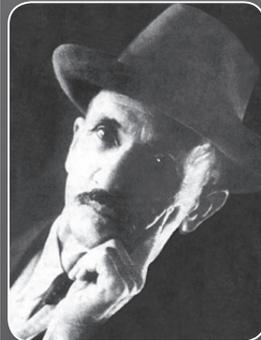


# Por una filosofía del hecho menudo: Ambrogi y la crónica modernista

RICARDO ROQUE BALDOVINOS  
*Departamento de Letras  
UCA, San Salvador*

*Resumen: El olvido de la crónica en la historia del modernismo resulta sorprendente. Una proporción mayoritaria de la producción de modernistas insignes como Rubén Darío, José Martí o Manuel Gutiérrez Nájera se compone de crónicas. En las siguientes páginas, nos proponemos analizar un caso concreto*

*donde se puede analizar la importancia de la crónica como lugar discursivo. Para ello, examinaremos la labor de Arturo Ambrogi como cronista en la revista semanal El fíguro. La aparición de esta revista en un medio cultural periférico como la ciudad de San Salvador, sólo viene a poner de mayor relieve lo que se está en juego en la escritura modernista.*



*Abstract: Literary criticism has forgotten the role played by chronicle in the history of Modernism. The most acknowledged Modernist writers, i.e. Rubén Darío, José Martí or Manuel Gutiérrez Nájera have written chronicles. In the following paper we analyse a concrete case where the importance of chronicle as a discursive location can be analysed: The chronicles written by Arturo Araujo in the weekly magazine El fíguro. The apparition of this magazine in a peripheral cultural milieu like San Salvador city makes it evident what is at stake in the Modernist writing.*

El 3 de diciembre de 1927, publicaba José Carlos Mariátegui para la revista *Varietades* de Lima, un artículo con ocasión del deceso de Enrique Gómez Carrillo. Afirmaba allí que la figura del cronista principia y termina con el guatemalteco porque la nueva época, entiéndase la literatura escrita en el horizonte de la vanguardia, “ama y busca lo difícil” (120) y descarta una forma que “no era estructura ni volumen [...] sino superficie, y a lo sumo esmalte” (ibid.), porque el cronista “carece de opiniones. Reemplaza el pensamiento con impresiones que casi siempre coinciden con las del público”(ibid)<sup>1</sup>.

La defunción de la crónica, que atestiguan estas palabras del célebre ensayista peruano quien toma distancia de la herencia modernista bajo el norte de las vanguardias estéticas de comienzos del XX, es contemporánea de la canonización del modernismo. A una literatura que ya se asume abiertamente como espacio de resistencia y superación de la modernidad, no le interesa condescender a los desesperados intentos de sus antecesores por contemporizar con la industria de la cultura. Por esa razón, el modernismo ingresa al museo de la literatura a un precio: la invisibilización de la crónica. Y, de cierta forma, Mariátegui le viene a dar el tiro de gracia a la crónica modernista al afirmar que su rasgo era la “facilidad”. Acusación que, en cierta medida, hará eco Max Henrí-

quez Ureña en su *Breve historia del modernismo*, donde cronistas como Gómez Carrillo o Ambrogi —sobre quien nos detendremos a hablar en este trabajo— son relegados al estatus de figuras menores que afloran en el declive del movimiento<sup>2</sup>. Y lo curioso de este olvido es que se da pese a que Gómez Carrillo llegó a ser en su madurez el escritor latinoamericano más leído. O quizá sería más exacto decir lo contrario, que a Gómez Carrillo el éxito del presente le costó la fama del futuro, porque triunfar en la industria de la cultura se paga caro en términos de capital simbólico.

Si no tenemos en cuenta este contexto, el olvido de la crónica en la historia del modernismo resulta sorprendente. Como ya nos lo hacen ver Susana Rotker y Aníbal González una proporción mayoritaria de la producción de modernistas insignes como Rubén Darío, José Martí o Manuel Gutiérrez Nájera se compone de crónicas<sup>3</sup>. Los grandes escritores habrían escrito crónica por necesidad, como un compromiso necesario con la industria de la cultura para poder sobrevivir. De esta manera se instituía una divisoria, como lo ha señalado Julio Ramos, que situaba de un lado la poesía y, con menor peso, el cuento, expresiones literarias autónomas, auténticas; y del otro, a la crónica como género menor y bastardo<sup>4</sup>. Esto, sin embargo, no es del todo exacto. En el presente trabajo queremos ir más allá de lo que ha

afirmado respecto de la crónica la crítica revisionista del modernismo que representan Rotker, Ramos o González. Si hemos de aceptar que fue un género que surgió del abrazo mortal con la industria de la cultura, no hemos de olvidar que el género llegó a gozar, de alta estima y, más aún, fue elevado a la condición de ser la expresión por atonomasia de los tiempos modernos.

Para aclarar este punto, traigamos de nuevo a cuenta a Enrique Gómez Carrillo y Arturo Ambrogi, y dejemos de lado su coyuntural estatuto canónico de figuras menores. Ambos se inician en el mundo literario como cronistas y, a contracorriente de sus contemporáneos, nunca llegan a publicar versos. En la obra de juventud de Ambrogi, de hecho, encontramos bastante evidencia de que la crónica y no la poesía en verso es la expresión “moderna” por antonomasia. En cierto sentido, Ambrogi se considera a sí mismo como un escritor situado en la cresta de la ola de su tiempo y no parece haber estado particularmente impelido por la miseria para iniciarse como *chroniqueur*. Podemos mostrar que, en el caso del joven Ambrogi, publicar en las páginas de un periódico no es visto como un mal necesario, sino como la iniciación obligada para adquirir fama. Así lo podemos ver en su artículo “Historia de mi primer artículo”, donde recuerda la aventura frustrada de querer publicar su ópera prima en *La unión*, el periódico

que hacia 1889 y 1890 dirige Rubén Darío en San Salvador<sup>5</sup>. Porque hay algo del carácter efímero mismo del periódico que plantea un reto a la escritura literaria que sólo la crónica puede asumir plenamente.

La modalidad de escritura que hace posible la crónica, coincide para Ambrogi y sus contemporáneos, con la definición que da Baudelaire de lo moderno, definido como: “*le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel, l’immuable*” [lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno, lo inmutable]<sup>6</sup>. Hay un ejercicio moderno de la escritura cuya expresión más dinámica es la crónica. No es sólo el género donde se expresa la peculiar y contradictoria vinculación del intelectual a la modernidad, es, antes que nada, el pasaporte de entrada a un modo de escritura que se inaugura con el advenimiento de la modernidad, destructora y desestabilizadora, pero a la vez creadora y fundante. Este nuevo género posee el poder de enfrentarla en su expresión privilegiada: la abigarrada faz de la ciudad y transformarla en el cimiento de una nueva cultura. El nuevo intelectual literato se arrogará entonces la tarea de dominar simbólicamente ese espacio mediante la crónica que le permite reinventarse el lugar de la literatura en la circulación de signos en el espacio cultural crecientemente mundializado<sup>7</sup>.

En las siguientes páginas, nos proponemos analizar un caso concreto donde se puede analizar la importancia de la crónica como lugar discursivo desde el que se reconfigura el ámbito de significación y acción de la literatura y el intelectual literato. Para ello, examinaremos la labor de Arturo Ambrogi como cronista en la revista semanal

*El figaro*, publicación que fundó y dirigió con Víctor Jérez entre 1894 y 1895. La aparición de esta revista estéticamente “de avanzadas” en un medio cultural precario, periférico y escasamente diferenciado como la ciudad de San Salvador, sólo viene a poner de mayor relieve lo que se está en juego en la escritura modernista.



### I. El joven Ambrogi, la revista *El figaro*

Arturo Ambrogi pertenece a la camada más jóvenes de autores que se clasifican bajo la etiqueta de modernistas. Nació el 19 de octubre de 1875 en San Salvador, hijo de un inmigrante italiano, Constantino Ambrogi, y de madre salvadoreña, Lucrecia Acosta, originaria de Apopa, antiguo pueblo de indios vecino a la capital<sup>8</sup>. El padre emigró joven a El Salvador y se dedicó al comercio con éxito. Llamado a las armas, también llegó a ser un popular general durante las batallas decisivas del bando liberal. Tomó parte activa, además, en la represión de la insurrección del General Rivas y de los indígenas de Cojutepeque en diciembre de 1889<sup>9</sup>. La situación económica del medio familiar en el que creció el joven Arturo era pues, según todas las evidencias, bastante desahogado. Por muchos años, la extravagante mansión familiar que ostentaba una torreta de cuatro pisos fue uno de los edificios más alto de la capital salvadoreña. Los testimonios de infancia y juventud del autor hablan de un ambiente

acogedor, de mimos de parientes, lujo y mucho ocio. Sus primeros años de vida son los dedica a sus estudios, a la lectura y a vagabundear por la ciudad, incluso por barrios y arrabales que estaban fuera de la vista de la imagen de ciudad próspera y progresista que a la capital salvadoreña le gustaba proyectar de sí. Otro lugar del que era asiduo era el vecino poblado de Apopa, de donde era oriunda la familia materna, a la que pertenecía Vicente Acosta, su primo-hermano, quien le llevaba algunos años, pero ya desde joven era considerado uno de los mejores poetas del país. Pese a estos privilegios, el *status* social de la familia de Ambrogi era más bien endeble porque, al fin y al cabo, un padre *nouveau riche* y una madre apopense no era el mejor *pedigree* que exhibir ante la buena sociedad sansalvadoreña que, a finales del siglo XIX, súbitamente enriquecida con el auge cafetalero era cada día más pretenciosa y, en la medida que se abría a extranjeros blancos advenedizos, más obsesivamente

racista. Esta vinculación problemática a la élite marcará al joven Arturo quien buscará en las marcas del refinamiento de la alta cultura europea y, más aún, en el dandysmo un modo de compensar los dudosos lustres de su ascendencia.

Ambrogi da muestra precoz de un notable talento literario y todo parece indicar que encuentra estímulo en su entorno inmediato para cultivarlo. Desde adolescente publica en periódicos, se embarca en empresas editoriales y llega contribuir en revistas literarias de difusión internacional, lo que logra gracias al apoyo de figuras consagradas como Rubén Darío. Su primera obra publicada es un libro de relatos, con una sensibilidad entre frívola y decadente, al que titula *Bibelots* (1893), en alusión a los pequeños objetos que decoran los hogares burgueses. En los siguientes cincuenta y tres años, escribirá asiduamente crónicas y relatos que publicará en periódicos y revistas de El Salvador y de otros países hispanoamericanos, y que se reunirán posteriormente en sus obras más conocidas: *Cuentos y fantasías*, *Crónicas marchitas*, *El libro del trópico*, *Marginales de la vida*, *El jetón y otros relatos*, etc... En su madurez, probablemente cuando la fortuna familiar ya está mermada, Ambrogi pone su talento literario al servicio del poder. Desempeña cargos públicos importantes como Director de la Biblioteca Nacional,

pero también es secretario privado de presidentes de turno y censor de prensa.

En la literatura salvadoreña, la figura de Ambrogi gozó del mayor relieve en la primera mitad del siglo XX. En la década de 1950, en la época de los gobiernos militares modernizantes de Osorio y Lemus, su obra se reeditó y difundió ampliamente, gracias en parte a la admiración que le tributaba Ricardo Trigueros de León, impulsor del proyecto editorial oficial. Se exaltaba en Ambrogi sus dotes estilísticas y la fina ironía y de su prosa. Sin embargo, las filiaciones políticas más bien reaccionarias de Ambrogi le hicieron perder brillo en la propuesta de reescritura del canon literario salvadoreño que abanderó la intelectualidad nacionalista de izquierdas que comenzó a disputar el terreno literario desde finales de la esa década. A este grupo, se le ha conocido después bajo el denominador de Generación Comprometida. A partir de entonces, se verá a Ambrogi como un eslabón que explicaba el paso de una escritura cosmopolita modernista a la llamada literatura vernácula o costumbrista y, en consecuencia, como un referente insoslayable de la escritura comprometida. No es casualidad que a partir de entonces sus obras más apreciadas hayan sido *El libro del trópico* y *El jetón y otros relatos*, una recopilación póstuma de sus cuentos de tema vernáculo.

Esta atención casi exclusiva que la crítica ha dedicado a la obra madura de Ambrogi, ha pasado por alto su carrera juvenil que despega en un momento crítico donde concurren, de un lado, la desmarcación de la literatura del terreno más amplio de las bellas letras y, del otro, una redefinición del objeto de atención de la mirada literaria. Vestigio de este proceso es el semanario *El figaro*, que se imprimió entre octubre de 1894 y noviembre de 1895<sup>10</sup>. Esta publicación fue, al parecer, sufragada, cuando menos en parte, por la fortuna familiar de nuestro autor y llegó a contar con colaboraciones de figuras notables del mundo literario hispanoamericano<sup>11</sup>. Además de Ambrogi y Víctor Jérez, directores, agrupa a un jóvenes escritores que se identifican con el modernismo literario: Juan Antonio Solórzano, Luis Lagos y Lagos, Ismael G. Fuentes, Carlos G. Zeledón, Vicente Acosta y, por los breves días que permanece en El Salvador hacia 1895, Enrique Gómez Carrillo. Estos autores se interesan por las corrientes literarias francesas del momento como el naturalismo y decadentismo. Con frecuencia, asumen la pose de la bohemia y decadencia, y publican composiciones que, con mayor o menor escándalo, desafían los valores socialmente aceptados.

Ambrogi juega un papel muy activo en la redacción de la revista. Escribe allí usando su nombre propio –en ese entonces firma Ar-

turo A. Ambrogi– o bajo distintos pseudónimos: Conde Paúl, Cirrus, Nimbus, Stratus, etc... Celebra el advenimiento tanto de la cultura cosmopolita de consumo como las modas literarias modernas, asimismo, se da a la tarea de explorar los ambientes urbanos, notablemente, sus misteriosas periferias en busca de tipos novedosos que encarnen la modernidad y sus demonios. También desde esa época descubre el campo y a sus habitantes, y se da a la tarea de romantizarlos y comenzar convertirlos en el *locus* nacional por antonomasia. En suma, esta publicación constituye una novedad en la escena intelectual salvadoreña y se pone en línea con las revistas modernistas más innovadoras de su tiempo<sup>12</sup>.

Para los objetivos de la presente reflexión es importante subrayar en qué se diferencia claramente de otras publicaciones literarias contemporáneas del país que se han conservado. Usualmente estas siguen el formato de revista científico-literaria, expresión de una autoridad letrada donde coexisten, con cierto grado de promiscuidad, los discursos filosófico, científico y literario. En estas otras publicaciones, lo literario responde principalmente a una exaltación de valores liberales, o a difusión de obras prestigiosas de literatos de otras épocas. En todo caso, lo literario aparece por la vía de una poesía retórica, grandilocuente, que exalta valores cívicos o excelsos, donde

no son precisamente abundantes las producciones literarias en prosa. Por su parte, *El figaro* es la única revista salvadoreña del siglo XIX que se ha conservado que da voz a una autoridad literaria claramente diferenciada de otros espacios de autoridad cultural: político, moral y científico. Es también la primera revista donde se publican sistemáticamente crónicas con pretensiones literarias, una buena parte de ellas de autoría de Ambroggi, firmadas con nombre propio o por intermedio de su alter ego literario, el Conde de Paúl. Pero, más aún, en sus páginas se eleva este género a

un protagonismo notorio, se llega a construir una cierta romantización del cronista y se reflexiona sobre la autoridad literaria que instituye esta nueva forma. Todo ello hace del *El figaro* una revista única para su tiempo, pues marca una notable inflexión en lo que se percibe como la función de la literatura. Más que ser vehículo de publicidad del ideal civilizatorio de la élite liberal, la crónica modernista se propone algo distinto. Asume como objeto las formas concretas de la modernidad, tal como se presentan a la experiencia inmediata de la conciencia del sujeto literario.



## 2. El oficio de cronista

Ambroggi milita pues, desde el inicio de su carrera artística y periodística, en favor de situar a la crónica como la expresión auténtica de la modernidad. Asocia la modernidad a los cronistas, pues sólo estos son capaces de desentrañar el sentido del tiempo, el vértigo de los cambios que se vivían de manera intensa y vertiginosa aún en una pe-

queña ciudad de unas 25,000 almas como San Salvador de la década de 1890. El 25 de abril de 1895, Ambroggi oculto bajo el pseudónimo de Conde de Paúl dedica una serie crónicas a las celebraciones de Semana Santa, a una de ellas subtitula de hecho "crónica momentánea". Allí asume explícitamente la posición de cronista:

*"Yo no podré, por falta de tiempo, diseñar todo el gran cuadro de nuestra semana triste. Logré al vuelo algo importante, como se atrapa una mariposa inquieta que revuela en torno de una flor, y como cronista, presto y puntual al cumplimiento de nuestro deber, dejaré aquí en el papel, desparramado, todo lo que recoger pude en el espacio de un mediodía....." (9)*

El deber del cronista viene a ser, precisamente, la captura de

lo efímero que define los tiempos modernos y que en este caso equi-

para con la mariposa al vuelo. Los sucesos novedosos y evanescentes adquieren su fijeza y sentido mediante la escritura.

Más adelante, el 10 de noviembre de ese año, escribe una crónica titulada "1 de noviembre", allí nuevamente trae a cuento la figura del cronista, cuando describe la afluencia de la multitud, como parte de una costumbre firmemente arraigada, a honrar a los difuntos: "Y un observador, encuentra allí pasto para su sed de observación. Y el curioso, encuentra un extraño modo de pasar el rato. Y un cronista, que corre a caza de notas para sus *revues*, encuentra motivos deliciosos. Y el poeta objeto para sus rimas y elegías. Y nosotros, los dolientes, los que vamos al cementerio por algo que allí tenemos, encontramos motivos de dolor, que nos arrancan lágrimas. Una madre, que cuidadosa, vela al lado del sepulcro del hijo querido; una hija, llorosa, enlutada, que compone el nicho humilde de la madre. ¡Qué de sensaciones tristes! ¡Qué hondas impresiones! Ante esos cuadros de dolor, el alma se arrodilla y el labio intenta murmurar una oración. Lo sobrecojen estas escenas tristes, inmedio de la despreocupación de tanto indiscreto que allí va a sorprender y tal vez a divertirse con el dolor de muchos..." (3-4)

Esta cita nos revela mucho más de lo que está en juego. Ante todo, nos habla del multiperspectivismo

modernista, de una complejidad inherente del hecho que suscita distintas reacciones según sea la posición de observación que se asuma. Si hay un sentido "profundo" de la costumbre, la expresión del dolor por los seres queridos, este dolor puede transformarse inmediatamente en motivo de diversión para el "indiscreto". Porque en los tiempos modernos todo es susceptible de transformarse en espectáculo, aun el dolor, aun la tristeza. Y el cronista está allí no tanto para ejecutar esta labor siniestra, sino para dar cuenta de todo lo que ve, de esa pluralidad irreductible de la realidad moderna. Tal pareciera que el cronista es que el registra las sensaciones y las recrea luego gracias a su *estilo* para que estas puedan ser experimentadas vicariamente por el lector.

Una ocasión que se presta para exaltar la figura del cronista es el homenaje que *El fígaro* dedica en su número del 24 de febrero de 1895 a Manuel Gutiérrez Nájera, el insigne modernista mexicano recién fallecido, el día 4 de ese mismo mes. Dedicar un número de homenaje con ocasión de la muerte de un escritor reconocido era una tradición en las revistas literarias salvadoreñas, también son una ocasión para afirmar y consolidar la visión de literatura que tiene el grupo de escritores que se encarga de organizarlo<sup>13</sup>. No es casualidad que en este número se den cita los principales colaboradores de *El fígaro*: Ambroggi (quien firma con nombre propio y como

Conde de Paúl), Víctor Jeréz (bajo el pseudónimo habitual de Lohengrín), Carlos G. Zeledón, Juan Antonio Solórzano, Isaías Gamboa y hasta Enrique Gómez Carrillo, quien envía una breve nota dirigida a Ambrogi con la que se abre el número. Su cometido es exaltar a Gutiérrez Nájera, a quien consideran que la muerte lo ha transfigurado en la figura tutelar de la nueva generación literaria.

A primera vista, la mayoría de los contribuyentes al homenaje exaltan a Manuel Gutiérrez Nájera como poeta dotado de un estilo singular, cuya poesía ocurría tanto en prosa como en verso, a decir de Lohengrín. Por su parte, Zeledón, en su pieza dedicada al Duque de Job, nombre literario de Gutiérrez Nájera, resalta virtudes más específicas del cronista: "Era un artista admirable, que sorprende a cada momento con inesperadas creaciones, que hacía brotar como arte de sortilegio hasta de cosas insignificantes y baladíes. Así, por ejemplo, lo véis hacer prodigios de donosura y bien decir al escribir una revista de salón o una de esas crónicas ligeras que tienen la vida de una flor y son trazadas a la carrera, sobre una rodilla y al lápiz, para mandarla inmediatamente al cajista que espera..." (p. 172)

Gutiérrez Nájera representa aquí al escritor que no sólo es capaz de hacer arte en las condiciones apremiantes de la era de

la reproducción mecánica (de la rodilla a la plancha de impresión), sino de trocar en arte lo baladí, lo insignificante, lo trivial, los asuntos de la nota social o de la impresiones captadas al vuelo en el divagar por las calles de la ciudad moderna.

Ambrogi, en el artículo que firma como Conde de Paúl destaca, esta dimensión de Gutiérrez Nájera, si bien la enfoca todavía desde el tópico más convencional que lamenta el sino trágico del poeta que trabaja bajo el yugo de la industria de la cultura: "Las tareas periodísticas no dejan casi nunca margen [sic] a la imaginación. La poesía esconde su faz risueña tras las peza-deces [sic] de estilo de un artículo de fondo de una revista rápida. Y Gutiérrez Nájera... ¡Oh Dios mío! ¡Cómo pasaba tan ocupado! ¡Tenía él que era un príncipe del arte, que escribir para comer!" (174).

Un par de meses después, sin embargo, en el número que corresponde al 26 de mayo, Ambrogi publica un artículo titulado "Gutiérrez Nájera, cronista". Allí examina esta dimensión de la persona literaria del mexicano bajo una luz distinta. De esta manera, este trabajo viene a constituirse en un manifiesto de la crónica, y de la concepción de literatura que Ambrogi quiere hacer avanzar a través de las páginas de *El fígaro*.

De Gutiérrez Nájera destaca, en primer lugar, que "...era todo un

artista y que sabía como se va por el camino del bosque, sobre rosas, sin estrujar sus pétalos, ni pisotear los tallos tiernos" (53). Es interesante notar en esta alegorización que las rosas, emblema de los objetos especiales del arte, se encuentran tirados en el suelo, en el bosque de la vida moderna. La actitud propia del poeta no la de ver alto hacia las regiones de la idea, de lo excelso, sino la de saber descubrir lo que va encontrado regado por su camino, entre los desechos de la vida moderna.

Luego exclama no sin ironía: "¡Qué delicioso revistero era él!" (ibid.). Ambrogi intenta así defender que las revistas que ven la luz en la cultura de consumo del XIX tardío son un lugar legítimo para la expresión literaria. Hay una sensibilidad propia de esa publicaciones, que hoy tildaríamos de *light*, que trata de reclamar para el arte moderno: "tenía estilo, toda la ligereza, la picardía, la gracia y el arte crepitante de un *chroniquer* [sic] parisien, de los maestros. Era un Mendés [sic], un Scholl, un Paúl [sic] Fouquier, que vivía en México y que escribía en castellano cosas, que en francés serían joyas valiosas de estilo y novedad y revolucionarían la curiosidad de las ciudadanas de París" (ibid.).

Sugiere así, en el ir y venir de versiones del francés y del castellano, la conquista de una suerte de idioma literario moderno que los

mejores cronistas hispanoamericanos mejor connotados coadyuvan a escribir. La crónica realiza pues el anhelo de poder inscribir la palabra propia en el centro mundial de la cultura. Este gesto triunfal se sexualiza al hablar de la seducción o conquista de las parisinas.

Más adelante, sin embargo, es que da con el secreto de la verdadera maestría del cronista. Afirma que Gutiérrez "[d]el hecho más insignificante, del asunto más trivial, de la noticia artística última, hacía asunto suficiente para bordar sus crónicas y sacar a punta su gracia y agudeza" (ibid.) Estamos ante una declaración de la proximidad a lo trivial, pero también posibilidad de transfigurarlos en arte: "La pluma trazaba lindos cuadros, a la pluma, como por mera travesura, por pasatiempo, como se hacen al margen ancho de un diario de la mañana o el forro de color de una revista, cuando se está a la caza de asunto o se muestra rebelde la fantasía" (54).

La escritura moderna se convierte en la nota al margen, en el apunte en el cuaderno. Aprisiona el presente con una inmediatez cercana a la de la instantánea fotográfica. Y lo logra gracias a la fidelidad al detalle, a cultivar la potencia evocadora del lenguaje. El estilo, entonces, viene a ser es la decantación de la pericia en objetivar las sensaciones por medio de la letra. Esto proporciona al lector la

posibilidad de goce vicario del lujo, de la abundancia de la sociedad de consumo: "Haciendo la revista de un baile, esta era de tal verdad y tal colorido que os parecía estar allí entre tanta luz, tanta riqueza, tanta hermosura. Sentíais cómo os embriagaba el olor capitoso o de las flores, cómo os arrobaba el perfume sutil de la piel satinada que huele a *V'lan*" (ibid.)

Más adelante, afirma que la crónica es un arte digno que se practica en París, una oportunidad de profesionalización para el escritor y la práctica de un *ethos* entre cortés y esteticista: "La crónica constituye en París un género literario y una profesión. Cronistas hay allá que son inimitables: Scholl, Grosclaude, Severine, Lemaître, Fouquier. Catulle Mendés [sic] es un incomparable allá. Aquí en América es comparable: Gutiérrez Nájera es él. Y en verdad que hay muchos puntos de contacto. Ambos son artistas refinados: ambos aman, con pasión el arte. Le gustaba, como a aquel, la frase chispeante, el periodo exquisito; el chiste fino, el humour franco, la mordacidad que no agravia y hace reír buena-mente, la ligereza amable" (ibid.).

Con respecto al peligro de que la crónica no adquiera estatuto artístico porque está sujeta a padecer lo efímero del medio periodístico a lo efímero, advierte que: "Una crónica de Gutiérrez Nájera de años pasados puede leerse ahora y siempre agradecerá. Aunque esté ceñida al suceso del día, al nuevo hecho, tiene un no sé qué, que atrae y subyuga. Es que el escritor ha sabido hacerla: es que ha puesto en ella algo de su pasión de artista padre, a quien no le gusta que sus hijos vaguen desarrapados. Ha sabido vestirla... Es el *dandy* caballero que sabe reír y charla como un dislocado y baila al cotillón, sorbe champagne y sabe conquistar corazones y subyugar almitas blancas como un sutil don Juan" (ibid.).

Hay una trascendencia de la crónica que está, de nuevo, asociada a un *ethos* moderno, esteticista, propio del *dandy* que transforma su propio cuerpo en una obra de arte; pero que también porta un elemento utópico, sin bien mistificado: el enriquecimiento del horizonte de experiencia del lector anónimo, consumidor de crónicas que emergen gracias a la reproducibilidad mecánica del medio impreso.

### 3. Sensibilidad feminizada, espectáculo y nuevo régimen de visibilidades

La crítica a literatura modernista peca con frecuencia de un exceso elitista de prejuicio frente a la cultura del espectáculo propia de

la sociedad de consumo. Condena sumariamente a la industria de la cultura al considerarla el locus por antonomasia de reificación de la

conciencia moderna. Mariátegui, la vanguardia y la canonización del modernismo participan de esta postura descalificadora de la cultura de masas y la sociedad de consumo<sup>14</sup>. Aquí me interesa subrayar que esta nueva configuración cultural que emerge de la industria de la cultura abre un nuevo régimen de visibilidad en el que se perciben nuevas zonas de lo social y se producen, a su vez, nuevas subjetividades que abren el espectro tremendamente reducido y abstracto de la literatura patricia del momento fundacional de las repúblicas hispanoamericanas.

Un dato importante de la cultura modernista es lo que podríamos llamar una sensibilidad “feminizada”<sup>15</sup>. *El fíguro*, como muchas revistas modernistas que le son contemporáneas, dan expresión a una sensibilidad que sus mismos autores tildan de femenina. Esto se refuerza con el dato que ellos mismos tienden a identificar a su lector ideal con el género respectivo. Abundan a lo largo de las crónicas de Ambrogi las invocaciones a “mis lectoras”. Todo parece indicar que la cultura de consumo a través de la cual los literatos modernistas intentan abrirse paso es el dedicado a promover el mercado de artículos suntuarios destinados al público femenino. Pero este espacio les permite a los modernistas ensayar con distintas posiciones subjetivas que no se subsumen bajo el ideal disciplinario de subjetivación mo-

derno promovido en los momentos heroicos y fundacionales de los nuevos estados. El ocio, privilegio de las clases pudientes, permite un examen de las emociones, de la experiencia subjetiva y romper con los marcos convencionalizados apoyados en un romanticismo bastante esterotipado y pedestre.

Ambrogi asume con frecuencia el rol de interlocutor de este público femenino en *El fíguro*, a través de las crónicas “ligeras” o “galantes”, o de otros géneros menores que titula “Medallones” o “Causeries”<sup>16</sup>. Este rol lo asume con frecuencia bajo la máscara del Conde de Paúl, quien escribe sus crónicas valiéndose de estilizar la conversación casual, de salón. Este juego de seducción muy especial que permite el acercamiento y, más aún, una especie de juegos de travestismo entre las esferas de lo “masculino” y lo “femenino” hasta entonces severamente demarcadas en la diferenciación de los ámbitos público y privado de la ideología doméstica de la modernidad que, en muchos aspectos, continúa y hasta exacerba la misoginia de la cultura patriarcal católico-conservadora.

Para ilustrar mejor esta desterritorialización de los roles genéricos que ensaya la escritura modernista, resulta muy revelador el pasaje donde Enrique Gómez Carrillo nos relata su propia iniciación sexual, en *El despertar del alma*, primer tomo de su autobiografía<sup>17</sup>. El ado-

lescente Enrique luego de fracasar en sus intentos de abrirse un futuro respetable acorde a su condición social entra a trabajar como dependiente del almacén de un conocido de la familia. Elige trabajar vendiendo íntimas femeninas. Es cierto, el joven sabe que esta colocación doblemente degradante (para su status social y su masculinidad) es un acomodo estratégico para seducir a jóvenes y señoras de sociedad. Es cierto, por una parte, que la heterosexualidad de su deseo jamás se pone en entredicho; pero, por otra parte, esto abre la posibilidad a otras formas de goce y fantasías sexuales que no son los tradicionales de una masculinidad patriarcal. No es casualidad que la escena de la iniciación sexual del joven Enrique por una hermosa dama extranjera, de la edad de su madre, él subraye su pasividad, el

goce de convertirse en el objeto de la mirada de otro.

Esta mirada “femenizada” –o mejor dicho que juega en un movimiento de vaivén en los intersticios de lo convencional “masculino” y lo “femenino”– de la crónica modernista produce efectos irreverentes, transgresivos en algunos casos, pero de una lucidez muy especial. Antes hemos mencionado la crónica de Ambrogi titulada “La semana santa (crónica momentánea)” del 14 de abril de 1895. En este caso, la ocasión de la semana mayor no se pinta ni bajo una luz reverencial ni con las sombras graves anticlericalismo liberal que denuncia la superstición y la barbarie. Antes bien, el aparente desenfado y ligereza de la mirada de Ambrogi nos revela dimensiones de la vida urbana hasta entonces inexploradas:

*“Desde muy temprano, la extensa calle del Calvario se ve llena de gente. Se compone los altares, donde se hará “estaciones”. Se adorna vistosamente todo; de uno a otro balcón se tienden sargas de flores formando graciosos arcos. Bajo el sol fuerte, resalta la nota verde y triunfal de las palmas gráciles, que se mecen suave y ceremoniosamente. El piso empedrado se cubre de pino desmenuzado. Las gardenias, las regias verbenas, la ruda embriagante, la tan apetecida, por entonces, flor de coyol, hacen alarde loco, derroche de sus preciados perfumes. Ante los cuadros, que representan alguna escena de la pasión, arden los cirios. La gente espera, y de momento en momento, por las boca-calles, llega más gente aún, de modo que a la hora de la procesión casi es imposible el tránsito. Un mar de cabezas que se mueven sin cesar. Los balcones ostentan, tras un barandal, grupos de cabezas adorables. Las bellas muchachas esperan la pasada del Nazareno, recibiendo a cada instante, sobre*

*su cabellera profusa, dentro de su escote, puñados de flor de coyol, que es la flor distintiva y de orden en esos cinco días" (9).*

Estos párrafos de sus instantáneas sobre la Semana Santa nos describen el ambiente alegre, de festividad popular, que precede a la procesión del Santo Entierro. El ingenio de los habitantes de las zonas populares para adornar la calle, los convierte súbitamente en protago-

nistas de la escena. Más adelante nos anticipa que ha podido tomar una instantánea de otro "asunto precioso para un *chroniquer* (sic) de una *revue* elegante" (10). Se trata de los galanteos eróticos que tienen lugar en el marco de la festividad religiosa:

*"Antes del desfile del Santo entierro frente al Parque Bolívar, este es una jaula de que brota una algarabía inmensa. Es el punto en que se da cita nuestra sociedad. Se juega a la flor de coyol y allí, el novio va tras de la novia linda..." (ibid.)*

Este detalle del comportamiento paradójico de la multitud, sólo lo

puede contemplar desde su posición asumida de cronista:

*"Sentados en un banco, en un punto dominante, podemos observarlo todo... Pasan grupos de muchachas encantadoras. Veis? Sonríen los labios rojos, en que parece que los besos duermen; chispean apacibles los ojos negros; cimbrean las cinturas zandungueras; ondulan las profusas cabelleras negras y el viento riza y alborota las melenas rubias... ¡Oh! ¡Si nos echamos por ese camino, no será suficiente todo un número entero del querido Fígaro!" (ibid.)*

Estamos pues ante una estetización del tiempo sagrado que se convierte en una verdadera sacralización. La Semana Santa se transforma en una fiesta de los sentidos que Ambrogi trata de reproducir al detalle haciendo un alarde de precisión en la descripción y en la capacidad evocativa de su prosa. La crónica se remata con una expresión de irreverencia que raya en

lo cursi: "el camino del cielo está lleno de rosas"... Pero introduce, la indecorosa enunciación de las belldades de señoritas de sociedad que asisten a las solemnes fiestas religiosas. Y aquí la expresión indecorosa no significa que se atente contra las convenciones morales dominantes, sino que se rompen los linderos de los géneros discursivos del arte tradicional, más acorde con los ideales

civilizatorios decimonónicos. En un auténtico desorden moderno de los sentidos. Lo serio, lo solemne, lo trivial y lo sublime se dan cita

en el espacio de la crónica y nos redescubren la realidad bajo una luz novedosa e inusual<sup>18</sup>.



#### 4. De paseo por la ciudad y sus márgenes

La mirada desacralizadora, a veces frívola del cronista, va a consolidando un nuevo régimen de visibilidad donde se no se distingue entre lo excelso y lo trivial, lo encumbrado y lo humilde, o cuando menos no se los separa en esferas de representación diferente. El cronista que personifica Ambrogi a lo largo de los trece meses que dura *El fígaro*, da cuenta de su incansable itinerario tras lo novedad. Como la ha dicho antes, el cronista tiene una nueva mirada que supone un nuevo situarse con respecto al mundo. No lo contempla desde la atalaya del saber o de los valores inamovibles de la preceptiva literaria o del decálogo civilizatorio, sino que sale a la calle y se sumerge en la multitud, en el abigarrado fluir de la vida urbana. Es la mirada del *flâneur*, que se pasea por la calle leyendo el texto enigmático de la ciudad.

Es importante subrayar que esto no se hace desde una posición de supuesta superioridad moral. La persona literaria de Ambrogi exhibe sin pudor su frivolidad y sin culpa su correr insaciable tras el placer. Abunda la evidencia de su esnobismo y de su afán rayano en lo neurótico de buscar la diversión

elegante y de ser aceptado por lo alta sociedad capitalina. Pero paradójicamente, la asumida autoridad de cronista, de árbitro de la modernidad, en esta pequeña capital de la periferia, le demanda un rigor y severidad a la hora de expresar sus valoraciones en sus crónicas sobre el nivel de civilización y cultura alcanzados por sus conciudadanos. Contrario a muchos de sus colegas, quienes se deshacen en elogios eufóricos ante los remedos de vida urbana cosmopolita de la capital salvadoreña, el joven Ambrogi se convierte en un látigo implacable de la mala calidad de estos simulacros. Célebre es la sorna con que denuncia las fallas de los espectáculos operísticos y teatrales de la ciudad. *El fígaro* se precia en publicar que los empresarios teatrales llegan a impedir la entrada a sus funciones de sus cronistas, porque las críticas que les han dedicado han sido demasiado implacables. Muestra de esta tensión es la crónica titulada "Teatro" del 16 de octubre de 1895, firmada por Cirrus<sup>19</sup>. Allí despedaza la temporada de teatro y ópera organizada por el empresario Buxens: "Preguntamos: ¿con qué derecho el empresario Buxéns impide el pase de la prensa? Este señor, olvidando

una inveterada costumbre, puede muy bien retirarle la entrada gratis al teatro; pero para todo el que quiera tener el mal gusto de ir a presenciar sus malas funciones, pagando se entiende, debe estar la puerta abierta, o el Sr. Buxéns se irá con la música a otra parte" (192).

Al igual que otros cronistas latinoamericanos de ciudades más grandes, Ambroggi se queja del tedio, de la falta de una verdadera cultura urbana en el medio provinciano centroamericano<sup>20</sup>. Eso constatamos en la "Crónica de la semana" que publica bajo la rúbrica del Conde de Paúl el 8 de septiembre de 1895: "Pero la aburrida semana que ha terminado, no fue ni hada, ni silfo, ni *algo leve*; fueron siete días horribles, de lluvia, de sol, de hastío, de... aperitivos; siete días en que nada de novedad ocurrió, nada digno de ser escrito y publicado. Una página en blanco y un lápiz, rota la punta, abandonados, sobre una mesa desordenada, llena de un ejército de diarios y revistas, capitaneado por Monseñor el Diccionario de la Real, y sentada cabe a ella, un hombre que se desespera, que busca la nota para sus crónicas, y esta se le escapa, como una mariposa... He aquí, la perspectiva, halagadora para el escritor holgazán" (153).

Es así como comienza sus paseos comienzan a llevarlo a los márgenes, a los arrabales, a las ta-

bernas y hacia los pobladores que deambulan por esos espacios. Esto lo consigna ya en una de sus primeras crónicas titulada "De paseo. Impresiones y sensaciones", firmado por Conde Paúl, y publicada el 24 de octubre de 1894. Es la descripción del viaje de placer que un grupo de amigos emprenden en tranvía a las afueras de la ciudad: "A un lado y a otro, casas y más casas; gente que atraviesa la calle y es necesario llamarle la atención con el timbre para evitar desgracias. En los balcones caras de mujeres, que ven con curiosidad el fondo del carro. Y luego; al salir al campo, por Casa Mata, ya es un desborde. Grupos van de paseo, a pie, en carruajes, a caballo, alegres, charlando y riendo fuerte ¡Alegre vida!" (7).

En un primer momento, se celebra con entusiasmo la visión renovada que se obtiene de la ciudad en el recorrido del tranvía. Este nuevo medio de locomoción moderno, aun cuando se trate del célebre "tranvía de sangre", movido por mulas, produce una visión de la vida urbana distinta de la mirada elitista, que nunca abandona los confines de los espacios protegidos del privilegio. Al unir los distintos barrios y reunir a sus distintos habitantes, el tranvía permite, parafraseando a Ángel Rama, salir de la ciudad letrada y entrar en la ciudad real. Esto se ve más claro, cuando el tranvía llega a los arrabales:

*“La calle es ancha, está lodosa, llena de charcos. Es necesario ir con cuidado, saltando por temor de enlodarse todo el calzado. Mujeres con canastos en la cabeza, hacen el mismo trayecto que nosotros. Caminan ligeras, con un su paso largo, acompasado con un mecer del brazo izquierdo, mientras con la mano del (sic) derecha sujetan el canasto, cubierto de manta blanca. ¡Qué lindos asuntos! Más adelante, una carreta entoldada, es albergue de un grupo de paseantes que van abrazados, casi besándose, ebrios, mientras uno de ellos, mal encarado y en mangas de camisa, rasga una guitarra destemplada y canta, con voz plañidera, coplas indecentes” (Ibíd.).*

Este mundo da también para “lindos asuntos”. La mirada se posa sobre las mujeres del pueblo quienes se vuelven en objetos de deseo.

Pero también en otros tipos sociales como los borrachos que se divierte. Más adelante describe su llegada al pueblo de San Sebastián:

*“Llegamos al pueblo al caer de la tarde. La campana de la iglesita toca el ángelus. Damos un ligero paseo, divirtiéndonos, riéndonos a grandes carcajadas, saturándonos de un aire fresco y sutil, como haciendo provisiones, para luego gastarlo en la ciudad. Nos mofamos de los rótulos de los estancos y pulperías, en las propias narices de sus propietarios que, sentados en las puertas, algunos de ellos sobre basas, otros en taburetes de cuero de buey, fuman sabrosamente sus puros ordinarios. Anochece y es necesario volverse cuanto antes para tomar el carro de las siete. Nos damos a andar ligero y logramos nuestro deseo. Llegamos casi al mismo tiempo en que el wagón va a salir. Un momento más de retardo y hubieramos (sic) tenido que tragarnos a pie el largo trayecto o pasar una hora más en El Tiboli, que nos sería quizá, fastidiosa” (ibid.).*

Este mundo de los márgenes ofrece la posibilidad de escapar de la vigilancia de los poderes disciplinarios de la civilización a jóvenes de la élite. Allí pueden comportarse de forma desafiante e irreverente. Pero los arrabales y sus habitantes han llegado al mundo de la literatu-

ra para quedarse. En esta fuga de la ciudad letrada se descubre un goce y un placer que une a todos los habitantes de la ciudad. ¿Estaremos ante los prolegómenos de una sensibilidad democrática? Esto pareciera indicar la explicación que hace el cronista del placer del paseo:

*“Como nosotros, muchas gentes habían ido a dar sus paseos. Era domingo. Van alegres, derrochando manojos de risas y conversando rudamente. Aquella alegría burguesa era contagiosa; pero para nosotros no. En ese pescante, sentados en los bordes de la lámina de hierro, íbamos armando una algazara de todos los diablos. Entramos así a la ciudad. ¿Qué nos importaba que la gente nos viese? ¿Divertirse es acaso un delito? ¡Jolgorios dominicales! ¡Oh! ¡Qué delicias! Salirse presuroso por la tarde, escabulléndose de los amigos e irse al campo, a corretear, a gritar, a bromear libremente. Procuraos, amigos lectores, estas sanas diversiones! Gozaréis tanto, que será un vicio vuestro con el tiempo. Nuestro lo es ya. [...] Y... ¡Cómo se trabaja con más ahinco, con más gusto, sintiéndose bien, gastando el aire tomada en el campo, aire libre que fortifica los pulmones y da nuevas fuerzas al espíritu!” (7).*

Hay un momento decisivo en la escritura de estas crónicas. En la medida que la vida urbana de San Salvador, por su atraso, no ofrece asuntos para el interés del cronista, este debe acudir a buscarlas en los márgenes. Las crónicas en la medida que no pueden encontrar asuntos. Allí van cobrando presencia la figura del *mengalo*, del *jayán*, de la que más adelante llamará “la gente del bronce, la de escote burdo y el saco de *jerga*, el rebozo de hilo y el pie descalzo” (129), como se les describe en una crónica nostálgica, titulada “De mi libro azul” que aparece el 18 de agosto de 1895.

Ante estas figuras de lo marginal urbano Ambrogi tiene un actitud ambivalente que se hará sentir a lo largo de toda su vida. Por un lado, detectamos el deseo de sentirse parte de una entidad colectiva, la

urbe, que reclama una comunidad de sensibilidad con sus habitantes; por otro, sin embargo, está el afán elitista de mantener el *pathos* de la distancia social que lo separa del vulgo mestizo y pobre.

El intento de tratar de dominar simbólicamente este mundo que percibe como amenazante se expresa de manera particularmente violenta en este artículo de madurez, publicado un año antes de su muerte, donde se hace una descripción de la multitud que celebra el ingreso victorioso de las tropas del General Francisco Menéndez, durante la revolución de 1885. La ciudad cobra vida para celebrar la llegada de su héroe, al que Ambrogi desde la distancia sigue admirando. Y la ciudad se encarna en una multitud llena de energía, que fascina al autor, pero también le repele:

*“Y corrían desalados. Corrían arrastrando ristra de cipotes pushcos. De chuchos flacos. Era el erupto de los barrios, la deyección de los alrededores [...] De los portales y sus graderías, la gente desbordaba hasta el medio de la calle, invadiéndola. Sobre aquella multitud, bullente como gusenera, flotaba un vaho denso, pesado, de mal olor a sobaco, de pedo frijolero, de tufarada de trapo sucio, de regüeldoapestoso, de emanación de pata shuca, de estocada a sexo sin asear. Aquello asqueaba. Provocaba el vómito”<sup>21</sup>.*

Es una multitud a la que vuelve abyecta, pero hacia la cual hay desde el comienzo cierta envidia, por su mayor vitalidad y autenticidad.

Como se muestra en una “*Causerie*” del Conde de Paúl, publicada el 25 de diciembre de 1894 y dedicada a la Noche Buena:

*“Envuelto, bien arropado en mi capa, me lanzo a la calle, a confundirme entre los grupos de gente, que, alegres, endomingados, pasean y rien, mientras la hora de misa se llega. Y paseo y observo [...] y veo todos aquellos risueños cuadros, atentamente. Grupos alborotados de niños pasan, sonando sus pitos, haciendo un ruido enorme y agradable. Vendedoras de ojaldres (sic), dulces y montones de ventas vocean en voz alta sus mercancías. ¡Qué hermosa noche! Casi me siento niño. Ardo en deseos de correr, de gritar, de hacer causa común con los chicos [...] Señora abuelita: Haga Ud. lo que quiera, ordene lo que le plazca, mientras yo voy de paseo, sintiendo hoy placer infinito con rozarme, con darme de codazos con la gente del bronce, con tomar parte en aquel sano regocijo” (84)*

Salir a la calle, seguir el tumulto de la multitud es volverse uno con “la gente del bronce”, a la que describe más adelante, en la “Crónica de la Semana” del 25 de agosto de 1895, firmada por el Conde de Paúl: “Es el día de la gente del bronce, de la del barrio lodoso y la casucha mal parada. Ellos gozan. Vedlos si no, cómo llenan los tranvías de las líneas centrales. Allá van alegres, decididos, camino de San

Jacinto, Mejicanos, *La Garita*. Allá van, con el bolsillo lleno de dinero, el alma dispuesta al placer y la *mengala* colgada del brazo, a pasar un domingo lejos de la ciudad, lejos del calor asfixiante, del ruido y de los gendarmes. Para ellos, el domingo. Viene este caballero vestido de negro, como si fuese a un entierro o se contara entre los invitados a un bautizo regio, y tiene ínfulas de aristócrata. Es cursi, fuma recio y

bebe coñac, hasta embriagarse. Grita, canta, va a las fondas, lo recoje la policía y va a parar al *palacio de cristal*." (136).

En momentos decisivos, el pueblo urbano se identifica con el sujeto nacional auténtico. Al menos eso constatamos en la crónica "Página patriótica. El 15 de septiembre"

que publica precisamente el día de la efemérides patria en 1895. Inicia con una denuncia de la decadencia del fervor patrio como resultado de la acartonada solemnidad y del vacío imaginativo de las celebraciones oficiales. Para dotarlas de su verdadero sentido nacional debe entonces devolverle protagonismo al pueblo:

*"Es esta una fiesta, que hace el gobierno, como por no dejar morir la costumbre. El pueblo casi no toma parte; él, que debía ser en la festival el alma. Tiene la fiesta una languidez exasperante, una seriedad oficial, un dejo de etiqueta fastidiosa. No. No debe ser así. ¡Lejos esas ceremonias tonterías! ¡Fuera los discursos cansados, de sabor académico! Dejadle eso a la gente de abajo, señores de arriba. ¡Que hagan ellos sus alocuciones! Dejad que al salón Municipal, en que el Gobierno está presente y el que llena la pechera deslumbrante, la levita traslapada irreprochable y el sombrero de pelo llegue "el jayán"; que esa tribuna que hoy ocupan hombres de gobierno, la ocupe el plebeyo de camisa de manta, charra de palma y chaqueta de jerga, y que nos recuerde que él, el de abajo, fue quien nos dio la independencia de que alardeamos; que él fue el que luchó encarnizado y fiero, que él fue quien derramó su sangre y fecundó con ella el árbol hermoso de la paz. Dejables. Luego que llegue lo demás. Haced, señores del Gobierno, una fiesta para el pueblo. Tomadles de la mano y decidles: '¡gozad, ya que a vosotros os cuesta todo esto!'" (161-162).*

Ya en esta cita se deja traslucir un síntoma de la dificultad de estos esfuerzos de crear un espacio cultural común desde el cual afirmar la nacionalidad. Hay una brecha, en apariencia, infranqueable entre el yo que escribe estas crónicas y el nosotros que recorre los arrabales y

los pueblos, de un lado; y del otro, están ellos "el pueblo", los jayanes, los plebeyos "de camisa de manta". El pueblo es la urbe, el palpitar de ese gran nuevo protagonista de la modernidad, pero el pueblo es también la turba cobriza y maloliente, es un otro, de irreductible alteridad.

## 5. Tarascón y la revelación del campo

Esta atracción por el espacio de alteridad próxima y amenazante del pueblo urbano va cediendo lugar a otro espacio simbólico que ya aparece en esta fase de la trayectoria literaria de Ambrogio. Nos referimos al campo, como ese otro espacio de alteridad donde las fronteras entre lo urbano y lo rural, entre mismidad y alteridad, entre la civilización y la barbarie, pueden trazarse más nítidamente.

A la par de los márgenes de la ciudad, el otro gran objeto atención del Ambrogio cronista es el mundo rural. Como dijimos anteriormente, la madre de Ambrogio es oriunda de Apopa, el antiguo pueblo de indios situado a escasos doce kilómetros del centro de San Salvador. Ahora está totalmente absorbido por la mancha urbana, pero que en aquellos tiempos era todavía el eje de una economía agraria local separada de la capital. En esta población, la familia de Ambrogio tiene una propiedad, al parecer una quinta de veraneo, siguiendo a una costumbre que por entonces comienza a extenderse entre las familias capitalinas acomodadas y que lugar al nacimiento de ciertos apéndices de la ciudad que se especializan en el ocio, como es el caso del lago de Ilopango, para los capitalinos; o el lago de Coatepeque, para los santanecos. Ambrogio rebautiza la propiedad familiar como Tarascón

en honor a la novela de Daudet<sup>22</sup>. Este acto de nominación es un gesto donde Ambrogio subraya su filiación a una cultura literaria cosmopolita, pero también es algo más. Tarascón representa su redescubrimiento del campo y del mundo rural. Posteriormente, muchas de las prosas poéticas que formaran el *El libro del trópico* y publica en la revista *La quincena*, dirigida por su primo Vicente Acosta, indicarán que han sido escritas en Tarascón. Este indicativo de lugar funcionará como un sello que garantiza la autenticidad de la creación, un especie de constancia del *in situ* de la representación literaria.

En el número del 25 de noviembre de 1894 de *El fígaro*, aparece una carta titulada "Agrestes" y dirigida a Lohengrín (Víctor Jerez), fechada el 16 de ese mismo mes en Apopa y firmada por el Conde de Paúl. Con ella comienza una serie de escritos dedicados a exaltar las bondades de la vida rural. La fecha es significativa. El semanario nos ha informado con mucho detalle de la muerte los primeros días de ese mes de Cristina Ambrogio, una hermana menor de nuestro autor, a la que profesaba gran afecto. El viaje a la quinta familiar habría tenido por objeto cerrar un proceso de duelo. De allí que la revelación del mundo campesino adquiera todavía mayor significación:

*"Hemos llegado bien, buenos y sanos, dispuestos a tornarnos en breve espacio de tiempo, en campesinos hechos y derechos, de respetable charra de palma y extensos pañuelos a cuadros... Llegamos anoche, como a eso de las siete y media, a buen paso y bien descansados. Nada de cansancio; ni una grizma. Buen paso traían los jamelgos y buena conversación entablamos, (ya sabrá Ud. que conversaríamos), con unos pobres arrieros que, cuidaban de una manada de mulas cargadas de no se qué. ¡Arré, burróoo! Y seguía la charla, sencilla, burguesa, de cosas que por allí se les antojarían tontas, mientras las mulas, espantadas al chasquido seco de la fusta de cuero de buey, trotaban, acompañando este, de cuando en cuando, metódicamente, con pugidos secos y lastimosos" (49).*

Es cierto, los comentarios del cronista poseen un tono burlón y hasta despectivo. Pero es interesante notar ya en esta crónica escrita, a los diecinueve años, una clara fascinación por el mundo rural, que se manifiesta en la creciente contaminación de la lengua literaria por el habla popular campesina: "Por curiosidad, nada más, he llevado un apunte de los disparos. Hemos gastado, en término de seis horas, cuarenta y un tiros y matado... ¿Y matado? ¡Haá! *That is the question*. Pues... Un sanate, un chillo y un

pijullo; tres pájaros distintos y una sola tontera" (50).

El sentido que cobra el campo en el mundo literario de Ambrogi y, en buena medida, de la literatura salvadoreña se puede apreciar una crónica posterior, titulada "De asueto", que aparece el 16 de junio de 1895 bajo la rúbrica del propio Ambrogi. Allí se comienza con una pintura del contraste entre los escenarios, por un lado, la atmósfera asfixiante de la capital; el frescor del ambiente rural, por el otro:

*"Vengo de las afueras, del campo, este domingo de asueto feliz. Mientras la ciudad arde bajo los rayos de un sol canicular, y relumbra el asfalto de los andenes, y el ruido incesante de los carruajes y tranvías, que ruedan, produce hastío, el campo es fresco, el aire sano y bajo el verde pabellón de los árboles, un tanto agotados sí, la vida se desliza sosegada, llena de quietud" (79).*

Estamos pues ante el viejo tópico que contrapone el tedio del ajeteo urbano, con el sosiego de

lo rústico, propicio a la inspiración artística:

*“En mi cabeza, al aire libre y en plena libertad, han anidado nuevas bandadas de pájaros azules y se rompieron ya capullos nuevos de nuevos ensueños rosados. En mis venas siento como bulle la sangre alegremente y mis mejillas están tintas, como una centifolia tierna...” (ibid.)*

Pero esta crónica nos lleva más lejos, al implicar que el espectáculo de la naturaleza supera los placeres urbanos que, según lo denunciado

por el propio cronista, se disfrutaban a cuentagotas en una ciudad provinciana como San Salvador:

*“Tiene el campo no sé qué misterioso atractivo para mi alma. Gozo, sumiéndome en el verdor y en la soledad de la montaña. Allá tengo orquesta gratis: la bandada de pájaros de la umbría cercana, soplan sus flautas de cristal y alborotan los ritmos de su garganta. Tengo ópera. Oigo cómo el arroyo cercano, que serpea entre guijas y se oculta, a veces, bajo la grama, canta, con linda voz de tenorino, una romanza, un aria, una fioriture. Luego, el follaje, lleno de murmurios, acariciado por la brisa suave, me recita versos, y las flores silvestres desabrochan su corpiño y me hacen aspirar con deleite su perfume “único” de su carne de seda. En plena nota verde!” (ibid.)*

Y a esto se suma la presencia amigable de los campesinos:

*“La parada la hago en la casita de la finca de un amigo. Me la ofreció él, puso a mis órdenes sus tierras y... heme aquí que soy su huésped la mayor parte de los domingos; pero no huésped inoportuno, (creo yo), por el cariño que me demuestra el mayordomo y por las finezas de su mujer, un bizarro ejemplar de la raza indígena, que ya va casi acabándose” (ibid).*

El cronista resalta la hospitalidad del señor terrateniente, pero sobre todo las solícitas y cariñosas atenciones de sus empleados. Es un mundo, donde la armonía natural se corresponde con las jerarquías sociales naturalmente asumidas.

Otro dato interesante en esta crónica es el contraste que se establece entre leer el periódico y observar la naturaleza. El periódico aparece esta vez como algo que un obstáculo al talento artístico. Las columnas que allí se publican son:

“sepulcros blancos de tantos talentos brillantes” (ibid). En cambio la

naturaleza es un libro abierto, aun por escribirse:

*“Abro mi alma a sensaciones deliciosas y recojo impresiones, como quien guarda en una jaula unos cuantos pájaros. Viven cautivos. Cantan, travesean, y buscan el modo de escabullirse, el modo de huir, porque ansían volver al aire libre que siempre han respirado, a cantar libremente, bajo el cielo y en la copa susurrante del árbol lleno de rocío a la hora del alba. Al primer descuido nuestro, cojen la puerta y se van al bosque. No están aprendiendo a cantar; cantan ya y son maestros” (80).*

La naturaleza aparece así como esa suprema obra de arte, de ese mundo que es espontáneamente artístico y al cual se dedicará de lleno después en *El libro del trópico*, que comenzará a escribir solo unos años después y publicará en su primera versión hasta 1907<sup>23</sup>. Este libro puede leerse como el manifiesto de la literatura vernácula, nacionalista en El Salvador.

En la canonización de la figura de Ambrogio en la historia literaria de El Salvador, se ha afirmado el papel progresivo que tuvo el giro en su escritura de la atención desde las estratósferas francófilas y exotistas del modernismo a lo vernáculo nacional<sup>24</sup>. Pero como hemos tratado de mostrar a lo largo de estas páginas de este trabajo, este cambio está mal caracterizado. En primer lugar, lo vernáculo siempre estuvo presente en Ambrogio o, al menos, lo está desde muy temprano en su carrera, antes de la publicación de sus libros costumbristas consagrados.

Proponemos ver otro sentido giro de la mirada hacia el campo. La escritura de la crónica modernista y la adopción de un nuevo régimen de representación literaria abre posibilidades inéditas a la generación de Ambrogio. Este último se convierte realmente en la vanguardia de este grupo al hacer desde muy joven los experimentos más audaces con la escritura y adoptar la divisa de la crónica como ese modo de representación por antonomasia de una modernidad que disuelve y aplana jerarquías. En estos momentos, Ambrogio se convierte en un agudo testigo de las contradicciones y vaivenes de la modernidad observando el espacio que conoce mejor, el de su ciudad. Pero esta mirada se vuelve problemática porque coloca demasiado cerca lo que debería estar alejado. En determinado momento, el cronista que flanea por las calles pueblerinas de San Salvador termina practicando una promiscuidad peligrosa con la multitud plebeya. Esto provoca entonces pues una verdadera fuga al

campo, que es el escape no sólo de un escritor, sino de toda una sociedad que se comenzará a refugiarse en un bucolismo ilusorio en pleno transe de modernización<sup>25</sup>.

Inventarse literariamente el campo se convierte en una estrategia de contener esa alteridad amenazante, de reordenar los sentidos. Al idealizar lo bucólico lo que se invisibiliza es precisamente lo problemático, frágil e ilusorio que

es el mundo moderno periférico donde se sitúa el sujeto literario. Ambrogi es figura clave en la invención literaria del campesino, de una oposición "ciudad-campo" que es la que al final garantiza, por un lado la frágil y, al final, falsa hegemonía cultural del intelectual literato, pero del otro perpetúa las líneas divisorias fundamentales del *status quo* a través de una matriz imaginaria de la nación que pervive hasta nuestros días.



## 6. La filosofía del hecho menudo

El prólogo a la cuarta edición de *El libro del trópico* afirma tajante que Arturo Ambrogi "[n]o dejó ninguna obra inédita"<sup>26</sup>. Probablemente esto sea cierto. Transcurridos más de setenta años de su muerte, lo único que podemos comprobar es que muchos relatos, crónicas y artículos permanecen dispersos, pero impresos en revistas y periódicos. Pero también sí tenemos evidencia de lo que Ambrogi dejó en el tintero y, probablemente nunca escribió, en las solapas o páginas de presentación de algunas de las primeras ediciones de sus libros<sup>27</sup>.

Sabemos que ambicionaba publicar títulos como *Anastasio Aquino Rex*, *El alma indígena* o *Historia de Malespín*, aunque no sabemos si estos se referían a ensayos históricos, novelas o, incluso, a piezas dramáticas. Hay otros nombres que casi seguramente se refieren a conjuntos de

crónicas que al final no usó o modificó para bautizar sus obras futuras: *Vidas opacas*, *Marginales de la vida diaria*, *Labor de cronista* o *La filosofía del hecho menudo*. Estos últimos parecen aproximarse más a su visión literaria y a lo que llegó a alcanzar en vida como escritor de prosas literarias de tono menor. La crónica que intenta avanzar como forma literaria de la modernidad puede de hecho nombrarse como una filosofía del hecho menudo. La literatura en el momento de fundación de los estados nacionales latinoamericanos, en la primera mitad del siglo XIX, es ante todo un espacio de propaganda de las naciones criollas y de su proyecto civilizatorio. Esta misión le insufla un tono grandilocuente, abstracto, que rápidamente se fuga a las alturas del ideal y del deber ser, y se descubre incompetente para dar cuenta del mundo de la vida de sus propios lectores.

La escritura modernista parte de una visión nítidamente eurocéntrica que rinde entusiasta pleitesía a la hegemonía cultural parisina; pero porta también un sentido muy peculiar del tiempo y el espacio que permite visibilizar la radical contemporaneidad del mundo en transe de modernización y la abigarrada inundación de nuevos significados a escala global. Esto demanda un poder especial de observación del hecho cotidiano, una filosofía del hecho menudo, como la que pensó Ambrogi.

En la crónica modernista se abre la posibilidad de explorar este mundo en transe con especial lucidez. El espacio urbano era este espacio donde la modernización se hacía presente con mayor vio-

lencia. Pero esta era una realidad demasiado incómoda para poder ser tolerada por mucho tiempo y para poder luego ser domesticada en los imaginarios nacionalistas del siglo XX. En este último sentido, la transición de la escritura modernista a una escritura vernácula o de afirmación nacional podría verse bajo una luz no necesariamente “progresiva”. Ambrogi emblematiza una auténtica fuga del reto del instante fugaz de la modernidad periférica, al ámbito simbólicamente controlable del otro campesino, hecho a la medida de las ansiedades del sujeto urbano<sup>28</sup>. Las crónicas que publicó en la revista *El figaro* nos deja evidencia del laboratorio de la escritura en esta gran encrucijada de la vida literaria de El Salvador.

---

NOTAS

<sup>1</sup> Mariátegui, José Carlos, “Gómez Carrillo” en *Literatura y estética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007, pp. 118-120.

<sup>2</sup> Henríquez Ureña, Max, *Breve historia del modernismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954. Sobre Gómez Carrillo vid. pp. 389-397; sobre Ambrogi vid. pp. 409-410.

<sup>3</sup> Rotker, Susana, *La invención de la crónica*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006; González, Aníbal, *La crónica modernista hispanoame-*

*ricana*, Madrid: Porrúa Tarranzas, 1982. Podemos definir a la crónica como un género híbrido entre el periodismo y la literatura, que se cultiva hacia finales del siglo XIX en los medios impresos masivos, como periódicos y revistas, y consigna diversos asuntos de actualidad, pero con pretensiones de poseer estilo literario.

<sup>4</sup> Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile y San Juan de Puerto Rico: Editorial Cuatro Propio/Ediciones Callejón, 2003.

- <sup>5</sup> Ambrogi, Arturo. “Historia de mi primer artículo”, en *Crónicas Marchitas*. San Salvador: Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación, 1962, pp. 73-81.
- <sup>6</sup> Baudelaire, Charles, “Le peintre de la vie moderne”, en *Curiosités esthétiques. L’art romantique*. París, Garnier, 1986, pp. 453-502. Cf. Frisby, David. *Fragments of modernity, Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1988. Ver especialmente el capítulo “Modernité”, pp. 11-37.
- <sup>7</sup> Cf. Ramos, op. cit.
- <sup>8</sup> Cañas Dinarte, Carlos. *Diccionario de autoras y autores de El Salvador*, San Salvador: DPI, 2002, pp. 31-33.
- <sup>9</sup> García, Miguel Ángel. *Diccionario Histórico-Enciclopédico de la República de El Salvador*. Tomo Primero. San Salvador: Tipografía “La Luz”, 1927, p. 266.
- <sup>10</sup> Una colección completa de este semanario se encuentra en la sección Colecciones Especiales de la Biblioteca Florentino Idoate, s. j., de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. Agradecemos a la encargada de esta sección, Carmen de Góchez, las facilidades brindadas para su consulta. Agradezco también a Claudia Torres, las fotografías digitales de la revista, y a Rafael Lara Martínez, la elaboración de un índice completo. Ambos instrumentos facilitaron enormemente su consulta.
- <sup>11</sup> La revista se publica semanalmente con una extensión usual de ocho páginas. Sus directores son, como dijimos, Arturo Ambrogi y Víctor Jerez. Figura en el encabezado también un secretario de redacción que al principio es Juan Antonio Solórzano, pero después lo reemplazan otros escritores, entre ellos Isaías Gamboa, colombiano radicado en El Salvador. La cantidad de material publicado y la frecuencia semanal sugieren la dedicación de un equipo de redacción. La revista no trae publicidad comercial ni indica patrocinadores. Es esta circunstancia y el poder y libertad que tiene el joven Ambrogi en el diseño de la revista nos hace hipotetizar que pudo haberse financiado con fondos de su familia.
- <sup>12</sup> No hemos podido establecer cómo se financia esta publicación. No contiene publicidad, ni tiene indicadores de recibir mecenazgo estatal. Tampoco es muy verosímil pensar que un público lector tan pequeño como el de El Salvador pudiera sostenerla a través de suscripciones. Todo parece indicar que al menos parte de los recursos para publicar esta revista semanal provenían de la familia de Ambrogi.
- <sup>13</sup> Para citar un ejemplo, el número 4, correspondiente a abril de 1889 de la revista *Repertorio Salvadoreño*, órgano de difusión de la Academia

de Ciencias y Bellas Letras, trae los principales trabajos que se leyeron en una Sesión Pública de Homenaje a Juan Montalvo, en el Teatro Nacional 6 de abril de 1889, con la asistencia del presidente, Gral. Francisco Menéndez y máximas autoridades del país.

- <sup>14</sup> Para una visión distinta de las posibilidades de la cultura del espectáculo en la subjetividad urbana, Cf. Vanessa Schwartz, *Spectacular realities, early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 1998. Para una visión que explora las conexiones entre la escritura moderna y la industria de la cultura desde una postura no antagónica, Cf. Gluck, Mary, *Popular Bohemia*, Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- <sup>15</sup> Sobre la máscara femenina que asumen ciertos escritores hombres, Cf. Felski, Rita, *The gender of modernity*, Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- <sup>16</sup> Este subgénero al parecer está difundido en la prensa de la época. Hacer referencia al verbo francés *causer*, platicar, sostener una conversación casual.
- <sup>17</sup> Gómez Carrillo, Enrique, *El despertar del alma, treinta años de mi vida*, Guatemala, Editorial Cultura y Asociación Enrique Gómez Carrillo, 2006, pp. 69-97.

- <sup>18</sup> Según Jacques Rancière, en eso consiste el régimen del arte moderno, en romper con los compartimientos que distribuían el valor social en distintos géneros discursivos. Este es el paso de un orden representativo a uno estético propiamente dicho. Cf. *The politics of aesthetics, the distribution of the sensible*. Londres y Nueva York: Continuum, 2004.
- <sup>19</sup> Cirrus es casi seguramente otro de los pseudónimos literarios que asume el propio Ambrogio.
- <sup>20</sup> Una queja similar se da entre los cronistas mexicanos, pese al tamaño mucho mayor de esta urbe. Cf. Clark de Lara, Belem, p. 350. “La crónica en el siglo XIX” en Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra, *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Vol. I, México, Universidad Autónoma de la México, 2005, pp. 323-353.
- <sup>21</sup> “La entrada triunfal”, p. 52, en *Cultura* No. 74, enero-diciembre 1989, pp. 51-59. El artículo se habría publicado originalmente en *La Prensa*, el 22 de junio de 1935.
- <sup>22</sup> La novela *Tartarín de Tarascón* de Alphonse Daudet se había publicado en el país forma de folletín unos años antes, hacia 1890 en el periódico *La unión*, lo cual puede tomarse como indicador que era una referencia accesible al público lector de *El figaro*.

- <sup>23</sup> La historia de este libro es un tanto enredada y confunde a los mismos críticos. Buena parte de sus prosas se publican por separado entre 1903 y 1907 en la revista *La quincena*. La primera edición del libro tiene lugar este último año (San Salvador, Samuel C. Dawson, editor). En 1915 se publica la segunda edición, ampliamente revisada (San Salvador, Tipografía Nacional), que se complementa en 1916 con *El segundo libro del trópico*. La edición considerada definitiva data de 1918.
- <sup>24</sup> Cf. Canales, Tirso, Arturo Ambroggi: análisis de la evolución de su obra, San Salvador, 1972; Bradford Burns, E. “Una visita al pasado con Arturo Ambroggi”, en *Américas*, septiembre/octubre 1983, Vol 35 No. 5, pp. 12-15; López Vallecillos, Italo, palabra introductorias a Arturo Ambroggi, *El jetón y otros cuentos*, San Salvador: UCA Editores, 1976, pp. 5-6.
- <sup>25</sup> Sobre las limitaciones de mentalidad de las oligarquías locales para convertirse en agentes de modernización social ver las reflexiones especialmente lúcidas contenidas en Torres Rivas, *La piel de Centroamérica (una visión epidérmica de setenta y cinco años de su historia)*, San Salvador: FLACSO Programa El Salvador, 2007.
- <sup>26</sup> Reproducido en Ambroggi, Arturo. *El libro del trópico*, San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos, 2000, pp. 7-9.
- <sup>27</sup> Estos planes se extraen de las páginas de presentación de las primeras ediciones de sus libros: Ambroggi, Arturo, Ambroggi, *El libro del trópico*, San Salvador: Samuel C. Dawson, editor, 1907, p. IV; Ambroggi, Arturo, *El libro del trópico*, San Salvador: Tipografía Nacional, 1915, p. 3.
- <sup>28</sup> A esta operación ideológica es a la que Enrique Dussel llama precisamente “el encubrimiento del otro”. Cf. Dussel, Enrique. 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el “origen del mito de la modernidad”*, La Paz, Plural, 1994.