanos durante este período, luchan por el ideal unionista, entre ellos, el primer presidente liberal de Nicaragua José Santos Zelaya,³⁶ su sueño no es exactamente igual al de Darío, ya que el poeta busca la integración cultural y

en ella da un papel fundamental al artista, mientras que los presidentes están avocados a buscar la hegemonía de sus respectivos países en la región y sus métodos no son siempre los diplomáticos sino los de la fuerza en la mayoría de los casos.³⁷ Mi interpretación es que Darío es inútil para sus políticas nacionalistas y por eso, muchos lo apoyan para mantenerse fuera de la región.³⁸ En este sentido, Darío puede serles más útil políticamente como embajador centroamericano en Europa y otros países, como un representante del ideal de modernidad.

En busca de su ideal estético y cultural de integración y libertad, Darío viaja a Buenos Aires y como corresponsal del periódico *La Nación*, es enviado a la Exposición Universal en París. Esta ciudad le producirá la ilusión de la cosmópolis soñada, pero posteriormente ese sueño lo concretizará solo en Buenos Aires, el verdadero símbolo de su ciudad cosmopolita.

París: construcción imaginaria

La experiencia de París está narrada especialmente en Peregrinaciones (1901). A través de sus artículos el lector observa la belleza arquitectónica de París y bajo la mirada poética de Darío, la descripción del comercio, del mundo industrial está amalgamada a la belleza y la armonía creada por los parques, los palacios y los pabellones de esa ciudad. Para describirla, el poeta usa también la técnica del panorama, ya que el uso de esta técnica está asociada en su producción solamente a los centros culturales: “Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la Torre Eiffel, aparece la ciudad fabulosa de manera que cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un sueño.

La mirada se fatiga; pero aún más el espíritu ante la perspectiva abrumadora, monumental [...]” (OC, 3: 390). Tal como lo hizo “En Chile”, Darío escoge la mirada desde la altura, aquella que pueda transmitir extensión y grandiosidad, es decir, la expansión económica de las grandes ciudades modernas.

Es obvio que para el poeta no hay en Europa ciudad como París, porque ella es modelo de una estética urbana monumental pero especialmente porque París tiene la capacidad para contener a todas las demás ciudades, antiguas y modernas: “Es la agrupación de todas las arquitecturas, la profusión de todos los estilos, de la habitación y el movimiento humano; es Bagdad, son las cúpulas de los templos asiáticos; es la Giralda, esbelta y ágil, de Sevilla; es lo gótico, lo románico, lo del renacimiento [...] y París todo lo recibe y todo lo embellece cual con el mágico influjo de un imperio secreto” (OC, 3: 380-1). Y más adelante agrega: “Y todas las razas llegan aquí como en otros días de siglos antiguos acudían a Atenas, a Alejandría, a Roma” (OC, 3: 382).

Esta visión aglutinadora de París que recibe al mundo entero en su Exposición Universal, es la encarnación del sueño urbano que se vislumbra ya en Azul: la cosmópolis y el ciudadano cosmopolita. Esta es la París que encarna el sueño de la ciudad moderna dariana, la que rinde homenaje a las culturas del mundo. Pero, esa París que él admira, la de la Exposición Universal, no es la París cotidiana de finales del siglo XIX sino, por el contrario, una construcción artificial. Como los pabellones de arte, la París que Darío admira es una invención, es el espacio imaginario de la Exposición Universal; pero no la ciudad cotidiana, de la

intolerancia y la discriminación hacia el extranjero. En este sentido, aceptamos la tesis de Bonnie Menes Khan para quien: “Paris and Tokyo of the early part of this century were capitals like Rome, famous for fashion, not tolerance. Or more precisely, they were national capitals whose nationalism dampened their cosmopolitan culture” (174). En su estudio, Menes Khan deja claro que si bien París era el centro cultural que seducía a todos los extranjeros del mundo, el fuerte nacionalismo de finales del XIX y principios del XX, sustentado aún en los valores provenientes de las provincias, convertía todo lo extranjero en francés, sin albergar ni respetar la diversidad cultural.³⁹ En realidad, la vida del hispanoamericano en París era muy difícil, muchas veces el impacto del viaje a la ciudad soñada se transformaba en “la toma de conciencia de una diferencia mayor de la que imaginaban, acentuada por el desprecio europeo” (Frédéric Martínez 247). En este sentido, Francisca Nogueral también ofrece un acercamiento esclarecedor de lo que significó el apogeo del mito de París para los intelectuales hispanoamericanos y de la transformación y caída de ese mito a través de textos literarios y personales de los autores, para concluir en relación al poeta modernista que: “Darío tan enamorado de la ciudad en un primer momento, termina describiéndola con aprensión en textos que reflejan su creciente desilusión” (172).

París es sin duda una ciudad importantísima para la estética dariana pero no es la ciudad ideal para Darío. La ciudad moderna que Darío anhela es aquella que sea cosmopolita en su formación social, cuya población muestre la diversidad cultural.⁴⁰ Por eso, la búsqueda de esa cosmópolis lo lleva a concretar en Buenos

Aires el símbolo de la “ciudad modernista”. La Buenos Aires que Darío conoció en 1893, es una ciudad ya marcada en su fisonomía urbana, social y económica por la influencia europea. En el terreno económico hay que destacar un fuerte capital inglés que se asienta en Buenos Aires a través de Bancos y, entre otros, la compañía ferroviaria. Además, una fuerte influencia cultural francesa en el arte, las revistas, la moda y la arquitectura, pero especialmente con un conglomerado humano muy diverso, producto de la inmigración.⁴¹ Este fenómeno migratorio y de crecimiento económico, unido a la transformación arquitectónica se intensifica extraordinariamente en las dos últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del siglo XX. “Buenos Aires era una ciudad cosmopolita desde el punto de vista de su población” (Beatriz Sarlo 17). Esta es justamente la característica que lo llevará a convertirla en la ciudad símbolo de la estética modernista en El Canto a la Argentina, escrito en 1910 y publicado en 1914, donde Rubén Darío plasma su cosmópolis ideal.

Este su poema más extenso y sin duda, un poema aglutinante. La imagen de lo urbano y el desarrollo capitalista de Argentina en este libro han recibido ya atención de la crítica, especialmente Angel Rama (1970) lee el poema a partir de la transformación económica y social producida por un nuevo modelo económico en nuestros países. El Canto a la Argentina es un himno a la riqueza material y cultural de ese país, el cual llega a convertirse en símbolo de Hispanoamérica. Hacia ella llegan éxodos de España, Italia, Francia; es la antigua Roma y Atenas. Es el sueño

de la tierra prometida también al pueblo judío. Como bien lo sintetiza Enrique Anderson Imbert, es “la emoción americana junto al sueño cosmopolita” (265).

Pero nos interesa especialmente la imagen de esa cosmópolis que Darío ha buscado desde Chile, pasando por Europa y anclando firmemente en Buenos Aires. En El Canto a la Argentina, el poeta utiliza una vez más la perspectiva del panorama para representar su ideal urbano. El uso del punto de vista panorámico y de la técnica del panorama está relacionado directamente, en la estética dariana, con el concepto de centro cultural.⁴²

No es de extrañar, entonces, que Pedro Salinas, al referirse a la perspectiva del hablante lírico en este libro, diga que es un poema panorámico y que: “Darío lo escribe como aleando y cerniéndose sobre la realidad que va a cantar; nos coloca en una especie de punto cenital, desde el que podemos ver todas las dimensiones de la Argentina, en el tiempo histórico, ayer y futuro, en el espacio terrestre dentro de las fronteras, y más allá de ellas” (245). Dicha perspectiva panorámica, como hemos comprobado, no es nueva en Darío, ya que empieza en las prosas de Azul, y lo usa en sus crónicas para referirse a París. En realidad, en este libro el poeta no solamente usa la técnica del panorama sino que la trasciende al abandonar los puntos altos, típicos del panorama, como torres, cerros y elevarse hasta el cielo. En El Canto a la Argentina, el hablante lírico se alza a la altura del “olimpio de los dioses” y un poco a la manera en que muy pronto lo hará Vicente Huidobro, aunque sin su ironía, se convierte en pura mirada desde la altura, trascendiendo los

confines de un yo humano y volviéndose etéreo y cósmico.⁴³ Los siguientes versos son un buen ejemplo:

Hoy los cuatro caballos sacros
 Las fogosas narices hinchan,
 Como en versos y simulacros,
 huellan nubes, al sol relinchan
 y a un más allá se encaminan
 marcando el cielo de huellas;
 Ante la cuadriga que crina
 de orgullos de olimpo su llama
 voz de augurio animador clama:
 ¡Hay en la tierra una Argentina! (OC, 5: 1103)

Sin duda la voz lírica visualiza a la misma altura del cielo, convirtiéndose en un ojo descubridor que clama: ¡Hay en la tierra una Argentina! Esta estrategia poética en Darío es la culminación de una búsqueda de altura a partir de la experimentación con la técnica del panorama, para visualizar el nuevo centro cultural del mundo. Por eso en El Canto a la Argentina, el hablante lírico adopta una perspectiva global. Las referencias al orbe y al mundo son muchas en el poema. Esta perspectiva mundial no se había observado antes en relación con la imagen de la ciudad moderna en su producción. Es el signo de que, por fin, el poeta encuentra el espacio que encarna el proyecto modernista en Hispanoamérica y la perspectiva global es necesaria para simbolizar en Buenos Aires como el nuevo centro cultural del

mundo. El hablante lírico se transforma en una mirada capaz ya de comparar

Buenos Aires con las ciudades-centro de ayer y el presente del poema:

Se agita la urbe, se alza
la Metrópoli reina: viste
el regio manto, se calza
de oro; tirada de azur,
yergue la testa imperiosa
de Basilea del Sur.
Es la fecunda, la copiosa,
la bizarra, grande entre grandes;
la que el gran Cristo de los Andes
bendice y saluda de lejos,
entre los vívidos reflejos
del luminar que la corona,
la Libertad anglosajona.
Saluda a la Urbe argentina
el Garibaldi romano,
cabalgante en su colina,
en nombre de Roma materna,
vestida de su memoria
y, como su decoro, eterna.
La saluda Londres, que empuña

el gran Tridente de acero
por dominar el mar entero.
La saluda Berlín, casqueada
y con égida espada,
como una Minerva bélica.
Y Nueva York la babélica,
y Melbourne la oceánica,
y las viejas villas asiáticas,
y presididas por Lutecia,
todas las hermanas latinas
y hermanas por la libertad.
La saluda toda urbe viva
en donde creyente y activa
va el porvenir de la Humanidad.

¡Buenos Aires! Es tu fiesta.

Sentada estás en el solio;
el himno desde la floresta
hasta el colosal Capitolio,
tiende sus mil plumas de aurora.
Flora propia te decora,
mirada universal te mira.
En tu homenaje pasar veo

a Mercurio y su caduceo,

al rey Apolo y la lira. (OC, 5: 1093-4-5)

En el primer cortejo de ciudades, Darío termina nombrando a París (Lutecia) la más excelsa para dejar claro la supremacía de la nueva capital del siglo XX, Buenos Aires, en la siguiente estrofa. En el homenaje a la capital de Buenos Aires, se rinde tributo a la Argentina, que aparece ahora como la tierra bendecida por los dioses. El Canto a la Argentina es la revelación de una nueva Hispanoamérica moderna, esperanza para “toda raza congojada”, para “toda humanidad triste”. Mezcla en sí de todas las almas y las razas, al igual que el modernismo será mezcla de todos los movimientos en su nueva originalidad.

Esta perspectiva mundial del hablante lírico, produce, además, el efecto ideológico de subvertir el orden mundial de los centros y periferias culturales. Buenos Aires, tiene ahora la fuerza centrífuga de atraer y contener a las demás. Al desplazar a ciudades como Londres, New York y París, Darío establece un nuevo orden mundial de la cultura y la potencialidad de lo marginal hispanoamericano sobre el centro de Francia, Inglaterra, Los Estados Unidos.

La mirada desde la altura es la que sirve al poeta para expresar su ideal cosmopolita y por eso, la usa para dibujar a Buenos Aires, pero no la utiliza para referirse a Nueva York, en el poema titulado “La gran cosmópolis”, escrito también en la primera década del siglo XX y en el cual Darío no usa el punto de vista del panorama sino que, por el contrario, su perspectiva es de abajo hacia arriba; efecto que se produce por el primer verso: “Casas de cincuenta pisos”. Esta

perspectiva unida al contexto del poema expresa la opresión de la gran urbe y no un ideal cosmopolita:

La Gran Cosmópolis

(Meditaciones de la madrugada)

Casas de cincuenta pisos,

servidumbre de color,

millones de circuncisos,

máquinas, diarios, avisos

Y ¡dolor, dolor, dolor...!

¡Estos son los hombres fuentes

que vierten áureas corrientes

y multiplican simientes

por su ciclópeo fragor

y tras la Quinta Avenida

la Miseria está vestida

con ¡dolor, dolor, dolor...!

¡Sé que hay placer y que hay gloria

allí, en el Waldorff Astoria,

en donde dan su victoria

la riqueza y el amor:

pero en la orilla del río,

sé quienes mueren de frío,

y lo que es triste, Dios mío,

de ¡dolor, dolor, dolor...!

[.....]

Allí pasa el chino, el ruso,

el kalmuko y el boruso;

y toda obra y todo uso

a la tierra nueva es fiel,

pues se ajusta y se acomoda

toda fe y manera toda,

a lo que ase, lima y poda

el sin par Tío Samuel [. . .]. (OC, 5: 1449-1450)

La mirada del hablante se orienta hacia los desamparados, las zonas marginales y el inmigrante; pero aquí el extranjero no está siendo dibujado como perteneciente a una identidad cultural negociada, cosmopolita, como la de Buenos Aires, sino que hay una diversidad cultural acongojada, enfatizado por la repetición de la palabra dolor en el poema; la cual en su separación étnica es solamente mano de obra, ajustada a las necesidades del tío Samuel. Nueva York contrasta así con Buenos Aires, que es el símbolo de la ciudad para “toda raza acongojada, para toda humanidad triste”, de donde puede surgir el ciudadano realmente cosmopolita que represente la nueva identidad cultural.

En síntesis, analizar la cosmópolis y el ciudadano ideal en los textos darianos tanto poéticos como periodísticos y de crónicas; ha permitido visualizar no

sólo al esteta sino también al humanista, al ciudadano civil que anhela una nueva democracia en el mundo. Nos ha permitido redescubrir el cosmopolitismo dariano en su dimensión ideológica y política para observar también al Darío preocupado por los efectos del capitalismo mundial en las zonas periféricas; al que busca vías alternativas de identidad cultural para resistir el poder que ejercen los Estados nacionales represivos sobre el individuo, y es sobre todo, un amante de la libertad. El Darío de nuestra lectura no escapa de su realidad periférica sino que parte de ella para soñar un nuevo orden frente a la coyuntura política internacional.

A través de la perspectiva del hablante lírico hacia las metrópolis y la periferia en los textos analizados, puede observarse que el proyecto estético de Darío ambiciona ideológicamente una transformación de las relaciones de poder cultural al situar el ideal cosmopolita en Hispanoamérica, empezando en Chile, soñándolo en Centroamérica y posteriormente desplazándolo de París a Buenos Aires y consolidándolo en esta ciudad. Por tanto, la cosmópolis dariana y el ciudadano cosmopolita no son un mero exotismo estético en Darío, ellos expresan también la esperanza de un nuevo mundo y un cambio en la política cultural internacional; especialmente una “inversión” de los parámetros centro/periferia. Este deseo de subversión está estrechamente relacionado con su conciencia regional y periférica; y es en gran medida el impulso de su ideal estético o como dice Julio Ycaza; “de un ideal político basado en lo estético” (134). El poeta nace en la periferia y lleva esa experiencia consigo toda su vida. Los viajes de Darío a las

grandes metrópolis no lo hacen olvidar su tierra natal, ni tampoco su sueño de la patria grande centroamericana.

Políticamente, la identidad cosmopolita que expresan los textos darianos es asimilable al sueño de una democracia cosmopolita: “in which citizenship is not just a juridical status distributed (or not) by states, but a practice in which denizens, migrants, residents, and their allies hold states accountable for their definitions and distributions of goods, powers, rights, freedoms, privileges, and justice” (Bonnie Honig 104).

Como el mismo autor aclara: “political theorists have given little serious attention to cosmopolitanism because they identify it too quickly (and wrongly) with world government [...]” (104). Pero, en su sueño de una cosmópolis ideal, Darío está muy lejos de proponer un gobierno mundial, su sueño es la construcción de una nueva identidad cultural en armonía, que incorpore la periferia y los centros en una Hispanoamérica hermanada, democrática y unida. Esto solo puede ser factible por medio de un espíritu democrático. Por eso, al analizar el ideal de ciudad y ciudadano cosmopolita en su textos, Rubén Darío aparece como un democrata cosmopolita hispanoamericano y como tal pretende desnacionalizar el estado:

In other words, rather than renationalize the state, democratic cosmopolitans seek to denationalize the state, not because they do not value affective ties and memberships but precisely because they do. They denationalize the state in order to make room for the generation of alternatives sites of affect and identity against which

states often guard. (Honig 105)

Este proyecto de desnacionalización es, como he dicho, un proyecto de integración que llama a la construcción de una identidad cultural nueva y negociada con otros contextos culturales. Este proyecto está implícito en su proyecto estético y es, además, parte de la experiencia vital de Darío, quien como ciudadano de dos mundos: el de la periferia y el de los centros tuvo que construir su propia identidad cultural.

Por otra parte, es claro que su sueño político representa una escisión ideológica dentro de las élites centroamericanas, que estaban avocadas durante este período a buscar solo la acumulación de capital y la hegemonía política, dando al ejército un papel más importante que a los artistas en la formación de los nuevos Estados modernos. Este sueño político dariano será compartido desde diferentes ángulos y con ciertas variantes por los otros escritores modernistas estudiados.

Capítulo II

La ciudad carcelaria y el papel ideológico del intelectual en Honduras a través de

Juan Ramón Molina

Hay un laberinto de las calles que
solo la aventura personal puede
penetrar y un laberinto de los signos
que sólo la inteligencia razonante
puede descifrar,
encontrando su orden
Angel Rama *La ciudad letrada*

El nacimiento del modernismo en Honduras aparece ligado al escritor Juan Ramón Molina (1875- 1908). Este poeta estudió en Guatemala, donde conoció a Rubén Darío en 1892; quien junto con otros intelectuales lo estimularon a escribir. Desde entonces Molina se inició como poeta modernista, dejando la universidad y dedicándose exclusivamente al periodismo y las letras. Vive por períodos cortos en los otros países centroamericanos y viaja brevemente a Sur América, Europa y Estados Unidos.

Junto con Froylán Turcios es considerado representante del modernismo en ese país; sin embargo, a diferencia de Turcios, Molina no fue un escritor exitoso, ni consolidó la estética modernista a la manera que lo hizo Turcios posteriormente. Sin embargo, su producción ofrece el atractivo de los primeros intentos modernistas unidos a la preocupación por el proceso de modernización del Estado en su país. En sus poesías puede observarse desde la influencia romántica hasta la apropiación del estilo modernista y en sus prosas, el uso de la técnica naturalista con intervalos de un lenguaje preciosista al estilo modernista. En su narrativa más que en su poesía se encuentran las imágenes relevantes de la ciudad de Honduras

como microcosmos del nuevo Estado moderno y por tanto, enfocaré mi análisis en su prosa.

A la narrativa de Molina se puede aplicar lo que dice Enrique Pupo-Walker del cuento modernista: “revela una de las primeras convergencias de las dos corrientes artísticas que predominaban en la narrativa hispanoamericana de finales del siglo XIX; el ideal modernista y el naturalismo criollismo” (519).

Esta convergencia no es sorprendente ya que otros escritores modernistas tienen cuentos que pueden considerarse de corte naturalista como “El Fardo” de Darío.⁴⁴ La crítica, al enfatizar el estudio del modernismo dariano, ha perdido un poco de vista que tanto el naturalismo como el modernismo son formas literarias dentro de la práctica textual del período modernizador y rinden cuenta del fenómeno de la modernidad.⁴⁵ En este sentido, Molina nos ofrece una interesante muestra de ambos campos culturales desde la misma condición contradictoria en que se vive la modernidad.

Su producción poética fue recogida póstumamente por Froylán Turcios en una antología titulada Tierras, mares y cielos. Con algunas modificaciones y diferentes prólogos esta antología ha tenido varias ediciones. Igualmente sus cuentos y artículos se han recogido en varias antologías como Prosas, Seis narraciones, El Chele y otras narraciones y Antología verso y prosa.

La perspectiva urbana en la producción del poeta hondureño difiere bastante de la ciudad ideal soñada por Darío. En ella no encontramos ni los paseantes por galerías de arte, ni la referencia a los boulevares ni los parques, en general, Molina

no reflexiona sobre la estética urbana de la ciudad capitalista a la manera de Darío. De los textos cuyo escenario es urbano solamente uno de ellos “La niña de la patata” ocurre en una ciudad moderna, Nueva York. La imagen de la metrópolis norteamericana enlaza con el poema de Darío “La gran cosmópolis” en la visión poco optimista hacia los inmigrantes en esa ciudad y resalta un punto de vista común entre los dos poetas hacia ese centro económico norteamericano. Fuera de esta semejanza, la imagen de la ciudad en Molina contrasta totalmente con la de los textos darianos, ya que se enfoca exclusivamente en la capital hondureña.

Tegucigalpa aparece en sus cuentos como el símbolo de la periferia cultural; aquella que surge paralelamente a los centros económicos importantes en Hispanoamérica durante el proceso de modernización. Las calles de la ciudad se muestran como el espacio de los desposeídos, aquellos que por su condición social no tienen acceso al espacio privado de una casa protectora. Lugar de los mendigos y los vagabundos donde, no obstante, un personaje está siempre presente: el policía y el militar.

El espacio urbano y la presencia policial en la producción del escritor modernista configura el panorama de una Tegucigalpa carcelaria y reconstruye el arribo de la región centroamericana a la época de la modernidad dentro del contexto regional; mostrando los desafíos que enfrentó el grupo letrado dentro de ese nuevo Estado.

La posición social del artista modernista ha sido muy analizado por la crítica, la cual insiste en que los artistas experimentaban un sentimiento de pérdida

de poder y desplazamiento dentro del nuevo sistema de valores capitalistas.⁴⁶ Esto es cierto en países donde se puede hablar de un capitalismo en desarrollo y del surgimiento de una burguesía como tal, pero éste no es el caso de nuestros países a finales del siglo XIX, porque no puede decirse que en esta época hubiera en Centroamérica una burguesía en ascenso ni un desarrollo capitalista; lo que tenemos es la inserción de estos países a la economía mundial a través de enclaves económicos y monopolios extranjeros. Estos convierten muchas veces a los nuevos Estados nacionales en servidores de intereses foráneos con el apoyo y la ayuda del ejército. La función del grupo letrado, por su experiencia con Estados represivos y su conciencia de escritura marginal, tiene formas específicas de desplazamiento y recuperación del poder.

El particular arribo de Honduras a los albores de una modernidad no implicó un beneficio para la mayoría de la población. La apertura de nuevos caminos, el transporte y la salud muchas veces fueron hechos para beneficiar a compañías extranjeras. La nueva infraestructura no se reflejó en parques ni boulevares sino en la mejora de terrenos dedicados a dos actividades básicas: la minería y el cultivo del banano.⁴⁷ Por tanto, la ciudad hondureña aparece a finales del siglo XIX como una ciudad estática, aún de fachada colonial, donde el poder es ejercido por los gobiernos apoyados por la policía y el ejército y con mínimas transformaciones modernas.⁴⁸

La presencia militar y su poder frente a otros grupos sociales incluyendo los intelectuales es evidente en la construcción del mundo urbano en los textos de

Molina y nos remite a una periferia particular; donde el intelectual se debate entre la marginalidad como resistencia o la adaptación a una burocracia servil. Esta es la ambivalencia que viven los personajes de las narraciones de Molina. En ellas, especialmente en “La renuncia del escribiente”, el intelectual opta por automarginarse para salvaguardar su libertad de expresión y su integridad política. En otros cuentos como “El Chele” el grupo intelectual, abogados en ese caso, aparece como el grupo cómplice del poder militar.

Para este estudio he tomado como base la selección de prosas El Chele y otras narraciones, la cual fue hecha por los escritores hondureños Rigoberto Paredes y Pompeyo del Valle (1995). De los veintitrés relatos de este libro, “La niña de la patata” está situado en Nueva York; mientras que “El Chele”, “La renuncia del escribiente”, “Un entierro” y “Lloviendo”. relato en donde la ciudad es vista desde el interior de un cuarto; están situados en la ciudad de Honduras. Las prosas restantes de este libro dibujan la naturaleza, son el escenario de reflexiones filosóficas y hacen referencia al amor y los mitos greco-latinos, pero no recrean el ambiente urbano.

Además de las narraciones mencionadas, he agregado a éstas otros relatos como “El niño ciego”, cuyo escenario es también la capital de Honduras, al igual que el estudio de cartas y prosas periodísticas donde aparece la imagen de Tegucigalpa, tomadas de las otras antologías.⁴⁹ Todas juntas configuran una panorama sombrío de Tegucigalpa como una ciudad-cárcel, espacio de desesperanza y de muerte; en donde el intelectual es también sometido

constantemente a la censura y a la represión con el fin de acomodarlo a un servilismo político.⁵⁰

La temática de los cuentos y sus personajes están contruidos con técnica naturalista y mezcla de descripciones con lenguaje preciosista y rítmicas propias del estilo modernista. No obstante, a partir de la puesta en relación de los segmentos del texto y la perspectivas del personaje y el narrador, el lector puede formarse un marco de referencia crítico frente al poder militar y el ejercicio del poder en Honduras.⁵¹

“La niña de la patata”, es la única narración en donde Molina ofrece la visión de una ciudad moderna, Nueva York. Al comparar la visión de Nueva York con el poema de Darío “La gran cosmópolis” se encuentra la misma perspectiva poco optimista hacia los inmigrantes que llegan a la ciudad, aunque usando diferentes estrategias.

“La niña de la patata” va semántizando a través de un eje de oposiciones en la cual el panorama de Nueva York aparece sombrío mientras que el de Hispanoamérica está cargado de símbolos positivos y de esperanza. El primer contraste se establece a través del paisaje, el narrador usa la perspectiva del panorama, ubicándose en la altura para contemplar la inmensidad del cielo y el mar: “enfundado en mi gabán neoyorquino, subí uno de los puentes del *Graff Waldersée*, a ver el espectáculo del cielo y el mar” (Molina, El Chele y otras narraciones, 29). Pero la contemplación del paisaje queda reducida a la sensación de un frío intenso, producto de la descripción de la brisa marina, un cielo gris y el

viento, “que venía de la lejana y misteriosa región antártica, donde el frío, en esa hora, cincelaba los bloques de hielo (Molina, El Chele, 29).⁵²

Posteriormente, el narrador expresa su nostalgia por los ardientes y brillantes mares tropicales y establece una comparación entre el norte y el sur, en donde resalta especialmente la creatividad y el juego cromático que puede encontrarse en el Mar Atlántico, Mar Caribe y las corrientes del Golfo, donde hay orgías de colores y las nubes “a veces semejan una tropa de ángeles volando a los altos círculos celestes; otras arquitecturas de magia y espejismo [...] dragones apocalípticos, grifos y quimeras gigantes, pitones alados, [...]” (Molina, El Chele, 30).

En la comparación anterior, el narrador no abandona el punto de vista de la altura, comparando dos panoramas distintos: describiendo el primero como testigo y el segundo como el recuerdo vivo en su memoria. Su simpatía se identifica obviamente con el panorama del trópico, que representa el semáforo de la belleza y la calidez.

En el siguiente segmento, el narrador baja su mirada desde la altura hacia la parte más baja del puente: “Iba, arañado por el frío, a refugiarme en el salón de fumar, cuando, por entre los huecos de las lonas que resguardaban el puente, apareció a mis ojos un espectáculo imprevisto” (Molina, El Chele, 30). Aquí el narrador describe a los pasajeros de tercera clase como “un verdadero rebaño” y “alimentadas como los cerdos, andrajosos y macilentas” (Molina, El Chele, 31). La animalización con que describe a los personajes sirve para remarcar las malas

condiciones en que viajaban estas personas, a quienes el narrador describe como: “aldeanos. Alemanes de barbas incultas; muchachas inglesas, de rostros secos y angulosos; emigrantes de los dos sexos y de todas las regiones europeas del norte” (Molina, El Chele, 30).

En el siguiente párrafo, el narrador destaca la figura de una niña no mayor de tres años de entre ese “mare magnum cosmopolita”, quien quería comerse una patata caliente y medio cruda que había tomado de un cubo. Para el narrador, el hambre, la pobreza y el frío contrastaba con la belleza y la angelical inocencia de los ojos azules y los cabellos rubios de aquella niña: “[...] ni los querubines de Murillo son más graciosos que aquella amable y dulce pequeñuela entre aquella muchedumbre trashumante” (Molina, El Chele, 31).

Esta escena sume al narrador en una reflexión filosófico-social en el próximo segmento constituyendo un narrador de tipo modernista, según los criterios de Pupo Walker, es decir: “un narrador que se reserva los privilegios del discurso poético y que hasta se excluye de la trama para contemplarla desde fuera y meditar sobre las implicaciones estéticas o filosóficas del relato en cuestión” (518). Este narrador reflexiona sobre el futuro de la niña así:

¿Acaso convertida en una linda mujer, alegrará con su tentadora juventud los grandes almacenes de Nueva York o Chicago, inclinada sobre los libros de cuentas? ¿O tal vez, atediada de su monótono trabajo. Se resuelva a ser cliente de los cafés cantantes de Broadway, y beba whiskey y fume, entre un círculo de calaveras, bajo la cruda

luz de los focos eléctricos, al son de la música lasciva de la orquesta? ¿O aguardará, pasada la media noche en el quicio de las puertas, trémula de frío, a los que vuelven a sus lejanos hoteles, ofreciéndose a ellos con el impudor de las busconas? ¿O será carne de burdel en esas casas de citas, que trata de disimular el puritanismo angloamericano? (Molina, El Chele, 31-32)

El narrador vislumbra posiciones sociales denigrantes o malas para el futuro de esta niña a la cual le pronostica o ser vendedora de almacén o cantante de cabaret o prostituta, mostrando con sus preguntas un submundo social existente en Nueva York. En este sentido, el narrador no observa un cambio de posición social para esta niña que en el presente del relato también se encuentra en la parte más baja del barco. Sus reflexiones aparecen motivadas por ser la niña inmigrante pobre y por ser un niña bella. La belleza queda reducida así al único bien que será objeto de interés para el comercio sexual en esta ciudad moderna. Sin embargo, una vez establecido el tono crítico, el narrador rechaza estas posibilidades abriendo otras con las afirmaciones del último párrafo:

Pero no, angelito de cuatro años. Te has de librar del mundo, del demonio y de la carne, de la astuta alcahueta y del Don Juan corrompido [...] y has de ser, en un feliz futuro, la esposa de un honrado obrero o de un fuerte agricultor, para que de tu vientre, sano y proficuo, salga una raza de gigantes rubios, que sepan domar máquinas y remover montañas, en esos asombrosos Estados Unidos,

recipiente de todos los ríos humanos, almáciga de naciones, crisol de pueblos!

Tal desea este pálido viajero, este taciturno soñador, que en esta fría mañana otoñal, iluminó su noche interior con tu risueño amanecer [...]. (Molina, El Chele, 32)

El orden de la reflexión es importante para la recepción del texto; ya que al leer la segunda reflexión sobre las posibilidades positivas, el lector no puede ignorar las posibilidades negativas mencionadas anteriormente. De esta manera, lo que el narrador establece sobre el futuro de la niña es la incertidumbre, dejando la opinión final al lector pero seleccionando las opciones. En el mejor de los casos, la niña sería la esposa de un obrero o agricultor y madre de niños sanos. Sin embargo, parece ser lo máximo a que puede aspirar la niña dentro de la nueva sociedad.

En términos generales, Nueva York no está dibujada como una ciudad acogedora sino, por el contrario, una urbe en la que los inmigrantes deberán enfrentar problemas sociales y discriminatorios. La hostilidad del clima con la cual se inicia la narración parece extenderse aquí hacia la actitud de los habitantes de la sociedad hacia los inmigrantes; mientras que Hispanoamérica sí se presenta provista de la calidez, la armonía y la belleza que permiten imaginarla una tierra cálida y acogedora. En esta comparación, la mirada del narrador hacia Nueva York comparte los mismos semas que la mirada de Darío en “La gran cosmópolis”, hostilidad, opresión, y desesperanza para los nuevos inmigrantes; compartiendo así

la ideología de que Hispanoamérica ofrece un mejor futuro para ellos que Estados Unidos.

En las restantes prosas, Molina se enfoca en Honduras. Las narraciones “El Chele” y “El niño ciego” tienen en común el tratamiento naturalista de los personajes y la presencia de la policía en la ciudad. Ambas prosas presentan dos imágenes complementarias de Tegucigalpa: una ciudad represiva y una ciudad hostil con gran desigualdad social.

El suceso de “El Chele” es muy simple: el protagonista (Chele) descubre que su amante Tomasa le es infiel con un estudiante de abogacía, por lo que intenta matarlo pero fracasa y por eso se encuentra en la cárcel, donde se desarrolla casi toda la acción del cuento. Al salir de la cárcel lo intenta otra vez pero un accidente, producto de su propia embriaguez, le produce la muerte.

El tema del hombre condicionado por su instinto sexual y por su vicio que lo lleva a la degradación y la muerte es de corte naturalista, asimismo la descripción animalizada de él: “Era un mocetón membrudo, tirando a rojo, de mandíbulas fuertes, veloso como un perro de aguas, de barba viril. Un macho como pocos” (Molina, El Chele, 7). El Chele está configurado, desde el inicio hasta el final de la narración, como bebedor, bestial y agresivo, no soporta la competencia ni la pérdida de control sobre Tomasa y solo conoce el método de la violencia como posible solución a los conflictos.⁵³ Tomasa es vista como hembra, focalizada de acuerdo también al instinto sexual del Chele:

La hembra se acercó rimando con las caderas, de amplio paréntesis, la estrofa del amor carnal. Era de mediana estatura, trigueña, rica de carnes, fresca como una sandía [...] pasó entre los soldados, despidiendo de su enagua una brisa ardiente y perturbadora, impregnada de perfumes baratos.

-Chico,-dijo ronroneando la voz como gata- aquí está el almuerzo.

(Molina, El Chele, 7)

La descripción física y el habla de los personajes permite al lector ubicarlos en su condición social de gente pobre, marginada del sistema, condicionados también por su clase social. En estos primeros segmentos, Tomasa le lleva almuerzo al Chele, él le reclama su tardanza y amenaza de nuevo con matar al aprendiz de abogado al salir de la cárcel. Tomasa acepta su relación con el “tinterillo” y le dice al Chele que no volverá porque no quiere tener que ver con reos y porque ya tiene hombre que le da todo lo que necesita: “me da aritos: ¡vélos!. Y pañolón: ¡vélo!- Y descubrió el busto, agitando al aire el trapo, mientras sus ubres sudorosas por la emoción, temblaban en la camisa como si fuesen gelatina. -Y botines: ¡míralos!” (Molina, El Chele, 8). Con la aceptación por parte de Tomasa, el reto para el Chele está planteado y solamente esperará salir de la cárcel para vengarse; lo cual ocurre al final de la narración.

Lo que podría ser la simple trama de una atracción sexual que lleva a los extremos al personaje, adquiere otra dimensión cuando el lector descubre, en los segmentos siguientes, que el Chele había trabajado como inspector de policía

cuando vivía con Tomasa pero lo habían despedido porque “un día, que estaba de malas pulgas, con la clava le abrió la cabeza a un borracho que le echaba mueras al gobierno, sin querer caminar. Así se encontró sin empleo, viviendo con la amasia en un cuartucho de la Plazuela” (Molina, El Chele, 9).

A partir de esa analepsis, el campo semántico de la violencia y animalidad del Chele se amplía al campo militar porque lo que el lector ha conocido del Chele se transforma en conocimiento también sobre el cuerpo policial. Detalles como el que el Chele sea capaz de tener un cuchillo a escondidas de los guardas, o que no haya sido castigado penalmente por matar al borracho, sino solamente censurado con el despido, le permiten al lector un acercamiento a la violencia y abuso del poder policial.

Esta relación se ampliará a otro aspecto del sistema judicial, la aplicación de la justicia, cuando el lector descubre que el Chele se encuentra en la cárcel en el presente de la narración por los trucos del abogado amante de Tomasa:

Y un día los halló, en el quicio de la puerta, sobiqueándose y besuqueándose. Sacó el cuchillo, echando más jotas que un carretero; pero sólo consiguió rasguñarlo, así de un jeme, porque el tal huyó con piernas de venado. Capturó la policía al Chele, y como el otro sabía de intringulis de derecho, dio con él en la penitenciaría, condenado a dos años y meses de cárcel. (Molina, El Chele, 10)

El Chele, símbolo de la fuerza bruta, ve disminuido su poder frente a una nueva aplicación, más sofisticada de la ley, de la cual el Chele está excluido por

ignorancia pero el abogado sí sabe manejar. El cuento permite un conocimiento metafórico sobre una nueva organización judicial y la relación con el grupo letrado al que pertenece el estudiante de derecho.

La policía en confabulación con el grupo letrado de los “tinterillos” es quien ejerce el poder. La complementariedad de estos dos grupos es más evidente cuando se observa la descripción del estudiante, ya que este personaje es focalizado desde la perspectiva del Chele como un hombre poco masculino: “Conque la Tomasa -iba pensando en su cabeza sudorosa, llena de alcohol- prefiere a este tipo amujerado, a este chancletudo sinvergüenza, y desprecia a un hombre como el Chele?” (Molina, El Chele, 11). Por otro lado, desde la perspectiva del narrador, el estudiante está descrito como un hombre sin fuerza que constantemente huye del Chele, un cobarde, quien sabe usar trucos legales pero sin que esto signifique que sea más justo. Es evidente que la fuerza policial sinónimo de virilidad y agresividad es el complemento necesario a la falta de virilidad del grupo letrado; como dos caras de una misma moneda ambos grupos se necesitan para tener el control y hacer de la ciudad, su ciudad carcelaria.

El espacio de la cárcel adquiere mayor relevancia ahora como un espacio simbólico donde se comunica el poder del castigo con el de la ley y el lector puede convertirlo en metáfora de todo un sistema jurídico opresivo.⁵⁴

La permanencia del sector policial se observa al final del cuento, cuando el Chele ha terminado su condena. El lo celebra con otros reos en un bar y ya ebrio ve pasar al abogado y lo persigue para matarlo. El estudiante corre y llega primero

al cuarto de Tomasa y cierra la puerta. El Chele empieza a vociferar y a insultarlo para que salga, pero en su borrachera, resbala y muere. Es curiosamente un policía quien al final de la narración lo encuentra: “A la media noche pasó una ronda, y el oficial, viendo aquel hombre tendido, encendió un fósforo. Tenía el rostro horriblemente desencajado [...] Lo movió enérgicamente. ¡Estaba muerto!” (Molina. El Chele, 12).

La clausura del cuento con la imagen del oficial de policía en la calle afirma al lector la continuidad del cuerpo militar sobre el civil en la formación social; sin embargo, el ex-policía Chele, prototipo de la violencia irracional cae víctima de su propia inconsciencia, de su propia animalidad y quien permanece es un tipo de policía que el lector puede contrastar claramente con el Chele. El contraste se enfatiza al morir el Chele en uno de sus ataques de violencia, lleno de celos y ebrio, y la aparición de un oficial de policía que está sereno, haciendo su ronda nocturna por las calles. Esto puede inferirse porque no pronuncia ninguna palabra frente a la situación, solamente enciende un fósforo y lo mueve enérgicamente para confirmar que no está vivo.

El contraste final, en relación con los segmentos anteriores, permite al lector establecer una conexión con la nueva organización jurídica, y la reorganización y profesionalización del cuerpo policial y del ejército. Así, Molina metaforiza aspectos que fueron importantes para los gobiernos que asumen la reorganización del Estado hondureño durante las tres últimas décadas del siglo XIX. No hay duda

de que en la ciudad del Chele sigue siendo el poder militar el que ejerce el control, pero ahora con la complicidad de un sector letrado específico.

La función ideológica del texto es cuestionar al grupo letrado que se vuelve cómplice y servil de la élite militar construyendo una ciudad-cárcel para el sector marginado. Esta función del grupo letrado como apunta Angel Rama empieza en América Latina durante el período de construcción de los Estados nacionales cuando el grupo letrado “se pone al servicio de los nuevos poderosos surgidos de la élite militar [...] Leyes, edictos, reglamentos y, sobre todo, constituciones, antes de acometer los vastos códigos ordenados, fueron la tarea principal de la ciudad letrada en su servicio a los caudillos” (57).

El período donde se observa una nueva racionalización del Estado en Honduras, junto con reformas jurídicas, administrativas y militares que consolidan un modelo económico es el período posterior a la reforma liberal de 1876, durante los gobiernos liberales de Marco Aurelio Soto y su sucesor Luis Bográn, los cuales abarcan un período de 18 años en total.⁵⁵ Posteriormente, se da una nueva reforma liberal en 1894 bajo el gobierno de Policarpo Bonilla. Aunque este presidente muestra más interés en la educación y critica la represión de los gobiernos anteriores, realizando una cantidad de reformas, no se dejó de lado la nueva organización de lo militar. Ambos gobiernos mostraron mucho interés en el fortalecimiento del ejército y de la policía interna. Según Matías Funes el fortalecimiento del ejército en Honduras, durante los períodos de Soto y Bográn, responde al interés de los gobiernos por proteger una economía de enclave.⁵⁶

En “El Chele”, Molina metaforiza con el símbolo de una ciudad carcelaria, la construcción de un Estado en el cual el grupo letrado se convierte en freno del progreso y cómplice de la violencia. Una modernización que no implica progreso para todos y que arrastra las raíces del crecimiento militar y de la policía represiva. Una ciudad simbólicamente sitiada, inaccesible a todos. Esta idea de una ciudad que excluye a los pobres, se amplía en la prosa “El niño ciego”, a través de un personaje infantil.⁵⁷

La narración trata de un niño que vive en la miseria y es maltratado física y psicológicamente por su madre, una prostituta que lo explota haciéndolo pedir limosna en la calle. Tanto el tema como la descripción animalizada de los personajes y la idea del determinismo del medio sobre los individuos es de corte naturalista. El dramatismo es evidente en la descripción del tratamiento del niño:

Desde que su cuerpecito pudo soportar el látigo, vibraba continuamente sobre él [...] sobre todo, en la noche, cuando llegaba la mujer acompañada de algún hombre, siempre desconocido, los dos borrachos de caerse: -Duérmete animal! Y enseguida un puntapié o un palo. Y él, tembloroso, lleno de pavor, se apretaba, se escondía, se evaporizaba, por decirlo así, en el sucio cajón donde dormía como un perro. Y lloraba toda la noche, quedo, quedito, por temor a que se levantaran a golpearle. (Molina, Sus mejores páginas, s.f.e. 126)

De tanto llorar durante un año el niño queda ciego, situación que la mujer aprovecha para explotarlo aún más como mendigo. El cuento finaliza cuando el niño ciego deambula por las calles en el extremo de su degradación y es arrestado por un policía, quien es presentado como la solución al problema porque le da comida y después lo interna en un hospicio: “La caridad oficial, recogiendo del arroyo, le ha salvado. Si vuelve a ver el sol ya no será un vagabundo mendigo, ni tampoco un criminal” (Molina, Sus mejores páginas, 127).

El narrador finaliza con una reflexión sobre la prostitución, el vicio y la función moral del gobierno: “¡Ah! ¡Los niños engendrados al azar, en noches orgiásticas, húmedas de alcohol, que no tienen padres y cuya madre es una hembra, simplemente una hembra! La caridad oficial viéndolos con ojos bondadosos, debe recogerlos, debe ampararlos” (Molina, Sus mejores páginas, 127).

Aquí la perspectiva hacia el policía es positiva en tanto ese poder se presente como caridad y compasión hacia el sector marginado y no como opresión, tal y como ocurre en el cuento anterior. No obstante, el plantear la función del policía como caridad oficial implica por un lado, el reconocimiento de lo militar como parte legitimada del Estado y, por otro, la conciencia de que esa labor no forma parte del ethos militar. En este sentido, la narración muestra el desencuentro entre la consolidación y fortalecimiento del sector militar al servicio supuestamente de un Estado progresista y el crecimiento de la pobreza y el abandono del sector marginado.

En cuanto a la estructura, el tono exageradamente melodramático del narrador, sus constantes opiniones y digresiones sobre el hambre y la pobreza debilitan la acción narrativa, convirtiendo la prosa casi en reflexión moral. A través de este niño, el narrador presenta también un contraste urbano que remite a una sociedad con una desigualdad social muy marcada y que le permite al lector comparar lo que esa misma ciudad representa para los pobres y para los ricos:

Caminaba en medio de la ciudad hostil, ante la indiferencia de los transeúntes, poniendo el oído a los sordos rumores callejeros, estremeciéndose al ruidoso paso de los tranvías, temblando a los gritos de los vendedores de sorbetes [...] adivinaba las felicidades ocultas en los edificios cercanos. Frescos jardines donde jugaban y cortaban flores los niños de las familias opulentas; salas llenas de raros juguetes, donde se divertían aquellos en las horas de solaz; y luego el comedor, los platos humeantes, las risas y los gritos alegres, y los estómagos satisfechos, que nunca conocieron el hambre ni la sed. (Molina, Sus mejores páginas, 125)

La perspectiva del narrador, además de dibujar una enorme desproporción entre la pobreza y la riqueza, presenta a la élite económica dentro del espacio privado y al espacio público de las calles como el lugar de los limosneros, de los ebrios como el Chele y, por supuesto, de la policía. Esta referencia a la clase social como una clase que vive en lo privado connota también un grupo que vive protegido y seguro, protegido por esos mismos policías que limpian las calles de

los que podrían ser futuros delincuentes. Tácitamente, la narración muestra las relaciones de poder y alianza entre los militares y la élite económica, pero también presenta la imagen de una ciudad sin actividad comercial ni vida pública que congregue a los paseantes burgueses. Esta imagen contrasta enormemente con las calles de las ciudades modernas donde los transeúntes burgueses disfrutaban de la actividad comercial de las vías públicas.

El imaginario de una ciudad vacía, olvidada y solitaria se va a concretar en los otros textos de Molina. En sus cartas, crónicas y prosas periodísticas encontramos referencias a Tegucigalpa como una vieja ciudad colonial, silenciosa y triste. Ciudad olvidada y letárgica, excluida de la modernidad. La siguiente descripción sintetiza bien lo que el autor repite de varias formas en sus textos al referirse a Tegucigalpa:

Tegucigalpa duerme el posado sueño de las ciudades vegetativas. A pesar de su ligero baño de modernismo, es una población a la antigua, melancólica y bostezante y sin tráfico y sin vida [...] Faltan el ir y venir de los carruajes, el rumor de los tranvías, la premura de las gentes ocupadas; el susurro de la colmena humana, inquieta y laboriosa, en fin, todo lo que da carácter a las ciudades modernas, arrolladas por los rugidos de las locomotoras y máquinas de vapor. Cuando una llega a esta población, después de haber vivido en otro país, se atedia lastimosamente, casi se ahoga en estas calles torcidas,

estrechas y jibosas y empedradas de mal humor [...] (Molina,
Tierras Mares y Cielos, 1977, 188)

La descripción anterior resalta el estatismo de Tegucigalpa. La falta de circulación de personas, bienes y servicios que es lo propio de la vida urbana. En la ciudad moderna el tiempo se vive también de manera distinta: “So fast is motion in the city, that we can be said to have invented a new form of time “city time”. Urban time throws up a net similar to Indra’s within which all the nuances of time future, time past and time present gllitter in each other’s reflected presences” (Joseph Grange 31-32).

En la ciudad, explica Grange, el pasado se ve reflejado en ciertos patrimonios arquitectónicos y monumentos, mientras que el futuro se vive siempre como probabilidad en el presente. La constante transformación en la ciudad, renovación y cambio de calles, edificios, por ejemplo, nos hace percibir el espacio urbano como un espacio de probabilidades. Un espacio que se experimenta en función no sólo de lo que es sino de lo que puede llegar a ser.

La falta de movimiento en la descripción de Tegucigalpa la situa, por tanto, en un espacio excluído de la modernidad. Una ciudad de otra época que no permite la lectura de ningún futuro probable sino sólo del estancamiento y la muerte. De hecho, la asociación entre ciudad y muerte está presente en las referencias a la capital que Molina hace en sus cartas y también en algunos de los poemas referidos a su patria como en “Adiós a Honduras”, donde el poeta recrea toda la imagen de las guerras civiles y los compatriotas muertos o “Los cuatro bueyes” en la que

encontramos la imagen del Parque de Bolívar: “my triste y muy solo, tanto/ que semeja una necrópolis/cerrada hace muchos años” (Molina, Tierras, mares y cielos, 1993, 138); pero es en la narración “Un entierro” donde alcanza su más alta significación simbólica.

El suceso del cuento es simple, el protagonista decide caminar por las calles de Tegucigalpa en un viaje que se plantea como reconocimiento de la ciudad de la que ha estado ausente: “aquella tarde de aquel día –un día de un año del cual no quiero acordarme- salí a recorrer las calles de Tegucigalpa, ciudad que no veía desde hacía mucho tiempo” (Molina, El Chele, 33). El paisaje que contempla es desolado y cuando quiere escapar de él se topa con un cortejo fúnebre al que se ve incorporado de manera automática hasta finalizar en el cementerio.

La falta de ubicación temporal junto con la paráfrasis del inicio de El Quijote de la Mancha abre la posibilidad dentro de las expectativas del lector de estar frente a un viaje simbólico. De hecho, esta es una de las narraciones más simbólicas de Molina en la que la ciudad alcanza connotaciones de espacio fantasmal y de cementerio.

Los primeros dos párrafos están dedicados a la descripción de Tegucigalpa como una ciudad fúnebre, solitaria, donde no cesa de llover. La desolación del paisaje se identifica con el hastío del protagonista. La reiteración de los mismos objetos, casas, tejados, puertas, y la lluvia incesante producen el efecto de un paisaje monótono, que se repite sin final: “Pasaban casas y más casas, aceras y más aceras, callejones estrechos, calles desoladas, ventanas conventuales, tejados

oblicuos; todo bajo aquella llovizna interminable que caía del fondo del cielo nebuloso, sobre la ciudad muerta, con la abrumadora constancia de que no habría de suspenderse nunca [...]” (Molina, El Chele, 33-4). En cuanto a la actividad comercial, ésta consiste en unos pocos almacenes donde pueden encontrarse objetos pasados de moda: “encajes antiguos, sombreros de Maricastaña, géneros inverosímiles y dijes parisienses del año cincuenta” (Molina, El Chele, 34). De igual manera describe unas pocas personas invadidas por el hastío y la rutina de un tiempo que no transcurre históricamente y aparece congelado como en un sueño: “dos o tres amigos viejos amigos, de barbas descoloridas y ojos apagados” que hablan “de posibles matrimonios, la pobreza del país” y un dependiente de una tienda que dormitaba. “ambiente húmedo, poblado de bostezos [...] con aquellas gentes soñolientas” (Molina, El Chele, 34). Ante este ambiente deprimente, el protagonista se siente angustiado y piensa en huir pero se topa con un cortejo fúnebre:

[...] iba a seguir mi camino, huyendo de ellos, cuando alguno me presentó una vela esteárica e inconscientemente me ví incorporado a un cortejo fúnebre. Adelante iba el ataúd, en hombros de seis personajes mudos, probablemente habituados a llevar difuntos, por el aspecto indiferente de sus rostros, cubiertos de barbas despeinadas y ásperas. Atrás, sin guardar ningún orden, por pelotones, caminaban los demás invitados, con aires imperturbables, haciendo

sonar sus zapatos acompasadamente sobre el húmedo empedrado.

(Molina, El Chele, 35)

La descripción de estos personajes mudos e indiferentes, habituados a la muerte, seguidos por pelotones de invitados, imperturbables, haciendo sonar sus zapatos sobre el empedrado evocan en nuestra lectura un ethos militar; especialmente si consideramos lo dicho sobre el fortalecimiento del ejército y la presencia constante del policía en la Tegucigalpa de los textos de Molina. Entiendo por "ethos militar", la ideología que forma el carácter del cuerpo militar, la cual consiste en una diferenciación marcada con la población civil. El militar llamado a cumplir una misión trascendental se considera por ello mismo distinto y superior al civil. Su posición le obliga a una actitud particular frente a la vida que no es la del hombre común.⁵⁸

Estos personajes extraños, que intimidan y llaman la atención del protagonista por su imperturbabilidad frente a la muerte, evocan una actitud posible de encontrar en el militar. Pero, además, ellos son los únicos personajes que caminan por las calles de la ciudad fúnebre, descrita por el narrador. En un interesante juego metonímico estos personajes son extensiones del mismo paisaje desolado y mortal que conocimos al principio del cuento, la lluvia, los acompañantes del ataúd y la ciudad forman un conjunto armónico del cual el protagonista está excluido. Lo que se produce es la simbiosis de los militares y la ciudad en un solo espacio de muerte, el cual aparece alucinante a los ojos del protagonista. La ciudad es una ciudad sitiada por un poder represivo.

En el cuento “Lloviendo” también encontramos un narrador en primera persona que recuerda a la amada perdida. Ese recuerdo se convierte en la añoranza a la vez por la juventud que ya se ha ido: “porque no volverán tus veinte años ni los míos” (Molina, El Chele, 41). La descripción de la ciudad es breve y aparece vista desde lejos, desde la ventana de un cuarto como “el sordo rumor de los tranvías” y el recuerdo de una casa en una esquina de “una mujer alegre”, la principal característica es que no cesa de llover. La lluvia se convierte en un elemento de tristeza fácilmente identificable con el llanto y con la repetición de una situación que no cambia como en “Un entierro”. Aunque de temática distinta a los cuentos anteriores y con imágenes más sensoriales, de corte modernista, la ciudad sigue siendo asociada con la tristeza y la melancolía del presente. Su entorno es deprimente para el narrador, quien añora el campo florido y el césped: “¡Cuán lejos estaba el campo florido y verde!. El campo en una dulce hora vespertina, en que mil átomos de oro volasen sobre los cálices silvestres. El césped afelpado y jugoso [...] Mientras la lluvia caía monótonamente, rumorosamente sobre la ciudad” (Molina, El Chele, 39-40). Este cuento se enmarca también dentro de la asociación ciudad-estancamiento; ya que es un espacio que implica la monotonía de un tiempo que no transforma las cosas porque en esa ciudad triste está la misma casa de hace veinte años y la misma lluvia.

La lectura de todos los textos anteriores, ambientados en Tegucigalpa, presentan dos vertientes de reflexión que se complementan la una con la otra. Por un lado, ofrecen una visión en crescendo del poder militar, en la que éste se

extiende hasta controlar todo el espacio urbano y convertirlo en un cementerio, en una ciudad sitiada, en un espacio cerrado que solo los conspiradores de la muerte pueden soportar. Y, por otro lado, la visión de una ciudad rezagada y desértica, que apunta al proceso de formación de la ciudad- periferia, la cual crece paralelamente a la consolidación de las grandes metrópolis económicas y culturales de América y Europa.

Retomando la analogía planteada al principio del capítulo entre ciudad capitalista y modernidad: esta imagen de ciudad excluida del progreso remite a la contradicción entre el discurso de los políticos de la modernización con su nuevo corpus administrativo y legal, y la vida social. Además, este desencuentro entre los ideales de modernización y progreso propios del ideal positivista liberal de los reformadores y la implantación de un sistema represivo y corrupto devela una doble marginalidad; porque una periferia militarizada, con un Estado represivo es doblemente periferia, ya que no tiene la esperanza del cambio como posibilidad.

Dentro de este espacio, el desafío de los artistas modernistas no es solamente buscar un espacio para la creación artística sino un espacio para la reflexión crítica de esa sociedad, donde el pensamiento pueda expresarse con libertad. Este espacio no está dado y la tarea del intelectual modernista será justamente abrir un camino ideológico plural, fuera de la enraizada lucha entre liberales y conservadores hacia un nuevo periodismo y una nueva literatura. Esta lucha va acompañada de las diferentes prácticas sociales que se ofrecen a los intelectuales modernistas en la Honduras de aquella época: puestos del gobierno,

puestos militares, labores diplomáticas, asociaciones literarias, etc; dentro de las cuales irá, al mismo tiempo, abriendo el camino para la institucionalización de lo literario. No obstante, todas esas tareas son realizadas bajo la constante presión de la política y de la censura. Para evadir esto, la marginalidad –entendida como una actitud que rechaza un compromiso permanente con los gobiernos- aparece como el único terreno desde donde es posible empezar a construir.

Para entender la función ideológica de los textos de Molina es necesario considerar esa actitud marginal del poder y entender su trabajo artístico como lo propone Pierre Bourdieu: “as a manifestation of the field as a whole, in which all powers of the field, and all determinisms inherent in its structure and functioning, are concentrated” (37).

Esta situación del intelectual hondureño ocupa la narración “ La renuncia del escribiente”, donde el narrador ofrece un panorama de las posibilidades ofrecidas al grupo intelectual dentro de la época. Esta narración, aparece también con el subtítulo de “Capítulo olvidado de una novela perdida”, lo cual indica el proyecto de Molina de dedicarle al tema una mayor extensión.

Situada en un edificio de Tegucigalpa, esta prosa permite al lector un conocimiento sobre la jerarquización y funcionamiento de la nueva burocracia administrativa que se forma a partir de los impulsos de la modernización. Igualmente permite analizar las opciones que el sistema ofrece al grupo letrado quien está representado por los escribientes y José Angel.

El tema del artista o el intelectual incomprendido por el medio ha sido común en la narrativa modernista, pero en esta prosa José Angel no aparece como artista sino como un escribiente que se separa y critica a su propio grupo letrado, marcando una diferencia entre el verdadero intelectual y el burócrata servil.

El suceso del cuento es la renuncia de José Angel a su trabajo, a raíz de haber sido testigo de la aplicación de un castigo a dos mujeres pobres, por parte del secretario en confabulación con un policía. El cuento se abre con la perspectiva del portero del edificio quien describe a José Angel como un escribiente atrevido e irrespetuoso hacia su jefe, ya que siempre llega tarde sin importarle las posibles consecuencias: “!Llegar tarde un escribiente que ganaba treinta cinco pesos al mes, tan mal visto por el secretario! ¿Había mayor crimen? No, no podía haberlo, y no se explicaba por qué no era despedido. El, muy al contrario era puntual, puntualísimo [...]” (Molina, El Chele, 13). La puntualidad del portero a su trabajo aparece ironizada cuando agrega que nunca le pagaban puntualmente. El narrador también describe a José Angel como un escribiente al que no le gusta ni respeta su trabajo: “depositó su sombrero en cualquier parte [...] recorrió con la mirada el antiguo tapiz con dibujo de flores. Conocíase que le importaba muy poco que el secretario, que en el fondo de la pieza [...] alegaba con unas mujeres y un policía, echara de ver que había llegado otra vez tarde [...]” (Molina, El Chele, 14). Esta descripción sirve para marcar la diferencia de actitud entre José Angel y el resto de sus compañeros.

La escena del secretario, las mujeres y el policía ocupa gran parte de la narración. El hecho de estar narrada en tercera persona ubica al lector en la misma posición de José Angel como testigo. Esto hará que el lector preste mayor atención también a las reacciones de los personajes, las cuales son de gran importancia semántica para identificar al grupo letrado.

Dos mujeres, madre e hija, estaban siendo acusadas por el policía de comprar alimentos a los indios en el camino con el propósito de revenderlos en el mercado. La madre se defendía diciendo que el policía no las había visto comprar en el mercado: “es que como somos tan pobres tenemos que ir muy lejos a buscar víveres, para venderlos en el mercado, ganando un cuartillo. Es una injusticia la que se quiere hacer con nosotras. Devuélvanos nuestro canasto” (Molina, El Chele, 16). El policía, como en las narraciones anteriores, se presenta simplemente como el representante de la fuerza y la intimidación al servicio del secretario: “el policía, el kepis en una mano y el garrote en la otra, miraba a las mujeres con ojos amenazadores” (Molina, El Chele, 16).

El secretario, obviando todo lo dicho por la madre, sentencia que son revendedoras que infringen la ley y les pone una multa de cinco pesos sabiendo que no pueden pagarla: “-¿Tiene los cinco pesos, o no? ¿No, verdad?” (Molina, El Chele, 16). Por tanto, les decomisa sus víveres y las manda a la cárcel. Esta escena de alta tensión dramática contrasta con el ambiente de silencio que continua después: “Instantes después se oía la tos asmática del portero, percibiéndose claramente el rasguear de las plumas de los escribientes, apresurando cada cual la

conclusión de su trabajo. Sólo nuestro joven no escribía, sino que meditaba, arrullado por su pensamiento [...]” (Molina, El Chele, 17).

La descripción de los escribientes rasgueando sus plumas es un buen símbolo de la función escrituraria administrativa y de fijación de la lengua escrita que adoptó el grupo letrado posterior a la independencia en América Latina.⁵⁹

Este grupo letrado aparece en “La renuncia del escribiente” como un grupo sometido al poder militar, sin ninguna posibilidad de influencia o desacuerdo. Su actitud sumisa frente al abuso de poder del secretario muestra su servilismo y, a la vez, la intimidación a la que están sometidos. Ninguno de ellos se atreve a opinar, comentar ni reflexionar como sí lo hace José Angel. Esta elección del personaje, quien prefiere reflexionar en vez de hacer mecánicamente su trabajo es lo que marca la diferencia profunda entre los otros escribientes y él.

José Angel ejerce el pensamiento y la reflexión como su verdadera tarea intelectual y al hacerlo, rescata la conciencia crítica como deber del grupo letrado. Todos los pensamientos de José Angel que se narran a continuación son crítica del sistema político-administrativo del país:

¡Quitarles a las infelices su cesto de provisiones, y enviarlas en seguida a la cárcel! ¿Había mayor falta de piedad? ¡Revendedoras! ¿Y qué tenía eso? [...] ¿No estaba entonces el agio de moda? ¿No traficaban judíos y comisionistas con el sueldo de los empleados, favorecidos por el gobierno, que a propósito no pagaban puntualmente el presupuesto?. Eso era mil veces peor, porque

empobrecía la nación, arruinaba a todas las familias, precipitaba en la miseria a muchos infelices. Ellos, los agiotistas, no iban a la cárcel, no irán nunca. Antes bien se les veía con toda clase de consideraciones, se les rendía pleito homenaje; mezclábanse, siempre con provecho, en los asuntos financieros de la nación; explotaban a su gusto el desbarajuste económico; se enriquecían de la noche a la mañana, paseando su soberbia en coches espléndidos [...]. (Molina, El Chele, 17)

Su pensamiento marca la distancia que lo separa de los agiotistas y de la actitud del secretario. Su crítica lo sitúa al margen de los que buscan enriquecerse y perpetuar su poder a costa del país; le da una caracterización moral e intelectual distinta.

Así, la distancia con los otros escribientes y el jefe de todos queda marcada. José Angel se encuentra al margen de estos grupos sociales pero sigue ligado a ellos mientras trabaje allí y participe con su silencio de ese sistema político administrativo. Es la reflexión la que lo lleva a escribir su renuncia y presentársela al secretario, quien en tono de burla le pregunta si lo han nombrado jefe político de algún departamento o le han dado una cartera. José Angel le responde que tal vez pero lo que desea es su visto bueno. El secretario se lo firma y José Angel sale de la oficina ante el asombro del resto del personal.

José Angel elige la marginalidad no solo al dejar su trabajo cerca del poder sino también al dejar la ciudad, centro del poder administrativo y político. Su

elección no se presenta como una huida sino como la consecuencia de un acto de conciencia según el cual cualquier tipo de pacto-laboral con el sistema lo petrificaría en la roca oficial y lo obligaría a renunciar a su libertad de expresión.

Este auto-exilio no lo conduce a ninguna parte. La narración termina cuando José Angel en la Plaza de Armas observa una banda de músicos que “tocaba un aire militar a la cabeza de un batallón, que pasaba revista a los ojos de una porción de desocupados.[...] El, arrullado por la fanfarria, acariciado por aquel viento heroico, con las manos en los bolsillos, se detuvo en un esquina a esperar el último tranvía” (Molina, El Chele, 20). La referencia a los militares como posibilidad de los desocupados queda ambigua en relación con José Angel, ya que tampoco escoge esta posibilidad pues en la descripción final se dice: “habiendo subido a la plataforma algunas personas, en cuenta José Angel, volvió a chasquear el látigo, volvió el conductor a lanzar blasfemias, volvió el carro a deslizarse trabajosamente por los enmohecidos rieles” (Molina, El Chele, 20).

Es significativo que este capítulo haya quedado abierto; simbolizando la búsqueda del personaje. José Angel anhela lo que no puede encontrar en su trabajo de escribiente, la posibilidad de un espacio para el trabajo crítico y creativo, libre de las ataduras políticas y sin intimidación. Espacio que en la sociedad hondureña de esa época solamente podía ser un espacio marginal del sistema político, de la oficialidad. Ese espacio marginal se convierte en su manera de resistencia frente a un poder coarctivo.

Como el personaje de su cuento, el trabajo de Molina fue fluctuante, marginal y crítico, a pesar de la represión que sufrió por esto. Su trabajo más constante fue como periodista; en el cual dio su lucha por el pensamiento crítico y la apertura de un espacio ideológico plural. A la vez, el periodismo fue la mayor arma de los intelectuales modernistas centroamericanos para institucionalizar la nueva literatura, especialmente en los países centroamericanos donde no abundaban las revistas literarias como en los otros centros culturales del continente.⁶⁰ Como periodista, Molina intentó abrir un espacio ideológico nuevo en la sociedad hondureña, tanto político como estético.

En su artículo titulado “Desarrollo de la prensa centroamericana”, el autor expone que desde el período post independentista la prensa había sido el arma exclusiva de los gobernantes, quienes la usaban para crearse una atmósfera favorable. La prensa, por tanto, había sido solo utilizada para el servilismo político o para el ataque feroz e irracional. En dicho artículo Molina aboga por un espacio para el periodismo reflexivo y crítico, para el debate de ideas, con mucho más profesionalismo, inspirado, a la vez, en el periodismo norteamericano que se había desarrollado de forma diferente.⁶¹ por eso alaba en esos términos la fundación del *Diario de El Salvador* por Román Mayorga Rivas quien “resumiendo las buenas cualidades de los mejores periodistas antiguos, poseía al propio tiempo, todos los secretos y resortes de la prensa moderna, estudiados minuciosamente por él durante su larga permanencia en los Estados Unidos [...]” (Molina, Antología verso y prosa, 208).

En su artículo, Molina está apuntando a uno de los aspectos álgidos de la sociedad hondureña de finales del siglo XIX, la censura y el autoritarismo de gobernantes que no aceptaban ningún tipo de crítica porque veían en ella una traición. Esta actitud política marcó la sociedad hondureña desde la reforma liberal de 1876. Gustavo Zelaya la considera como un legado de aquella reforma: “Otra consecuencia paralela al optimismo liberal positivista fue la implantación de un cierto maniqueísmo: se dividió a la sociedad en dos grupos: ‘ellos’ y ‘nosotros’” (83). Zelaya explica que desde la entrada de los nuevos reformadores se reprimió a los opositores, de igual manera actuaban los otros gobernantes que siguieron en el poder consolidando una ideología política que “pretende hacer creer que el cuestionamiento crítico de los grupos opositores equivale a una traición a la patria” (85).

Esta crítica a una prensa servil y propagandística se observa también en el cuento “La renuncia del escribiente”, donde el narrador describe al secretario como “un majadero, que se había eternizado en el puesto y que escribía artículos deplorables para los periódicos” (Molina, El Chele, 18).

En ese contexto hondureño de polarización y represión a la prensa es difícil imaginar a los intelectuales encerrándose en una torre de marfil. Estoy de acuerdo con Angel Rama en que “conviene revisar este lugar común, con particular referencia a los literatos, pues se los ha visualizado retirándose de toda actividad política” (1984, 107). Muy al contrario, los textos de Molina muestran que la literatura se convierte en la forma de decir lo que no se puede decir abiertamente

por la prensa, como la intimidación y el abuso del poder. Igualmente, sus textos literarios tienen la función ideológica de simbolizar el desplazamiento del poder de que está siendo víctima el intelectual y su necesidad de recuperación del poder y participación en los nuevos Estados modernos.

En este sentido, los textos de Molina sobre la ciudad plantean la marginalidad como una opción para el intelectual auténtico, pero esa marginalidad no significa inactividad. En los textos de este poeta hondureño, el poder militar aparece opresivo no solo para los grupos pobres como el de las vendedoras, el niño y el Chele sino también para el grupo de los intelectuales que como Molina defienden su libertad de expresión.

En cuanto a la necesidad de que los artistas e intelectuales asuman un papel activo en la conducción del destino nacional, varios de sus artículos lo expresan claramente. En “Los poetas como educadores de la raza” dice: “Los poetas son factores indispensables en la obra de reconstrucción nacional [...] necesitamos un poeta que comprenda la vida industrial moderna, que la cante y la ennoblezca” (Molina, Tierras, mares y cielos, 1991, 149 -152).⁶²

El modernismo en Centroamérica era para los auténticos representantes como Molina una bandera de libertad intelectual en todas las áreas del quehacer intelectual. Era una actitud frente a la vida, una ética y una religión. Es fácil comprender, por tanto, que a pesar de la fama alcanzada por Darío, de la cual Molina dice en su poema a Rubén Darío: “Amo tu clara gloria como si fuera mía” y a pesar de que estos intelectuales tuvieron cierto espacio dentro del sistema político

para formar academias literarias, su verdadero ideal de una libertad mayor se viera frustrado y sintieran el desencanto de sistemas políticos que supieron reducir su ideología a versos de países lejanos y distantes; eliminando así un aspecto fundamental de la existencia de ellos como intelectuales: su crítica hacia la modernización represiva de sus gobiernos.

El modernismo, en este sentido, iba mucho más allá de una revolución formal del lenguaje, la lucha por la liberación de la imaginación era también una lucha por la libertad ideológica. Ella implicaba abrir las coordenadas intelectuales a otras corrientes de pensamiento y una reflexión permanente sobre el proceso de modernización.

La imagen de la ciudad de Tegucigalpa dibujada en los textos de este poeta hondureño es, finalmente, su manera de metaforizar y de hacer explotar las contradicciones ideológicas del Estado en formación; es decir, la retórica política de gobernantes que bajo los ideales de racionalidad, progreso y modernización aplicaban la violencia, la censura de prensa y negaban las garantías individuales para imponer su voluntad.

Capítulo III

La ciudad de San Salvador como espacio del artista: el caso del poeta Francisco

Gavidia

By analogy with the now familiar idea that the nation provides us with an 'imagined community', I would argue the the city constitutes an imagined environment.
James Donald. *The City as Text*

Al hablar de modernismo en El Salvador la historiografía literaria rescata el nombre de Francisco Gavidia. Este poeta no sólo es considerado el precursor del movimiento modernista junto a Rubén Darío sino también el fundador del género del cuento salvadoreño, del teatro y de la primera historia moderna de El Salvador.⁶³ Su producción es considerada una piedra angular en el desarrollo de la vida intelectual de ese país y su trabajo cultural lo convierte en un maestro fundador de la identidad cultural salvadoreña o, en palabras de José Mata Gavidia (1965) “un artífice de lo nacional”. Su producción textual es muy extensa, ya que se mantuvo intelectualmente muy activo durante toda su vida (1863-1955) y ella muestra la influencia del romanticismo, modernismo y los inicios de la vanguardia.⁶⁴ Comprende poesía, teatro, cuentos, ensayos, conferencias, textos de historia, filosofía y educación, además de innumerables artículos periodísticos que aún no han sido rescatados en su totalidad. Su participación en la cultura salvadoreña como un líder intelectual se inicia a finales del siglo XIX y se mantiene hasta mediados del siglo XX. Por todo eso, la producción gavidiana es central para estudiar la participación política y el trabajo ideológico del intelectual en la

formación de la nueva identidad nacional salvadoreña que empieza a surgir bajo las reformas de los gobiernos liberales a partir de 1876.⁶⁵

Francisco Gavidia es un escritor preocupado no solo por las nuevas estéticas sino también por la filosofía y los cambios políticos nacionales e internacionales que afectan su país y la región centroamericana. Su relación con la modernidad cultural se realiza plenamente en su actitud de filólogo y en su sueño de una modernidad cultural equiparable a la europea sin renunciar a las raíces indígenas o mestizas. Tal como muy acertadamente lo ha demostrado el crítico Aníbal González (1983) al referirse a la escritura modernista “la filología es la institución en torno a la cual el modernismo construye su literatura; es el lugar de donde se derivan el vocabulario, los procedimientos y la “ideología” crítica del modernismo” (12). Especialmente en el caso de Francisco Gavidia el esquema de análisis se cumple cabalmente; ya que el poeta Gavidia dedica mucho de su tiempo al análisis comparativo de las lenguas y de diferentes culturas; guiado por un afán historicista busca el origen de éstas y llega incluso a crear un nuevo idioma llamado Salvador.⁶⁶ Al definir la nueva ciencia, Aníbal González aclara, citando a Renán: “El filólogo es ese “Yo” Supremo que enjuicia y analiza, que separa y clasifica, alcanzando, por encima de las barreras interdisciplinarias, una visión de conjunto del sistema de las cosas” (18). Por eso concluye que la ambición de la filología es la de englobar y trascender todos los demás discursos en el área de las ciencias humanas. La producción de Gavidia muestra este afán historicista y englobante; su erudición lo empuja a atravesar las barreras disciplinarias para explorar a

profundidad los campos de la lingüística, la poesía, la filosofía, la historia y la política.⁶⁷

Ese pensamiento moderno lo impulsa a crear una imagen ideal de la ciudad de San Salvador, especialmente en el “Panegírico de San Salvador” y las poesías a la “Patria”, a las que limitaré mi estudio. En estos textos puede observarse la imagen de una ciudad que representa un Estado democrático, ejemplo de los mejores ideales civiles y humanos. Esta imagen evidencia el sueño de una modernidad cultural ideal y políticamente distinta a la que conformaron los gobernantes de la época.

La imagen de San Salvador en esos textos gavidianos apela a tres aspectos relevantes políticamente: la recuperación del poder político para el artista en la conducción nacional, la activación de una Centroamérica unida con San Salvador como centro cultural y una crítica a la represión militar y tiranía de los gobernantes. Ideológicamente, el “Panegírico de San Salvador” cumple esas tres funciones; y muestra una ideología crítica hacia la forma de ejercicio del poder en El Salvador, al evidenciar que el sueño político y cultural de Gavidia no era el mismo de los gobernantes de turno, a pesar de que como intelectual de su época se pudiera clasificar dentro de la clase dominante.⁶⁸

Para configurar esa imagen de la ciudad, Gavidia utiliza el intertexto grecolatino que ha caracterizado a la escritura modernista y que ha sido poco estudiado por la crítica en su dimensión política y sus efectos ideológicos, que es la dimensión que analizaré.

El “Panegírico de San Salvador” merece una atención especial en cuanto al intertexto grecolatino porque fue inspirado por el famoso “Panegírico de Atenas” escrito por Isócrates. Lo que la crítica ha dicho sobre este texto de Gavidia puede sintetizarse en las palabras de Mario Hernández Aguirre:

Ese amor por los clásicos y la pasión por la patria, que en él fue permanente lo llevaron a escribir una de las páginas más hermosas como es el Panegírico de San Salvador sugerido indudablemente por el isocrático Panegírico de Atenas. Ha construido en una forma excepcional, la serie de paralelismos que solamente sus conocimientos de la Grecia clásica y de los hechos históricos de su propia tierra, por él mismo puestos a la luz pública, podían permitirle efectuar con autoridad y clase. (357-8)

Ese paralelismo que Francisco Gavidia establece entre Atenas y San Salvador es una estrategia que está presente ya en sus poesías más tempranas bajo el título de “Patria” y que en el “Panegírico de San Salvador” alcanza su mayor grado de expresión.

Como señala Hernández-Aguirre: “el poeta estudió la Grecia antigua en todos sus aspectos. Fue a su Geografía, a sus cartas marinas, a su botánica, Investigó en la lexicografía [...] supo distinguir el griego dórico del ático y del jónico” (357). Es de suponer que conocía bien el contexto cultural dentro del cual Isócrates escribió su discurso. El “Panegírico de San Salvador” escrito bajo el subtítulo de “Conferencia histórica” muestra la construcción de San Salvador como

un centro cultural, utilizando las mismas estrategias retóricas que el de Isócrates.⁶⁹ De éstas, la voz enunciativa y la mitificación de la ciudad son indispensables para la comprensión de la función ideológica del texto.

En la introducción a su texto, Gavidia presenta a Isócrates como un historiador: “digamos que la vida de la famosa y gran ciudad está bosquejada de mano maestra, que sus juicios históricos serían los de un gran historiador moderno [...]” (1941, 5)⁷⁰ y también lo presenta como artista en el sentido de que Isócrates trabaja meticulosamente su discurso también para crear belleza: “lo había meditado y repulido por espacio de ocho años y en él intentó llevar a la prosa una rítmica semejante a la poesía” (5). El hecho de que en su presentación de Isócrates Gavidia una al historiador y al poeta es muy significativo porque funde la historia y la creación poética como parte de la misma función enunciativa para hablar de la ciudad y de la identidad nacional. Gavidia muestra así la conciencia de que en los orígenes de toda Nación, la ficción literaria y el pensamiento político se funden y que como afirma Homi Bhabha:

Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind's eyes. Such an image of the nation –or narration- might seem impossibly romantic and excessively metaphorical, but it is from those traditions of political thought and literary language, that the nation emerges as a powerful historical idea on the west. (Introduction, 1)

Por tanto, Gavidia deja claro en la introducción a su discurso que la voz enunciativa de Isócrates se constituye en la frontera donde los límites del mito y la historia se borran. De igual manera, la voz enunciativa de Gavidia se constituye en esa frontera y mezclará el mito y la historia para hablar de la ciudad como símbolo de identidad nacional. Con esta referencia a Isócrates, Gavidia muestra la conciencia también de que la identidad política y cultural es una construcción imaginaria y que dicha construcción imaginaria debe estar en manos del intelectual artista, que es quien tiene la capacidad de crear y recrear los mitos.

Este deseo de recuperación del poder político para el artista se observa también cuando Gavidia reclama el espacio de la ciudad como el espacio de creación del artista. Al referirse a su arquitectura, por ejemplo, Gavidia invita al pintor a “descubir con su imaginación” las huellas de los grandes construcciones arquitectónicas:

La casa que Pedro de Alvarado hizo en México [...] el palacio de Cortéz en Cuernavaca [...] el arte romano de puentes, acueductos, anfiteatros y panteones, [...] éstos son los restos de la arquitectura de aquella época y ellos nos dan los lineamientos con que nuestra ciudad antigua se ofrecerá al pintor escenógrafo que la llame del olvido a los conjuros de la poesía. (9)

Esta cita es particularmente importante porque muestra una de las varias ocasiones en el texto en que Gavidia invita al artista a percibir la ciudad como su espacio de creación, como un lienzo en blanco o una página aún no escrita.

Igualmente, al referirse al momento en que el Ministro Príncipe de Esquilache mandó a suprimir el uso de la capa, Gavidia le da la misión y el poder al novelista para crear esa historia: “La disposición contra las tapadas pudo alcanzar no solamente las tapadas de Lima. Nuestro futuro novelista tendrá el derecho de hacer deslizarse por los portales de la que fué nuestra plaza real, una tapada” (10). Dentro del mismo sentido ideológico de la participación del artista en la construcción de la ciudad, se lee el final del discurso en que invita a las letras y las bellas artes a pagar su deuda a la historia: “Que sea igual en el sentido moral e intelectual; que las letras y las bellas artes paguen la deuda que tenemos con los próceres y que immortalicen su nombre, sus hechos, sus ideales” (12). La invitación que Gavidia hace al artista en su texto para que trabaje la ciudad se convierte en una demarcación simbólica del poder. Como se mostró al principio, en el “Panegírico de San Salvador”, el autor intenta recuperar el derecho del artista a elaborar su propia estética urbana, a apropiarse de la ciudad-capital, a re-crearla. Este llamado a la “construcción artística” de San Salvador en tanto centro del poder y de identidad nacional se revela como uno de los trabajos ideológicos más importantes para Gavidia, es una tarea política fundamental para la construcción de la modernidad deseada.

El trabajo ideológico que Gavidia hace en este texto significa, a la vez, un reto a las fuerzas de poder que gobiernan en y desde el centro la nación salvadoreña. Es un claro manifiesto de que la tarea de construcción nacional no debe ser la tarea de los militares sino de los artistas.⁷¹

Por otro lado, al imitar el discurso de Isócrates, Gavidia activa todo el poder político de este tipo de oratoria, ya que los panegíricos tuvieron una participación fundamental en la construcción de la ciudadanía ateniense.⁷² Igualmente Gavidia pretende con su discurso construir un imaginario nacional que dicte pautas democráticas para la Patria. Por tanto, en su enunciación, Gavidia muestra una de las funciones ideológicas del texto, la recuperación de poder político para el intelectual y el artista en la conducción del país y de la identidad nacional.

La segunda estrategia retórica importante del texto de Gavidia es la mitificación de la ciudad, al establecer un paralelismo entre la imagen que Isócrates presenta de Atenas y la que el poeta construye de San Salvador. El texto de Isócrates es considerado por la crítica como una obra maestra de oratoria política y su función ideológica es reclamar el liderazgo de Atenas sobre los otros estados bárbaros.⁷³ Stephen Usher en su introducción y traducción del texto de Isócrates afirma que el reclamo de Atenas como líder moral y cultural del mundo griego en el texto: “[...] is established by recourse to the mythical and historical arguments already used in the unnumbered funeral speeches [...]” (19). En efecto, una de las estrategias retóricas de Isócrates en su texto es la construcción de una identidad cultural y política excelsa, superior a los bárbaros; a través de argumentos míticos e históricos.

Francisco Gavidia rescata en su “Panegírico de San Salvador” la misma estrategia de argumentos míticos e históricos para crear una identidad ciudadana excelsa y ese motivo subyace como trasfondo ideológico del concepto de

ciudadanía y nacionalidad salvadoreña en el texto. Así como Isócrates presenta una Atenas distinguida por los dioses y los hombres que en ella habitan, Gavidia presenta a San Salvador como una ciudad privilegiada desde sus orígenes, primero por la naturaleza y abundancia de recursos y posteriormente por la nobleza y heroicidad de sus habitantes.

Isócrates, en la primera parte del discurso, enumera las razones por las cuales Atenas debe ser el líder de la cultura griega, usando el argumento de su origen para mostrar la predilección de los dioses, sus triunfos guerreros y muestras de su supremacía militar, los beneficios culturales que han dado a sus vecinos a través de la filosofía y los grandiosos festivales atenienses, las leyes que han hecho para recibir y asimilar a los extranjeros. Es decir usa el nacimiento mítico de Atenas como fundamento de su singularidad en todos los campos.

De la misma manera, en el “Panegírico de San Salvador”, el autor comienza refiriendo el origen del lugar en el tiempo anterior a la fundación de la ciudad salvadoreña, describiendo con citas del cronista Brasseur de Bourbourg a la comarca como un lugar paradisíaco, el cual por su fertilidad y belleza atrae a los conquistadores y a las tribus indígenas que se asientan en ella. Además, presenta a los habitantes indígenas herederos de una civilización avanzada con, “toda la mitología de la Estrella de la Mañana, y los héroes de ese nombre, con los calendarios, el invento del maíz y del bálsamo, el cultivo del cacao en Soconusco e Izalco, y una filología pintoresca” (5-7). De esta manera la ciudad va emergiendo

casi naturalmente como si hubiese sido un lugar pre destinado por la misma creación natural o divina para el asentamiento de grupos sociales singulares.

Esta singularidad de la ciudad se reafirma a lo largo de todo el texto y a través de cada etapa en su historia, desde su fundación. Al respecto, Carlos Urrutia Flamenco ofrece los siguientes datos sobre la fundación de San Salvador: “La ciudad de San Salvador fue fundada del 1 de abril al 31 de diciembre de 1525 en el lugar en que hoy está (Valle de las Hamacas) por don Jorge de Alvarado. Obtuvo el título de Ciudad desde el 27 de setiembre de 1546, a los pocos años de su fundación” (19); pero la forma en que Gavidia presenta el asentamiento de los conquistadores españoles en la ciudad implica que ésta ha sido escogida de manera especial por ellos como un lugar de refugio:

En la guerra de la conquista, cuya duración es de varios años, como se ha dicho con acierto, pudo ser un campamento, pues no sólo en Bermuda o El Salvador aparece el centro del gobierno regional, se halla en las historias que Diego de Alvarado gobernó cierto tiempo desde Acajutla. (8)

Gavidia escoge la figura de Diego de Alvarado como un ejemplo particular de conquistador que fue atraído por la comarca e imprimió su noble carácter en el pueblo salvadoreño:

en medio de los horrores de la conquista, [...] se reconcilia el lector con la especie humana, contemplando las prendas morales de Diego

de Alvarado. No debe dudarse, pues, que este tipo de ciudadano debió formar en mucha parte el San Salvador colonial. (8)

Según Gavidia, la ciudad fue un campamento escogido por los conquistadores, sitio adonde regresaban después de sus famosas conquistas del Sur y donde entrenaron militarmente a los habitantes, quienes:

guerrearon con él en todas las expediciones en que tomó parte en la América del Sur [...] y muchos de los que fueron con Diego y después con el mariscal Alonso de Alvarado, deben de haber regresado a San Salvador, y como no dejarían de pensar en traer algunas alpacas, vicuñas, llamas y guanacos, de los Andes, esto explicaría el sobrenombre de “guanacos” que se dio a los habitantes de la nueva colonia. (8)

Esta cita es importante porque en ella Gavidia está construyendo la referencia de la descendencia de los habitantes de la ciudad de San Salvador; al remarcar un linaje aunque no sanguíneo sí heroico, que viene directamente de Diego de Alvarado. Gavidia muestra a Alvarado como un hombre cuya nobleza y generosidad lo distinguen de los conquistadores sangrientos y déspotas y cuyas enseñanzas permearon el espíritu salvadoreño. El texto produce el efecto de documentar la formación de una población ciudadana heredera de un “areté”, que el autor enfatizará en todo el texto como virtudes cívicas; por ejemplo: “En todo el tiempo de la colonia, San Salvador gozó de crédito por sus productos, de consideración por cierta grandeza, auge y cultura que le venía de la buena sociedad

de sus fundadores” (10). Remarca también la buena conciencia de los ciudadanos que pagaban siempre los impuestos por su fecunda producción y el amor del pueblo por la libertad, “propio del espíritu humano, pero que en nuestra ciudad fue cualidad saliente hasta caracterizarla de un modo que se ha hecho histórico” (10). Casi todo el discurso está enfocado en argumentar un origen ilustre para la ciudad y un linaje moral y heroico para sus habitantes.

De las ocho páginas de su discurso, Gavidia ocupa seis para referirse al origen, fundación de la ciudad y de su vida colonial; y solamente dos páginas para referirse a la independencia y la actualidad. En las últimas dos páginas, Gavidia hace referencia a los sucesos de 1811 y 1814, a los líderes independentistas como ejemplos de ese amor por la libertad y la democracia; es decir, como ejemplos de las virtudes que ya ha establecido y concluye su discurso diciendo:

Mas no todo ha de ser satisfactorio, y en un centenario de la ciudad, objeto de tal panegírico, si el extranjero preguntase: -¿Dónde están los restos, dónde están los huesos de esos próceres, cuyas cualidades deben ser objeto de estudio para todo el mundo? Queremos depositar las coronas que merecen sobre el monumento o el templo [...] Ella debe ostentar lo símbolos reales de sus ideas, de su ejemplo, de sus virtudes y de su gloria. Nuestra respuesta sería: - Esta ciudad ha vivido más para sufrir que para pensar en la propia gloria y en sus propios hechos. Guerras fratricidas innumerables la han probado sólo en el cumplimiento de su deber y su destino; no le

ha sido dado sonreír ante la escultura [...] no ha podido ver dónde cayeron las más pleclaras figuras de su historia [...] hasta ahora, nuestros más grandes ciudadanos sólo hallaron la fosa del soldado desconocido. (12. Subrayado mío)

Gavidia resume en la oración subrayada todo el período posterior a la independencia de la Federación Centroamericana y la formación de la República de El Salvador. Ideológicamente, el autor evita ahondar en ese período porque la historia de ese caudillismo político y de luchas fratricidas no hubiera armonizado con la imagen de una sociedad civil ideal y de ciudadanos ejemplares, que deja establecida en las primeras páginas y que es el objetivo de su discurso, pero, además, no debe descartarse la censura, que durante la dictadura de Maximiliano Hernández fue extrema. No obstante, Gavidia ya ha criticado detalladamente a los gobiernos liberales y su ejercicio del poder en las poesías de “La Patria” dejando claro que en El Salvador ha triunfado la tiranía. Sin embargo, en este discurso, Gavidia se enfoca en fundar una memoria histórica que sea la base de una nueva identidad nacional, basada en la democracia y la libertad y que sea centro cultural de otras.

El propósito principal del texto es, por tanto, dibujar la imagen de una ciudad mítica que como Atenas y Roma sea la cuna de una civilización humanista. Lo anterior se observa también cuando compara Roma con San Salvador: “Y los que al fin se establecieron como ciudadanos de la villa de San Salvador pudieron decir interiormente: ¡Tantae molis erat romanam condere gentes! ¡Tan costosa

empresa era la fundación de la ciudad romana! (8). Igual que Isócrates, Gavidia muestra el derecho de San Salvador a un liderazgo moral y cultural, ya que es una ciudad bendecida por los frutos de la naturaleza y poblada desde sus orígenes por ciudadanos ejemplares. Gavidia consigue ese efecto a través de un proceso metonímico en que las imágenes del lugar paradisíaco, lo avanzado de la civilización indígena y la hidalguía de los españoles se entretajan con el espíritu civil y patriótico de los habitantes de San Salvador como si fueran extensión el uno del otro. Como consecuencia de lo anterior, el “Panegírico de San Salvador” construye implícitamente el concepto de un ciudadano ejemplar, portador de las más excelsas virtudes cívicas; que además participa de una sociedad civil ideal.

Ese discurso sobre la sociedad civil está basado, a su vez, en un código simbólico que sostiene el discurso sobre la democracia y que estaba claramente implícito como explica Jeffrey J. Alexander: “in the very first philosophical thinking about democratic societies that emerged in ancient Greece. Since the Renaissance it has permeated popular thinking and behavior, even while its centrality in philosophical thinking has continued to be sustained (291). En la introducción al ensayo de Alexander, Michél Lamont afirma: “Democracy goes hand by hand with rationality, openness, equality, and liberty: this is the “discourse of liberty” whose tenets are considered to be sacred. Every attack against any of these tenets raises repression and sometimes expulsion” (12).

Gavidia activa claramente esta estructura simbólica como parte del mito del origen de la ciudad de San Salvador y sus habitantes; evocando la cuna de la

democracia ateniense, para evocar la herencia de una sociedad civil ideal para los ciudadanos salvadoreños y así fundar una memoria histórica que entra en contradicción con las formas de gobierno tiránicas y opresivas que aquejan al pueblo salvadoreño en ese momento, pero, además, es muy probable, según mi lectura, que Gavidia esté activando también el recuerdo de San Salvador como capital y centro de la patria centroamericana.⁷⁴

A pesar de que en el “Panegírico de San Salvador” no hay una referencia explícita a Centroamérica es fácil para el lector que conoce la producción gavidiana, llenar ese vacío del texto con esa referencia. Especialmente porque en las poesías a la Patria, Gavidia construye la imagen de la patria grande centroamericana repetidamente hasta convertirla ideológicamente en una necesidad para construir la modernidad deseada. De tal manera que el “Panegírico de San Salvador” se constituye en una concreción del sueño político expresado primero en sus poesías civiles y demuestra que con los años el ideal de la unión centroamericana en Gavidia no fue abandonado sino más bien alimentado y pulido en sus textos. En esta imagen se recrea, por tanto, el sueño gavidiano al que se refiere Mata Gavidia (1965): “ El sueño de Gavidia era convertir a la nación salvadoreña en un arquetipo democrático de la vida republicana y edificar sobre tal base un centro universal de cultura, que en vez de exportar mercancías difundiera sabios, artistas, científicos, economistas, letrados y técnicos” (14).

El sueño de la patria grande de Centroamérica es planteado como una necesidad política para el progreso y la modernidad de todos los centroamericanos

en sus textos. Especialmente en sus poemas bajo el título de “Patria”, incluídos como una unidad dentro de su libro Versos, publicado en 1884, en donde Gavidia expresa un patriotismo regional que contradice el nacionalismo y localismo de los nuevos Estados en formación.

A través de estos poemas, el hablante lírico consigue que el lector visualice una imagen de la patria desde la época precolombina en “Musa Maya”, “La princesa Estrella”, “La aparición del Lago”, “La hechicera”, “Ultralempa”, “El Izalco”, “En el santo Sirama”, pasando después por la conquista y la colonia en “Estancias”, “Las Indias”, “Los tres momentos de Isabel la Católica”, “Cuentos de Marinos”, “El castigo del Dios Pluto”, “Olintepeque”, “La batalla de Acajutla”, “La batalla de Gualcho”, “Romancero de Cuzcatlán”, “La feria de la Paz”, “Piedad de Luis Moscoso”, “Figuras de Antaño” continuando con la independencia y la formación de la federación centroamericana en “Oda a Centroamérica”, “Al monumento de Morazán”, “A la victoria de Espinal”, “Himno a la Bandera” hasta llegar a finales del siglo XIX en “Signos del país”, “Cascarones y fiebre amarilla”, “Versos a la revolución”, “?”, “Los abuelos y los nietos”, “Lo que anda arriba”, “Un pueblo feliz” y “El convidado inoportuno”. La selección y organización de todos esos poemas bajo el título de “Patria” apunta por sí mismo a una búsqueda de definición: ¿Qué es la Patria? Es el primer enigma que surge como vacío del texto para el lector; y que se devela con la lectura de cada poema y la puesta en relación con el conjunto poético. En este sentido, con el poemario ocurre lo mismo que con los capítulos de una novela o con los segmentos en los cuentos; en el proceso de

lectura cada uno se lee también en relación con el marco referencial de los anteriores.

Es relevante ideológicamente que el autor haya escogido el concepto de Patria y no de Nación para exaltar un sentimiento patriótico y nacionalista. Alan Knight hace una distinción teórica entre patriotismo y nacionalismo; que es pertinente para referirnos al papel ideológico del discurso modernista dentro de la formación de los Estados modernos a finales del siglo XIX.

Knight examina dos diferentes posiciones teóricas en relación con el nacionalismo, por un lado, el enfoque moderno que considera que el nacionalismo surge íntimamente ligado al desarrollo del Estado-nación, que se impone desde arriba y es creado por una élite. Este enfoque ha llevado a identificar la idea de forjar patria con la de forjar Estado.

Desde la independencia, los países de América Latina – como los países postcoloniales del siglo veinte- se han esforzado por ‘forjar Patria’ y, al mismo tiempo, ‘forjar Estado’-los dos proyectos siendo casi indistinguibles, dado que el modelo de Estado que ha prevalecido en todo el mundo moderno -ya sea el primero, segundo o tercer mundo- es el Estado/nación, basado en la idea de complementariedad necesaria entre el Estado y la nación. (53)

Sin embargo, Knight opina que dicha identificación ha creado una confusión entre el concepto de patriotismo y el de nacionalismo:

forjar patria y forjar Estado son procedimientos distintos, aunque relacionados. La patria [...] es anterior, es más amplia, orgánica, surgida de abajo y construída desde arriba, y compatible con formas políticas distintas; es decir, no tiene una relación obligatoria e incestuosa con el Estado moderno, centralizado, burocrático. (55)

Considerando esta distinción, el título de “Patria” sirve como estrategia ideológica porque, por un lado, permite al hablante lírico evitar esa relación incestuosa y obligatoria en términos de Knight con el Estado moderno, le permite escapar a su censura y, al mismo tiempo, forjar patria sin que esto constituya un aval a las acciones de los gobernantes y, además, le permite construir un sentimiento nacional basado en una memoria histórica; como surgida desde abajo y no impuesta desde arriba. Esto permite al hablante incorporar al pueblo, a veces, como actante y sujeto de la acción.

El sentimiento de patriotismo en los poemas gavidianos es un buen ejemplo de su trabajo ideológico. Su anhelo es ser forjador de Patria y no del Estado/nación. La confusión teórica que señala Knight ha permeado también la crítica literaria; ya que se ha identificado a los escritores modernistas como intelectuales que tenían posiciones políticas e ideológicas incestuosas y obligatorias con los Estados en formación; pero como se ha visto, poetas modernistas como Darío, Molina y Gavidia están comprometidos con la construcción de un sentimiento democrático que sobrepase las fronteras locales, y que no necesariamente responde al nacionalismo militar de los gobernantes.

La patria imaginada por Gavidia en los poemas es primero la Patria Grande, la Unión de Centroamérica. El tono del hablante lírico que predomina en estos poemas es el de apelación tanto al pueblo como a los líderes por formar una patria ideal, una democracia como hermanos. Lo anterior es muy evidente desde el primer poema que abre el conjunto y que se titula “A Centro America”. En este poema, el hablante lírico hace un llamado al despertar de la conciencia del pueblo, evocando primero los héroes de la independencia y de la Federación: Valle, Delgado, Morazán y advirtiéndole al pueblo que debe ser el forjador de su destino y nunca dejar las decisiones al azar: “Jamás se salva el pueblo que se entrega / Solo a las tempestades del destino” (OC, 1: 247)⁷⁵. Este pueblo debe atender al llamado del porvenir que para el hablante lírico es unir sus corazones en un abrazo por encima de las fronteras locales. El hablante también hace este llamado a las minorías que conducen al pueblo:

Oh, minorías cultas, indolentes;
 ¡Minorías! La gloriosa (sic) será vuestra.
 Cuando inclinándose sobre el pueblo rudo,
 Tendiéndole la diestra,
 Hagáis del pueblo indestructible nudo
 [.....]
 La democracia, formidable atlante.
 Invencible coloso,
 Vendrá, cuando en trabajo luminoso

Concentréis el espíritu que flota,
 Como una fuerza cósmica gigante,
 En la dispersa muchedumbre ignota. (OC, 1: 247)

El ideal democrático del hablante lírico, no obstante, está jerarquizado en líderes y seguidores. Podría concluirse equivocadamente, en mi opinión, que ésta es la forma tradicional en que las élites consideraban a los indígenas y campesinos con los que formaban ejércitos para derrocar a gobernantes. Sin embargo, no hay evidencia en los poemas de Gavidia de que el hablante lírico conciba “ese pueblo” exclusivamente como indígenas o campesinos. El poema pudiera apelar a estudiantes, intelectuales, sectores medios con posibilidad de participación no solo armada sino ideológica contra el gobierno. Para el hablante lírico la Patria está tiranizada porque no se ha conseguido el ideal democrático y su llamado es a unir fuerzas para transformar esto. La idea entonces de un Estado/nación no es algo fijo en el texto sino que es un proceso en construcción en el que el pueblo está llamado a participar. Los otros poemas sirven como inspiración para esa lucha y están dedicados tanto a héroes de la Federación de Centroamérica como a héroes indígenas del pasado.

El intertexto grecolatino funciona aquí como una estrategia para equiparar a estos héroes mestizos y indígenas con los héroes griegos; y a la vez, permite justificar su lucha como la lucha por una democracia auténtica. Algunos ejemplos son: “Nuestros padres siguieron / El ejemplo del Honor / Que les dieron los próceres / De esta bandera en pos / Nosotros cantaremos como el griego cantó:/ --

¡Fuisteis lo que ellos fueron; Seremos lo que sois” (“Himno a la bandera”, OC, 1: 257- 258) O el poema “Olintepeque” en que refiriéndose a la batalla de Olintepeque entre los indios y los españoles, la compara con la de la Iliada “La lid es digna de Homero: Y qué bien que suena el cuatro; / Mil quinientos veinticuatro, / Veinticuatro de Febrero” (“Olintepeque”, OC, 1: 291).

El tono del hablante lírico fluctúa entre un tono épico por la lucha para forjar la patria y un tono de lamentación por una patria que no se ha liberado de la tiranía; pero es especialmente interesante y significativo el tono irónico de los últimos poemas, ya que contrasta con el idealismo de los poemas anteriores y del “Panegírico de San Salvador”. La ubicación de los poemas dentro del conjunto es igualmente relevante ya que, “Gavidia insiste en varios de sus índices que sus obras deben agruparse por temas, unas veces; o por géneros ideológicos, o literarios, otras; y no por orden cronológico, [...] y coloca junto a un poema de 1883 otro de 1910” (Mata Gavidia, Introducción, OC, 1: 9); por tanto, el orden usado por Gavidia tiene su propia significación ya que empieza evocando e invocando el ideal unionista, la lucha por la democracia desde los tiempos de la colonia e independencia para terminar en una actualidad que es presentada como una caricatura de aquel ideal. En estos últimos poemas predomina el tiempo verbal del presente también. Poemas como “Los abuelos y los nietos”, “Un pueblo feliz” y “Convidado inoportuno” muestran ese tono de desencanto e ironía. El poema “Cascarones y fiebre amarilla” muestra una imagen irónica de San Salvador, como una capital que provoca una risa compasiva: “La bella San Salvador/ Triste pero no

abatida./ Va tomando la medida/ De morir de buen humor” (OC, 1: 366). Pero es en el poema “Un pueblo feliz” donde mejor se elabora la crítica al poder y se repite de nuevo la imagen de una ciudad a la que los gobernantes han transformado en un teatro, en un fiesta para su deleite y la de un pueblo conquistado por el gobernante sin mayores ideales que el ser invitado de sus fiestas:

Qué hermosa es la vida:
dignaos mirar
el alegre aspecto
de esta capital;
 oíd como se oyen
la sierra y el tas,
desbastando el cedro
y el rojo metal;
 qué lindas muchachas
que vienen y van,
qué teatros, qué templos,
qué parques... ¿qué más?
 Hoy se dará un baile
al que prestará
un extenso espacio
la plaza real;
 en él seis mil duros

se van a gastar,
que en honor del Jefe
Supremo se da.

Oh dichoso pueblo,
rico por demás:
oh, cuántas escuelas,
oh, cuánto hospital;

cuántas vías férreas
y puentes habrá;
qué puertos de piedra,
guardianes del mar;

El Lempa es un ancho
profundo canal,
y la agricultura
en su emporio está;

de oriente a occidente
se arrastra fugaz
la locomotiva,
monstruo de metal;
aquí no hay mendigos;
aquí sólo hay
qué armada, qué ejército,

qué sobra de pan.

¡Oh pueblo dichoso

que en sólo gozar

y en un solo una fiesta

derrocha un caudal!

qué rico de bienes

y luz estarás,

y ese gobernante

qué feliz te hará:

bailad, caballero;

oh hermosa, bailad;

cantad, señorita;

oh empleado, a valsar! ;

galopad, ministro;

brincad, general;

bebed, diputados;

Senado, cenad!

Ahora un discurso,

después otro más,

después un aplauso,

después...sonará:

De profundis

Libertad (OC, 1: 374-5).

Con este poema y el “Convidado inoportuno” que se refiere al hablante lírico en el exilio termina el conjunto de “Patria”. El sentimiento de fracaso del ideal patriótico con que empieza esta unidad es evidente; pero lo que más destaca es el cambio de tono en el hablante lírico para criticar la forma en que ejerce el poder el gobierno. Esta ironía es la estrategia que sirve al hablante lírico para evidenciar el desfase y la contradicción entre una retórica oficial progresista sobre el país y su praxis política. Esta retórica oficial habla de un país y una capital modernizada con parques, hospitales, ferrocarriles, etc. pero el hablante lírico se burla al presentarla como una representación teatral, como una farsa que celebran unos pocos al margen de la realidad. La imagen de una modernidad excluyente y exclusiva para unos, que viven como si no hubiera mendigos sino solamente el ejército, son símbolos poderosos de un Estado represivo. Es un gobierno que ha reducido el ideal modernizador a una fachada de estética urbana ignorando las bases filosóficas de la verdadera modernidad política. Sin duda, esta no es la modernidad cultural soñada por el poeta modernista Francisco Gavidia; pero sí la modernidad que construyeron los gobernantes del Estado/moderno salvadoreño, una modernidad de apariencia y en beneficio de unos pocos.

El ideal cultural/nacional de Francisco Gavidia y otros modernistas no pudo consolidarse porque el acceso de él y otros intelectuales como él al poder político fue celosamente controlado y vigilado por el aparato represivo. En este sentido, Hernández Aguirre afirma: “Manifestó su amor a la Libertad en el curso de

toda su vida y de su obra: combate a Zaldívar, apoya a Menéndez y Gutiérrez, va al exilio por los Ezeta, conspira y escribe contra ellos, regresa con las revolución de los 44 y apoya la libertad universitaria” (381) . Las razones por las que Francisco Gavidia apoya a algunos gobernantes están relacionadas con su ideal cultural y su sueño de la patria grande. El caso con el presidente Francisco Menéndez lo demuestra. Este presidente toma el poder en 1885, momento en que se revive fuertemente el ideal unionista, que él apoya. Por este mismo ideal está luchando el gobierno de Policarpo Bonilla en Honduras, a quien también apoya el poeta modernista estudiado Juan Ramón Molina. Los gobiernos de Bonilla en Honduras y Menéndez en El Salvador responden al período de una segunda revolución liberal; su crítica a los gobiernos anteriores se basa en la represión y violencia excesiva del aparato estatal. Tanto Bonilla en Honduras como Menéndez en El Salvador intentan apelar a la institucionalidad y prometen libertad de expresión y apoyo a la educación; lo cual está acorde con el ideal de libertad y democracia que comparten Molina y Gavidia. Durante este período, a estos escritores se les ofrece más acceso a la prensa, a instituciones educativas y culturales. Tanto Gavidia como Molina aprovechan el acceso al poder durante estos gobiernos para tener una participación más activa dentro de las respectivas culturas nacionales. Posteriormente, en Honduras, asume el poder Terencio Sierra e implementa de nuevo un régimen de terror, en el cual Molina sufre persecución; en El Salvador Carlos Ezeta traiciona a Menéndez y toma el poder en 1890; razón por la cual tanto Darío que estaba en El Salvador como Gavidia toman el camino del exilio. Esta reflexión sirve para

evidenciar a los escritores modernistas como activos participantes de la política nacional, como víctimas también de la censura en muchas ocasiones y como comprometidos con aquellos gobiernos que ofrecieran, aunque fuera temporalmente, libertad de expresión y de acción así como apoyo a la educación. Por tanto, aunque a simple vista todos estos gobiernos fueron represivos, los diferentes matices de cada uno representaban diferencias importantes para los escritores modernistas en relación con sus ideales culturales y políticos. La crítica ha tendido a no dar importancia a estos detalles biográficos o, a lo sumo, considerarlos como anécdotas que no tienen estrecha relación con su trabajo artístico, pero son puntos significativos para mostrar que escritores modernistas como Darío, Molina y Gavidia tenían un proyecto cultural y político común por el que luchaban y al servicio del cual pusieron también su estética modernista.

La posición ideológica de Gavidia muestra sin duda una escisión dentro de la élite salvadoreña: esta escisión representa a un grupo letrado en desacuerdo con las políticas que forman el supuestamente Estado moderno de El Salvador. En este sentido Patricia Alvarenga, refiriéndose a las escisiones al interior del grupo dominante, caracteriza al grupo opositor de Zaldívar, dentro del cual estaba Gavidia, como “un grupo de la élite, inspirado en las institucionalidad reinante en los países que ellos consideraban vanguardia del mundo civilizado y del progreso” (44). Dentro de este grupo ella incluye a los intelectuales y terratenientes desidentes del régimen. Pero, sin duda, muestra que el ideal que cohesionó el grupo opositor fue, “la democratización de la sociedad [...] se proponía crear una democracia en la

que los diferentes sectores de la clase dominante pudieran disputarse el poder en libres y limpios procesos electorales” (44).

Los gobernantes ignoraron y silenciaron el imaginario nacional y político de intelectuales modernistas como Gavidia y los redujeron a una esfera de influencia civil menor. Con la formación de los Estados modernos y la creación de instituciones generadoras de cultura, la estética modernista fue legitimada por los gobernantes exclusivamente como la representación dominante del gusto social; ya que a finales del siglo XIX la idea de la cultura asociada con gente educada y expertos en el gusto estético, era la idea predominante.⁷⁶ Por tanto, quién mejor que el escritor modernista, tan conocedor de las metrópolis europeas, para ser considerado el experto capaz de enseñar a su país las normas de gusto estético; y quién mejor que las élites económicas para ponerlo en práctica, dando frutos excéntricos en lo mayoría de los casos; que, además, contrastaban con el empobrecimiento del campesinado y los indígenas. Formas arquitectónicas sincrónicas y extravagantes como:

esas combinaciones sincrónicas del arte europeo en San Salvador, que dan en un solo edificio, ya se trate de un hospital o una mansión cafetalera, proporciones disímiles del gótico falso en las torres, del renacimiento inglés en las paredes de lámina que simulan bloques de piedra, o que tiene frontispicios románicos; y para que la escala no quede incompleta, un *country club* suntuoso, que es el vivo retrato del Trianón de Versalles. (Sergio Ramírez 1975, 294)

Es así como el modernismo se oficializó exclusivamente como una “estética cosmopolita” que esas mismas élites económicas y políticas aprendieron y gozaron, sintiéndose parte de un mundo mejor –al margen de la realidad- como en la fiesta del poema “Un pueblo feliz”.

En síntesis, la estética modernista fue utilizada por los gobiernos como su “decorado”, como una estrategia retórica que aparentemente coincidía con los ideales de civilización y cultura que implicaba el modernismo. Decorado excéntrico para una realidad militar opresiva y excluyente.

Despojado de su esencia, de su ideal cultural y político, el modernismo llegó a perpetuarse también como la forma poética oficial premiada en los concursos y fiestas de los dictadores; pero no fue éste el ideal que escritores modernistas como Francisco Gavidia soñaron y trataron de transmitir a su comunidad política.

Francisco Gavidia como otros intelectuales de su época tuvieron que ver su ideario nacional ignorado y su estética reducida a un maquillaje usado por los gobiernos, para ofrecer una apariencia de civilizados, mientras que en su praxis política violaban los derechos humanos.

Capítulo IV

La bohemia como espacio ideológico en Enrique Gómez Carrillo: Guatemala, París y Buenos Aires

la ciudad entendida como obra
arquitectónica reconoce sus
elementos, calles, plazas, ríos,
monumentos, sus espacios y
articulaciones como constitutivas
del discurso, del texto que
es la ciudad
Arq. Miguel Angel Roca.
*Construcción de la ciudad
latinoamericana*

El modernismo en Guatemala aparece ligado a la figura del cronista Enrique Gómez Carrillo, quien admiró e idealizó París hasta convertirla en su patria artística y en el escenario principal de sus crónicas y de sus novelas.⁷⁷ Entre los otros escritores guatemaltecos contemporáneos a él como Máximo Soto Hall, Rafael Arévalo Martínez, Enrique Martínez Sobral y José Rodríguez Cerna, ninguno como Gómez Carrillo dedica su vida a la crónica modernista y al encanto de las nuevas ciudades capitalistas.⁷⁸ La imagen de la ciudad ocupa un lugar central en sus textos; es el cronista que mejor capta la belleza de lo efímero y contingente, de los bulevares y los almacenes, de las calles y el comercio de la ciudad moderna. En sus crónicas de viaje el lector descubre muchas ciudades en todo el mundo: Venecia, Rusia, Japón, Madrid, Jerusalem, Grecia, Damasco; pero entre todas ellas la referencia y comparación con París siempre está presente. Enrique Gómez Carrillo llega a constituirse como el modernista hispanoamericano más conocedor de París, por lo que Cristóbal Pera señala: “Cuando repasamos la relación personal de los escritores modernistas con la ciudad de París, la mayoría de ellos se nos aparecen

encontrándose en un momento u otro con Enrique Gómez Carrillo, quien parece presidir como gran maestro de ceremonias de esa gran ciudad soñada convertida en realidad” (69).

Esta identificación con París, ha hecho que la crítica literaria haya leído sus textos como un ejemplo de exacerbada europeización y desinterés hacia Guatemala y haya dejado por fuera el análisis de lo local en el cronista.⁷⁹ Mi lectura pretende llenar ese vacío de la crítica al analizar la imagen de ciudad de Guatemala y la comparación que establece con la bohemia parisina en Treinta años de mi vida, novela autobiográfica, publicada en 1974, y la imagen de la ciudad de Buenos Aires en El encanto de Buenos Aires, 1914, para evidenciar la posición ideológica de este intelectual modernista en relación con el poder político de Guatemala y Argentina.

En Treinta años de mi vida, la imagen de la ciudad de Guatemala aparece semantizada por el narrador como una prisión colonial y conservadora, la cual contrasta posteriormente con la bohemia parisina. En El encanto de Buenos Aires, la ciudad argentina es presentada como una segunda París, especialmente en lo referente a la estética urbana; no obstante, la representación que Gómez Carrillo hace de la arquitectura y la sociedad bonaerense no logra ocultar los conflictos políticos y la discriminación como constitutivas del Estado argentino; ya que también la estética urbana es una representación de la forma en que el poder racionaliza su población e impone sus políticas sociales y económicas.⁸⁰

Tanto la imagen de la ciudad de Guatemala como de la de Buenos Aires ponen de manifiesto la represión y la exclusión de grupos minoritarios como constantes de los gobiernos que supuestamente están preocupados por una modernización económica y política a través de la transformación del Estado. Sin embargo, aunque la posición ideológica de Gómez Carrillo es crítica hacia el ejercicio del poder en Guatemala, evidenciando detalladamente el funcionamiento del clientelismo, no es igualmente crítica hacia el ejercicio del poder en Argentina, en donde su mirada asume el punto de vista oficial de la élite gobernante.

En relación con el poder político en Guatemala, Enrique Gómez Carrillo presenta una posición ideológica crítica contra la dictadura y el clientelismo del gobierno de Lisandro Barillas. No obstante, él fue partícipe también de este clientelismo durante la campaña política de Manuel Estrada Cabrera y a favor de quien escribió el folleto titulado Manuel Estrada Cabrera en 1898.⁸¹ Sin embargo, durante toda su vida se mantuvo fiel hacia la bohemia como el único espacio sinónimo de autenticidad y libertad, haciendo de ella su credo existencial. En este sentido, mi lectura presenta a la bohemia como un espacio ideológico elegido por este escritor, espacio que lo situará al margen y le proporcionará un refugio permanente contra los desencantos de la política y el mundo capitalista.

En Treinta años de mi vida, la ciudad de Guatemala ocupa un lugar central, no solo porque toda la primera parte de la narración sucede en la ciudad de Guatemala sino también porque la sombra de Guatemala se extiende sobre la experiencia de París, narrada en la segunda parte. En este sentido, esta novela

establece una comparación de espacios físicos-emocionales para el narrador; en donde Guatemala aparece como un espacio cerrado, regido por la opresión política y los valores materialistas de la burguesía mientras que el ambiente bohemio de París aparece como el espacio de la libertad y el arte, espacio de refugio y salvación, en donde Gómez Carrillo puede construir una nueva identidad artística y personal. Es a través de esta comparación entre Guatemala y París, que el narrador realiza una crítica al ejercicio del poder en Guatemala y pone en evidencia el clientelismo como el conflicto cultural del escritor modernista centroamericano.

Dicha novela autobiográfica está estructurada como una novela de formación de personaje que empieza con su niñez y su adolescencia hasta su juventud. La primera parte titulada “El despertar del alma” ocurre en Guatemala y en ella narra su infancia y adolescencia hasta el momento en que partió para Europa. La segunda parte, “En plena bohemia” es su experiencia existencial en París y la tercera parte “La miseria de Madrid” se refiere a su vida como literato en esta ciudad.

La novela está narrada en primera persona pero con la particularidad de que el mismo narrador se autodenomina Enrique Gómez Carrillo dentro del texto, lo cual le permite establecer un juego metanarrativo con el lector. En la estructura narrativa:

the pronoun *I* does not refer to an individual speaker so much as it points elsewhere in the utterance for an antecedent. In doing that, the subject of the speech *I* makes the speaker subject to speech, to the

cultural meanings encoded in the signs comprising the utterance, so the signifier of identity which the speaker finds in his or her own discourse is also an ideological representation of subjectivity.

(Steven Cohan and Linda M. Shires 138)

En el caso de esta novela, al autodenominarse a sí mismo en el texto, el narrador de primera persona juega con el significante de su propia subjetividad, fijando el pronombre “yo” y haciendo del personaje de ficción un autor real y, a la vez, haciendo a Gómez Carrillo un personaje de ficción. Este juego intra y extratextual permite una de las funciones ideológicas del texto: mostrar que la identidad cultural, en este caso de Gómez Carrillo, puede ser una construcción artificial, que puede ser modificada y negociada con otros contextos culturales y que, por tanto, no es fijada por la imposición de ningún gobierno.

De esta manera, el narrador de esta novela critica la formación social que los gobiernos liberales están conformando en Guatemala y la cual solamente está interesada en programar dentro de la élite sujetos ideológicos burgueses y materialistas, como los que el narrador conoce en Guatemala y como los guatemaltecos que conoce en París. El texto resiste así la ideología nacionalista represiva y cerrada que el Estado guatemalteco estaba poniendo en práctica.⁸²

Esa crítica a la formación social de Guatemala se observa desde el inicio de la novela, en que Gómez Carrillo se presenta como un inadaptado a las instituciones, las convenciones y la disciplina de esa sociedad. La autoridad de su familia, simbolizada en la imagen del padre, es conservadora y censora, con un

respeto exacerbado por la cultura española. Frente a la negación de su padre por lo nuevo, que en este caso está simbolizado en la literatura francesa y los gobiernos liberales, Gómez Carrillo, apoyado por su tío, se inicia en el mundo de los autores franceses y desde ese momento su imaginación y su corazón quedan cautivados por ellos. Sin embargo, su pasión por la nueva estética y el deseo de romper los cánones de la tradición no encuentra eco en el ambiente intelectual guatemalteco, con la excepción de su tío y otros pocos como Rubén Darío.⁸³

En general, todas las anécdotas que el narrador vive en Guatemala tanto intelectuales como personales: su trabajo periodístico, sus expulsiones del colegio, sus amores con una mujer mayor, dan una idea bastante integral de una sociedad castiza y colonial, regida por valores católicos y muy apegada aún a las tradiciones españolas. Desde la perspectiva del narrador ni la cultura ni el gobierno representan una sociedad en camino hacia la construcción de una formación social liberal. El personaje aparece, por el contrario, oprimido por un sistema social y moral muy conservador. Por tanto, su salida fuera del país es vista como el único camino posible para su liberación. Ideológicamente, el tema que predomina en toda esta primera parte es el de la "opresión". Esta sociedad no posibilita esferas públicas para la reflexión de la identidad personal ni nacional, que aparece como un fenómeno impuesto desde arriba.⁸⁴

En este mismo sentido, las dos figuras de autoridad: su padre y el presidente, sintetizan bien la perspectiva del narrador hacia el poder. Tanto en la familia como en el gobierno, el poder está centrado solamente en un hombre: su

padre en su familia y el presidente en el gobierno. Su padre, quien era conservador al extremo, se autotexilió de Guatemala cuando asumió el poder Justo Rufino Barrios y regresó a Guatemala hasta que Barrios murió, durante el gobierno de Manuel Lisandro Barillas, quien como otros militares de Centroamérica, tiene un gobierno de corte dictatorial, apoyado en la fuerza militar.⁸⁵

En relación con el poder político, el mismo ofrecimiento que Lisandro Barillas le hace a Gómez Carrillo está presentado por el narrador como un capricho personal del presidente:

-Vea: yo he establecido unas pensiones en Europa para los jóvenes que más se distinguen en sus estudios...En París tengo a Toledo, a Rosal, a Ortega...A usted no quiero mandarle a París, para que no se me pierda...Le voy a mandar a España...En París hay muchas cocotas...

-¿En qué me he distinguido yo?

-En lo malo, mi amigo...

Y volvió a reír, contento de sí mismo, de su gracia, de mi extrañeza y, tal vez también de su buena acción.

-Se lo agradezco a usted mucho-le dije-, y cuando le sea posible...

- Eso hay que hacerlo ahora mismo, para que no me arrepienta mañana.

Veinte minutos más tarde, el ministro de Instrucción Pública [...] había redactado un acuerdo concediéndome una mensualidad de 750

francos “para permitirme perfeccionar y ampliar” mis estudios en Madrid. (1974, 146)⁸⁶

La anécdota anterior codifica claramente el ejercicio del poder bajo la oposición irracionalidad/racionalidad administrativa. En este sentido no existe desde la perspectiva del narrador y, a pesar de verse beneficiado, una administración racional y consecuente. El gobierno aparece sujeto a los caprichos y las simpatías personales del dictador. Este retrato del presidente Lisandro Barillas volverá a repetirse en la segunda parte de la novela, “En plena bohemia” cuando, por intrigas de paisanos, el dictador le quita la pensión y lo obliga a salir de París hacia Madrid. Gómez Carrillo dibuja así el funcionamiento del gobierno guatemalteco como una red de intrigas, amiguismos y favoritismo personales del dictador. Es uno de los escritores modernistas centroamericanos que más acertadamente dibuja lo que Néstor García Canclini, citando a Schwarz llama “la institucionalización del favor” como parte del funcionamiento de los gobiernos liberales:

El favor es tan antimoderno como la esclavitud, pero “más simpático” y susceptible de unirse al liberalismo por su ingrediente de arbitrio, por el juego fluido de estima y autoestima al que se somete el interés material. Es verdad que, mientras la modernización europea se basa en la autonomía de la persona, la universalidad de la ley, la cultura desinteresada, la remuneración objetiva y su ética del trabajo, el favor practica la dependencia de la persona, la excepción

a la regla, la cultura interesada y la remuneración a servicios personales. (74)

De esta manera Gómez Carrillo pone en evidencia la antimodernidad de un Estado que retóricamente se autodenomina liberal, moderno y progresista y muestra, en palabras de García Canclini que “a los principios liberales no se les pide que describan la realidad sino que den justificaciones prestigiosas para el arbitrio ejercido en los intercambios de favores y para la coexistencia estabilizada que permite” (74).

Esta característica del ejercicio de los gobiernos liberales está presente en toda Centroamérica y la sufren todos nuestros poetas modernistas. No obstante y posiblemente por el distanciamiento que Gómez Carrillo fue capaz de conseguir desde Europa, él es uno de los escritores que mejor dibuja en esta novela ese clientelismo como un aspecto negativo del ejercicio del poder. En este sentido, Gómez Carrillo desobede las órdenes del presidente, quien lo manda a España para estudiar una profesión y volver a servirle a su gobierno; ya que al hacer escala en París, permanece en esa ciudad.

El lector podría esperar que en la segunda parte de la novela, dedicada a París; el narrador se deleitara narrando sus experiencias en la ciudad europea pero no es así: ya que el narrador dedica una gran parte de su narración a la comunidad guatemalteca que vive en París. Por tanto, en Treinta años de mi vida el narrador dibuja París desde dos perspectivas: la de sus paisanos guatemaltecos y la de los bohemios parisienses. Ambos ocupan espacios diferentes: la comunidad

guatemalteca está asociada con la pensión de familia, los hospitales y el restaurante “Vachette”, mientras que el espacio de la bohemia está asociada a las calles del Barrio Latino, sus cafés y sus bares. Ideológicamente ambas perspectivas están en diálogo y llegan a constituirse como la oposición entre el mundo exterior de la burguesía con un ejercicio represivo del poder y el mundo interior de la creación y la libertad individual. La París de Gómez Carrillo no es la misma si extraemos el espacio de los guatemaltecos en esa ciudad, ya que la París bohemia adquiere su significancia ideológica en oposición a este otro espacio. De manera que la segunda parte de la novela activa nuevamente y amplía la perspectiva crítica hacia Guatemala que se inició en la primera parte.

La comunidad guatemalteca en París está focalizada por el narrador como una continuación de la moral castiza de su país y de la institución del favor. Pero, además, esta comunidad adquiere todas las características de una burguesía, relacionada con esferas diplomáticas y actores políticos de Centroamérica. Desde su llegada, Gómez Carrillo es recibido por la comunidad guatemalteca; quienes son estudiantes de medicina; sin embargo él anhela encontrar la París que ha leído en sus libros, especialmente, la París bohemia de Henry Murger; pero la compañía de los otros guatemaltecos, quienes miran la bohemia como un desperdicio de tiempo y un ambiente de vagabundos, exasperan aún más al narrador, quien, desde el principio se siente distanciado de ellos y no comparte sus valores burgueses.

Usted se figura-decíame que aún estamos en tiempo de Murger... Ya se ve que acaba usted de llegar... ¡Ah, querido Enriquito [...] La

Bohemia es un pretexto para que los incapaces y los holgazanes difracen sus vicios y su sordidez con harapos novelescos [...] Aquí no solo el tiempo es oro. Todo es oro. El talento es oro, el amor es oro, la belleza es oro, el amor es oro. Lo único que debemos desear es tener dinero, mucho dinero, puesto que, en resumen, no hay nada que no se venda. (69)

El narrador va así dilucidando el estilo burgués y filisteo de sus paisanos; y en su perspectiva hacia ellos marca su diferencia de ellos:

El solo modo de pagar que tienen ustedes el café, siempre cada uno lo suyo, sin ofrecerse jamás nada los unos a los otros, metodizando su avaricia y ese otro modo de sacar un cigarrillo, uno solo, y de encenderlo sin pensar en los demás, me parece monstruoso. (163)

La comunidad guatemalteca en París está focalizada como el mundo de valores filisteos opuesto al mundo humanista y artístico que anhela el narrador. Dichos personajes, además, están fuertemente ligados a la política de sus países a la que no se atreven a criticar justamente por pertenecer a la institución del favor. La anécdota que narra con el general Zaldívar, ex-presidente de El Salvador, muestra que el narrador percibe claramente la forma dictatorial del ejercicio del poder en Centroamérica:

Entre ellos se encontraba un famoso doctor Zaldívar, expresidente de la República de El Salvador, a quien los demás trataban con un respeto supersticioso y que fue el instrumento de mi venganza.

-Doctor-le dijo un señor gordo y condecorado-, cree usted que sus enemigos impedirían en su país un movimiento en favor de usted...?

-No creo tener muchos enemigos-contestó el zápatra destronado.

Entonces yo, obedeciendo al impulso de mi rabia, exclamé:

-¡Claro...! ¡Usted se figura haberlos fusilado a todos!

Pálidos, mis compañeros de mesa bajaron la vista murmurando frases hostiles y aduladoras. (194)

El punto de vista del narrador hacia la política y los valores materialistas de los paisanos que conoce al llegar a París, marca un distanciamiento entre el narrador y su grupo, que se irá haciendo cada vez más grande. Es la condición de guatemalteco en París, lo que lo impulsa a buscar la bohemia para construir una subjetividad como otro distinto de estos diplomáticos, políticos y estudiantes. Este "otro" tiene como valores primordiales, el amor y el respeto por el arte, la generosidad y la libertad. Por eso escoge el auto-exilio y decide trasladarse a vivir a otro lugar y dejar la pensión de familia. Desde su perspectiva, es imposible construir algo nuevo y mucho menos un arte nuevo, dentro de la comunidad guatemalteca, donde tampoco el cuestionamiento es posible. Como resultado, el narrador decide ir a buscar su otra París, la del amor, la libertad y la fraternidad, la de la bohemia.

Su nueva subjetividad nace a partir de su entrada al mundo bohemio que es el espacio simbólicamente generador de su actividad escrituraria y de su nueva identidad. La bohemia aparece, por tanto, como un espacio liberador. Es el espacio

público donde puede ser capaz de reconstruir y negociar su identidad; ya que desde el punto de vista social, la bohemia es un espacio fluctuante y cosmopolita, donde el ser extranjero no implica exclusión. La bohemia en sí tiene la característica de ser fluctuante y camaleónica, imposible de ser clasificada como espacio fijo de ningún grupo social más que el del bohemio. Por su misma condición pasajera y transgresiva, la bohemia se presenta muchas veces como la etapa de un proceso y ha sido definida también “as a mythical country, as state of mind, a “place of youth and disenchant.” A “tavern by the wayside on the road” (César Graña, Preface, XV).

La París bohemia que el narrador descubre le impone, no obstante, la necesidad de sumisión a los valores de la cultura francesa dominante y que el narrador experimenta como ejemplo no solo de su propia experiencia sino también de su condición de hispanoamericano. Su condición de guatemalteco pautará la forma en que mirará a los otros y será mirado por ellos. Esto se ve claramente desde su primera noche de bohemia en un café del Barrio Latino, donde conoce a una parisiense:

Yo me sentía inquieto, indignado, entristecido. Por primera vez en mi vida, sentía la insignificancia cómica de los países de América que tienen nombres raros. Mi Guatemala luminosa, cuyo símbolo es un ave que no soporta el cautiverio, convertíase, en labios de una parisiense de buen humor, en un país rabelaisiano titulado “rascame ahí” y situado en un continente fantástico. Había en mi alma una

herida que me hacía sufrir y que es la misma de la que han sufrido casi todos los hispanoamericanos en Europa. “De Guatemala...de Venezuela...del Uruguay...de Bolivia...” Son palabras que un francés o un inglés pronuncia con el mismo acento con que el personaje famoso de Montesquieu decía: “¿Cómo puede uno ser persa?” No se concibe ni el Picadilly ni en el Boulevard que un hombre que habla bien, que viste bien y que no tiene cara de mono, pueda ser de esas comarcas exóticas. Y no se crea que son sólo los ignorantes los que así desconocen el carácter de América. El mismo doctor Gustave Lebon, que pasa por ser un sabio universal, presenta a los países latinos del nuevo mundo cual si fueran territorios incultos poblados por mulatos y mestizos incapaces de asimilarse a la civilización europea.

Así, cuando, vuelta en sí, mi compañera de café me preguntó de nuevo si era serio aquello de Gratemiola, le dije cobardemente, negando a mi cuna como Pedro había negado a su maestro, que era una broma. Y escogiendo la nacionalidad más halagadora entre las que ella me concedía, agregué:

-Soy griego...De Atenas. (179)

La negación de su nacionalidad ejemplifica la situación cultural por la que atraviesan los escritores que vienen de la periferia hacia el centro cultural. Como

apunta Frederic Martínez, el intelectual hispanoamericano que viaja a París durante el siglo XIX sufre los prejuicios europeos sobre América Latina:

la completa incapacidad de algunos europeos para entender el origen de los viajeros revela pura y simple ignorancia. Así, cuando éstos se presentan como “americanos españoles” o “hispano-americanos”, la mayor parte de los europeos sólo comprende a medias: se los toma según los casos por españoles de España o por norteamericanos.

(247)

Estos prejuicios determinan la mirada de los otros sobre Gómez Carrillo, por ejemplo Verlaine y Moréas lo identifican siempre como español. Así le habla Verlaine: “Yo soy católico...apostólico...¿Y usted...? Claro que también...Un español no puede dejar de ser católico apostólico...” (221). En su primer encuentro con Moréas, él le pregunta:

-¿Usted es estudiante?-pregúntome el poeta

Con orgullo contestele:

-No...Soy escritor...

-¿De qué país?-

-De Guatemala

-Guatemala...Guatemala... Eso es de la América española, naturalmente....Guatemala, Venezuela, Paraguay... Confundo todo...La geografía no me interesa...Nada me interesa. (237)

El énfasis en lo español es la forma en que Moreás lo identifica y lo destaca de los demás: “De pronto Moreás preguntome -¿Cómo se llama usted?-. Y después de oír mi nombre, diome el brazo y exclamó: -Pues bien, vamos a almorzar, señor hidalgo don Enrique... A mí me encantan los nombres españoles con tantas erres...(241).

El narrador se encuentra así forzado a negociar su identidad, a matizarla y a extenderla, traspasando las fronteras de su propia nacionalidad. De ahí surgirá un cronista errante, un escritor que no limitará sus escritos a ningún país ni gobierno y que asumirá los valores bohemios como propios.

A pesar de que la crítica ha hecho referencia al ambiente bohemio cuando analiza la imagen de París, deja sin ahondar la bohemia como un espacio ideológico significativo. En mi lectura, la bohemia es un espacio central en la producción del escritor para delinear su posición ideológica, de ahí surge su reflexión sobre el yo y su ética como escritor, además de los temas de novelas como Tres novelas inmorales y de muchas de sus crónicas en las que reafirma el código bohemio como su código personal.⁸⁷

En opinión de Marke Benney, la bohemia es un espacio urbano de experimentación de roles tanto sexuales como económico-políticos:

Provision for changes of role definition in various areas becomes one of the necessary functions of city life. I want to suggest that the function of the metropolitan Bohemia is to provide a relatively segregated laboratory where experiments in role definition and role

playing occur with minimum effect on the world until a social need arises for them. (16)

Al servir de laboratorio social de experimentación de roles, la bohemia es entonces también un espacio de resistencia política, ya que implica siempre un distanciamiento de los valores institucionalizados; considerado como el lugar muchas veces del hampa, de revolucionarios y de eclécticos.⁸⁸ La bohemia es el espacio de la contracultura y la transformación, donde a nivel personal se puede experimentar y vivir la ilusión de que todo es posible incluso y especialmente ser otro. Gómez Carrillo se interna en la bohemia para poder ser otro distinto del intelectual guatemalteco que le imponen en su patria y del que le imponen dentro de la comunidad guatemalteca que vive en París; y es acogido por ella con hermandad. La bohemia parisiense simbolizará así su espacio generador, el lugar en donde nace por segunda vez. De ahí que París aparezca frecuentemente en las crónicas de Gómez Carrillo como su patria espiritual y el espacio de su interioridad. Cristóbal Pera señala que Gómez Carrillo construye un mito de París al repetir siempre en sus crónicas los mismos lugares del Barrio Latino; las mismas calles y boulevares; si bien esto es cierto en muchas crónicas y aún en El encanto de Buenos Aires, en esta novela Gómez Carrillo no presenta una imagen estática de París, a pesar de la referencia a los mismos lugares. En realidad, la ciudad de Gómez Carrillo está individualizada y con frecuencia es un reflejo de su propia conciencia social. En este texto se cumple lo que apunta Burton Pike sobre la imagen de la ciudad en el siglo XIX: "During the nineteenth century the word-city

was increasingly represented in literature as an unstable refraction of an individual consciousness rather than as an object fixed in space” (71).

Al adentrarse en la bohemia parisina, la perspectiva de los guatemaltecos no se termina. El personaje de Garay, estudiante guatemalteco de medicina, sirve en el texto para continuar presentando la perspectiva del burgués guatemalteco frente a la bohemia. Garay acepta visitar ciertos cafés y compartir con algunos artistas por acompañar a su novia Alice, a quien también le encanta la literatura y la amistad de Gómez Carrillo. Pero la perspectiva de Garay es burlona y crítica frente al narrador, por ejemplo, mientras Verlaine es para el narrador uno de los más grandes poetas de siglo XIX para Garay solo es un borracho estúpido y miserable.

El choque de perspectivas entre Garay y el narrador alcanza su punto máximo cuando Garay, no pudiendo soportar que su novia Alice se haya enamorado de Gómez Carrillo y haya escogido vivir como su amante en la pobreza de la bohemia, mientras él le ofrecía un mundo materialmente mejor como su esposa; decide realizar un intento de suicidio en el apartamento de Gómez Carrillo y Alice. Como consecuencia termina en el hospital con una pierna rota. Posteriormente, Garay culpa al narrador de eso y lo acusa de haber provocado que él tomara esa decisión y de haber vendido joyas que él le había regalado a su novia Alice, antes de que se uniera a Gómez Carrillo. El narrador deja claro que está siendo víctima de una calumnia y que Garay ha estado usando drogas. No obstante, el doctor Garay no solo lo ha desprestigiado ya entre sus paisanos guatemaltecos y centroamericanos en París sino que también le ha enviado una carta al presidente

Lisandro Barillas, quien como consecuencia le quita la pensión a Gómez Carrillo y le ordena trasladarse a España si quiere recibir más dinero. Este incidente hace que Gómez Carrillo tome la decisión de quedarse en París viviendo con el dinero que se le envió para el pasaje a Madrid y de alejarse definitivamente de la comunidad hispanoamericana: “Luego, huyendo sistemáticamente de los americanos del Barrio Latino, consagrame a vivir la vida de los bohemios parisienses” (264). Una vez más, el narrador contrasta las calidades humanas y la formación social guatemalteca con el mundo fraternal y honesto de la bohemia parisiense. La política de la “institución del favor” que sistemáticamente aplicarán los presidentes guatemaltecos y que implica un regimen de censura dentro y fuera de las fronteras de su propio país, queda evidenciado a través de este personaje. El gobierno guatemalteco está interesado en forjar solamente futuros profesionales serviles a su gobierno y el narrador no acepta este destino.

La bohemia adquiere entonces una dimensión política, en tanto se muestra como el espacio de rechazo y resistencia contra la élite guatemalteca, la cual ejerce el poder como un sistema de intrigas y servilismo. La bohemia se configura así en este texto como el espacio de un ideal social que implica una verdadera fraternidad y solidaridad entre sus miembros y una apertura política.

La crítica ha señalado que la bohemia artística de Gómez Carrillo está construida a partir del intertexto de Henry Murger en Scenes de la vie boheme, lo que resulta bastante obvio por las constantes referencias al texto de Murger; sin embargo, la crítica ha dejado de lado otros aspectos ideológicos de la bohemia que

experimentó Gómez Carrillo.⁸⁹ En esta novela, Gómez Carrillo rescata la extracción pequeño burguesa y proletaria del bohemio que aparece en el texto de Murger, ya que para el narrador el auténtico bohemio es un soñador siempre sin dinero, que antepone sus ideales y los valores espirituales sobre el éxito económico, pero también incorpora la actitud despectiva de la burguesía hacia la bohemia, a través de sus personajes guatemaltecos.⁹⁰

Por lo anterior, la bohemia parisiense en Treinta años de mi vida no está solamente construido por el intertexto de Murger, ya que no existe solamente el punto de vista del narrador, sino que encuentra su significado ideológico a partir del choque de perspectivas con la sociedad guatemalteca, y la comunidad guatemalteca que conoce en París. Es, en función de este dialogismo y de esta relación que la bohemia se constituye no solo como el espacio del arte sino de una conciencia desencantada de la política, en este caso guatemalteca, y como un espacio de liberación personal.

Por otra parte, la bohemia que el narrador encuentra en París, a finales del siglo XIX es una bohemia posterior a la de Murger que ya ha pasado la experiencia de la Comuna: es una bohemia marcada por el desencanto político, y desprestigiada ante los ojos de la burguesía.⁹¹ Es necesario tomar en cuenta que la bohemia no goza a finales del XIX del beneplácito de la burguesía de que gozó la llamada bohemia galante de los románticos o la bohemia romantizada de Murger y que ésta es la que dibuja el narrador, a través de las referencias y críticas de la élite guatemalteca. La bohemia que Gómez Carrillo presenta como un ideal es un

espacio marginal del poder y desprestigiado a los ojos de la burguesía; es, claramente, su contracultura. Por tanto, es sin duda un espacio ideológico crítico frente a la moral burguesa y su amor por el dinero. Esta elección personal del narrador es, a la vez, su elección política.⁹²

Ideológicamente la bohemia dibujada en esta novela está construida no sólo como el rechazo a un mundo materialista sino también como el rechazo a los gobiernos que, basados en el clientelismo y amiguismo, usan la fuerza, la intimidación y el chantaje como armas políticas. Este mundo contrasta con el espacio bohemio, habitado por artistas que viven fieles a sus ideales y sus sueños, que han escogido la marginalidad social y el eclecticismo político como respuesta al mundo exterior, regido por el dinero y la intolerancia.

Además, esa bohemia, está simbolizada también como refugio del mundo exterior, como el espacio interior del artista. Es ahí donde el narrador se olvida de la sorna y vileza de sus paisanos burgueses y rinde culto sólo a su creación. En ese espacio interior, el narrador puede reflexionar sobre su yo y sobre su nueva identidad literaria. El texto se presenta colateralmente como un texto de justificación de sus actos y de confesión del escritor modernista.⁹³

El narrador de Treinta años de mi vida, enfoca la construcción de su subjetividad artística como un proceso cultural, influenciado por condiciones políticas y sociales. La búsqueda de una nueva subjetividad artística está entrelazada con su búsqueda estética de la modernidad, y con el sueño de una modernidad también política.

Este texto no permite ser reducido a una ideología europeizante e indiferente con Guatemala. Treinta años de mi vida, devela la contradicción ideológica que vivieron los mismos poetas modernistas centroamericanos, quienes debían convivir con las élites de sus países, fingiendo tolerancia, pero opuestos a ellos en sus valores y creencias. Como en el caso de los otros escritores modernistas estudiados, Gómez Carrillo asume una posición ideológica diferente dentro de la élite gobernante de Guatemala. La bohemia es, por tanto, la respuesta ideológica del que prefiere el autoexilio a la intimidación política o la mordaza intelectual que le ofrece su patria y es, a la vez, el símbolo de su idealismo modernista, de quien propone la bohemia como un estado espiritual, como un mundo ideal donde predomina el amor sobre el poder y el dinero.

La visualización de este mundo en Gómez Carrillo nos muestra su ideal moderno, a la manera que lo entiende Iván Schulman:

El positivismo, por un lado, y la incipiente modernización económica, por otro, crearon actitudes cientistas, y un ambiente materialista que los modernistas, frustrados y alienados, no lograron aceptar. Frente a esta realidad construyeron otro, un mundo ideal, una visión soñada, las cuales terminaron siendo para muchos de ellos, la única realidad valedera. [...] El mundo visionario para muchos de su período era una especie de velo de la reina Mab, que los protegía de la vida rutinaria y las increpaciones y la sorna de “los burgueses”. (534)

Si bien esta es la bohemia del cronista; la creación de un mundo ideal, flexible, y tolerante; lo que lo ha llevado a ella no ha sido ni la incipiente modernización económica de su país ni el positivismo como apunta Schulman; sino el sistema represivo y antimoderno en el que nació y pasó los primeros años de su vida. Por eso, el impacto del viaje a Francia no provoca en Gómez Carrillo como en otros intelectuales un fuerte nacionalismo. Según Frédéric Martínez, el impacto del viaje y la toma de conciencia del viajero hispanoamericano en Francia, exalta en la mayoría el sentimiento nacional, por un lado y, por otro, los motiva a realizar una divulgación de sus países en el extranjero.⁹⁴ Gómez Carrillo, desencantado políticamente de su país, prefiere la labor de divulgación, pero no solo de escritores hispanoamericanos sino de los escritores franceses en el mundo hispanoamericano; para dar a conocer otros mundos distintos, otras identidades posibles de construir y que se realizan como la suya entre el diálogo de varias culturas. Esta faceta es claramente observable en la tercera parte de la novela “La miseria de Madrid”, en donde narra su experiencia cuando publica su primer libro sobre autores franceses en España; ahí vive realmente miseria económica con su novia Alice; la novela termina cuando, después de ahorrar un poco de dinero junto con sus amigos, deciden volver a París.

Gómez Carrillo no renegó de su nacionalidad guatemalteca ni la olvidó tampoco, como apunta Alfonso Enrique Barrientos: “Jurídica y sentimentalmente se hizo pasar por guatemalteco, pues suspiró nostálgico por Guatemala y viajó siempre con pasaporte de nuestro país, habiendo sido funcionario consular de

Guatemala en Alemania y España” (155). Pero para entender su autoexilio de Guatemala es necesario considerar paralelamente el panorama socio-político de Centroamérica durante este período. La crítica reduce generalmente el exilio de escritores como Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo a un atraso cultural del medio intelectual, sin darle la atención que merece a la censura y represión política del contexto centroamericano de ese momento. El papel de la censura fue determinante en los orígenes del movimiento modernista, ya que la libertad era el ideal que los unía como meta estética, pero no solo la libertad de las formas y la liberación del lenguaje sino también la libertad política, el anhelo de una democracia que no existía. La modernidad era una retórica de gobernantes, que bajo la bandera liberal, ocultaban sus dictaduras. Estos gobiernos solo ofrecieron a nuestros poetas modernistas participar, esporádicamente de la “institución del favor”, con las consecuencias que esto implicaba, a cambio de permitirles ejercer un arte que por hablar de realidades no localistas, no les parecía amenazador, pero bien se cuidaron nuestros escritores modernistas de dejar huella de esa realidad socio-política en sus textos y de marcar con su perspectiva un distanciamiento del nuevo orden político.⁹⁵ Desde París, este narrador supo rebelarse y escandalizar la moral de las élites políticas y económicas guatemaltecas.⁹⁶

Por el contrario, el narrador de El encanto de Buenos Aires difiere totalmente del narrador escritor y bohemio de Treinta años de mi vida; ya que en este texto el cronista se representa como un típico flâneur, que asume una perspectiva desde el centro del poder, en este caso desde la élite argentina, y no una

posición marginal al poder como en la novela anterior. El flâneur es un producto de la metropoli parisiense que nace en los boulevares, los panoramas y necesita la multitud del espacio citadino; asociado también con la imagen del detective, el flâneur va en busca de lo que está escondido en los rincones de la ciudad, privilegiando la mirada individual sobre la mirada colectiva. El flâneur no es un simple espectador pasivo sino que su actividad está ligada al conocimiento de textos sobre la ciudad y a una actividad escrituraria sobre la misma que lo liga también con la actividad del periodismo.⁹⁷

Como un típico flâneur, Gómez Carrillo celebra en este texto, la multitud de las calles, el fluir de coches y gentes, los boulevares y los parques, como un auténtico nativo de la urbe moderna su hacer implica “a form of pedestrian connoisseurship and consumption of the urban environment; its sights, smells, characters and action” (Rob Shields 61). En El encanto de Buenos Aires, el cronista deja claro que su experiencia de flâneurie en las más famosas ciudades del mundo le permite ahora una mirada de flâneur universal, que pone en evidencia al comparar la arquitectura de Buenos Aires y su estética urbana con las otras ciudades por él transcurridas. Entre todas las comparaciones, sobresalen dos: la comparación entre Buenos Aires y París que se mantiene durante todo el texto y, en menor grado, la comparación entre Buenos Aires y Nueva York. La posición ideológica asumida por el cronista en este texto es la de la élite argentina que busca construir una identidad europeizada, especialmente en Buenos Aires y la de los

modernistas hispanoamericanos que critican el discurso imperialista norteamericano.

París se encuentra desde la primera página en que describe a Buenos Aires, cuando el cronista abre la ventana de su hotel, al día siguiente de haber llegado, y se asombra de que todo le es familiar, de que todo le recuerda París, al extremo de exclamar: “Y en la modorra del lecho, decíame: “Es una ilusión, puesto que no estoy en París sino en Buenos Aires” Pero he aquí que al abrir mi ventana me convenzo de mi error. Es en París donde estoy, no en Buenos Aires” (OC, 19: 26).⁹⁸ La cita anterior se refiere a la descripción de la avenida de Mayo, en la cual, los edificios, los cafés y las personas tienen el aire parisino. Su comparación se da a nivel de la estética urbana como en este caso: “Francia, país de medida, de armonía, de elegancia sobria, ha traído esta líneas puras que dan a la avenida de Mayo su gracia severa de gran bulevar parisiense ” (OC, 19: 30) pero también al nivel de la gente, hasta llegar incluso a imaginarlos hablando francés: “¿Y la gente? Desde aquí, claro que no oigo lo que habla. Pero estoy seguro que la lengua que emplea es el francés. ¿No estamos acaso en París?” (OC. 19: 27).

Esta semejanza entre Buenos Aires y Francia se mantiene a lo largo del libro como una valoración positiva. Además, el hecho de que el cronista se defina a sí mismo como el mejor conocedor de París al decir: “así como los ciegos de El Cairo reconocen cada barrio por el murmullo de sus mercaderes ambulantes, así yo sé de memoria las orquestaciones del bulevar parisiense; con sus motivos que cambian según las horas del día” (OC, 19: 26); sirve para legitimar su comparación.

La equiparación entre Buenos Aires y París señala también semejanzas en la estrategia textual para construir la imagen de la ciudad; puesto que el cronista mitifica Buenos Aires usando la misma estrategia que cuando mitifica París en sus crónicas y que Cristóbal Pera ha señalado: “el discurso sobre París de Gómez Carrillo es un discurso mítico [...] los espacios privilegiados de la ciudad de París no serán fruto de una exploración del autor sino de una cuidadosa selección en la que resulta tanto o más significativo lo que es escogido como lo que se descarta” (74). Gómez Carrillo utiliza la misma cuidadosa selección para describir Buenos Aires, dejando de lado las referencias a otros lugares de la misma capital; sitios que podrían dar cuenta de una realidad contradictoria a la imagen ideal que el cronista quiere presentar.

Los teatros, la universidad y las principales vías comerciales con aire parisino de Buenos Aires como la avenida de Mayo, la calle Florida, Palermo entre otras, es presentada al lector como el producto de un divagar azaroso por la ciudad. A pesar de que este cronista tiene la particularidad de estar casi siempre acompañado como por un amigo argentino, cuya intención es mostrarle la ciudad; el caminar de ambos se presenta como un divagar despreocupado por Buenos Aires; cumpliendo la característica del *flâneur* que señala Shields: “The persona of the *flâneur* is a tortoise-like shell of artful indolence behind which the *flâneur*'s agency and intentionality is hidden” (66). Y además: “The importance of the figure of the *flâneur* is not its elitism but its utopian presentation of a carefree (male) individual in the midst of the urban maelstrom [...]” (67).

Este guía, quien es llamado frecuentemente mi amigo, por el cronista y quien generalmente se presenta como un argentino de la calle, es fácilmente identificable con la élite social por sus comentarios, por ejemplo: “-Note usted que no tenemos mendigos- oigo a menudo asegurar a los argentinos. No hay, en efecto, ni mendigos, ni frailes, ni perros, ni ciclistas, en esta villa dichosa” (OC, 19: 42).

Además, el cronista, al presentar su recorrido como un caminar por toda la ciudad, produce el efecto ideológico de presentar su mirada como totalizante y no excluyente, por tanto, lo que el flâneur mira se asume como lo que existe, mientras que lo que no mira se asume inexistente. Como resultado, tanto los edificios como los personajes que observa y con los que interactúa dan la impresión de ocupar el escenario total de Buenos Aires; mientras que en realidad son solamente una parte de la ciudad. Como resultado, la focalización del cronista, en una especie de metonimia narrativa, sustituye el todo por la parte, limitando la construcción imaginaria de la ciudad a la visión de la élite socio-económica.

La Buenos Aires de Gómez Carrillo es una ciudad de vitrinas, boulevares, teatros, joyerías donde la exquisitez triunfa sobre el puro mercantilismo, en la cual describe los lugares accesibles a la élite argentina, excluyendo los barrios pobres y los aspectos negativos de la sociedad capitalista, dando la sola impresión de un jardín florido en donde se vive en paz y armonía. En esta construcción mítica de Buenos Aires, el cronista incorpora a los pobres solamente en dos ocasiones. Una de ellas es la referencia a un comentario hecho por una dama de la sociedad argentina en una caminata que estaban haciendo hacia la calle Florida, cuando el

cronista le pregunta que por qué nunca se sienta en cualquier parte de la ciudad ella le responde que porque fuera de Palermo no verá señoras en los bancos municipales:

-¿Por qué no?- preguntele

-Porque sí- me contestó.

[...] luego el “porque sí” aquel ha vuelto a mi memoria cada vez que, al sentarme bajo una copa ya teñida de oro, noto que a mi alrededor no hay una sola mujer que parezca soñar, que no hay una sola pareja distinguida, que no hay una persona, en suma, que tenga aspecto de buscar en estos rinconcillos de frescura el placer desinteresado y elegante de la meditación. Todos mi vecinos, en efecto, son pobres seres que, o no saben adónde ir, o se reposan después de largas marchas penosas. Muchos de ellos parecen emigrantes recién llegados. Ninguno pertenece a lo que se llama la sociedad argentina. (OC, 19:195)

A pesar de que el cronista muestra que la distribución de los espacios públicos está jerarquizada, el hecho de no conversar nunca con “sus vecinos” les resta identidad, dejarlos sin voz es dejarlos sin una existencia real, sometidos a la creación estereotipada que la élite hace de ellos, convirtiéndose el cronista en cómplice de la misma mirada.⁹⁹

El otro momento en el texto es cuando hace referencia a unos limpiabotas y vendedores ambulantes en los dos últimos capítulos; pero se cuida bien de hacerlo

de una manera que no entre en contradicción con la imagen armónica de la ciudad que ha representado. Por tanto, los mendigos y los inmigrantes son dibujados como decoraciones de la urbe: como personajes que incluso disfrutaban su realidad socioeconómica. Así vemos, por ejemplo, la descripción de los limpiabotas en la avenida de Mayo:

Al cabo de diez minutos estaréis rodeados de minúsculos limpiabotas que te propondrán dar lustre a vuestro calzado, aunque esté más reluciente que en un espejo. No os inquietéis. Esos chicos, que llevan una caja y un betún, no tienen nada de insoportables. Decidles “gracias”, y no insistirán. En realidad, ni siquiera tienen empeño en trabajar. Su oficio es para ellos un juego.” (OC, 19: 216)

En este cuadro, titulado significativamente “La Alegría”, Gómez Carrillo incorpora una visión de los vendedores ambulantes y los menos afortunados como elemento decorativo de Buenos Aires, cuya función es darle más colorido y movimiento a la urbe. Animalizados, ya que “Son gorriones que viven de la calle y en la calle”, estos habitantes ciudadanos son descritos en un segundo plano, restándole importancia a su existencia ciudadana, con el propósito de dibujar una sociedad que ofrece oportunidades de movilidad social para todos ya que, en la mirada del cronista, Buenos Aires es “una ciudad así, en la que el potentado de hoy es a menudo un mendigo de ayer, los pobres viven como los héroes de *Las mil y una noches* [...]” (OC, 19: 217). De la misma manera, la descripción de los inmigrantes calza con el juego armónico de la ciudad: “Los más fríos observadores

a quienes se les hace contemplar el espectáculo de un barco que se acerca al gran puerto de América cargado de humildes buscadores de fortuna, notan la llama súbita que ilumina su rostro” (OC, 19: 221). Para el cronista, el rostro de los inmigrantes siempre está iluminado por la fe, la alegría y la esperanza de llegar a su tierra prometida, ya que Argentina les ofrece la posibilidad de alcanzar su sueño de prosperidad.

Por el contrario, el cronista da voz a las personas que pertenecen a dicha élite y a los cuales describe en detalle en los cuadros titulados: “Las solteras y las casadas” “El alma gaucha” y “Perfiles de hombres”, especialmente en los apartados de “la élite” y “el estanciero”.

La focalización del cronista pone en evidencia la función ideológica del texto, apoyar el discurso del poder sobre la ciudad. Y al hacerlo, oculta los conflictos sociales y las políticas discriminatorias contra los inmigrantes en la construcción de la identidad nacional moderna de ese país; que estaban consolidándose durante la época de escritura del texto.¹⁰⁰

Además, en lo referente a la estética urbana, el texto oculta que ésta es una programación social, producto de una racionalización política; y que, por esa razón, la distribución de sus calles y el planeamiento urbanístico es una acción producida por la razón del nuevo Estado argentino.

Cuando Gómez Carrillo describe los personajes de la élite se cuida de rescatar los valores que eran importantes en la construcción de esa identidad

argentina, como el orden familiar, la posición doméstica de la mujer, los valores católicos; y el alma gaucha como el espíritu del país.

La mirada del cronista, refuerza así la construcción de la identidad nacional argentina que estaba siendo impuesta por el Estado. En este sentido, El encanto de Buenos Aires se constituye en un poderoso soporte ideológico para el proyecto de nacionalismo de la élite argentina de ese momento; haciendo de Buenos Aires un ejemplo de ciudad cosmopolita, un verdadero jardín florido y paradisíaco, donde nunca sobresalen ni las contradicciones sociales ni el descontento social.

El otro aspecto ideológico de esta crónica es la comparación con la ciudad de Nueva York y que el siguiente fragmento sintetiza bien:

Aquí en Buenos Aires, donde, sin duda, existe un fiebre de trabajo y de codicia tan intensa en el fondo cual la de Yankilandia, pero mucho más delicada en sus manifestaciones, la vida exterior no pierde nunca su ritmo, su ligereza, su frescura. Las caras que en la Cuarta Avenida se crispan, en la avenida de Mayo sonrían ¿Será en esto en lo que consiste la superioridad de la cultura latina? La superioridad de Buenos Aires cuando se la compara con las ciudades nuevas, con Berlín, con Montreal, con Nueva York, está en su gusto, que sabe, tal vez más por instinto que por estudio, suavizar lo que hay de demasiado luciente y velar lo que hay de demasiado lujoso en su joven belleza.” (OC, 19: 31-32)

En la cita anterior, Gómez Carrillo no solo establece a Buenos Aires como un centro cultural superior a otros sino que también resalta la comparación con Nueva York, en la que insiste varias veces en el libro; para intensificar la particularidad de Buenos Aires como una ciudad que rinde culto a la belleza, inspirada en su amor por Francia, por el mundo europeo y por sus raíces greco-latinas, pero alejada de la cultura anglosajona. Ese anti-yanquismo del cronista que surge como característica compartida del discurso modernista hispanoamericano está, según el cronista, reflejado en la misma estética urbana de Buenos Aires, donde la Universidad de la Plata es como el Oxford y la Calle Callao es “muy hidalgo, muy caballeresco”:

Así, yo lo veo, en una imagen simbólica de su futura grandeza, siempre trajeado de negociante, de industrial y de banquero; siempre preocupado de ganar mucho oro, es cierto; pero no con un continente de Uncle Sam, no, sino conservando la arrogancia gentil de aquellos traficantes florentinos del Renacimiento, que sabían vestir de terciopelo sus esfuerzos y florecer de lises sus codicias.

(OC, 19: 45)

Buenos Aires se convierte así en una pintura de texto modernista, reflejo del ideal de latinidad de dicha estética. Para enfatizar la diferencia con la cultura anglosajona, en el “ilusorio confort” el cronista cita a otros escritores europeos que ven en Buenos Aires otra ciudad del confort parecida a las ciudades

norteamericanas como Chicago o Nueva York, o a ciudades como Tokio y Berlín para desmentir su discurso:

Todos los que venimos de lejos hacia vosotras traemos prejuicios que han hecho nacer los que queriendo halagaros, os quitan los que tenéis de mejor, que es la expresión, el carácter, el temperamento [...] Os tememos positivistas, positivistas hasta el yanquismo, y os encontramos llenas de frivolidades latinas. (OC, 19: 44)

Similarmente a Darío, Enrique Gómez Carrillo describe a Buenos Aires como un centro cultural a nivel mundial; semejante a París. Si bien el cronista no realiza una inversión del concepto centro-periferia, pues no pone a Buenos Aires por encima de París como sí lo hace Darío en su descripción de Buenos Aires; Gómez Carrillo las iguala como centros mundiales de cultura.

Aún cuando el cronista dibuja cuadros referentes al comercio y el dinero, como en “Florida, la bien nombrada”, especialmente en el cuadro “La fiebre del oro”; donde señala alguna semejanza con los millonarios de Nueva York; el cronista insiste en dejar claro que la sociedad capitalista de Buenos Aires no es similar a la cultura anglosajona; pues la primera tiene un intrínseco sentido de la belleza que no posee el anglosajón y que se manifiesta no sólo en su estética urbana sino en su gente, en la imagen de las mujeres, en el carácter del estanciero y el espíritu del gaucho. En la descripción de la élite, Gómez Carrillo privilegia también los valores nacionales mencionados rescatando solamente las influencias blancas que eran más aceptables en ese momento, la francesa y la inglesa.

Al comparar el narrador de Treinta años de mi vida con el cronista de El encanto de Buenos Aires, Gomez Carrillo presenta una diferencia sustancial en cuanto a su relación con el poder político; mientras el narrador bohemio asume una posición crítica y marginal frente al ejercicio del poder en Guatemala y la región centroamericana, el cronista de Buenos Aires asume una posición ideológica desde el centro del poder, apoyando e identificándose a sí mismo con los valores del grupo dominante económicamente. Este cronista como buen flâneur se muestra encantando por el consumo capitalista y adopta todas las características de un aristócrata burgués, apoyando la imagen que otros críticos han señalado sobre su postura ideológica en las crónicas.¹⁰¹

No obstante, es claro para mí que existe una oposición ideológica entre Gómez Carrillo novelista y Gómez Carrillo cronista. Esta distinción debe tomarse en cuenta en el estudio de su posición política igualmente para no correr el riesgo de reducir su producción textual a solamente un género literario, fragmentando así la función ideológica de su trabajo como escritor.

En cuanto a la posición ideológica asumida por el cronista en El encanto de Buenos Aires y su contraste con el narrador de la novela, hay que recordar que si bien es cierto el Estado argentino construye su identidad nacional moderna con bases racistas, obsesionados por el proceso de blanqueamiento como los Estados centroamericanos y, en general, el resto de los Estados modernos latinoamericanos, también es cierto que en Argentina la falta de un campesinado indígena y el problema de la tierra que existe en Centroamérica y otros países, ha permitido un

cosmopolitismo particular que, sin duda, atrae a Gómez Carrillo hacia su identificación, soñando que con esta situación podía favorecerse un mejor sistema político.^{102 103}

Para apoyar esta idea, quiero citar la única referencia a la bohemia que hay en El encanto de Buenos Aires, en la que el cronista afirma: “Sí, yo espero una *élite* futura que, recogiendo bajo los árboles de los *squares* urbanos los reflejos y los matices del mundo, formará pronto una fibra de ideal y hasta de bohemia en el corazón cartaginés de la ciudad” (OC, 19: 201-202). Lo anterior muestra la esperanza del cronista en el mejoramiento de la élite en su desempeño político y social a través de la búsqueda del ideal, que en Gómez Carrillo no es otro más que el mundo fraternal de la bohemia.

Conclusiones

La imagen de la ciudad analizada en los textos de los primeros escritores modernistas de Centroamérica tiene como característica común, el sueño de un Estado más democrático, que otorgue al artista un papel fundamental en la conducción de la cultura nacional.

A través del estudio de la imagen de la ciudad, se ha mostrado que sus textos forman una visión crítica hacia la formación de los Estados modernos de sus países y de la región. Esta visión crítica adopta, a veces, el símbolo de una cárcel como la imagen que observamos en Juan Ramón Molina y en Enrique Gómez Carrillo para denunciar la represión y la censura como dos aspectos negativos del ejercicio del poder; y otras veces, como en el caso de Rubén Darío y Francisco Gavidia, la crítica se muestra como la construcción de una ciudad ideal y cosmopolita para simbolizar un Estado político ideal y democrático que contrasta con el funcionamiento autoritario y localista de los nuevos Estados en formación.

A esto se añade el sueño de Centroamérica como una sola patria, ya que tres de ellos, Darío, Gavidia y Molina apoyaron abiertamente el ideal unionista de Centroamérica como la opción para lograr el progreso; pero como se mostró, su ideal era humanista y de integración cultural; no el solo ideal de la hegemonía impuesto por la fuerza como lo hicieron varios presidentes.

En general, la ciudad dibujada en los textos de estos escritores cumple una función ideológica de resistencia frente a los nuevos Estados en formación. Eso muestra una escisión ideológica dentro de la élite dominante ya que, a pesar de

tener que negociar con ella, los escritores modernistas centroamericanos no comparten los mismos valores localistas ni la formación social que están imponiendo los nuevos gobernantes. El sueño político de los primeros escritores modernistas era el de una modernidad democrática, donde la libertad de pensamiento y diálogo fuera una realidad en la formación de las nuevas sociedades centroamericanas. En este sentido, los textos analizados se constituyen en una sola voz que combate el militarismo y la represión; que dice no a la dictadura como ejercicio de poder.

Este estudio, por tanto, ha comprobado que los escritores modernistas no eran indiferentes a sus realidades locales y usaron también su literatura para metaforizar dicha realidad. Esto permite también otorgarle una función ideológica crítica a la literatura modernista que niega el concepto tradicional de que el modernismo fue un movimiento escapista de la realidad y que su crítica se redujo a sus artículos de periódicos.

En cuanto a la posición asumida por el sujeto de la enunciación hacia el espacio del poder (la ciudad), encontramos ciertas variantes: Darío y Gavidia hablan desde el centro mientras que Molina y Gómez Carrillo hablan desde el margen y el exilio. Sin embargo, a pesar de esas variantes, la posición asumida por los distintos sujetos de la enunciación frente al poder cumple la misma función ideológica: simbolizar el desplazamiento que sufre el intelectual y mostrar la necesidad de que el artista tenga un papel conductor en el imaginario nacional. Uno de los aspectos más interesantes de este estudio regional ha sido comprobar como

ese desplazamiento en Centroamérica está marcado por la imagen del militar; de manera que el ejército aparece como la institución que desplaza y somete simbólicamente a los artistas de este período modernizador. Este surgimiento del militar como un personaje que empieza a tomar fuerza dentro de este período va a consolidarse durante el siglo XX hasta estallar en la imagen de dictadores y del ejército como un enemigo común, que está presente en toda la poesía centroamericana contemporánea a la revolución nicaragüense, y en general de los movimientos guerrilleros en El Salvador y Guatemala, y a la oposición en Honduras.¹⁰⁴ Es necesario recordar, en este sentido, que la importancia y los privilegios que los militares han sido capaces de lograr en Centroamérica no se limita solamente al poder político; sino que abarca igualmente el sector económico.¹⁰⁵ Como resultado, la imagen de ciudades periféricas dominadas por el ejército resulta una condensación estética poderosa del progreso de ese mal político en Centroamérica.

En esa misma dirección, los textos estudiados, especialmente en el caso de Molina y Gómez Carrillo, profetizan otro aspecto del ejercicio del poder que se llegó a consolidar durante el siglo XX en Centroamérica y que puede ser extendido a muchos otros países en América Latina: el intelectual que es reducido a un burócrata servil y debe someterse al clientelismo como una forma de relación social institucionalizada.¹⁰⁶

En general, la imagen de la ciudad en los textos produce el efecto de una modernidad que excluye al intelectual, que no se somete a ese clientelismo, y a

otros grupos minoritarios de los beneficios del progreso y a quienes niega una participación política real en los Estados nacionales.

Por otro lado, este estudio me ha permitido reconsiderar nuevamente el concepto de cosmopolitismo con que se asocia la literatura modernista, entendido erróneamente, a veces, como exotismo o incluso escapismo de la realidad local. Lo cosmopolita en escritores como Darío y Gómez Carrillo no puede reducirse al deslumbramiento que produjo en ellos París o Buenos Aires sino que se presenta también como una propuesta cultural; la de una nueva identidad múltiple y negociada con otros contextos culturales. El cosmopolitismo como proposición cultural nace de la necesidad que estos escritores tuvieron de construir a su vez una identidad personal múltiple y negociada, entre los prejuicios que vivieron como extranjeros en las metrópolis culturales y su experiencia personal de individuos nacidos en la periferia. Esto les permite adquirir la conciencia de que la identidad cultural es artificial y proponer esta alternativa para la construcción nacional.

En este sentido, este cosmopolitismo adquiere una dimensión política que no se resigna a los conceptos impuestos por el Estado y se opone al nacionalismo autoritario con que los gobernantes liberales estaban imponiendo una nueva formación social. Este cosmopolitismo propone una política de fronteras abiertas y no cerradas, de asimilación y conocimiento de otros contextos culturales; es un nuevo humanismo cultural. Visto así, esta proposición cultural tiene una vigencia extraordinaria en nuestro mundo actual; en la globalización mundial y los problemas culturales de nuestro siglo XXI.

Otro de los aspectos interesantes de este estudio regional ha sido la constante que presentan la mayoría de los textos sobre la ciudad de Nueva York; en la cual ella es dibujada como un símbolo inhospitalario para el inmigrante de finales del siglo XIX; o como el símbolo del capitalismo económico sin sensibilidad ni belleza. Esta imagen se inscribe, sin duda, dentro de la ideología modernista anti norteamericana que ha caracterizado al modernismo hispanoamericano.

Igualmente interesante ha sido la visión que Darío y Gómez Carrillo ofrecen de Buenos Aires como el nuevo centro cultural desde donde nacerá el ciudadano cosmopolita. Buenos Aires es pintada como el ejemplo de una modernidad consolidada y perfeccionándose; es el símbolo de la esperanza cultural y económica hispanoamericana. La única ciudad capaz de igualar a París, en el caso de Gómez Carrillo; y de superarla, en el caso de los textos darianos.

En este sentido, Buenos Aires merece una reflexión comparativa con Centroamérica en cuanto al ejercicio del poder. Ya he comprobado que en cuanto a su formación social Buenos Aires es, sin duda, durante esa época, la ciudad más cosmopolita en cuanto a su población; sin el problema de tierra y del campesinado agrícola e indígena que padecen los países centroamericanos. Pero, además, en Argentina, el militar no está desplazando aún al intelectual como sí lo está haciendo durante esta época en Centroamérica. La prosperidad económica argentina ha permitido crear más canales para el desarrollo cultural, dentro del cual el intelectual tiene un espacio mayor de movimiento. Sin embargo, esto no quiere decir que el Estado argentino no estuviera también profesionalizando su ejército como los otros

países centro y latinoamericanos. De hecho, muy pronto, en 1930, una coalición formada por oficiales militares y aristócratas civiles quitará del poder al presidente Yrigoyen y pondrá en evidencia que la misión alemana que fue invitada para entrenar al ejército argentino en tecnología militar en 1899 y cuya influencia va a durar 40 años, ha sido efectiva.¹⁰⁷

Ni Darío ni Gómez Carrillo vivieron lo suficiente para presenciar estos lamentables cambios en la República argentina; pero con su denuncia del desplazamiento del hombre de letras en Centroamérica por el hombre de uniforme y pistola, lograron junto con Molina y Gavidia vislumbrar la amenaza del militarismo creciente en Centroamérica y, al hacerlo, en mi opinión, se unen al pensamiento de quienes creemos que el militarismo ha sido uno de los mayores responsables de que América Latina, en general, no haya alcanzado aún el progreso ni haya consolidado el proyecto modernizador que tanto anhelaron los escritores modernistas.

Notas

¹ Desde la segunda mitad del siglo XX, especialmente, posterior a los años sesenta algunos críticos literarios han prestado atención al problema. Entre ellos el estudio de Magda Zavala y Zeidy Araya La historiografía literaria en América Central ilustra muy bien la forma en que Centroamérica es incorporada por los críticos en las historias literarias. Otros estudios más recientes muestran este interés, entre ellos es importante mencionar los de Sergio Ramírez, Antología del cuento centroamericano, Francisco Albizúrez Palma, Poesía contemporánea de la América Central y John Beverly y Marc Zimmerman, Literature and Politics in the Central American Revolutions. Sin embargo, no existe aún ningún estudio conjunto del modernismo en la región, excepto algunos estudios comparativos entre Rubén Darío y Francisco Gavidia. En este sentido, este trabajo pretende colaborar iniciando el camino para investigaciones futuras a nivel regional. Por fortuna no puede decirse lo mismo a nivel histórico en donde sí existen estudios regionales. No obstante, no hay todavía ninguna historia cultural de la región.

² Ver Gerard Aching, Politics of Spanish American Modernismo, Noe Jitrik, Contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica, Françoise Perus, Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo. También Angel Rama, Poetas modernistas en el mercado económico, Rubén Darío y el modernismo, Las máscaras democráticas del modernismo, Julio Ramos, Desencuentros de la modernidad en América latina. Literatura y política en el siglo

XIX y Cathy Jade, *Modernismo: Modernity and the development of Spanish American literature.*

Sobre Darío y Centroamérica hay poquísimos estudios pero no abordan la problemática planteada aquí. Cfr. Ivan Schulman, “Martí, Darío y Centroamérica” y Mejía Sánchez. Nuestro Rubén Darío.

³ En el caso de Darío y Gavidia, por ejemplo, la crítica ha documentado no solo su amistad sino la incorporación del alejandrino francés a la lengua castellana como un logro común, producto de la unión de dos inteligencias extraordinarias de su época, pero además, Darío y Gavidia comparten anécdotas de exiliados, como cuando el general Carlos Ezeta impone un golpe de Estado en El Salvador y tanto Darío como Gavidia escogen el exilio de ese país. Por otra parte, para Juan Ramón Molina, quien estudia en Guatemala, donde conoce a Darío, el encuentro con Darío y otros escritores lo impulsa a abandonar su carrera de abogado y dedicarse enteramente a las letras. Es conocida también la influencia de Darío en la elección personal de Gómez Carrillo como escritor modernista.

⁴ “El cultivo del café forma la base de las economías y las sociedades centroamericanas, con la excepción parcial de Honduras” (Demyk, 20). A pesar de que en Honduras la exportación de café no se desarrolla como en los otros países, el país se inserta a través de la minería dentro de la misma estructura al capitalismo mundial. Ver Darío Euraque, El capitalismo de San Pedro Sula y la historia política hondureña 1870-1972 25-105 y Pablo Yankelevich, Honduras 125-217.

⁵ El ideal unionista no murió totalmente al disolverse la Federación Centroamericana en 1832 sino que durante la época de estudio 1870-1900, se dieron varios intentos de revivir esta unión. Costa Rica fue uno de los primeros cinco países en mantenerse firme en su actitud separatista de la Federación y en continuar como república independiente aún durante los intentos unionistas de otros presidentes como Justo Rufino Barrios y José Santos Zelaya. Al respecto ver Rodrigo Facio, Proceso de separación de Costa Rica de la república federal y de su constitución como república soberana, libre e independiente y Alberto Herrarte, La unión de Centroamérica: ensayo político-social sobre la realidad de Centroamérica.

⁶ En este sentido, Taracena Arriola (1995) señala claramente la diferencia en la formación del Estado costarricense durante la primera fase del proyecto liberal de 1870 a 1900 al decir: “en esa primera fase, hasta 1900, la promesa del crecimiento fue cumplida sobre todo en el caso de tres países: Costa Rica, Guatemala y El Salvador. La experiencia cafetalera en esos tres países fue exitosa, a un costo como he dicho, muy duro. Sin embargo, Costa Rica se distinguió de los otros dos países por lograr un crecimiento económico más equitativo y por empezar su proyecto político a buscar elementos de legitimación, para la construcción del proyecto nacional. ¿Cuáles van a hacer los primeros elementos de legitimación que va a buscar el proyecto costarricense? La educación, por medio de la cual se pretende la homogenización, y el voto, que conduce a la legitimación del proyecto.” (168).

⁷ Roberto Brenes Mesén se ha considerado tradicionalmente el primer exponente del modernismo poético en Costa Rica. Su primer libro fue publicado en 1907. Sobre el costumbrismo y la historiografía literaria costarricense ver Margarita Castro Rawson, El costumbrismo en Costa Rica, Abelardo Bonilla, Historia de la literatura costarricense y Flora Ovares, et al. La casa paterna. También Aquileo Echeverría, Concherías, narraciones, epigramas y otros poemas, así como Crónicas y cuentos míos.

⁸ Como se ha dicho, la división genérica es la que ha permitido una recepción fragmentada del fenómeno modernista y ha fragmentado también el estudio del papel de ellos como intelectuales de su época.

⁹ Tal como explica José Luis Romero, el parámetro de medición social de la época para identificar la modernidad era la imagen de la ciudad. Ver José Luis Romero. Latinoamérica: las ciudades las ideas. Por otra parte, es un parámetro crítico literario para identificar también la modernidad estética en Baudelaire como afirma Walter Benjamín en Iluminaciones II.

¹⁰ Los desafortunados sucesos ocurridos el 11 de setiembre del 2001 en Nueva York, han retrotraído de nuevo a la conciencia de la comunidad internacional la importancia simbólica de la ciudad como un centro de poder político y económico; aunque Nueva York es el símbolo de un poder no solo nacional sino mundial, igualmente aunque en menor grado, cada ciudad adquiere una relevancia simbólica para sus habitantes como representación del poder nacional. Para un

análisis de la ciudad como símbolo de poder político e ideológico ver Angel Rama, La ciudad letrada.

¹¹ Nuestros historiadores han documentado claramente que las ciudades centroamericanas a finales del siglo XIX no eran ciudades modernas, muy al contrario, mantenían aún una fachada colonial. Sus rasgos no eran semejantes a otras ciudades latinoamericanas como Buenos Aires, Santiago o Valparaíso. Cfr. Rodrigo Fernández y Mario Lungo Uclés, La estructuración de las capitales centroamericanas. También José Luis Romero, Latinoamérica: las ciudades las ideas y Richard Morse, “Ciudades periféricas como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)” 39-63. También Jorge Hardoy y Richard Morse, Repensando la ciudad de América Latina. Esta realidad local no impide, sin embargo, que los fundadores del modernismo metaforicen una metrópoli ideal y cosmopolita como en el caso de Darío y Gavidia o, una ciudad carcelaria como es el caso de Molina y Gómez Carrillo y con que con ello hagan estallar las contradicciones de un discurso político que la promete y la niega.

¹² Aquí es necesario aclarar que en Nicaragua, José Santos Zelaya como primer presidente liberal asume el poder hasta 1893, bastante posteriormente al momento en que asumen los primeros gobernantes liberales en los otros tres países. Esto significa que los conservadores, que tuvieron tanto tiempo el control del poder político en Nicaragua, se ven obligados a realizar algunas reformas económico-sociales para mantener el mismo desarrollo agro-exportador que los otros países. No obstante es hasta que Zelaya asume el poder y se da una nueva constitución en

1893 que se consolidó la separación entre Estado e Iglesia; se estableció la laicacización de la enseñanza, la instauración del matrimonio civil y el divorcio, entre otros. Cfr. Taracena Arriola (1994) “Liberalismo y poder político en Centroamérica (1870-1929)” 205-210 y Charles Stansifer (1974) “Una nueva interpretación de Jose Santos Zelaya dictador de Nicaragua, 1893-1909”.

¹³ Michel Foucault, Arqueología del saber 33-200.

¹⁴ Darío tiene textos dedicados a Nicaragua por supuesto como “El viaje a Nicaragua” y poesías donde describe su belleza natural, pero en cuanto a la imagen de la ciudad ninguna de las capitales centroamericanas sobresale como ciudad moderna, ya que es en el ideal de una patria grande en donde el poeta vislumbra su esperanza de modernidad y progreso. En su autobiografía encontramos igualmente referencias a las ciudades de la región, en la cuales vivió temporalmente.

¹⁵ La producción de Juan Ramón Molina es pequeña en comparación con los otros tres escritores, debido a su muerte temprana a la edad de 33 años. Su poesía se ha recogido en la antología Tierras, mares y cielos y sus cuentos y artículos periodísticos se han recogido en varias antologías, Prosas, El Chele y otras narraciones y Seis narraciones. Es en sus cuentos y artículos donde aparece dibujada la imagen de Tegucigalpa más que en su poesía.

¹⁶ Cfr. Benedict Anderson, Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.

¹⁷ José Luis Romero, Op.Cit.

¹⁸ Taracena Arriola (1995) en su análisis de la historia política centroamericana señala que la primera fase del proyecto liberal que se identifica con el Estado va de 1870 a 1900 y la denomina como la época del gran reordenamiento; en el cual lo que se reordena es: la propiedad de la tierra, la mano de obra y el aparato estatal entre otros. En relación al aparato estatal y el surgimiento del ejército, dice: “El aparato estatal, hay que reordenarlo y modernizarlo, y eso se va a hacer con violencia en América Central” (165) Y agrega más adelante: “El manejo del Estado en esta primera fase se redujo fundamentalmente a las finanzas y el ejército. Es decir, cómo administrar las finanzas y cómo utilizar esa fuerza armada para garantizar el orden y el funcionamiento de la economía. El ejército se convirtió en el fiel de la balanza de todas las disputas del poder. El ejército incidió en los procesos electorales. El gasto militar adquirió desde entonces una importancia enorme dentro del presupuesto de la Nación” (167).

¹⁹ Para comparar las dos ediciones ver todas las notas a pie de página sobre Azul en Rubén Darío, Azul. Prosas Profanas. Edición, estudio y notas de Andrew P. Debicki y Michael Doudoroff.

²⁰ El libro editado por Keith Tester, The Flâneur ofrece ensayos con varios acercamientos al término. Asumimos las variantes que incorpora el ensayo de Janet Wolff “The Artist and the Flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris”, ya que en el caso de Darío su representación artística de la ciudad es muy clara. “En Chile” a través de su caminata y su observación va construyendo su propia

pintura de la ciudad como un ambiente imaginario. Ver el ensayo de Wolff , especialmente “The Discursive City and the Flâneur/se” 128-130.

²¹ Rocío Oviedo “Al paso de Rubén Darío: símbolo iniciático y acceso a la vanguardia”, Estudios en el centenario de Los Raros y Prosas Profanas, edit. Alfonso García Morales, (Universidad de Sevilla, 1998) 189-217.

²² De aquí en adelante su usará OC para referirse a las Obras Completas.

²³ Según el ensayo citado de Janet Wolff, este cuadro muestra también la relación ambivalente del artista como flâneur, ya que su experiencia de la ciudad pública lo impulsa, a la vez, a buscar el refugio en la creación del interior.

²⁴ Para ampliar la historia del género, además del libro de Oettermann, ver Bernard Comment, The Painted Panorama.

²⁵ Cristóbal Pera, Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana, hace referencia al uso del panorama en las crónicas darianas para pintar París.

²⁶ Ver Frédéric Martínez. El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia 1845-1900; lo que este autor explica para Colombia nos parece extendible a la mayoría de los países hispanoamericanos de la época.

²⁷ Ver Thomas E. Skidmore and Peter H. Smith, Modern Latin America Chapter 4, Chile 112-143.

²⁸ Estoy pensando en todos los inmigrantes que llegan a ocupar diferentes posiciones sociales y como extranjeros deben construir una identidad múltiple y negociada.

²⁹ Para retrotraer dicha experiencia a nuestra actualidad en el 2003, podría pensarse, por ejemplo en un mexicano que actualmente vive en la frontera de Juárez, al lado de El Paso, Texas. Este ciudadano puede observar la opulencia del “otro lado” de Los Estados Unidos desde su marginalidad. Rubén Darío, desde Nicaragua, sintió el deseo de experimentar aquella opulencia que conoció en las metropolis de Hispanoamérica y que conocía por los periódicos sobre Europa y tuvo la oportunidad de ser ciudadano de esos dos mundos, el de las grandes metrópolis culturales y el de las ciudades periféricas. La crítica no ha dado la importancia que merece a ese contraste, que es básico para su formación ideológica.

³⁰ No obstante, las ciudades adquieren mayor importancia por el proyecto de centralización de poder que forma parte del proyecto liberal del Estado moderno en Centroamérica; Taracena Arriola (1995) señala que en el reordenamiento del Estado 1870-1900 se buscó, “la culminación del sometimiento de los centros regionales de poder, o sea, que se consolidara la capitalidad, y luego que la hegemonía de ésta fuera realidad” (165). Por tanto, a pesar de ser ciudades aún de fachada colonial el sueño de su transformación es parte de las directrices políticas de los gobiernos.

³¹ Las referencias a las capitales son mínimas. Por ejemplo, antes de partir a Chile, hace referencia al terremoto de 1885 en Nicaragua: “ Retumbaba el enorme volcán huguesco: llovía cenizas. Se oscureció el sol, de modo que a las dos de la tarde se andaba por las calles con linternas. Las gentes rezaban: había un temor y una impresión medievales. Así me fui al puerto como entre una nube” (OC, 2: 51). Esta descripción de la capital de Nicaragua contrasta enormemente con las descripciones que siguen sobre la llegada a Santiago y la modernización de ésta. O la referencia a su primera estadía en El Salvador: “me sentí mal en la calle. En la ciudad había una epidemia terrible de viruela. Yo creí que lo que me pasaba sería un malestar causado por el desvelo; pero resultó que , desgraciadamente, era el temido morbo.[...]” (OC, 2: 62) o ésta refiriéndose a la capital de Guatemala: “La capital estaba conmovida y se hablaba de la seguridad de la guerra” (OC, 2: 74), “nos paseábamos sobre las fortificaciones, viendo de frente a la luz de la luna las lejanas torres de la catedral [...]” (OC, 2: 78). En general, Darío, rescata un fuerte legado arquitectónico colonial en las capitales centroamericanas, quizás, con la excepción de San José de Costa Rica, la cual destaca por su influencia extranjera: “San José es una ciudad encantadora entre las de América Central [...] Su sociedad una de las más europeizadas y norteamericanizadas [...]” (OC, 2: 80). Salvo esas pocas, no se encuentran mayores referencias en su Autobiografía a la estructura urbana de estas capitales; por el contrario, resalta la carencia de todo lo que sí ha mencionado de su viaje a Chile. Pero el tono con el que se refiere a ellas es siempre un tono familiar, de quien se encuentra en su casa. Darío se refiere a los diferentes

países con la familiaridad de quien está paseando por diversos lugares que pertenecen a una misma patria.

³² Para su actividad periodística de esos años ver: Alejandro Montiel, Rubén Darío en Guatemala, Diego Manuel Sequeira, Rubén Darío criollo en El Salvador y Teodoro Picado, Rubén Darío en Costa Rica.

³³ En su Autobiografía, Darío hace referencia también al intento de Barrios de 1885 de imponer la unión: “En ese tiempo vino la guerra que por la unión de las cinco Repúblicas de Centroamérica declara el presidente de Guatemala, Rufino Barrios. En Nicaragua había subido al Poder, después de Zabala, el doctor Cárdenas. Y anduve entre proclamas, discursos y fusilerías”(OC, 2: 50).

³⁴ Hay que anotar que en su crónica política titulada “ La Unión”, la cual es una defensa de ese ideal político, Darío compara el patriotismo con la voluntad de Dios: “[...] las ideas que el patriotismo sustenta, ideas a cuyo prestigio buscan los hombres la felicidad y engrandecimiento de los pueblos, son como la expresión de la voluntad de Dios” (OC, 4: 1070). La mayoría de esta crónicas muestran su conocimiento de los problemas políticos de la región y su juzgamiento de la labor político de los diferentes presidentes liberales. En este sentido ver “Historia negra: los Ezeta”, “ Reina Barrios”, “El asunto Barrundia”, “El doctor Castro” (OC, 4: 1065-1160).

³⁵ Interesante el águila como símbolo de fuerza que en otros poemas representará a los Estados Unidos pero que muestra como Darío soñaba con que de Centroamérica surgiera una democracia igualmente poderosa. Este sueño se ve

claramente en su artículo “Los colores del estandarte” en el cual afirma: “Estamos, querido maestro, los poetas jóvenes de la América de lengua castellana, preparando el camino, porque ha de venir nuestro Whitman, nuestro Walt Whitman indígena, lleno de mundo, saturado de universo, como el del norte, cantado tan bellamente por “nuestro” Martí. Y no sería extraño que apareciese en esta vasta cosmópolis, crisol de almas y razas, en donde vivió Andrade el de la *Atlántida* simbólica, y aparece este joven salvaje de Lugones, precursor quizás del anunciado por el enigmático y terrible loco Montevideano, en su libro profético y espanable” La Nación Buenos Aires, 27 de Noviembre de 1896 (Mapes 123).

³⁶ Entre éstos Justo Rufino Barrios en Guatemala, pero también Francisco Menéndez de El Salvador y Policarpio Bonilla de Honduras, quienes se consideran parte de la segunda revolución liberal, y José Santos Zelaya en Nicaragua, quien llega incluso a formar, aunque por muy corto período, la que se llamó La República Mayor, constituida por Honduras, Nicaragua y El Salvador. En el caso de Zelaya y Darío, el único estudio dedicado a la relación entre estos dos famosos es el de Charles Stansifer “Rubén Darío and His relationship to the Dictator Zelaya”; en el cual muestra que entre ellos no había inadversión y que Zelaya lo apoyó políticamente para que representara a Nicaragua en España y otros países e incluso lo hospedó en su casa durante los días de grave enfermedad del poeta. Sin duda, ambos compartían admiración por Maximo Jérez y el sueño de la unión, aunque en mi opinión, desde diferentes ángulos.

³⁷ Nos parece interesante y muy acertada la idea de Taracena (1995) sobre las relaciones interestatales en Centroamérica durante la primera fase del proyecto liberal, cuando dice: “para los gobernantes liberales centroamericanos era más determinante el intervencionismo guatemalteco que las relaciones con Estados Unidos. Con esto no quiero decir que la influencia de Estados Unidos no fuera creciendo. Sin embargo, uno se da cuenta del peso que tenía en la política centroamericana, en ese momento, la viabilidad del proyecto unionista por la fuerza de Justo Rufino Barrios. Cuando se descubre cuál es la razón para precipitar ese proyecto, uno se da cuenta de que Nicaragua está en el centro de todo. Claro allí es donde está interviniendo Estados Unidos, interesado en el canal interoceánico. Por ello, Barrios decide en 1885 acelerar la conquista de Centroamérica, porque consideraba que la construcción de ese canal debía ser negociada de manera unida, pues de lo contrario Washington iba a dividir Centroamérica y de paso la hegemonía se desplazaría de Guatemala a Nicaragua” (169). Taracena continúa probando su idea al mostrar que con la muerte de Barrios, Santos Zelaya se convierte en el eje del intervencionismo centroamericano, jugando un papel preponderante en Honduras y El Salvador entre 1893 y 1909. Pero quizás lo más relevante para nuestro estudio es que el proyecto unionista de estos caudillos buscaba solamente una integración política para lograr la hegemonía. Taracena señala, por ejemplo, que en la propuesta de Barrios no había ningún proyecto cafetalero común; era una cuestión política que se intentó hacer por la fuerza. Este ideal de una hegemonía política no era similar al ideal de integración y

transformación artística que anhelaba Darío; aunque pueda haber puntos en común el actuar de los gobernantes liberales no coincidía plenamente con el sueño cosmopolita dariano.

³⁸ Ver Edelberto Torres, La dramática vida de Rubén Darío, especialmente cap.8, 9 y 10.

³⁹ Para ampliar este tema ver Bonnie Menes Kahn, Cosmopolitan Culture: The Gilt-Edged Dream of a Tolerant City, cap. v, y Christophe Charle, Paris Fin de Siecle. Culture et politique, especialmente “Champ littéraire français et importations étrangères: la naissance du nationalisme littéraire” 177-199.

⁴⁰ No queremos con esto obviar que en Darío hay un predominio de lo que Salinas en La poesía de Rubén Darío llamó “una patria supranacional que apunta a la latinidad” (43). Aunque diferimos con él sobre el concepto de ciudadano del mundo. Salinas se resiste a llamarlo ciudadano del mundo porque Darío, “no acepta con el mismo grado de querer a todos los países del mundo” (43). El ethos cosmopolita, no obstante, no significa que no haya escogencia, como apunta Jason D. Hill: “The notion that a cosmopolitan is someone who grants equal importance to all cultures and honors cultures because they are cultures is conceptually misguided” (113). Darío es cosmopolita porque lo guía un principio integrador en su proyecto cultural; si bien un poco desde una posición ideológica elitista en el arte, ya que en su época la división entre un gran arte y un arte popular era un parámetro de medición; pero, en general, en él existe lo que Hill apunta como parte del ser cosmopolita: “Cosmopolitanism urges each polity and each individual to

absorb as much experience as it can while retaining its capacity to function as a unit” (97). Un ejemplo de esta actitud es la cantidad de artículos que escribe sobre escritores contemporáneos, cuyo estilo no es modernista, honrando su particularidad. Darío nunca quiso que el modernismo fuera una escuela.

⁴¹ Ver José Luis Romero y Luis Alberto Romero, Buenos Aires, historia de cuatro siglos. Todos los ensayos sobre finales de siglo XIX y principios del XX dan una idea detallada de la vida social de la época. Para estadísticas sobre inmigración ver Walter Nugent, Crossing. The Great Transatlantic Migrations 1870-1914. 3-41 y 11-122.

⁴² Por tanto, nunca lo utiliza para describir Madrid en “España Contemporánea”, en la cual, por el contrario, cataloga a Madrid como ciudad atrasada en relación con Buenos Aires. Tampoco lo usa para referirse a las ciudades centroamericanas.

⁴³ Para profundizar sobre el hablante lírico vanguardista y, en general, el estudio de las vanguardias latinoamericanas ver Vicky Unruh, Latin American Vanguardists y Gloria Videla, Direcciones del vanguardismo hispanoamericano.

⁴⁴ También el tema naturalista expresado en imágenes modernistas o el discurso modernista que eventualmente incorpora imágenes naturalistas es una convergencia en las novelas y cuentos de la época; producto de la influencia ideológica del positivismo y la influencia de los naturalistas franceses y españoles. Para un estudio de las características del movimiento, de sus autores más representativos en los diferentes países ver Guillermo Ara, La novela naturalista

hispanoamericana y Raimundo Lazo, Historia de la literatura hispanoamericana del siglo XIX (1780-1914).

⁴⁵ Otra característica de la prosa de Molina, propia también de la narrativa de la época, es la falta de una estructura bien determinada del cuento, a la manera que fue fijada después de Horacio Quiroga. Muchas de las prosas de Molina son páginas donde se mezcla el relato con el discurso lírico y la reflexión estética y filosófica. Estamos de acuerdo con la explicación que da Iván Schulman al decir que la literatura modernista muestra el sincretismo de su propia génesis, producto de un período de búsqueda y de experimentación. Ver Iván Schulman, “Modernismo/modernidad: teoría y poiesis” en Iñigo Madrigal, 523-536.

⁴⁶ Cfr. Angel Rama, Poetas modernistas en el mercado económico y Julio Ramos, Desencuentros de la modernidad en América Latina.

⁴⁷ Ver Darío Euraque, El capitalismo de San Pedro Sula y la historia política hondureña 1870-1972 y Pablo Yankelevich, Honduras. 125-217.

⁴⁸ Para una idea más amplia de la capital hondureña en esa época, cfr. Rodrigo Fernández y Mario Lungo Uclés, La estructuración de las capitales centroamericanas. También Leticia De Oyuelo, Historia mínima de Tegucigalpa y Juan Bernal Ponce, Ciudades del Caribe y Centroamérica del siglo XV al siglo XIX 288-292.

⁴⁹ Debido a que no existe una recopilación de las obras completas de Molina, me he visto en la necesidad de seleccionar textos de diferentes antologías, por lo que todas las citas incluyen el título del libro y la página. En el caso de la

antología Tierras, mares y cielos, que cuenta con múltiples ediciones, se citará también el año de publicación.

⁵⁰ Molina experimentó esta situación en su vida personal. En la cronología del prólogo de Julio Escoto a Tierras, mares y cielos (1977) se señala que fue Director del Diario de Honduras de 1899 a 1900 año en que el presidente Terencio Sierra “manda ponerlo preso por haberse atrevido a darle consejos sobre cómo gobernar y por haber reproducido en el periódico con intención satírica, “Un hacha que afilar” de Benjamín Franklin. Sufre cárcel y trabajos forzados” (Escoto en Molina, 1977, 228). Juan Ramón Molina lleva a cabo su actividad literaria y periodística durante la última década del siglo XIX bajo los gobiernos de Policarpo Bonilla (1893 a 1899), Terencio Sierra (1899-1903) y Manuel Bonilla que gobierna durante los primeros años de siglo XX. Por eso el historiador Medardo Mejía afirma: “Molina y Turcios, casi nada tienen que ver con la Reforma liberal, positivista-romántica de Marco Aurelio Soto y Ramón Rosa, están lejos de ella. Mas se les ve en medio de la Revolución liberal que triunfó en 1894” (1980, 30). Sin embargo, las causas de esa revolución están ligadas a la forma de poder militar implementada anteriormente por Luis Bográn, quien entre otras medidas recurrió frecuentemente al estado de sitio. Igualmente, durante su gobierno, el militar había adquirido muchos privilegios y protecciones que le permitían abusar del poder frente a la población civil. Estos extremos represivos del gobierno junto con acciones fraudulentas en las elecciones formaron el clima propicio para la revolución liberal de 1894, que se inicia desde 1892 y en la que triunfó Policarpo

Bonilla. Este presidente criticó fuertemente el militarismo como la manera de conducción del gobierno de Bográn y en la Constitución de 1894 propone la igualdad entre civil y militar; lo cual reafirma los privilegios que el militar había adquirido. Por tanto, la ideología militar era parte consolidada de la formación social hondureña a la cual responden y dentro de la cual se generan los textos de Molina.

⁵¹ De acuerdo a Wolfgang Iser en su ensayo “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, el lector consigue formar un consigue crear un marco de referencia al poner en relación los diferentes segmentos así como las perspectivas principales de todo texto narrativo, la del narrador, los personajes, el argumento y el lector ficticio. Cfr. Wolfgang Iser, “La interacción texto- lector: algunos ejemplos hispánicos” 351-365.

⁵² De aquí en adelante se usará El Chele por El Chele y otras narraciones.

⁵³ Sin duda, Molina logra dibujar también a través de la animalidad y agresividad del Chele los parámetros culturales de una sociedad machista. Para un estudio detallado de la relación entre masculinidad y violencia en Honduras, ver Rocío Tábora, Masculinidad y violencia en la cultura política hondureña. Todo el libro está dedicado a develar la lógica del sistema patriarcal y los preconcebidos culturales sobre lo masculino y lo femenino en la sociedad hondureña.

⁵⁴ Para un ampliación de las relaciones de poder que se entrecruzan en el continuo carcelario ver Michel Foucault, Vigilar y castigar. Para este autor la cárcel se ha constituido en el exterior del aparato judicial, símbolo de un castigo

“igualitario”, ella representa el conjunto de prácticas desarrolladas por el Estado moderno para dividir, clasificar, controlar y encauzar a los individuos.

⁵⁵ Marco Aurelio Soto, quien inicia la reforma liberal en 1876, asumió como presidente provisional desde 1873. Luis Bográn estuvo dos períodos consecutivos que abarcan de 1883 a 1891. Para un estudio de sus períodos en el aspecto militar ver Matías Funes. Los deliberantes. El poder militar en Honduras, cap.I

⁵⁶ El fortalecimiento del ejército en el nuevo Estado, fue motivado por varias causas económicas y políticas. Para dar solo algunos ejemplos de las reformas en el campo militar es bueno recordar que durante el gobierno de Marco Aurelio Soto se estableció el servicio militar obligatorio, se reestructuró la organización militar del Estado, dándole alcance nacional desde el Ministerio de Defensa y se dio importancia a la profesionalización del ejército trayendo militares cubanos y fundando la primera escuela militar en Honduras. En cuanto a las reformas económicas propició la inversión extranjera y, al igual que Bográn su sucesor, concedió privilegios y propició la actividad minera. Para el desarrollo económico-social, Luis Bográn, por otra parte, utilizó la fuerza militar para la construcción de carreteras y caminos que favorecían la actividad minera y dictó una nueva Ley de Policía que la clasificaba en cuatro ramas: la urbana, la rural, la mineral y la judicial. La mineral estaba encargada de cuidar el correcto laboreo de las minas. Otras de las razones es que los mismos gobernantes tenían acciones en las compañías mineras. Al respecto, Medardo Mejía afirma que la New York y

Rosario Mining Company fue fundada en New York, Estados Unidos en 1879 con un capital de un millón y medio de dólares, dividido en 150 mil acciones de 10 dólares cada uno, de las cuales algunos hondureños adquirieron algunas pero quien más acciones tomó fue el propio presidente Marco Aurelio Soto. Ver Medardo Mejía, Historia de Honduras 202. También Matías Funes afirma que Luis Bográn tenía acciones e intereses económicos con la misma compañía minera. Otra razón es que el cultivo del café no dio los mismos resultados en Honduras como en el resto de los países centroamericanos y los gobiernos de Honduras, facilitaron las cosas a los enclaves de minería y banano. Para ampliar lo referente a la falta del desarrollo del café ver Darío Euraque, Op.Cit. 42-48.

⁵⁷ Juana Martínez explica que el motivo de la infancia fue desarrollado frecuentemente por los cuentistas decimonónicos desde varias perspectivas, en la que predomina el tratamiento realista y los temas que tratan de la inserción social de la infancia, delincuencia, malos tratos, explotación, ella nos dice: “Todo ello es objeto de preocupación para autores como Rubén Darío en “Botín y sangre”, “El perro del ciego” y “El dios bueno”, Amado Nervo en “El colmo”, Tomás Carrasquilla en “Simón el mago” en Iñigo Madrigal, 240.

⁵⁸ Muchas de estas actitudes y valores en los ejércitos latinoamericanos son copiados de las misiones europeas que vienen a organizarlos o son ideas traídas por oficiales que son enviados a Europa a profesionalizarse. No pretendemos decir que el ejército hondureño estuviera profesionalizado o institucionalizado a finales del siglo XIX. Los estudiosos de la historia militar en Honduras señalan los principios

del siglo XX como el comienzo de la institucionalización militar y la influencia de recursos y entrenamiento por parte de los Estados Unidos. Sin embargo, no debe olvidarse que la influencia de Alemania y Francia en el entrenamiento de los ejércitos latinoamericanos durante las últimas décadas del siglo XIX dejó una huella profunda en la formación de los ejércitos sudamericanos, particularmente Argentina, Chile Perú y Brasil y también El Salvador y Guatemala. Creemos que Honduras no es la excepción. Paco Gallegos Moncayo, Fuerzas armadas y sociedad, especialmente capítulo 3, apoya esta idea. También, Brian Loveman y Thomas Davies, The Politics of Antipolitics. The Military in Latin America cap.2.

⁵⁹ Cfr. Angel Rama, La ciudad letrada, especialmente el capítulo de “La ciudad escrituaria”.

⁶⁰ Sobre la importancia del periodismo en la práctica y el pensamiento crítico del modernismo ver Aníbal González, Journalism and the Development of Spanish American Narrative, especialmente “Journalism, Modernity, and Narrative Fiction in Spanish America” 1-21 y “Journalism and the Self: The Modernist Chronicles” 83-101.

⁶¹ Para un estudio de la imagen del periodista norteamericano de esta época y el estudio de su relación con el naturalismo ver Christopher Wilson, The Labor of Words. Literary Professionalism in the Progressive Era.

⁶² Para profundizar en el pensamiento de Molina sobre la literatura y el papel del intelectual, ver “Los poetas como educadores de la raza”, “El estilo”, “La tristeza del libro”, “Honduras literaria” (Molina 1991, 78-80 y 128-131).

⁶³ La crítica salvadoreña especialmente ha enfatizado la amistad entre los dos poetas y el hecho de que la reforma lingüística del modernismo fue un trabajo conjunto en el que Gavidia traducía a Victor Hugo y Darío experimentaba con los versos hasta introducir el alejandrino francés en la lengua castellana. Juan Felipe Toruño (1969) afirma: “Los dos estaban señalados por fuerzas de evolución, para modificar ritmos, acentos y hasta cesuras, como lo hizo primero Gavidia en el alejandrino, después Rubén en los otros metros” (47). Además, ver José Salvador Guandique. Gavidia el amigo de Darío y Cristóbal Humberto Ibarra, Francisco Gavidia y Rubén Darío. Semilla y floración del modernismo.

⁶⁴ Ver Hernández Aguirre, Gavidia Poesía, Literatura, Humanismo, en el cual hace un análisis exhaustivo de las innovaciones métricas de Gavidia en cuanto a su primera poesía romántica y después modernista. También Juan Felipe Toruño, Gavidia entre raras fuerzas étnicas 155-227 y J. Francisco Mata Gavidia, Magnificencia espiritual de Francisco Gavidia cap.octavo.

⁶⁵ Las reformas de los gobiernos liberales, comienzan en El Salvador en 1876 con la toma de poder del general Rafael Zaldívar, continuándose bajo el gobierno del general Francisco Menéndez 1885-1890, Carlos Ezeta 1890-1894, Rafael Antonio Gutiérrez 1894-1898 y Tomás Regalado 1899-1903. Francisco Gavidia escribe durante esta época, publicando su primer libro Versos en 1884. Todos estos gobiernos se hacen del poder a través de guerras internas y con golpes de Estado. Para ampliar el tema, consultar Rafael Guidos Vejar, Ascenso del militarismo en El Salvador, especialmente capítulo 3. También Rafael Menjívar,

Acumulación originaria y desarrollo del capitalismo en El Salvador, T.S

Montgomery, Revolution in El Salvador: Origins and Evolutions y Patricia

Alvarenga, Cultura y ética de la violencia El Salvador 1880-1932.

⁶⁶ Sobre el idioma Salvador ver Rigoberto Paredes y José Napoleón Rodríguez, Francisco Gavidia La odisea de su genio, tomo II 125-138. Mata Gavidia, Magnificiencia 86-95.

⁶⁷ En este sentido, Rigoberto Armijo y José Napoleón Rodríguez opinan que la crítica se ha obsesionado por mostrar que Gavidia introdujo primero el alejandrino francés y por tanto fue un precursor del movimiento y esto ha oscurecido analizar el trabajo cultural de Gavidia en otros campos. Estos autores señalan más bien a Gavidia como alejado de la estética modernista por su interés en la política y lo destacan como un humanista dedicado a muchos estudios relacionados con las raíces del folclor salvadoreño, la cultura indígena, su historia y sus tradiciones. Cfr. Rigoberto Paredes y José Napoleón Rodríguez, Francisco Gavidia La odisea, tomo I, especialmente “El modernismo” 57-63 y “Estética Gavideana” 71-85.

⁶⁸ La crítica ha tendido a fundir los intereses culturales modernistas con los intereses de las élites económicas y políticas, en tanto miembros todos de la clase dominante; sin embargo, hay escisiones que deben considerarse. Como señala Daniel Camacho: “Es posible encontrar al interior de la clase dominante, contradicciones que conducen a alguna de sus fracciones a asumir valores distintos de las otras. Por ejemplo, puede encontrarse una fracción con valores más nacionalistas, frente a

otras que asumen valores foráneos, [...] porque la dominación no es un fenómeno mecánico sino dialéctico y la lucha entre las clases es dinámica y cambiante” (159).

⁶⁹ Este famoso orador griego (436-338 AC) escribió su “Panegírico de Atenas” en un lapso de 10 años entre el 390 B.C y el 380 B.C, cuando los intereses imperialistas de Atenas parecían plausibles en una guerra contra Persia compartiendo el liderazgo con Esparta. No obstante, durante estos años la situación cambió drásticamente y Esparta fue ganando hegemonía sobre la misma Atenas. A pesar de esto, los sentimientos patrióticos de Isócrates fluyen fuertemente en el texto y buscan fundamentar la superioridad de Atenas sobre la cultura griega, logrando construir la identidad cultural política de Atenas como una identidad digna de liderazgo frente al resto de los estados bárbaros. Sobre la historia, referencias y traducción del Panegírico de Atenas ver Stephen Usher, Greek Orators Volume III Isocrates Panegyricus and To Nicocles 19-23. Sobre los años específicos de 390-380 ver Raphael Sealye, A History of the Greek City States ca. 700-338 B.C. 390-406.

⁷⁰ Debido a que solamente existen las poesías de Gavidia recopiladas como Obras Completas; todas las citas del “Panegírico de San Salvador” están tomadas de Discursos, Estudios y Conferencias (Salvador: Universidad de San Salvador, Imprenta Nacional, 1941) 5-12.

⁷¹ La intensificación del modelo agro-exportador en correspondencia directa con las exigencias del mercado capitalista mundial a finales del siglo XIX, implicó no sólo un cambio de tenencia en la tierra, es decir, la privación y despojamiento

para el sector indígena, la apropiación de tierras por parte de los capitalistas y la reorganización del aparato legal-administrativo sino también un fortalecimiento del aparato militar. Al igual que en los otros países centroamericanos, el nuevo ideal de progreso y modernización va acompañado de un fortalecimiento del ejército.

Patricia Alvarenga deja claro las formas en que el fortalecimiento del ejército y la policía fueron usados por estos gobiernos para garantizar la protección de los intereses de la élite y reprimir los conflictos sociales que ocasionaban los cambios económicos. Como en los otros países estudiados, la represión formó parte del incipiente proceso de modernización desde sus inicios; ya para 1941, época en que Gavidia pronuncia su “Panegírico de San Salvador”, el poder militar está fuertemente consolidado en ese país y se está viviendo políticamente una de sus peores dictaduras: la de Maximiliano Hernández -Martínez, quien fue impuesto por las fuerzas armadas en 1931 cuando sacaron al presidente electo Arturo Araujo de su oficina. Esta mismo ejército dio muestra de su crueldad en la famosa matanza de campesinos de 1932. La dictadura de Martínez duró hasta 1944. Por tanto, la llamada de Gavidia a una democracia ideal dirigida por los intelectuales adquiere mayor impacto político, en este momento.

⁷² Sobre este tema ver Nicole Loraux, The Invention of Athens. The Funeral Oration in the Classical City 221-328 y The Propaganda of Power. The Role of Panegyric in Late Antiquity 1-105.

⁷³ Sobre la oratoria de Isócrates ver Takis Poulakos, Speaking for the polis. Isocrates' Rhetorical Education, especialmente “Public Deliberation: Panegyricus”

78-93. También Yun Lee Too, The Rhetoric of Identity in Isocrates. Text, Power, Pedagogy, especialmente “Isocrates and logos politikos” 10-36 y “The Politics of Dicipleship” 200-233.

⁷⁴ Recuérdese que bajo la presidencia de Francisco Morazán, éste trasladó la capital de la Federación de Centroamérica a El Salvador por un tiempo. Para Gavidia, quien siempre fue un ferviente admirador del sueño unionista, esa fue una época de gloria que él recrea en varias de sus poesías dedicadas a la memoria de Morazán.

⁷⁵ Se usará OC para referirse a ls poesías completas de Gavidia recopiladas como Obras Completas, vol. I

⁷⁶ Aunque estoy consciente de que los estudios culturales han redefinido bastante claramente el concepto de cultura, durante el siglo XIX la idea entre “high culture” como sinónimo de cultura y “popular culture” como inferior era la idea predominante. No obstante, estos términos como afirma Herbert Gans (1999) son términos estereotipados que provienen de “the original German distinction between *Kultur* and *Massenkultur* [...]. Masse or “mass”, is an old European sociological and political term to describe the poor and uneducated classes [...]” (5).

⁷⁷ Toda la historiografía literaria concuerda en distinguir a Enrique Gómez Carrillo como el mayor representante del modernismo en Guatemala de entre sus contemporáneos. Albizúrez Palma agrega: “Guatemala figura en los anales del modernismo no sólo por Gómez Carrillo sino, y, tal vez más, por la temprana permanencia de Darío en nuestra tierra; por el fecundo tránsito de Martí [...] por la

presencia en nuestro país de José Santos Chocano, cuyo verso influyó en varios poetas guatemaltecos, por el quehacer incesante de Barba Jacob durante los años que pasó entre nosotros” (1981, 15).

⁷⁸ Jose Rodríguez Cerna, cultivó la crónica como Gómez Carrillo, pero posteriormente; publicó su primer libro de crónicas en 1915. Enrique Martínez Sobral contemporáneo de Gómez Carrillo ensayó otro camino literario. De hecho es considerado el representante del naturalismo en Guatemala y Máximo Soto Hall, quien sí escribió poesía modernista es más conocido por su narrativa, en la cual enfoca los problemas socio-económicos de su país y la región centroamericana, la novela que más interés ha despertado es El Problema. El caso de Rafael Arévalo Martínez es interesante pues considerado junto con Gómez Carrillo el segundo más importante escritor modernista no se sometió a los parámetros del mercado literario como el primero. Dante Laino señala: “Gómez Carrillo y Arévalo Martínez hacen una apuesta con su tiempo. La máxima propuesta moral de la sociedad del régimen capitalista es el éxito, que se convierte en el rasero de toda la sociedad humana. [...] Dentro de esta óptica, la elección de Gómez Carrillo es clara: su inmenso genio se prodigará en una producción ciclópea. La elección de Arévalo Martínez también es clara: no será un hombre de éxito ni un literato de moda, sino un poeta refinado, solitario y torturado [...]” (89-90). Ninguno de estos autores alcanzó el título de modernista a la manera en que lo hizo Gómez Carrillo. Para revisar esto autores ver Amilcar Echeverría, Antología de prosistas guatemaltecos y Francisco Albizures Palma, Historia de la literatura guatemalteca y Dante Laino, Visión

crítica de la literatura guatemalteca, especialmente “El modernismo: Gómez Carrillo y Arévalo Martínez” 79-91.

⁷⁹ Francisco Albizúrez Palma (1983) dice: “Desafortunadamente Gómez Carrillo consumió lo mejor de su inteligencia en efímeras crónicas y en novelas demasiados apegadas al gusto de la Belle Epoque. Su gusto literario—según apunta Anderson Imbert— se educó en París. Abierto a la perspectiva universal, poco se ocupó de Guatemala, en lo cual difiere de la generalidad de los literatos guatemaltecos” (13). Y José Olivio Jiménez afirma: “Gómez Carrillo, ejemplar extremado del modernista hispanoamericano transculturizado y desarraigado, vivió voluntaria y largamente en París y allí publicó la mayor parte de su obra” en Iñigo Madrigal 547.

⁸⁰ Ver James Donald, “Metropolis: The City as Text”, en el cual explica las diferentes imágenes que los arquitectos han usado desde el siglo XIX en Europa para concebir la ciudad y como ellas reflejan las políticas del Estado moderno.

⁸¹ Al leer este folleto, es evidente que Gómez Carrillo ve en Estrada a un presidente liberal e ilustrado, que promete llevar a cabo reformas culturales y educativas. Esa fue la retórica usada por Estrada Cabrera al principio de su campaña. En este sentido, Edelberto Torres dice de Gómez Carrillo: “Enrolado en el movimiento político, por el que no sentía una vendija de simpatía; pero considerando que Estrada Cabrera como civil ilustrado sería un gobernante muy diferente al de sable y pistola, no iba mal que contribuyera a su elevación a presidente. Abrigaba también el secreto anhelo de asegurarse una posición estable

en París [...]” (137). La práctica demostró que su dictadura fue una de las más atroces de Guatemala, inmortalizada por Asturias en su novela El señor Presidente. El libro de Catherine Rendón, Minerva y la Palma. El enigma de don Manuel, presenta una de los más detallados análisis del régimen y la persona del dictador. Es interesante observar la importancia que éste daba a la educación y los estímulos culturales; como las famosas minervalias, al respecto Rendón dice: “Los guatemaltecos, especialmente los educados bajo el sistema de las fiestas de Minerva, tenían una alta opinión del mundo literario” (72). La opinión que predomina sobre Estrada Cabrera la resume también Escobar Medrano: “El gobierno de Manuel Estrada Cabrera se caracterizó como un gobierno impopular, no nacionalista, rasgo que se marcó en todos los actos entreguistas hacia los Estados Unidos. Para sostenerse en el poder mantuvo un aparato represivo de espías y esbirros que provocaron zozobra en el pueblo de forma constante” (390).

⁸² Nestor Braunstein aclara que el lugar del sujeto en la sociedad está condicionado por los aparatos ideológicos, la formación social y la instancia económica. El comienzo de ese proceso es el complejo de Edipo, ya que las formaciones del inconsciente en función de la estructura del aparato psíquico, permiten que el sujeto se vaya incorporando al lugar que le está asignado dentro de la formación social. Ese proceso se lleva a cabo con la intervención de los diferentes aparatos ideológicos del Estado, empezando por la familia y continuando con la educación, la comunicación de masas, los partidos políticos, etc. Dichos aparatos reproducen las relaciones de producción que devienen de la instancia

económica. Cuando el sujeto asume uno de los lugares fijados por el proceso social de sujeto-ideológico asume también una ideología de sujeto. (Cfr. Braunstein 26).

En el transcurso de la novela es claro que el lugar asignado para él como sujeto ideológico dentro de la formación social guatemalteca lo convertiría en un profesional cuya meta sería el dinero y el servicio al nuevo Estado, especialmente por el funcionamiento del clientelismo. El narrador busca escapar de esta posibilidad excluyente que mataría al escritor que quiere ser.

⁸³ En este sentido cabe recordar la anécdota que él narra sobre el artículo que escribió sobre José Milla y que fue recibido como una herejía. O las opiniones de su padre: “Oyéndome recitar con voz cavernosa esta estrofas tétricas, en mi casa se reían de mí [...] Mi padre, sobre todo, que no quería renunciar a su apostolado clásico y patriótico, interrumpíame a menudo para tratar de demostrarme que todo Baudelaire no vale un madrigal de Gutiérrez de Cetina o un soneto de Boscán” (Treinta años de mi vida, 119).

⁸⁴ La identidad nacional del nuevo Estado guatemalteco empieza con las reformas de Justo Rufino Barrios en 1871 y su grupo de liberales. Luján Muñoz resume así dicho período: “Los liberales de la época de Barrios querían la integración al mercado capitalista porque estaban convencidos de que traería el desarrollo para todos. Se trataba de un progreso paternalista y ordenado desde arriba, sin democracia y con autoritarismo. Todo debía ser impuesto porque si no era imposible lograrlo. A la larga ello supuso la acentuación del centralismo, en beneficio de la capital; y el olvido o menosprecio de los campesinos que se

dedicaban a la agricultura de consumo interno. Había que favorecer la agricultura de exportación y apoyar a los extranjeros que venían a modernizar a Guatemala. A la vez se deseaba reconstruir la “patria grande”[...] Mucho de lo que hoy es Guatemala se estableció entonces. Los nuevos señores de la política y el café vinieron a conformar nuevas élites que, en parte, sustituyeron a las familias tradicionales de la Colonia, si bien se mantuvieron algunas, con las que se mezclaron los advenedizos de entonces. Además, se acentuó la incorporación en las clases altas y media de extranjeros (especialmente de origen europeo, aunque también hubo estadounidenses y de otros países hispanoamericanos), que vinieron a cambiar la constitución de esas capas sociales.

En fin, en esos 14 años se establecieron unas bases que después se desarrollarán hasta bien entrado el siglo xx y aún en la actualidad” (201,202). Estas son las bases con las que se empieza a formar el nuevo Estado guatemalteco, ellas implican el racismo y la exclusión como constitutivas del ejercicio del poder, así dice Luján: “Aquellos liberales eran tanto o más racistas que los conservadores. Vieron a los indígenas como una rémora y solo concebían su progreso si se convertían en ladinos, y mientras más pronto mejor, sin importar los procedimientos. Había que exigirles el trabajo y acabar con sus tierras comunales para que avanzara el país” (201). Esa es la sociedad guatemalteca cuando Lisandro Barillas asume el poder y esa es la sociedad que aprisiona a Gómez Carrillo.

⁸⁵ Luján Muñoz califica el gobierno de Barillas como uno de transición en el cual el presidente trató de mostrar una actitud conciliadora al principio,

especialmente con el grupo conservador. No obstante, hubo represión contra sus adversarios como Lainfiesta que fue amenazado y luego expulsado del país. “Los liberales fieles a Barrios no confiaban en Barillas, que temían se estaba acercando demasiado a los conservadores [...] La oposición creció y por fin hizo crisis a mediados de 1887 cuando Barillas dio un golpe de Estado al disolver la asamblea y asumir la dictadura” (Luján, 205).

⁸⁶ Todas las citas de Treinta años de mi vida están tomadas de la edición de 1974, debido a que esta novela no aparece en los volúmenes consultados de sus Obras Completas.

⁸⁷ Una de las más representativas es “La bohemia eterna”, publicada en su primer libro de crónicas, donde Gómez Carrillo vuelve a reafirmar su fe en la bohemia como sinónimo de ideal espiritual. Citando a José Enrique Rodó, dice: “*Bohemio* es el que vive su juventud con un exceso de entusiasmo que se le desborda el alma por las cosas bellas y las cosas raras y las acciones raras y las acciones generosas, y con mucho de ese “embrujo” que, en tiempos de acción y de heroísmo, empujaba a las aventuras y las cruzadas; pero que, en tiempo de monótona prosa, sólo tiene salida en los simulacros de la imaginación en las campañas incruentas del arte, y en esa terrible vocación de las paradojas y las irreverencias que aún en los casos en que desatinadas e injustas permanecen siendo simpáticas, porque llevan el aroma de la juventud.” Tiene razón Rodó. La bohemia lo mismo que la locura, lo mismo que la pobreza, es inmortal. Su alma vive siempre y siempre es joven [...] Porque la bohemia no es ni una fórmula de vida, ni

una disciplina literaria, ni un alarde momentáneo del desorden. La bohemia es sencillamente la juventud pobre que se consagra a las artes y que lleva su miseria con orgullo” (OC: 6: 291-2). El énfasis que Gómez Carrillo pone en la juventud pobre, sin dinero, carga semánticamente el término bohemio de otras asociaciones positivas como el estoicismo y el heroísmo. Para el cronista, el bohemio auténtico es un héroe que no claudica ante las tentaciones del mundo burgués y que se mantiene fiel a sus sueños y a su ideal. Esta bohemia que implica una actitud ética y una actitud política por parte del artista bohemio es un ideal que se mantiene de manera constante en sus textos referidos a la bohemia. Igualmente podemos observarlo en Bohemia sentimental; en esta novela la bohemia está dibujada a través de cuatro personajes principales: Luciano, Lucio, Violeta y René Durán, a quienes vemos moverse entre la casa de Durán, los cafés, el teatro y el cuarto de Luciano y Lucio. Estos personajes están estructurados semánticamente bajo la oposición falsedad/autenticidad. Los auténticos bohemios son Luciano y Lucio, quienes viven siempre sin dinero pero quienes son artistas con talento y desde quienes el narrador focaliza la narración.

⁸⁸ En su estudio sobre la bohemia en México, Sergio González explica la asimilación de los mitos sobre la bohemia en ese país, lo cual consideramos extendible a las capitales latinoamericanas de finales del siglo XIX y dice: “el modernismo mexicano fermentó ahí sus rebeldías contra la moral pública del porfiriato [...] (29). Intentando clasificar los espacios de la bohemia en México, este autor señala: el café, el prostíbulo, la zona roja, la taberna y la cantina. Sergio

González se une así al estudio de la bohemia como el espacio de lo marginal, ligado posteriormente al mundo también del hampa y el crimen. Espacio donde se generan cambios políticos y se puede vivir en contra de los valores propios de la ideología dominante.

⁸⁹ Manuel Aznar Soler al referirse a la bohemia naturalista y realista que va configurándose durante el Segundo Imperio aclara: “Ese es el París que conoció Alejandro Sawa, quien estuvo en la Ciudad-Luz entre 1890 y 1896; ése es el París al que llegó por primera vez el joven Rubén Darío; ése es el París al que viajaron atraídos por su prestigio artístico y por su capitalidad cultural del mundo, jóvenes escritores españoles e hispanoamericanos como, por ejemplo, Antonio Machado y Enrique Gómez Carrillo” (67).

⁹⁰ Así, los artistas que constituyeron la primera bohemia querían manifestar su oposición frente al estilo de vida burgués, pero ellos mismos eran de extracción burguesa y podían volver a ella libremente. “La rebeldía de esta *bohemia dorada* de la época romántica, que Nerval llamará en 1852 *bohemia galante*, era una rebeldía limitada a poses excéntricas, gestos exteriores y extravagancias pintorescas” (58). Aznar Soler sitúa el surgimiento de otra bohemia entre 1830 y 1848, durante la monarquía de Felipe de Orléans, y la caracteriza por ser una bohemia real, constituida por un proletariado artístico que acabó por consolidarse durante el Segundo Imperio: “[...] nueva bohemia que Henry Murger reflejará idealizadamente en sus *Scenes de la vie de boheme*, publicadas en 1848. Si la extracción burguesa era característica de aquella bohemia romántica, el origen

social de ésta es mayoritariamente pequeño burgués, campesino u obrero” (59). El mayor representante de esta bohemia es Henry Murger quien en sus textos ofrece una visión romantizada de la bohemia, la cual no incomoda a la burguesía pues la propone como un estado del proceso por el que el artista debe pasar para alcanzar finalmente el éxito y la fama. Es decir el artista de Murger termina aburguesado.

⁹¹ Posterior a la bohemia representada por Murger surge la bohemia de gusto realista. Aznar señala que esta bohemia sí era amenazante para la burguesía y que su mayor representación se encuentra en Los últimos románticos de Pío Baroja: “Esta bohemia “negra” vegeta en la periferia social, manifiesta una conciencia ascendente de capa social que no se resigna a su explotación brutal, milita activamente en la política, se sitúa ideológicamente en el jacobinismo o el socialismo y tiene un gusto realista en arte y literatura” (62). Esta bohemia que queda derrotada en la Comuna también queda condenada a la marginación. Posteriormente, con el impresionismo artístico y el simbolismo literario, aparece una nueva bohemia que defiende ahora “el arte por el arte” y cuyo mayor representante es Baudelaire. Aznar lo sintetiza así: “Desencantados de la política oficial, sólo el arte confiere sentido a su existencia. Su “pasotismo” político se explica por su sentimiento de impotencia ante un mundo que desprecian sin tener ninguna esperanza en poder cambiar” (64).

⁹² Por esta razón Gómez Carrillo critica el temor de algunos escritores modernistas a ser considerados “bohemios”, entre ellos Rubén Darío.

⁹³ Aníbal González (1983) expone su tesis de que los escritores decadentistas tenían una necesidad de reflexión interior, la cual expresan en una narrativa autobiográfica y de viajes. En el caso específico de Gómez Carrillo y sus crónicas de viaje, González, al analizar “La psicología del viaje”, resalta la particularidad con que el cronista reflexiona sobre el “yo”: “Hay, a lo largo de estas reflexiones de Gómez Carrillo un ansioso tira y afloja en torno a la importancia del “yo” en la escritura” (170). La tesis de González puede extenderse aún más hasta decir que las reflexiones de Gómez Carrillo sobre su “yo”, son producto de su propia experiencia con la subjetividad como artificio y juego, la cual empieza a vivir desde la entrada en el mundo de la bohemia. Sus crónicas de viaje, en este sentido, son también una forma de experimentación de “ser otro”, ya que el viaje es también la posibilidad de “performance de un yo extranjero” que siempre es distinto, “el otro diferente” en relación con la cultura en que se encuentra. Este anhelo de viajar para experimentar la libertad de ser “otro” está ligada a los valores de disconformidad de los bohemios con la moral burguesa y la sociedad capitalista. La bohemia, en palabras de Wilson, era el “otro de la burguesía”. Los viajes a tierras distantes y diferentes eran una manera de escape de la moral burguesa en busca de otros placeres y otros roles sociales y sexuales: “Bohemian was a Western phenomenon that lived off its critique of Western society [...] in their search for an escape from industrial civilization, bohemians turned a romantic eye on distant cultures, and searched for a spontaneity and authenticity in simpler societies which, the felt, no longer existed in their own” (140).

⁹⁴ Ver Frédéric Martínez, El nacionalismo cosmopolita, especialmente el capítulo 5 “El impacto del viaje” 245-282.

⁹⁵ Es desafortunado ver que muchos escritores modernistas son utilizados por los gobernantes liberales para limpiar su imagen dentro y fuera de sus países. Lo que Gómez Carrillo significaba para el regimen de Estrada queda bien sintetizado en lo dicho por Edelberto Torres: “Cada entrevista que tenía con Estrada Cabrera dejaba un saldo en este interés por el brioso escritor, en quien veía una de las plumas del regimen que estaba empezando a imponer en su país [...] [Estrada Cabrera] lo trató con una suavidad sedeña, diríase paternal, inspirándole una confianza casi familiar” (137). Era obvio que Gómez Carrillo había caído preso de la “institución del favor” que él mismo criticó y que era la única opción que el regimen ofrecía a sus intelectuales y, por tanto, no podía criticarlo abiertamente. Catherine Rendón afirma que Gómez Carrillo “[...] escribió algunos artículos espurios bajo seudónimos en contra de Estrada Cabrera, para luego poder escribir artículos defendiéndolo y alabándolo bajo su propio nombre” (75).

⁹⁶ Al respecto ver Edelberto Torres., el capítulo “Propagandista político y novelador” 131-153.

⁹⁷ Ver David Frisby, “The Flâneur in Social Theory” 96-106.

⁹⁸ De aquí en adelante léase OC por Obras Completas.

⁹⁹ “En efecto. además de la cultura escritural, la ciudad conoce una cultura vocálica, oral, chillona [...] La cultura vocálica de que hablamos está estrechamente ligada a la organización política y a las costumbres sociales de la

ciudad. Esta cultura habla la pluralidad [...]” (Kristeva 1981, 215-6). Gómez Carrillo niega esa pluralidad al silenciar el grito de las calles y la voz de los vendedores de lotería y los limpiadores de zapatos; dándoles el lugar de objetos decorativos. Esto señala claramente la mirada restrictiva sobre Buenos Aires y la elección de un mundo fragmentado, donde solamente la élite social tiene voz y existencia.

¹⁰⁰ En la advertencia al lector Gómez Carrillo apunta: “Fué en 1914, durante mi primer viaje a La Plata, cuando, en treinta días de labor febril, tracé estos cuadritos” (OC, 19: 8). Skidmore and Smith apuntan que a pesar del crecimiento económico que Argentina experimentó entre 1880-1914 había mucha desigualdad social: “inequities also existed even within the prosperous region. In the rural sector the wealthy *estancieros* built elegant chalets, while foreign-born tenant farmers and displaced native workers scratched out a merger existence. In the cities, especially Buenos Aires, elegantly attired aristocrats met at their European style clubs while workers struggled to protect their families from the inflation that always seemed to outpace their wages” (75). Asimismo, estos autores señalan una falta de sentido nacional: “Their nationhood was ill-defined because the flood of immigrants, mostly concentrated in Buenos Aires, had accentuated the long-standing contrast between the densely settled, Europeanized, cosmopolitan capital city and the rough-hewn, cattle-oriented society of the vast and lightly populated interior” (75). De acuerdo con Aline Helg la construcción de la identidad nacional en Argentina toma particular fuerza desde 1900 e incluye políticas discriminatorias contra los

inmigrantes: “From 1900 onward, Argentinean nationalism revived; it peaked during the celebration of the centennial of independence in 1910. Nationalism led to the formulation of a positive image of the native Argentinean and to the resultant depreciation of the immigrant and was expressed in two ways: constructively through the development of a nationalist education; destructively through xenophobia” (45).

¹⁰¹ Cristóbal Pera afirma que en sus crónicas, “Gómez Carrillo representa la imagen del escritor como *comerciante* o como *turista* [...]” (72). Por su parte, Julio Ramos dice: “En Gómez Carrillo, la poética consumerista de la crónica es aún más enfática” (129).

¹⁰² Sobre el proceso de blanqueamiento, ver Jorge Larrain, cap. 3, “Oligarchic Modernity: 1810-1900” 70-90.

¹⁰³ Skidmore and Smith afirman: “the country never developed a peasantry, at least not in the pastoral areas of the pampa and the coastal provinces. The “Conquest of the Desert” in 1870s virtually eliminated the Indian population, and the land was promptly distributed in large tracts appropriate for raising cattle and sowing grain [...] Cattle ranching did not required a large-scale work force, since barbed wire was often grown by foreign colonists who rented land, they did not constitute an influential social group [...] This fact would have far-reaching implications. It meant, for instance, that land reform would never become the vital and symbolic issue that it was in such countries as Mexico. It was not that land was

so evenly distributed in Argentina; it was that there were no long-time rural dwellers to lay historic claim to the soil” (77).

¹⁰⁴ Para citar solo algunos nombres, podemos pensar en Roque Dalton de El Salvador, Roberto Sosa en Honduras, Otto René Castillo en Guatemala, Ernesto Cardenal en Nicaragua.

¹⁰⁵ El tema amerita los siguientes datos suministrados por Jorge Ernesto Demar, a pesar de que él hace la aclaración de que son producto de una informe reciente. en el que los investigadores se han topado con obstáculos para adquirir la información completa ya que los negocios de los militares se manejan frecuentemente como secreto militar: En Honduras, “los militares, a través del IPM contaban con empresas en la rama financiera, sector agropecuaria, servicio y comunicaciones, manufactura, activos y propiedades” (7). En el caso de El Salvador, “Los militares salvadoreños también tienen empresas de maquilas, telecomunicaciones, inversiones en turismo, comercio, hospital militar, bienes raíces (hay suficientes tierras, según el informe), hoteles, residencias, pesca y concesiones de permiso a gente vinculadas a los uniformados, el gobierno, dirigentes políticos o familiares de ellos” (9). En el caso de Guatemala, “El ejército tiene un banco, que por el número de agencias, por ejemplo, ocupa el lugar 15 entre 32 instituciones bancarias [...] otras empresas son: una fábrica de municiones que tiene la industria militar, una fábrica de blindajes, el Comisariato del Ejército, el Centro Médico militar, el Canal 5 de televisión y una editorial” (9-10) y en Nicaragua, “El ejército Nacional tiene a su haber varias empresas e inversiones

desde 1990, generándole importantes ganancias [...] entre las empresas que administran se encuentran: Constructoras Nicaraguenses Asociadas, Obras de Ingeniería y la Ferretería Técnica” (14).

¹⁰⁶ Al referirse al clientelismo en Latinoamérica en el siglo XX, Larrain afirma: “Recruitment of civil servants, university lectures and mass media journalists continue to be done through clientelistic or personalist networks of friends and supporters. The processes of public competition for a job are absent, scarcely developed or work in a purely nominal fashion when procedures are “fixed” to favour a preselected individual (191-192). Conuerdo con Larrain en que en la actualidad el clientelismo se ha convertido en “a true refeudalization o cultural and state institutions” (192).

¹⁰⁷ Cfr. Skidmore and Smith, especialmente la parte: “The Military Turns Back the Clock” 83- 88.

Bibliografía

- Adams, Richard N. Etnicidad en el ejército de la Guatemala Liberal (1870-1915). Guatemala: Flacso, 1995.
- Aching, Gerard. Politics of Spanish American modernismo. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1997.
- Achugar, Hugo. “Rubén Darío: espacio público y espacio privado”. Recreaciones: Ensayos sobre la obra de Rubén Darío: celebración del centenario de Azul...en la Universidad de Illinois, Champaign, Urbana. Edit. Ivan Schulman. Hanover, N.H: Ediciones del Norte, 1992. 89-104.
- _____. “Fin de siglo. Reflexiones desde la periferia”. Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Edit. Hermann Herlinghaus y Monica Walter. Berlin: Langer, 1994. 233-255.
- Agger, Ben. Cultural Studies as Critical Theory. Washington, DC: Falmer, 1992.
- Albizúrez Palma, Francisco y Catalina Barrios. Historia de la literatura de Guatemala. Tomo 2. Ciudad Universitaria, Guatemala: Editorial de la Universidad de San Carlos de Guatemala, 1982.
- _____. Poesía Contemporánea de la América Central. Selección, prólogo y notas de Albizúrez Palma. San José: Editorial Costa Rica, 1995.
- _____. Grandes momentos de la literatura de Guatemala. Guatemala: Editorial José de Pineda Ibarra, 1983.
- Alexander, Jeffrey C. “Citizen and Enemy as Symbolic Classification: On the Polarizing Discourse of Civil Society”. Cultivating Differences: Symbolic

- Boundaries and the Making of Inequality. Edited by Lamont Michele and Marcel Fournier. Chicago: U Chicago P, 1992. 289-309.
- Alvarenga, Patricia. Cultura y ética de la violencia El Salvador 1880-1932. San José: EDUCA, 1996.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London, UK: Verso, 1983.
- Anderson Imbert, Enrique. La originalidad de Rubén Darío. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A, 1967.
- Ara, Guillermo. La novela naturalista hispanoamericana. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- Arellano, Jorge. Azul...de Rubén Darío. Nuevas perspectivas. U.S.A. : Secretaría de la OEA. 1993.
- Argueta, Mario Roberto y José Reina Valenzuela. Marco Aurelio Soto. La reforma liberal de 1876. Tegucigalpa: Banco Central de Honduras, 1978.
- Amado Herrera, Eloy. Enrique Gómez Carrillo. Biografía mínima. Guatemala: Ministerio de Educación, 1973.
- Armijo, Roberto y José Napoleón Rodríguez Ruiz. Francisco Gavidia. La odisea de su genio. Tomos I y II. San Salvador: Ministerio de Educación, 1965.
- Aznar Soler, Manuel. "Modernismo y Bohemia". Bohemia y Literatura (De Bécquer al Modernismo). Edit. Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes. Salamanca: Universidad de Sevilla, 1993. 51-88.
- Barthes, Roland. "Semiology and Urbanism". The Semiotic Challenge. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1988. 191-201

- Barreda, Pedro y Eduardo Béjar. Poética de la nación. Poesía romántica en Hispanoamérica (crítica y antología). Colorado at Bolder UP: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1999.
- Bauzá Echeverría, Nellie. Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo. Madrid: Editorial Pliegos, 1999.
- Benjamín, Walter. Iluminaciones 2. Traducción y notas de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1971.
- Benney, Mark. "Bohemia: Its Ideology and Control". On Bohemia. The Code of the Self-Exiled. Ed. César Graña and Marigay Graña. New Brunswick: Transaction Publishers, 1990. 168-174.
- Bennett, Tony, et al., Ed. Culture, Ideology and Social Process: A Reader. London: The Open University, 1981.
- Beverly, John y Marc Zimmerman. Literature and Politics in the Central American Revolutions. Austin: U of Texas P, 1990.
- Bhabha, Homi. Introduction. Nation and Narration. By Homi K. Bhabha New York: Routledge, 1990. 1-8.
- Bloomfield, Jude and Franco Bianchini. "Cultural Citizenship and Urban Governance in Western Europe". Culture & Citizenship. Ed. Nick Stevenson. London, UK: SAGE, 2001. 99-124.
- Bonilla, Abelardo. Historia de la literatura costarricense. San José: Editorial Universitaria, 1957.
- _____. América y el pensamiento poético de Rubén Darío. San José: Editorial Costa Rica, 1967.

- Bordieu, Pierre. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature.
Ed. Randal Johnson. Nueva York: Columbia UP, 1993.
- Brading, David. “Nacionalismo y Estado en Hispanoamérica”. Iberoamérica en el siglo XIX: nacionalismo y dependencia. Juan Bosco Amores, et al., Edit. Pamplona: Ediciones EUNATE, 1995. 55-77.
- Brañas, César. “La generación de 1910”. Letras de Guatemala. 1 (1980): 83-87.
- Braunstein, Nestor. Psicología, ideología y ciencia. 5a edic. México: Siglo XXI, 1979.
- Brenes Rosales, Raymundo. Antecedentes históricos de las tensiones políticas en Centro América. San José: Editorial Alma Mater, 1987.
- Burke, Seán. The Death and Return of the Author (Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida). 2nd ed. Great Britain: Edinburgh UP, 1998.
- Burns, Bradford E. “La infraestructura intelectual de la modernización en El Salvador”. Lecturas de historia de Centroamérica. Edit. René Cáceres. San José: EDUCA, 1989. 565-591.
- Cáceres Lara, Víctor. Gobernantes de Honduras en el siglo 20 (de Terencio Sierra a Vicente Tosta). Tegucigalpa: Banco Central de Honduras, 1992.
- _____. El golpe de Estado de 1904. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1985.
- Camacho, Daniel. “La dominación interiorizada”. América Latina: ideología y cultura. Edit. Francisco Rojas Aravena. San José: Flacso, 1982. 157-163.
- Cancino Troncoso, Hugo y Carmen de Sierra. Ideas, cultura e historia en la Creación intelectual latinoamericana. Siglos XIX y XX. Quito: Ediciones ABYA-YALA, 1998.

- Cardenas Amador, Galel. Coordinador y compilador. Primer simposio de literatura hondureña. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1991.
- Cariás Reyes, Marco. Juan Ramón Molina. Tegucigalpa: Imprenta Calderón, 1943.
- Cardwell, Richard A. y Bernard McGuirk. Eds. ¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta nuevas lecturas. Boulder, Colorado: University of Colorado, 1993.
- Castañeda, Francisco. El general Menéndez y sus victimarios. San Salvador: Ministerio de Educación, 1966.
- Castro Rawson, Margarita. El costumbrismo en Costa Rica. San José: Editorial Costa Rica, 1966.
- Cerezo Dardón, Hugo. “El modernismo en Guatemala”. Ensayos. Guatemala: Ministerio de Educación, 1975. 83-87.
- Cohan, Steven and Linda M. Shires. Telling Stories. A Theoretical Analysis of Narrative Fiction. New York: Routledge, 1988.
- Comment, Bernard. The Painted Panorama. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 2000.
- Concha, Jaime. Rubén Darío. Madrid: Ediciones Júcar, 1984.
- Contreras Castro, Julio. Estampas del viejo San Salvador. 3ra ed. San Salvador, 1980.
- Charle, Christophe. Paris Fin de Siecle. Culture et politique. Paris: Editions du Seuil, 1998.
- Chinchilla Aguilar, Ernesto. La vida moderna en Centroamérica. Guatemala:

- Ministerio de Educación, 1977.
- Dalton, Roque, et al., El intelectual y la sociedad. 2da edición. México: Siglo XXI, 1969.
- Darío, Rubén. Azul. Prosas Profanas. Edición, estudio y notas de Andrew P. Debicki y Michael Doudoroff. Madrid: Editorial Alhambra, 1985.
- ___ . Azul (Cuentos en prosa. En Chile. El año lírico). San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1975.
- ___ . Obras Completas. 5 vols. Edición a cargo de M. Sanmiguel Raimúndez. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950.
- ___ . Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires). Compilación y notas de Pedro Luis Barcia. 2nd edic. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1968.
- ___ . Textos sociopolíticos. Presentación Francisco Valle, selección y notas Jorge Arellano. Managua: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1980.
- ___ . Prosas políticas. Introducción Julio Valle-Castillo; selección y notas Jorge Arellano. Managua, Nicaragua Libre: Ministerio de Cultura, 1982.
- ___ . Poesías Completas. Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1967.
- ___ . Cartas desconocidas de Rubén Darío.1882-1916. Compilador José Jirón Terán. Introducción, selección y notas Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia Nicaraguense de la Lengua, 2000.
- De Certeau, Michel. The Practice of Everyday Life. Trans. Steven Rendall. Berkeley: U of California P, 1988. Especially “Walking in the City” 91-111.

- Demar, Jorge Ernesto. Negocios de militares en América Central, Militares capitalistas en uniforme. Ejércitos empresarios. Capital militar nicaragüense. Estudio e Información Pública de la Fundación Arias para la Paz y el Progreso Humano. Nicaragua: Divulgaciones Motastepe Nahuatl, 1998.
- Demyk, Noelle. “Los territorios del Estado-Nación en América Central. Una problemática regional”. Identidades nacionales y el Estado moderno en Centroamérica. Arturo Taracena y Jean Piel, compiladores. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995. 13-28.
- Díaz Plaja,Guillermo. Rubén Darío. La vida: la obra: notas críticas. México: Editora Nacional, 1957.
- Donald, James. “Metropolis: The City as Text”. Social and Cultural Forms of Modernity. Ed. Robert Bocok and Kenneth Thompson. Cambridge: Polity Press, 1992. 417-471.
- Eco, Umberto. Lector in Fabula. Milano: Bompiani, 1979.
- Echeverría, Almícar. Antología de prosistas guatemaltecos. Leyenda, Tradición, Novela, Cuento. Tomo I. 2da edic. Guatemala: Editorial Jose de Pineda Ibarra, 1968.
- Escobar Medrano, Edgar y Edna Elizabeth González Camargo. Historia de la cultura de Guatemala. Guatemala: Cooperativa de Ciencia Política de la Universidad de San Carlos de Guatemala, Imprenta Castillo, 1993.
- Estrade, Paul. José Martí. Los fundamentos de la democracia en Latinoamérica.

- Madrid: Ediciones Doce Calles, 2000.
- Euraque, Darío. El capitalismo de San Pedro Sula y la historia política hondureña (1870-1972). Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 1997.
- Facio, Rodrigo. Proceso de separación de Costa Rica de la república federal y de su constitución como república soberana, libre e independiente. San José: ICAP, 1971.
- Fernández, Rodrigo y Mario Lungo Uclés, compiladores. La estructuración de las capitales centroamericanas. San José: EDUCA, 1988.
- Flores Macal, Mario. Origen, desarrollo y crisis de las formas de dominación en El Salvador. San José: SECASA, 1983.
- Foucault, Michel. Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. 8a.edic. Madrid: Siglo XXI, 1990.
- _____. La arqueología del saber. 15th edic. México: Siglo XXI, 1991.
- Franco, Jean. La cultura moderna en América Latina. México: Grijalbo, 1985.
- Especialmente “Una rebelión simbólica: El movimiento modernista” 29-55.
- _____. “Ethnocentrism: Gender, Power, and the Third-World Intelligentsia”. Marxism and the Interpretation of Culture. Eds. Lawrence Grossberg and Cary Nelson. Chicago: The U of Illinois P, 1988. 503-515.
- Frisby, David. “The Flâneur in Social Theory”. The Flâneur. Ed. Keith Tester. New York: Routledge, 1994. 81-111.
- Funes, Matías. Los deliberantes. El poder militar en Honduras. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 1995.

- Gallegos Valdés, Luis. Introducción. “La poesía de Gavidia”. Francisco Gavidia Antología. San Salvador: Ministerio de Educación, Departamento Editorial, 1961. 9-22.
- Gallegos Valdés, Luis. Panorama de la literatura salvadoreña. Del período precolombino a 1980. San Salvador: UCA editores, 1989.
- _____. Letras de Centroamérica. San Salvador: Ministerio de Educación, 1990.
- Gans, Herbert J. Popular Culture & High Culture. Rev. & updated ed. New York: Basic Books , 1999.
- García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1989. Especialmente Cap.II
- “Contradicciones latinoamericanas: ¿modernismo sin modernización?” 65-85.
- García Martínez, Luis. Introducción. En plena bohemia. Por Gómez Carrillo. Gijón: LLibros del Peixe, 1999. 1-30.
- Gauggel, K. H. El cisne modernista. Sus orígenes y supervivencia. New York: Peter Lang Publishing Inc, 1997.
- Gavidia, Francisco. Obras Completas. vol.1. Recopilación José Mata Gavidia. San Salvador: Ministerio de Educación, 1974.
- _____. “Panegírico de San Salvador”. Discursos, Estudios y Conferencias. San Salvador: Universidad de El Salvador, Imprenta Nacional, 1941. 5-12.
- Guerrero, Julián y Lola Soriano de Guerrero. Rubén Darío, escritor. Ensayo

- antológico. Managua: Imprenta Nacional, 1970. Especialmente “Prosas Darianas para su Patria”, 107-119.
- Guidos Vejar, Rafael. Ascenso del militarismo en El Salvador. 2nd edic. San José: EDUCA, 1982.
- Ghiraldo, Alberto. “Enrique Gómez Carrillo, el inquieto”. El archivo de Rubén Darío. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943. 57-77.
- Gómez Carrillo, Enrique. Treinta años de mi vida. Guatemala: Editorial José Pineda Ibarra, 1974.
- ___ . Obras Completas. vols. 6,8,14,15 y 19. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1919.
- ___ . Manuel Estrada Cabrera. Guatemala: Tip. De Arturo Siguere, 1898.
- González, Mike and David Treece. The Gathering Voices. New York: Verso, 1992.
- González Echeverría, Aníbal. La crónica modernista hispanoamericana. Madrid: José Porrúa Turranzas, 1983.
- ___ . La novela modernista. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- ___ . Journalism and the Development Of Spanish American Narrative. New York: Cambridge University Press, 1993.
- González y Contreras, Gilberto. Hombres entre lava y pinos (ensayo). México: B. Costa Amic Editor-Impresor, 1946.
- González Rodríguez, Sergio. Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café. 4ta edic. México: Cal y Canto, 1990.

- Grange, Joseph. The City, an Urban Cosmology. Albany: State University of New York, 1999.
- Graña, Cesar. Preface. On Bohemian. The Code of the Self-Exiled. By César Graña and Marigay Graña. New Brunswick: Transaction Publishers, 1990. X-XV.
- Grau, Nestor. Estudios y ensayos sobre Platón y otros temas de la cultura griega. Argentina: Universidad Nacional de Tucumán, 1974.
- Grossberg, Lawrence , Cary Nelson and Paula A. Treiler. Eds. Cultural Studies. New York: Routledge, 1992.
- Hardoy, Jorge y Richard M. Morse. Compiladores. Repensando la ciudad de América Latina. Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano, 1988.
- Helg, Aline. "Race in Argentina and Cuba, 1880-1930: Theory, Policies, and Popular Reaction". The Idea of Race in Latin America. Ed. Richard Graham. Austin: U of Texas P, 1990. 37- 69.
- Hernández- Aguirre, Mario. Gavidia. Poesía, Literatura, Humanismo. San Salvador: Ministerio de Educación, 1968.
- Herrarte, Alberto. La unión de Centroamérica: ensayo político-social sobre la realidad de Centroamérica. Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1964.
- Hill, Jason D. Becoming a Cosmopolitan. What it means to Be a Human Being in the New Millennium. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2000.

- Honig, Bonnie. Democracy and The Foreigner. New Jersey: Princeton UP, 2001.
- Ibarra, Cristobal Humberto. Francisco Gavidia y Rubén Darío. Semilla y floración del Modernismo. San Salvador: Ministerio de Cultura, 1958.
- Iñigo Madrigal, Luis. Edit. Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo. Tomo II. Madrid: Cátedra, 1982.
- Iser, Wolfgang. "La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos". En busca del texto. Teoría de la recepción literaria. Compilador Dietrich Rall. Traducción Sandra Franco. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987. 351-365.
- Jrade, Cathy L. Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esóterica. Trad. Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- ___. Modernismo: Modernity and the Development of Spanish American Literature. Austin: U of Texas P, 1998.
- Jitrik, Noe. Contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica. México, D.F: El Colegio de México, 1978.
- Julian, René. Le mouvement des arts du romantisme au symbolisme (arts visuels, musique, littérature). Paris: Editions Albin Michel, 1979.
- Kirkpatrick, Gwen. The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig and the Voices of Modern Spanish American Poetry. Berkeley: U of California P, 1989.

- Knight, Allan. "Pueblo, política y nación". Revista de Historia de la Universidad Nacional de Costa Rica. julio- dic. (1996): 45-79.
- Kristeva, Julia. El texto de la novela. Trad. Jordi Llovet. 2nd edic. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.
- _____. Etrangers à nous- mêmes. Paris: Fayard, 1988.
- Kronik, John W. "Enrique Gómez Carrillo, Francophile Propagandist". Symposium. 21 (1967): 50-59.
- Lamont, Michèle and Marcel Fournier. Introduction. Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality. Eds. Michèle Lamont and Marcel Fournier. Chicago: U of Chicago P, 1992. 1-21.
- Lara Martínez, Rafael. Historia sagrada e Historia profana."El sentido de la historia salvadoreña en la obra de Francisco Gavidia". San Salvador: Ministerio de Educación ,1991.
- Larrain, Jorge. Identity and Modernity in Latin America. Malden, MA: Blackwell Publishers, 2000.
- Lazo, Raimundo. Historia de la literatura hispanoamericana del siglo XIX (1780-1914). México: Editorial Porrúa, 1976.
- Leal G. José Luis. Breve antología de escritores guatemaltecos. Guatemala: Litografía de Quezaltenango, 1991.
- Leistenschneider, María. Dr. Rafael Zaldívar. Recopilación de documentos históricos relativos a su administración. Tomo II. San Salvador: Ministerio de Educación, 1977.

- Leon Gómez, Alfredo. Aspectos psicológicos de la obra literaria de Juan Ramón Molina. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1990.
- Liano, Dante. Visión crítica de la literatura guatemalteca. Guatemala: Editorial Universitaria. Universidad de San Carlos de Guatemala, 1997.
- Little-Siebold, Todd. “La centrifugación del estado: sueños centralistas, realidades locales. Formación, deformación y reformación del estado guatemalteco, 1871-1945”. Entre comunidad y nación. La historia de Guatemala revisitada desde lo local y regional. Compiladores Jean Piel y Todd Little-Siebold. Guatemala: CIRMA ediciones, 1999. 143-166.
- López Bernal, Carlos Gregorio. “El proyecto liberal de Nación en El Salvador (1876-1932)”, tesis. Universidad de Costa Rica, 1998.
- Loraux , Nicole. The Invention of Athens. The Funeral Oration in the Classical City. Trans. Alan Sheridan. Cambridge, MA: Harvard UP, 1986.
- Loveman, Brian and Thomas M. Davies. The Politics of Antipolitics. The Military in Latin America. 2nd edit. Wilmington, DE: Scholarly Resources, 1997.
- Loveman Brian. For la Patria. Politics and the Armed Forces in Latin America. Wilmington, DE: Scholarly Resources, 1999.
- Luján Muñoz, Jorge. Breve historia contemporánea de Guatemala. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Mapes, E. K. Escritos inéditos de Rubén Darío. New York: Instituto de las Españas, 1938.
- Marichal, Juan. Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana 1810-1970.

- Madrid: Fundación Juan March y Ediciones Cátedra, 1978.
- Martínez, Agustín. La modernización intelectual en América Latina 1850-1930.
Caracas: Tropycos, 1995.
- Martínez, Frédéric. El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia 1845-1900. Trad. Scarlet Proaño.
Bogotá: Banco de la República e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.
- Martínez, José Francisco. Literatura hondureña y su proceso generacional.
Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1987.
- Martínez Orantes, Eugenio. 32 escritores salvadoreños de Francisco Gavidia a David Escobar Galindo. San Salvador: Editorial Martínez Orantes, 1993.
- Mata Gavidia, J. Francisco. Gavidia. Artífice de nuestra nacionalidad. San Salvador: Ministerio de Educación, 1965.
- _____. Magnificencia espiritual de Francisco Gavidia. Segundo premio República de El Salvador. Certamen Nacional de Cultura 1966. San Salvador: Ministerio de Educación, 1969.
- Mejía, Medardo. Froylán Turcios en los campos de la estética y el civismo.
Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1980.
- _____. Historia de Honduras. Tomo V. Tegucigalpa: Editorial Universitaria, 1983.
- Mejía Sánchez, Ernesto. Nuestro Rubén Darío. Selección Jorge Arellano.
Managua: Ministerio de Cultura, 1980.

- ___ . Cuestiones Rubendarianas. Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1970.
- Mencos, Mario Alberto. La Guatemala de ayer. Guatemala: Litografías modernas, 1995.
- Menes Khan, Bonnie. Cosmopolitan Culture: The Gilt-Edged Dream of a Tolerant City. New York: Atheneum, 1987.
- Menjívar, Rafael. Acumulación originaria y desarrollo del capitalismo en El Salvador. San José: EDUCA, 1980.
- Molina, Juan Ramón. El Chele y otras narraciones. Tegucigalpa: Secretaría de cultura y de las artes, 1995.
- ___ . Sus mejores páginas. Prólogo de Miguel Angel Asturias. Tegucigalpa: Primer festival del libro centroamericano, s.f.e.
- ___ . Tierras, mares y cielos. Prólogo Segisfredo Infante. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 1993.
- ___ . Seis narraciones. (Incluye, *Genus Homo*, *La Intrusa*, *La niña de la patata*, *La muerte de Dionisio* y *La renuncia del escribiente*) Tegucigalpa: Secretaría de Cultura y Turismo, 1988.
- ___ . Tierras, mares y cielos. Introducción y estudio de Argentina Díaz Lozano. Guatemala: Colección 'Los Clásicos del Istmo'. Ediciones del gobierno de Guatemala, 1947.
- ___ . Tierras, mares y cielos. Selección, prólogo e introducción de Julio Escoto. San José: EDUCA, 1977.

- ___ . Tierras, mares y cielos. Selección de Rigoberto Paredes. Tegucigalpa: Ediciones Librería Paradiso, 1991.
- ___ . Antología verso y prosa. Introd. Miguel Angel Asturias. San Salvador: Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, 1959.
- ___ . Prosas. Guatemala: Colección ‘Los Clásicos del Istmo’. Ediciones del gobierno de Guatemala, 1947.
- Moncayo Gallegos, Paco. Fuerzas armadas y sociedad. Quito-Ecuador: Corporación Editora Nacional, 1995.
- Montiel Argüello, Alejandro. Rubén Darío en Guatemala. Guatemala: Talleres de Litografías Modernas, 1984.
- Montúfar, Rafael. La caída de una tiranía. Guatemala: Impreso en los Talleres Sánchez & De Guise, 1923.
- Morse, Richard y Jorge Enrique Hardoy. Compiladores. Cultura urbana latinoamericana. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 1985.
- Noguerol, Francisca. “De parisisis y rastacuerismo: Rubén Darío en Francia”. Estudios en el Centenario de Los Raros y Prosas Profanas. Edit. Alfonso García Morales. España: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1998. 165-189.
- Nugent, Walter. Crossings. The Great Transatlantic Migrations, 1870-1914. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Oettermann, Stephan. The Panorama. History of a Mass Medium. Trans. Deborah

- Lucas Scheneider. New York: Zone Books, Urzune, 1997.
- Olivio Jiménez, José. "El ensayo y la crónica del modernismo". Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo. Tomo II. Edit. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982. 537-548.
- Ovares, Flora et al. La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1993.
- Padilla Vela, Raúl. El facismo en un país dependiente, la dictadura del general Maximiliano Hernández Martínez. Cuaderno universitario No.12. El Salvador: Ciudad Universitaria, 1987.
- Paredes, Rigoberto y Manuel Salinas Paguada. Literatura hondureña. (Selección de estudios críticos sobre su proceso formativo). Tegucigalpa: Editores Unidos, 1987.
- Pecora, Vincent P. Ed. Nations and Identities: Classic Readings. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2001.
- Pera, Cristóbal. Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana. Alemania: Editorial Científica Europea, 1997.
- Pérez Brignoli, Héctor. Breve historia de Centroamérica. 3era edic. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Perus, Françoise. Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1976.
- Picado, Teodoro. Rubén Darío en Costa Rica. San José: Ediciones Sarmiento. García Monge editores, 1920.

- Picón Garfield, Evelyn e Iván A. Schulman. Edit. Contextos: literaturas y sociedades latinoamericanas del siglo XIX. Urbana: U of Illinois P, 1991.
- Pike, Burton. The Image of the City in Modern Literature. New Jersey: Princeton UP, 1981.
- Pinon, Pierre. Paris, biographie d'une Capitale. Paris: Editions Hazan, 1999.
- Poulakos, Takis. Speaking for The Polis. Isocrates Rhetorical Education. Columbia: U of South Carolina P, 1997.
- Pozzi, Gabriela. Discurso y lector en la novela del siglo XIX (1834-1876). Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1990.
- Pupo-Walker, Enrique. "El cuento modernista: su evolución y características". Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo. Tomo II. Edit. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982. 515-522.
- Rama, Angel. Poetas modernistas en el mercado económico. Montevideo: Universidad de La República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1967.
- _____. Rubén Darío y el modernismo. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.
- _____. Las máscaras democráticas del modernismo. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.
- _____. La ciudad letrada. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramírez, Sergio. Antología del cuento centroamericano. Introducción y selección de Sergio Ramírez. San José: EDUCA, 1973.

____. "Balcanes y Volcanes (Aproximaciones al proceso cultural contemporáneo de Centroamérica)". Centroamérica hoy. Edit. Edelberto Torres. México: Siglo XXI, 1975. 279-366.

Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad. Literatura y política en el siglo XIX. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Especialmente "Decorar la ciudad" 112-142.

Rendón, Catherine. Minerva y la palma. El enigma de don Manuel. Guatemala: Artemis Edinter, 2000.

Richardson, Joanna. The Bohemians. La vie de Bohème in Paris 1830-1914. London: Macmillan, 1969.

Roberts, Bryan R. The Making of Citizens: Cities of Peasants Revisited. New York: Halsted Press, 1995.

Rodríguez Díaz, Rafael Arturo. Temas salvadoreños (y unos pocos foráneos). San Salvador: UCA editores, 1992.

Rojas, Margarita. El último baluarte del Imperio. San José: Editorial Costa Rica, 1995.

____. "El centroamericano errante: nacionalismo y modernismo en la época Liberal". Revista de Historia de la Universidad de Costa Rica. julio-dic. 1991: 9-20.

Romero, José Luis. Latinoamérica: las ciudades y las ideas. 3era edición. Buenos Aires: Siglo XXI, 1986.

____ y Luis Alberto Romero. Edit. Buenos Aires, historia de cuatro siglos.

2 tomos. Buenos Aires: Editorial Abril, 1983.

Rouquié, Alain. Coordinador. Las fuerzas políticas en América Central. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. The Military and The State in Latin America. Trans. Paul E. Sigmund. Berkeley: U of California P, 1987.

Salomón, Leticia. Política y militares en Honduras. Tegucigalpa: Centro de Documentación de Honduras, 1992.

_____. Poder civil y fuerzas armadas en Honduras. Tegucigalpa: CEDOH, 1997.

_____. Las relaciones civiles-militares en Honduras. Balance y perspectivas. Tegucigalpa: CEDOH, 1999.

Salinas, Pedro. La poesía de Rubén Darío. 2nda edic. Buenos Aires: Editorial Losada, 1957.

Samper K. Mario. “Café, trabajo y sociedad en Centroamérica, (1870-1930): Una historia común y divergente”. Historia General de Centroamérica. Las Repúblicas Agroexportadoras (1870-1945). Edit. Victor Hugo Acuña. 2nd. edic. San José: Flacso, 1994. 54-56.

_____. “Crecimiento agro-exportador y transformaciones sociales en Centroamérica (1850-1930)”. Encuentros con la historia. Edit. Margarita Vannini. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua, Universidad Centroamericana (UCA), 1995. 177-210.

Sarlo, Beatriz. Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos

- Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Shields, Rob. "Fancy footwork: Walter Benjamin's notes on *flânerie*". The Flâneur. Ed. Keith Tester. New York: Routledge, 1994. 61-81.
- Schoondver, Thomas. "Metropolis in Central America, 1820's-1929: An Overview". Central America. Historical Perspectives on the Contemporary Crises. Ed. Ralph Lee Woodward, Jr. Connecticut: Greenwood Press, 1988. 21-47.
- Schulman, Ivan. Edit. Recreaciones: ensayos sobre la obra de Rubén Darío: celebración del centenario de Azul...en la Universidad de Illinois, Champaign, Urbana. Hanover N.H : Ediciones del Norte, 1992.
- Schulman, Iván A. y Manuel Pedro González. Martí, Darío y el modernismo. Madrid: Gredos, 1969.
- Schulman, Iván. "Poesía modernista. Modernismo/modernidad: teoría y praxis". Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo. Tomo II. Edit. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982. 523-537.
- ___. "Martí y Darío frente a Centroamérica: Perspectivas de realidad y ensueño". Revista Iberoamericana. 34 (1968): 201-236.
- Sealey, Raphael. A History of the Greek City States C.A700-338B.C. Berkeley: U of California P, 1976.
- Sennett, Richard. The Conscience of The Eye. The Design and Social Life of Cities. New York: Alfred A.Knopf, 1990.

- Sequeira, Diego Manuel. Darío criollo en El Salvador. Nicaragua: Editorial Hospicio, 1965.
- Silva Castro, Raúl. Rubén Darío a los veinte años. Madrid: Editorial Gredos , 1956.
- _____. Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros. Chile: Prensas de la Universidad de Chile, 1934.
- Skidmore, Thomas and Peter Smith. Modern Latin America. 3rd edition. New York: University Press, 1992.
- Soto Hall, Max. La niña de Guatemala. El idilio trágico de José Martí. Guatemala: Tipografía Nacional , 1942. Especialmente: “Ambiente intelectual que encontró en Guatemala José Martí” 45-53 , “Martí y el General Justo Rufino Barrios” 89-101.
- _____. El problema. San José: Imprenta y Librería Española, 1899.
- Stansifer, Charles. “Ruben Darío and His Relationship to The Dictator Zelaya”. Southeastern Conference in Latin American Studies. Secolas Annals. 10-11 (1979-1980): 57-65.
- _____. “Una nueva interpretación de José Santos Zelaya, dictador de Nicaragua, 1893-1909”. Anuarios de Estudios Centroamericanos, núm 1. San José: Universidad de Costa Rica, 1974. 47-60.
- Stevenson, Nick. Ed. Culture & Citizenship. London, UK: SAGE, 2001.
- Storey, John. Cultural Studies & The Study of Popular Culture. Athens, Georgia: U of Georgia P, 1996.

- Tábora, Rocío. Masculinidad y violencia en la cultura política hondureña. Tegucigalpa: Centro de Documentación de Honduras, 1995.
- Taracena, Arturo y Jean Piel. Compiladores. Identidades nacionales y el Estado Moderno en Centroamérica. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995.
- Taracena Arriola, Arturo. "Liberalismo y poder político en Centroamérica (1870-1929)". Historia General de Centroamérica. Las Repúblicas Agroexportadoras. Edit. Víctor Hugo Acuña Ortega. 2nd edic. San José: Flacso, 1994. 167-225.
- _____. "Historia política de Centroamérica (1821-1930)". Encuentros con la historia. Edit. Margarita Vannini. Managua: Instituto de Historia de Nicaragua, Universidad Centroamericana (UCA), 1995. 145-176.
- Tester, Keith. Ed. The Flâneur. New York: Routledge, 1994.
- Too, Lee Yun. The Rhetoric of Identity in Isocrates. Cambridge: University Press, 1995.
- Torre, Guillermo. Vigencia de Rubén Darío y otras páginas. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- Torres, Edelberto. Enrique Gómez Carrillo. El cronista errante. México: Editorial América Nueva, 1956.
- _____. La dramática vida de Rubén Darío. 4ta edic. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.
- Torres Bodet, Jaime. Rubén Darío -Abismo y cima-. México: Universidad

- Nacional Autónoma de México, 1966.
- Torres Rioseco, Edelberto et al. Centroamérica hoy. México: Siglo XXI, 1975.
- Toruño, Juan Felipe. Desarrollo literario de El Salvador. San Salvador: Ministerio de Cultura. 1958.
- _____. Gavidia. Entre raras fuerzas étnicas.-De su obra y de su vida-. San Salvador: Ministerio de Educación. 1969.
- Unruh, Vicky. Latin American Vanguards. California: U of California P, 1994.
- Urrutia Flamenco, Carlos. La ciudad de San Salvador. Capital de la República de El Salvador o la ciudad fénix. San Salvador: Imprenta Nacional, 1925.
- Usher, Stephen. Ed. Isocrates Panegyricus and To Nicocles. England: Aris & Phillips, 1990.
- Valle, Rafael Heliodoro. Historia de las ideas contemporáneas en Centro-América. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Videla, Gloria. Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Pittsburg, Pa: Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, 1994.
- Whitby, Mary, Ed. The Propaganda of Power: The role of Panegyric in Late Antiquity. Leiden, Boston: Brill, 1998.
- Wilson, Elizabeth. Bohemians. The Glamorous Outcasts. New Jersey: Rutgers UP, 2000.
- Wilson, Christopher. The Labor of Words. Georgia: U of Georgia P, 1985.
- Wolff, Janet. "The Artist and the Flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris". The Flâneur. Ed. Keith Tester. New York: Routledge, 1994. 111-138.

- Yankelevich, Pablo. Honduras. México: Alianza Editorial Mexicana, 1987.
- Ydigora Fuentes, Carmen. Compendio de la historia de la literatura y artes en Guatemala. 5 edic. Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1959.
- Ycaza, Julio. Estudio de la poética de Rubén Darío. México: Comisión Nacional de la Celebración del Centenario del Nacimiento de Rubén Darío, 1967.
- Yuscarán, Guillermo (William Lewis). Gringos en Honduras. "The Good, the Bad, the Ugly". Tegucigalpa: Nuevo Sol Publications, 1995.
- Zanetti, Susana et al. Las cenizas de la huella. Linajes y figuras en torno al modernismo. España: Beatriz Viterbo editora, 1997.
- Zavala, Iris. Colonialism and Culture. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1991.
- Zavala, Magda y Zeidy Araya. La historiografía literaria en la América Central. Heredia, Costa Rica: UNA, 1995.
- Zelaya, Gustavo. El legado de la reforma liberal. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras, 1996.
- Zuñiga Huete, José Angel. Los presidentes de Honduras. Tegucigalpa: Graficentro Editores, 1986.