



El Colegio de México
Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

Doctorado en Literatura Hispánica
Promoción 2020-2024

El diálogo cotidiano con el público lector:
la producción periodística de Miguel Ángel Asturias
(Rescate editorial y análisis)

Tesis para obtener el grado de doctora en Literatura Hispánica

presenta

Rachele Airoidi

Directora de tesis:

Dra. Luz América Viveros Anaya

Comité tutorial:

Dr. Rafael Olea Franco (El Colegio de México)

Dra. Irma Elizabeth Gómez Rodríguez (IIB, UNAM)

Dr. Fernando Feliu-Moggi (Colorado University)

Ciudad de México, 2024

A Natanael, primer lector de estas páginas, por haber abierto el camino y por haberme acompañado.

A Max, por darme aliento en las subidas.

A mi Nini, porque, aunque no alcanzaste a ver el desenlace de esta historia, cada logro que obtengo lleva tu huella y está dedicado a ti.

Es una fortuna contar con una constelación de tantas personas que, al cruzarse en el camino de este trabajo, han generado sinergias y contribuido a su realización.

En primer lugar, un agradecimiento profundo para mi asesora de tesis, la doctora Luz América Viveros, quien ha sido no solo una guía incansable y una maestra excepcional, sino también la chispa que despertó en mí un entusiasmo renovado por la belleza de los textos rescatados en esta investigación. Así es como los mejores maestros dejan su huella: al contagiar pasiones.

A los miembros del Comité Tutorial – el doctor Rafael Olea Franco, la doctora Elizabeth Gómez Rodríguez y el doctor Fernando Feliu-Moggi – a quienes debo una sincera gratitud por la dedicación y las aportaciones invaluableles que han orientado el desarrollo de la investigación hasta su versión final.

A mis abuelos, Piero y Anabella Asturias, quienes desde niña me acercaron a las páginas de las *Leyendas de Guatemala*, les agradezco por haber sembrado la primera semilla de todo esto.

Finalmente, deseo reconocer a las instituciones (y a las personas que las integran) por su apoyo en la realización del trabajo de archivo y del rescate editorial que constituye el verdadero corazón de este estudio: la Hemeroteca de Guatemala (Tomas), el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica CIRMA (Thelma), la Fundación YAXS (Paulina), la *Hoover Institution* de la Universidad de Stanford (Daniel), la *Special Collections* de la Universidad de Miami (Therese) y obviamente la *Fundación Miguel Ángel Asturias* (Miguel y Sandino).

Índice

INTRODUCCIÓN.....	7
I. ENTRE PERIODISMO Y LITERATURA.....	21
1. El periodismo interpretativo.....	21
2. La herencia de la crónica modernista.....	37
II. MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, PERIODISTA.....	67
1. El periodismo juvenil (1924-1933).....	67
2. El periodismo consagrado (1968-1974).....	89
III. “LOCA Y APASIONADA AVENTURA DE NUESTRO TIEMPO”. APROXIMACIONES AL PERIODISMO PUBLICADO ENTRE 1968-1974.....	111
1. Renovaciones en el surco de la tradición.....	111
2. Una brújula para la época moderna.....	156
CONCLUSIONES.....	184
ANTOLOGÍA.....	194
BIBLIOGRAFÍA.....	286

INTRODUCCIÓN

Miguel Ángel Asturias ha sido uno de los novelistas más leídos y estudiados de América Latina. Tras el otorgamiento del Premio Nobel en 1967 y en medio del fervor editorial del “boom” latinoamericano de los años sesenta y setenta, su producción se convirtió en uno de los principales objetos de análisis para los estudios literarios latinoamericanos. A raíz de las interpretaciones de asturianistas destacados como Gerald Martin, Amos Segala, Giuseppe Bellini y Marc Cheymol, es posible pensar que la bibliografía de este escritor no tiene nada más que revelar; sin embargo, todavía hay facetas poco conocidas de la producción literaria de Asturias como sus textos publicados en la prensa.

Antes de elaborar el registro ficcional de su novelística, Asturias fue un escritor periodístico y es en sus artículos y en sus crónicas donde comienza a brotar su vocación literaria. Asturias desempeñó el papel de periodista a lo largo de toda su vida, publicando incesantemente en las columnas de numerosos periódicos internacionales; sin embargo, esta segunda identidad del escritor sigue siendo muy poco conocida.

El primer artículo firmado por un joven “Asturias, abogado” aparece en *El Imparcial* de Guatemala el 7 de septiembre de 1922. Con apenas 25 años, Asturias gana el puesto de corresponsal en París de este periódico guatemalteco y en 1924 sale por la primera vez de su país para establecerse en la amada capital francesa. Desde aquí, durante los diez años que seguirán, Asturias escribe más de 440 artículos que entrega semanalmente para sus lectores de ultramar.

Este corpus ya ha sido ampliamente abordado en la literatura académica. Numerosos son los estudios que analizan los artículos publicados entre 1924 y 1932 destacando cómo, para Asturias, estas entregas representaron un vínculo con la patria y una forma de reinterpretar la realidad social de su país con la lucidez de la distancia. Sin embargo, estos

artículos constituyen solamente el comienzo de la extensa carrera periodística de Asturias, la cual se configura como una ruta todavía muy poco recorrida por parte de la crítica asturiana.

Asturias continuó su labor en el periodismo incluso después de su regreso a Guatemala en 1933, en plena época de la dictadura de Jorge Ubico (1931-1944). La creación del periódico *Éxito* en 1934 y, aún más significativo, la fundación del *Diario del Aire* en 1938, el primer periódico radiofónico de Guatemala que Asturias dirigió hasta 1944, son claros ejemplos de su persistencia en la carrera periodística.

Asimismo, se pueden rastrear publicaciones de Asturias en diversos periódicos internacionales durante sus años de exilio y continuos desplazamientos entre México, Argentina y Europa (1944-1966). Finalmente, su carrera periodística experimentó un resurgimiento tras recibir el Premio Nobel en 1967. En ese año, Asturias firmó un contrato con la *American Literary Agency*, la cual se encargó de difundir sus artículos semanales, firmados ahora por el distinguido “M.A. Asturias, Premio Nobel”, publicándolos en los principales periódicos de toda América Latina. La última publicación que pude recopilar apareció, siempre en *El Imparcial*, el 28 de mayo de 1974, es decir apenas una semana antes del fallecimiento del escritor. Todo esto evidencia que la actividad periodística de Asturias fluyó de manera constante a lo largo de toda su carrera y constituyó una labor a la que el escritor se entregó con dedicación y persistencia hasta el final.

¿Qué significó, entonces, para Miguel Ángel Asturias este espacio de escritura en la prensa, cultivado con tanta constancia a lo largo de toda su vida? ¿Qué función cumple el periodismo asturiano en tanto que escritura paralela a su narrativa? ¿Y cómo evoluciona la trayectoria periodística de Asturias en el tiempo? Estas son las principales preguntas que guían la investigación de esta tesis doctoral.

El estado del arte: una escritura hasta ahora desacreditada

De entrada, cabe admitir el desafío que la crítica debe enfrentar a la hora de abarcar una personalidad literaria polifacética como la de Miguel Ángel Asturias, quien, además de novelista, fue poeta, dramaturgo, periodista y, paralelamente, embajador, político y etnólogo. A eso se debe sumar la dimensión internacional que marcó las pautas de su vida, entre continuos encargos diplomáticos y dolorosos exilios. La complejidad de su existencia hizo que los trabajos biográficos que se hicieron sobre Asturias tuvieran en más de una ocasión que colmar las lagunas sobre ciertos aspectos de su vida apoyándose en el mito del escritor. Destaca, por ejemplo, la obra de Luis Cardoza y Aragón titulada *Miguel Ángel Asturias: casi novela*, en la cual la vida del escritor se entrelaza con sus obras literarias.

Toda esta intrincación existencial queda reflejada también en la complejidad del corpus hemerográfico de Asturias. Durante sus continuos desplazamientos, el escritor llegó a colaborar con una multiplicidad de periódicos internacionales lo cual ha dificultado una recopilación completa de los artículos que siguen encontrándose dispersos en múltiples archivos hemerográficos de diferentes países.

Frente a este panorama, se entiende entonces la razón por la cual la producción periodística asturiana aparece como un territorio casi enteramente inexplorado que sigue esperando recibir la atención y el estudio que merece. Eso queda evidente al comparar la deslumbrante bibliografía crítica que existe sobre la novelística de Asturias frente a los pocos trabajos que tratan sobre sus textos periodísticos, los cuales, además, se enfocan de manera principal en el periodismo juvenil de los años veinte.

En efecto, el único estudio verdaderamente exhaustivo sobre el periodismo asturiano es la magna publicación de la Colección Archivos coordinada por Amos Segala y titulada *París 1924-1933: periodismo y creación literaria* (1988), en la cual se editan los 440

artículos que Asturias publica en *El Imparcial* durante su primera estancia en la capital francesa. Los estudios críticos que acompañan esta edición constituyen valiosísimas contribuciones para la interpretación de estos textos, los cuales, como se mencionó, representaron para Asturias el modo para mantenerse en contacto con su patria desde la distancia. A diferencia de algunos otros corresponsales latinoamericanos que escribían sobre París, Asturias lo veía todo a través del prisma de sus preocupaciones nacionales. Los artículos del joven corresponsal se convierten entonces en un espacio de epifanía muy peculiar a través del cual Asturias toma una nueva conciencia de Guatemala. Se trata por cierto de un paradigma que estaba ya presente en cronistas hispanoamericanos desde el siglo XIX: dando la espalda al Viejo Mundo, el periodista aprovecha la distancia para enfocar mejor su patria desde una nueva perspectiva crítica y se dedica a escribir principalmente sobre cuestiones guatemaltecas con un marcado afán educativo.

Algunos de estos artículos aparecen, muchos años más tarde, en la colección de *Novelas y cuentos de juventud* editada por Claude Couffon y publicada en 1971. Este libro propone una selección de los primeros textos literarios de Asturias, entre los cuales destacan también algunos escritos que habían sido originalmente publicados en las columnas de *El Imparcial*. En el estudio preliminar, Couffon explica cómo gran parte de los testimonios editados en la obra fueron proporcionados por el mismo escritor, lo que revela la atención escrupulosa con la cual Asturias conservaba en su acervo personal los recortes de sus publicaciones periodísticas, confirmando entonces la conciencia que el escritor tenía respecto al valor de esta escritura supuestamente secundaria.

Otras dos publicaciones que tratan la labor cronística desempeñada por Asturias en los años parisinos son la tesis doctoral *Caliban in the City of Light: Paris in the Latin American Crónica from Modernismo to the Avant-garde* de Fernando Feliu Moggi (2004) y

el artículo “Periodismo interpretativo” de Oscar Hidalgo (2011). En la primera, se reconstruye el desarrollo de la crónica desde el modernismo de Darío hasta los trabajos de otros latinoamericanos como Enrique Gómez Carillo, Alfonso Reyes y Alejo Carpentier, que al igual que Asturias, también escribieron desde el fervor vanguardista parisino. En cambio, el artículo de Hidalgo propone considerar las columnas de Asturias en *El Imparcial*, junto con las de Borges en el periódico *Crítica* y las de Gabriel García Márquez en *El Espectador*, como textos que sentaron un punto de partida para un nuevo género periodístico “interpretativo”, que se caracterizaba por presentar múltiples transposiciones con otros tipos de escrituras y se configuraba, por lo tanto, como algo suspendido entre lo periodístico y lo literario. Cabe hacer hincapié en las fechas de estos trabajos, 2004 (Feliu Moggi) y 2011 (Hidalgo). Se trata, en efecto, de estudios recientes que demuestran nuevas perspectivas interpretativas y una reciente revalorización de la producción periodística latinoamericana, la cual solía ser desacreditada y considerada como algo menor, subordinada a la escritura literaria.

Ahora bien, resulta muy curioso que la poca atención crítica que recibió el periodismo de Asturias se haya limitado solamente a la producción juvenil de los años veinte. Como se mencionó, el guatemalteco seguirá publicando en la prensa a pesar de la censura dictatorial cuando, en 1933, regresa a su país bajo el gobierno de Jorge Ubico. Tampoco dejará de publicar durante los años del exilio, en México, en Argentina y, luego, a partir de los años sesenta, nuevamente en Europa. Sin embargo, sus columnas no volverán a ser objeto de estudio por parte de la crítica, con excepción de la edición de Richard Callan titulada *América, fábula de fábulas y otros ensayos* que se publica en 1972. Éste es el único trabajo que recopila algunos de los textos del periodismo tardío de Asturias; se trata de una selección de artículos que Asturias publicó en el *Excélsior* de México y en *El Nacional* de Caracas

entre 1967 y 1973. La obra resulta muy significativa en tanto que da prueba de una primera circulación del periodismo asturiano en una dimensión editorial literaria. Es muy curioso, sin embargo, que en el brevísimo prólogo que introduce el corpus, Callan se refiere a estos textos llamándolos “ensayos” e intenta, en cierta forma, disimular el hecho de que estos escritos fueron inicialmente publicados en la prensa.

El hecho de ocultar la matriz periodística de los textos al ubicarlos en el género ensayo, es un detalle interesante que confirma la percepción disminuida del valor de los textos publicados en la prensa. De esta manera se abre implícitamente el problema de clasificación que atañe a los textos publicados por la figura híbrida del escritor-periodista latinoamericano, en tanto que, en algunos casos, como bien plantea Hidalgo, “se trataba de textos con algo más que periodismo. También textos con un poco menos que literatura”.¹ Además, el valor del trabajo de Callan se limita a ser, en sentido estricto, un rescate editorial de algunos textos olvidados de la producción asturiana, puesto que no desarrolla un verdadero estudio preliminar de los artículos. Al respecto, basta considerar que los 114 artículos recopilados son introducidos a través de un prólogo de apenas tres páginas, lo cual confirma el hecho de que, incluso en los pocos casos en que fueron editados, los textos del periodismo asturiano todavía están esperando un análisis crítico y una re inserción en el conjunto de su obra.

A la luz de lo antedicho, mi estudio propone enfocarse en la producción tardía y menos estudiada del periodismo de Miguel Ángel Asturias: la investigación de este trabajo se dirige hacia un periodo muy preciso, es decir, los años comprendidos entre 1968 y 1974, lo cual representa el último capítulo de la vida asturiana. Estos son los tiempos de oro para

¹ Oscar Hidalgo, “Periodismo interpretativo”, p. 65.

Miguel Ángel Asturias que, tras el otorgamiento del Nobel en 1967, se coloca de forma inamovible en la historia de la literatura universal.

Considero que echar luz sobre el periodismo consagrado de los años sesenta y setenta permite asentar el polo conclusivo de la trayectoria periodística asturiana y, de esta manera, poner las bases para consideraciones comparativas entre, por un lado, el ya muy trabajado corpus juvenil de los primeros textos parisinos y, por el otro, los artículos de los últimos años, firmados por el Nobel de Literatura. De este modo, se puede apreciar cómo maduró a lo largo del tiempo la forma de hacer periodismo de Asturias.

Este enfoque comparativo brinda la oportunidad de abordar la cuestión posiblemente más interesante para comprender la esencia del trabajo periodístico asturiano: ¿por qué siguió publicando en la prensa tras alcanzar el éxito como novelista galardonado por el Premio Nobel?

En el momento de máximo triunfo de la novelística asturiana, es muy curioso observar que el ritmo de las publicaciones periodísticas se intensifica considerablemente, justamente a partir de 1967. Parece un indicador bastante obvio y, sin embargo, se trata en realidad de un dato sumamente significativo sobre todo si se considera que, una vez alcanzado el éxito como novelistas, muchos escritores latinoamericanos solían abandonar el periodismo al considerarlo un medio de sustento económico meramente funcional para lograr el acceso al mundo de las publicaciones mayores.

Asturias, por fin, hubiera podido dedicarse exclusivamente a su producción novelística y, sin embargo, tras alcanzar el máximo nivel de capital simbólico al cual puede aspirar un escritor, decide deliberadamente continuar el humilde oficio del columnista y seguir respetando los extenuantes plazos impuestos por las entregas periodísticas. El galardón del premio Nobel lo induce a regresar a sus columnas con una profunda madurez literaria que

le permite tratar los temas de actualidad con la misma sensibilidad poética que caracteriza su prosa novelística. Todo eso debe interpretarse como una confirmación del hecho de que el periodismo, para Asturias, nunca representó un mero trabajo complementario sino que, sobre todo en estos últimos años, era advertido como una responsabilidad intelectual que el escritor cumplía con profundo esmero.

Al estudiar el corpus de publicaciones periodísticas de un gran novelista, es inevitable enfrentarse con el problema metodológico de la clasificación de textos que se colocan en la zona fronteriza entre periodismo y literatura. En el caso de Asturias, ha sido fundamental colocar su producción dentro de la trayectoria del periodismo interpretativo, es decir de textos periodísticos en los cuales la opinión de quien escribe predomina sobre la información respecto a ciertos hechos de actualidad, es decir que la *referencialidad* y la *objetividad* típicas del periodismo informativo dejan espacio a la *responsabilidad* de la interpretación de un “yo ordenador” que además de relatar, se dedica a un paciente trabajo de explicación y orientación de la información.

Eso ha permitido reconocer, como inmediato modelo de referencia para el periodismo asturiano, el de la crónica modernista, es decir de textos publicados en la prensa que se distinguían del tradicional periodismo informativo en tanto que estaban cargados de una fuerte ambición literaria, ya que combinaban el tratamiento de hechos noticioso con la estética estilística y la ficcionalización típica de la prosa literaria. La crónica supo diferenciarse de los otros textos publicados en la prensa, por su capacidad de atrapar el presente de forma poética y brindar, de esta forma, interpretaciones que supieron esclarecer la perplejidad de un mundo complejo en tanto que ofrecieron otro ángulo desde el cual ver lo que todos ven, pero no de la misma forma.

Es en esta tradición modernista, inaugurada por José Martí, Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera, donde se debe reconocer la matriz del periodismo asturiano, tanto en su producción juvenil como en su periodismo consagrado de los últimos años. Los tiempos cambian y, si bien por un lado Asturias será siempre capaz de actualizar sus temas y de participar en los debates contemporáneos, por otro, a lo largo de toda su trayectoria como periodista, el escritor permanecerá fiel a la tradición modernista del *flâneur* que explora el espacio urbano y brinda al lector interpretaciones para echar nueva luz sobre las múltiples facetas de la realidad social.

Por eso, el primer capítulo de esta tesis está dedicado a sentar las bases teóricas necesarias para ahondar en la extensa producción de textos que Asturias publicó en la prensa. En particular se profundizará en el debate entre periodismo y literatura, rastreando la tradición del periodismo interpretativo, desde su más reciente identidad norteamericana conocida como *New Journalism* hasta su verdadera matriz latinoamericana, es decir el modelo de la crónica modernista. Imprescindible será detenerse en la disputa que existió entre la figura del *reporter* y la del cronista e ilustrar las características que permitieron a las crónicas resaltar entre las páginas de prensa y distinguirse de los reportajes informativos.

En el segundo capítulo, se analizará la carrera periodística de Asturias, con un enfoque especial en sus primeros años como corresponsal en París, para finalizar, nuevamente en París, con el periodismo que escribió tras recibir el Premio Nobel. Como se mencionó anteriormente, el periodismo de sus primeros años ha sido ampliamente trabajado en las investigaciones de la Colección Archivos. Por lo tanto, me limitaré a destacar sus características principales para poder compararlo con el territorio inexplorado que esta tesis pretende sondear: el periodismo consagrado que se publicó entre 1968 y 1974, es decir tras el otorgamiento del Nobel y hasta la muerte del escritor.

De esta manera, se podrá enmarcar la trayectoria de toda la carrera periodística de Asturias entre sus dos polos: los comienzos de su carrera, cuando un joven periodista descubría poco a poco su vocación literaria en textos creativos que apenas encajaban en las columnas del periódico, y la plena madurez de un “escritor consagrado” que cultivaba en la prensa un diálogo cotidiano con su público lector, el cual se había vuelto un público internacional que esperaba impacientemente desde diferentes latitudes las publicaciones semanales del gran Nobel guatemalteco.

El contrato con la *American Literary Agency*, en particular, será fundamental para comprender y enmarcar los últimos artículos de Asturias. En sus primeras contribuciones de la década de 1920 al periódico *El Imparcial* de Guatemala, Asturias se dirigía a su público nacional, tratando temas de contexto local. Sin embargo, en sus colaboraciones enviadas a ALA en los últimos años, el periodista sabía que sus escritos llegaban a ser leídos en diversas regiones de toda Latinoamérica. Esta nueva dinámica de recepción dio forma a un periodismo cosmopolita, capaz de entablar conversaciones y sostener diálogos con lectores de diferentes latitudes geográficas. Los temas se desvincularon, por lo tanto, de referentes específicos para convertirse en reflexiones más amplias, de interés global, que por eso supieron conservar su vigencia en el tiempo y trascender los horizontes de la actualidad.

Poner en relación el comienzo y la conclusión de la carrera periodística de Asturias, me permitió, además, descubrir lo que quizás constituye uno de los hallazgos más relevantes de este trabajo, es decir el fenómeno de los reciclajes o sea la tendencia que tenía Asturias de jugar con las fechas de publicación de algunos de sus artículos, volviéndolos a publicar en la prensa incluso varias décadas después, lo cual confirma la capacidad que estos textos tienen de conservarse actuales en el tiempo.

Una de las limitaciones que reconozco que afecta la reconstrucción de la trayectoria periodística de Asturias, es que, al enfocarse en los dos polos del periodismo juvenil y del periodismo consagrado, se dejan de lado los años intermedios. La dificultad para acceder a un archivo disperso geográficamente no me permitió rastrear todas las colaboraciones que tuvieron lugar durante los diversos desplazamientos de Asturias, especialmente durante su estancia en Argentina. Una reconstrucción completa de la carrera periodística de Asturias y de las numerosas colaboraciones con periódicos que incluyeron sus artículos es una tarea que supera los alcances de esta tesis y, sin duda, representa un camino que la crítica asturiana aún debe recorrer. Las páginas siguientes, por lo tanto, constituyen simplemente una exploración inicial que espero contribuya a un proyecto de mapeo más amplio.

Finalmente, en el tercer capítulo de esta tesis brindo un análisis de los artículos asturianos publicados a través de ALA entre 1968 y 1974. Como explicaré detalladamente en los siguientes párrafos, este análisis se realizó a raíz de un extenso trabajo archivístico y en acervos hemerográficos llevado a cabo entre el año 2021 y 2022. Dicha investigación me permitió recopilar una totalidad de 208 artículos publicados por Asturias en la prensa a finales de los años sesenta y comienzo de los setenta. Las observaciones que brindaré en mi análisis hacen referencia a este corpus, del cual ofrezco una pequeña muestra en la antología que acompaña esta tesis, en la cual se reúne una selección de 32 artículos editados a partir de sus originales hemerográficos.

El trabajo de archivo y los “reciclajes”

Ya se ha comentado el desafío de reunir un corpus fragmentado y disperso en las hemerotecas de los múltiples periódicos internacionales con los cuales Asturias colaboró a lo largo de su vida. El primer paso fue, por lo tanto, un trabajo de búsqueda y de acopio en diferentes

instituciones hemerográficas. Este rastreo, realizado entre 2021 y 2022 entre Guatemala, México y Estados Unidos, me permitió recoger una totalidad de 208 artículos publicados por Asturias entre 1968 y 1974, en el marco de su colaboración con la *American Literary Agency* (ALA), es decir la agencia que se encargó de difundir los artículos de Asturias en los principales periódicos de América Latina. Entre estos textos, destacan los 32 artículos que se incluyen en la antología al final de la tesis. Los acervos archivísticos que pude consultar y que me permitieron reunir este corpus fueron los siguientes:

- a. El Archivo de la “Agencia Latinoamericana” conservado entre las *Special Collections* de la Biblioteca de la Universidad de Miami, me permitió estudiar detalladamente la colaboración que se estipula entre Asturias y ALA. La carpeta digitalizada reúne de forma muy completa todas las entregas de Asturias, incluyendo su correspondencia con el director de la agencia, Joaquín Maurín.
- b. Una segunda pequeña parte de esta valiosa correspondencia entre director y columnista se encuentra en los archivos “Joaquim Maurín Papers” de la *Hoover Foundation* en la Universidad de Stanford.²
- c. Fundamentales para entender la forma en la cual los escritos de Asturias aparecían en las páginas de los periódicos suscriptores de ALA, fueron los archivos de la Hemeroteca Nacional de Guatemala (HNG) y de la Hemeroteca Nacional de México (HNM). En particular, la HNG me permitió rastrear la aparición de los artículos de Asturias en *El Imparcial*, mientras que en la HNM pude observar cómo aparecían los mismos textos entre las páginas del *Excelsior*.

²*Joaquin Maurín Papers*, Hoover Institution Library & Archives, Stanford University.

- d. También fueron importantes para la realización de este estudio, las consultas llevadas a cabo en el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA), en la Biblioteca César Brañas de Guatemala y en el Fondo Blanca Araujo (nombre de la segunda esposa de Asturias), resguardado en la Fundación Yaxs, siempre en Guatemala.

A partir de este trabajo de archivo, fue muy interesante observar cómo Asturias vuelve a publicar en los años setenta algunos textos originalmente publicados durante las primeras entregas a *El Imparcial* de los años veinte, omitiendo la fecha de la primera publicación y presentándolos como artículos de actualidad, recién escritos. Estos textos vuelven por lo tanto a circular en la prensa, casi sin variaciones, cincuenta años después de su primera publicación. Este fenómeno, que he venido denominando “reciclaje”, constituye un gesto sumamente significativo en tanto que revela el valor que el mismo autor reconocía en sus artículos periodísticos, cuyo contenido, como pasa con los buenos textos literarios, es capaz de trascender el marco de gestación y se mantiene vigente a lo largo del tiempo. Allí donde las noticias del periodismo informativo mueren con el atardecer, las crónicas de Asturias se configuran como un periodismo atemporal que renueva su vitalidad en el tiempo.

La segunda vida de estos artículos ilustra perfectamente la que Antonia Viu llama “poética de la no obsolescencia”, según la cual, objetos antiguos pueden “re-significar” en el presente y volver a funcionar como dispositivos plenamente vigentes que vehiculan nuevos mensajes que se afectan y nos afectan de manera inesperada (2019, p. 9). Dicha lectura, según Viu, no debe necesariamente obedecer a un interés de coleccionismo o a una curiosidad de tipo historiográfico. Es decir, una vieja página de un periódico puede ser más que un espacio de reconstrucción histórica en tanto que tiene la potencialidad de generar nuevos diálogos, plenamente vigentes. Por eso Viu exhorta a “interrumpir las lógicas unidireccionales de la

temporalidad en relación [con] las revistas y pensarlas como materialidades con una potencia en el presente que excede la esfera de la memoria o de lo arqueológico” (p. 8).

Este fue un concepto fundamental para sentar la relevancia del presente estudio. El esfuerzo de recopilar y analizar el corpus periodístico asturiano no encuentra su justificación en términos meramente “arqueológicos”, es decir en el hecho que se trata de textos poco conocidos de un gran Nobel de Literatura. En cambio, la relevancia de este estudio debe buscarse en el valor intrínseco a estos mismos textos, en tanto que páginas que vale la pena rescatar y releer. El hecho de que el mismo Asturias decida volver a publicar sus textos a distancia de cincuenta años nos demuestra la trascendencia de estos recortes. Los artículos periodísticos de Miguel Ángel Asturias pueden ampliar sus “planos de duración” y hablar a lectores de otras épocas, incluyendo a nosotros.

I. ENTRE PERIODISMO Y LITERATURA

1. El periodismo interpretativo

En 1973, un periodista y novelista estadounidense de nombre Tom Wolfe publica “The New Journalism”, un libro que quiso ser manifiesto en la historia del periodismo norteamericano confiriendo un nombre a algo que ya desde varias décadas atrás se estaba consolidando en la prensa: el periodismo interpretativo, es decir, una forma de hacer periodismo que incorporaba al reportaje informativo, basado en hechos reales, las técnicas y los recursos de la ficción literaria. El concepto de Nuevo Periodismo se acuña entonces en tierra norteamericana entre los años sesenta y setenta. Sin embargo, eso no fue más que el inevitable bautismo de algo que venía forjándose desde mucho tiempo atrás, en otras latitudes. En efecto, columnas periodísticas cargadas de una fuerte ambición literaria circulaban libremente en la prensa ya a partir del siglo XIX, pese a lo cual, a falta de una categoría que los pudiera abarcar, estos textos se quedaron en el limbo de lo “inclasificable”, suspendidos entre literatura y periodismo.

La frontera entre estas dos grandes disciplinas ha sido a menudo un espacio de debate y de discusión, por un lado, por cronistas que anhelaban acceder a las publicaciones “mayores” y reclamaban un lugar en las antologías literarias; por el otro, por periodistas que defendían su rol profesionalizado en virtud del cual era imperativo atender apresuradamente la actualidad y referir las noticias de la forma más rápida, sintética y objetiva posible, sin preocuparse de fútiles confecciones estéticas.

Un buen criterio para poder diferenciar lo periodístico de lo literario viene propuesto por Joaquín Roy. La distinción, según el estudioso, radica en el valor que se atribuye a la

“palabra” en tanto que protagonista viva de la expresión escrita o mera transportadora del mensaje vehiculado:

Toda expresión escrita que atraiga la atención del lector hacia la palabra misma, que la escritura tenga vida propia e independiente del cosmos que la ha generado, entra por derecho propio en la dimensión literaria. Por el contrario, si la mente del lector traspasa limpiamente la barrera de las palabras y se compenetra con el contenido, estamos en el territorio del periodismo y de la llana comunicación (Roy 1986, p. 30)

A la luz de esta distinción muy clara, cabe cuestionar, sin embargo, la identidad de aquellos textos que logran exhibir una estética del lenguaje deliberada y un estilo literario, sin perder su función informativa como vehículos de contenido noticioso.

La verdad es que cualquier intento de establecer una separación disciplinaria categórica resulta, en definitiva, artificial. Por ende, en lugar de plantear una dicotomía rígida y abstracta entre periodismo y literatura, es más apropiado reconocer los vasos comunicantes que existen entre dos disciplinas distintas, pero estrechamente entrelazadas. En cada artículo de prensa, es probable que se pueda apreciar la predominancia de un determinado componente, ya sea narrativo y estético o informativo y objetivo. Sin embargo, esto no es suficiente para encasillar el texto en clasificaciones puristas.

Las palabras de Roy constituyen, por lo tanto, pautas meramente convencionales que ayudan a trazar una distinción entre periodismo y literatura. No obstante, el concepto de “llana comunicación” debe ser abordado con cautela, ya que, en última instancia, la prensa en su totalidad está atravesada por una matriz narrativa que no excluye el uso de recursos estilísticos y una atención estética a la palabra.

El Nuevo Periodismo surge precisamente para demostrar la posibilidad de este traslape y la promiscuidad entre la información y la narración literaria. Los textos que se analizarán en esta tesis se ubican efectivamente en esta zona ambigua, lo cual hace imposible categorizarlos de forma absoluta.

Asimismo, resulta desafiante identificar estos textos utilizando una nomenclatura uniforme y consistente. Se trata efectivamente de un corpus que, al fusionar elementos de los discursos literarios y periodísticos, exhibe una naturaleza extremadamente híbrida, porosa y flexible, lo cual dificulta la adopción de una única denominación. Los mismos escritores, incluyendo a Asturias, utilizan diferentes términos para describir sus publicaciones periodísticas, alternando entre crónica, artículo, ensayo y columna. En consecuencia, advierto que también en las páginas de este trabajo se empleará indistintamente este amplio espectro de denominaciones para referirse a textos publicados en la prensa que se distinguen por su marcado carácter literario.

Interpretar

El Profesor de la Complutense y Director de la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid, José Luis Martínez Albertos, clasificó los géneros en tres grandes ramas: géneros informativos (nota informativa y reportaje objetivo), géneros interpretativos (reportaje interpretativo y la crónica) y géneros de opinión (artículo o comentario) (2000, pp. 269-273). Bajo estas lentes, la interpretación se colocaría entonces como término medio entre la información y la opinión, es decir, entre lo objetivo y lo subjetivo, lo estético y lo neutral.

Por lo tanto, el periodismo interpretativo se vuelve el terreno intermedio donde se colocan aquellos textos híbridos en los cuales cohabitan de forma muy armónica las dos funciones aristotélicas del lenguaje: la *función noética*, es decir representativa, que se limita

a comunicar y designar algo, y la *función patética* que tiene la misión expresiva de transparentar sentimientos y emociones (Roy 1986, p. 38).

El diccionario de la Real Academia Española define como intérprete a una “persona que explica a otras, en lengua que entienden, lo dicho en otra que les es desconocida” (RAE, 2023). Lo que distingue entonces a un intérprete de un mero informador es la manera en la cual se expresa el mensaje, una forma que debe resultar comprensible, familiar, amena. Su intención última es la de explicar mejor un cierto contenido, traduciéndolo a un lenguaje sencillo y claro, para que el receptor pueda entender profundamente la noticia y asimilarla.

Efectivamente, si bien los acontecimientos de actualidad se expresan en un lenguaje que debería ser accesible a todo tipo de lector, en realidad la secuencia de noticias no siempre es inteligible fácilmente. Precisamente por eso nace una figura de referencia capaz de aclarar los hechos de actualidad, el contexto, su significado y su proyección. Dicho en otras palabras, la modalidad interpretativa del periodismo consiste, en última instancia, en “organizar el flujo noticioso” en un esfuerzo periodístico que quiere orientar al lector para que sea capaz de procesar el exceso de información que abrumba, pues la multiplicidad de medios informativos ha llevado a una saturación que desborda las posibilidades reales de estar “al día” (Santibáñez 1995, p.13).

Según Abraham Santibáñez, dicha responsabilidad pedagógica asumida por el periodista interpretativo se fundamenta en una “raíz humanista” y en una fuerte solidaridad social en tanto que

[...] una comunicación fluida es tan importante para el organismo social como lo es el sistema nervioso para el cuerpo; la denuncia de lo que está mal, el llamado de atención sobre cualquier peligro, el reconocimiento de

lo que está bien, constituye una necesidad permanente y, sobre todo, vital para la sociedad (1995, p.14)

Para cumplir con esta tarea, el periodista interpretativo debe poseer una aguda intuición social y saber “algo más” que sus colegas del diario, cuyo papel se reduce a reportar de forma mecánica y sintética las noticias. Su tratamiento del hecho noticioso no se limita a representar el acontecimiento, sino que lo enriquece a través de su comentario, es decir de un “elemento añadido” en el cual converge inevitablemente la dimensión subjetiva y emocional de quien escribe. La interpretación del periodista trasciende el “qué” para detenerse y ahondar en el “porqué”, agregando por lo tanto ciertos elementos valorativos.

Así que se produce un cambio en los sistemas de percepción y expresión. De ser un mero *reporter*, el periodista pasa a ser también un creador. Dos en particular son los ingredientes que se introducen en la nueva forma de relatar las noticias: el dinamismo y la profundidad. El periodismo interpretativo se distancia del reportaje estático en tanto que reconstruye una imagen cambiante, rica de matices y posibles perspectivas. Se rechaza el cuadro de costumbres cristalizado, frente al cual es posible dar una sola lectura, y se propone en su lugar una secuencia de imágenes alternativas, como si fuera una *camera continua* comentada por la voz en *off* del periodista. Además, la noticia no es simplemente enmarcada en su presente, sino que viene colocada en una línea temporal que ahonda en sus orígenes y en sus causas, así como cuestiona cuáles pueden ser las eventuales proyecciones e implicaciones futuras.

Por otra parte, la reconstrucción del acontecimiento gana profundidad. El periodista interpretativo no se limita con el cuadro general de la noticia sino que se detiene en aquellos detalles considerados marginales, es decir, en las historias “menores”, los eventos cotidianos en los cuales todo lector puede identificarse. Como bien explicaba Aníbal González

refiriéndose a las prácticas del siglo XIX, en las crónicas se realiza una minuciosa “arqueología del presente, reconstituyendo, representando y exhumando el acontecimiento del *detritus* que lo envuelve” (1983, p. 74). Todo eso sin extenderse excesivamente, pues la claridad y la brevedad siguen siendo las normas esenciales para confeccionar una noticia de forma apretada y concisa.

Ahora bien, breves tiempos de lectura no implican breves tiempos de gestación, es decir que la elaboración de artículos interpretativos demanda su tiempo. Es fácil intuir que para escribir una columna de interpretación el periodista va a necesitar un plazo de entrega más largo de lo que se emplea para redactar una simple nota informativa. En una carrera contra el tiempo para llevar a la prensa la más reciente noticia, podemos disculparle al *reporter* el sacrificio del buen escribir. En nombre de la urgencia, su escritura será sintética y aséptica. En cambio, en el periodismo de interpretación, el cuidado del lenguaje y la redacción obligan a una mayor atención en la elaboración estilística de cada artículo. Por eso Santibáñez define al periodista que hace interpretación como a un “orfebre del idioma” que, como un artista medieval, “está orgulloso de este trabajo que es suyo de comienzo a fin, aun cuando refleja historias que no son propias. El simple hecho de reunir armónicamente elementos dispersos le da una categoría distinta” (Santibáñez 1995, p. 75).

La crónica

La forma textual por excelencia del género periodístico interpretativo es la crónica. José Luis Martínez Albertos define la crónica como “una información interpretada sobre hechos actuales” (2000, p. 361) y Gonzalo Martín Vivaldi añade que se trata de “una información interpretativa y valorativa de los hechos noticiosos [...] donde se narra algo al propio tiempo que se juzga lo narrado” (1987, pp. 128-129).

A pesar de una etimología que remite a una narración basada en la neutralidad de la temporalidad, la crónica es en realidad un género profundamente subjetivo que refleja en sí mismo las opiniones de quien la escribe. En efecto, si bien el origen del término crónica viene de la palabra griega *cronos*, que significa tiempo y define una narración lineal de los hechos en orden cronológico, resulta en realidad que la crónica sea una “malformación”, una “desviación del modelo arquetípico”, una “imperfección del periodismo latino” en tanto que se revela como género profunda e inevitablemente subjetivo (Bernal Rodríguez 1997, p. 22).

En su acepción más moderna, la crónica se configura como la narración interpretativa de una noticia, relatada en primera persona y que incluye una valoración parcial del autor. Al informar sobre lo sucedido, el cronista, a diferencia del *reporter*, lo hace desde su postura personal. Es decir que se trata de un género informativo marcado por una fuerte autoría, la cual se pronuncia desde un punto de vista específico.

Si se consideran los antecedentes de este género periodístico, se podrá concluir que el término crónica alberga al menos dos identidades distintas: por un lado, una identidad histórica, heredada de las primeras Crónicas de Indias; por el otro, una marcada índole literaria debida a la dimensión estética que caracterizaba las crónicas modernistas del siglo XIX.

En su polo histórico, el género cronístico viene acompañado de la resonancia de las relaciones escritas por los colonizadores españoles durante la época de la Conquista. En este sentido la crónica apareció como “una forma embrionaria de la historiografía”, como “la herramienta narrativa más adecuada para que una persona intelectualmente relevante relatara a un determinado público lo que sucedía en un lugar” (Gil González 2004, p. 197). La finalidad de estos textos era documental, pero es importante remarcar que cada relato se construía a partir del punto de vista del autor, en tanto que testigo privilegiado que “compartía

sus ojos” y se encargaba de describir y estructurar los sucesos observados. Los cronistas, como periodistas de la época, filtraban los acontecimientos a través de sus propias creencias, sus valores y sus bagajes culturales. En otras palabras, las Crónicas de Indias fueron las transposiciones de diferentes visiones, parciales y arbitrarias, sobre la época: inicialmente la visión de los conquistadores y, en un segundo momento, la visión de los vencidos. Eso significa que, ya desde sus primeras manifestaciones, el género cronístico nunca fue imparcial, es decir que no se trató de una escritura neutral, sino de una expresión fuertemente subjetiva de ciertos hechos históricos.

Por el otro lado, pasando ahora al polo literario, resulta imprescindible revisar el momento de producción de la crónica y su cruce con el modernismo, es decir, aquel peculiar tratamiento de las noticias que nace a partir de la relación entre periodismo y literatura, y que se difunde en la prensa latinoamericana a finales del siglo XIX. Este es el antecedente más directo del concepto de crónica tal como lo entendemos hoy en día y el que más interesa a los alcances de mi trabajo. La vinculación de los textos asturianos con la crónica modernista se analizará con detenimiento en el siguiente apartado. Por el momento baste tener presente que, si por un lado, en su identidad histórica, la crónica destaca por su carácter subjetivo, por el otro, en su identidad más literaria, reivindicada a partir del modernismo, la crónica adquiere calidad estética y estilística.

Dejando ahora de lado los antecedentes históricos y regresando a su configuración más reciente, Dolors Palau Sampio distingue por lo menos tres tipos de crónicas contemporáneas (2018, pp. 211-212). La primera es la *crónica de actualidad*, es decir la forma más básica y más cercana al periodismo informativo, la cual busca ofrecer la interpretación del acontecer inmediato, por parte de un cronista-testigo. La segunda es la *crónica de autor*, decantada hacia el ángulo literario. Esta sería la directa heredera de la

tradicción modernista. Se trata de un texto en el cual se prioriza la forma mientras se relega la carga de referencialidad, que tiene un carácter secundario frente al prestigio o el reconocimiento del titular de la rúbrica. Para este tipo de periodista, el requerimiento de haber presenciado el acontecimiento se vuelve facultativo. Ya no importa el hecho de haber sido testigo directo del hecho, lo que importa es saberlo narrar. El autor se convierte en observador privilegiado (no necesariamente presencial) que toma un rasgo de la actualidad como excusa, es decir como punto de partida accesorio y no como un objetivo en sí mismo, para trascenderlo y desplegar su prosa en un texto de explícita ambición literaria. Por último, la *crónica de largo aliento* destaca como la forma más refinada que, sin perder el carácter periodístico, se aparta de la inmediata actualidad para dedicarse a creaciones más extensas y elaboradas. Este tipo de texto presupone una escrupulosa investigación previa y una consulta profunda de las fuentes, lo cual implica tiempos de producción más extensos. La autoría del cronista viene, en este sentido, marcada por la profesionalidad, la habilidad para investigar un ámbito de la realidad social, analizarlo y ser capaz de ofrecer una interpretación a fondo.

El boom de la no ficción

En América Latina la influencia del Nuevo Periodismo se dio en concomitancia con el entusiasmo por el boom novelístico. Esta estrecha vinculación tuvo como resultado una consciente formación y consolidación del periodismo literario en el continente. En efecto, la mayoría de los autores del boom no quedaron encasillados solamente en el mundo literario, sino que incursionaron en la prensa y desempeñaron muchas veces una doble identidad, novelística y periodística a la vez. Las páginas de las revistas y diarios de América Latina han contado con las mejores plumas literarias, bien sea al dar los escritores a conocer sus

obras en este espacio, o bien, al hacer así mismo una labor periodística con entrevistas, perfiles, reportajes y, sobre todo, crónicas (Benavides 2015, p. 41).

Independientemente del Boom, todos los grandes autores participaron de esta manera en la renovación del periodismo latinoamericano. Miguel Ángel Asturias en *El Imparcial* de la capital guatemalteca, Jorge Luis Borges en el periódico *Crítica*, de Natalio Botana, y obviamente Gabriel García Márquez, en *El Espectador*, de Bogotá, son solo algunos ejemplos de grandes escritores que se insertaron en la cultura de masas de la prensa. Los diarios se transformaron para ellos en instrumentos para extender sus redes de lectores y establecer una relación cotidiana con un público que no fuera solamente restringido a los círculos de la intelectualidad, sino verdaderamente masivo.

De esta forma, estos y muchos más autores establecieron las bases de un proceso de imbricaciones recíprocas entre literatura y periodismo. Sus publicaciones podían aparecer en el medio del flujo de las columnas informativas o en espacios delimitados específicos, como eran, por ejemplo, los suplementos culturales de los periódicos. Independientemente de la puesta en página, cuando salieron publicados en los diarios de la época, estos textos sentaron un “punto de partida” en tanto que “le daban origen a un género periodístico, naciente pero claramente interpretativo, con el rasgo común de que presentaban múltiples transposiciones de sus otras escrituras. Se trataba de textos con algo más que periodismo. También textos con un poco menos que literatura” (Hidalgo 2011, p. 65). Con estos artículos en efecto se consolidaba la tradición del periodismo hispanoamericano inaugurado por los modernistas.

Se trató, sin embargo, de un fenómeno que ocurrió en gran medida de forma oculta y eso se debió a que muchos de los autores quisieron mantener el anonimato en sus publicaciones de prensa. El uso de seudónimos y el distanciamiento que varios escritores quisieron guardar con sus textos se explica a menudo por la voluntad de no quererse

identificar con una escritura informativa, objetiva y considerada en última instancia como una escritura “menor”. “Ninguno de ellos –explica Hidalgo– iba a dejar de presentarse como simple amanuense. Y para ello necesitaban sustraerse en sus respectivas identificaciones como los autores de los textos que salían de sus manos y de sus máquinas de escribir” (2011, p. 70). Pese a esta tendencia de esconder la autoría de sus artículos, la calidad literaria de estas publicaciones quedó a la luz, accesible para todos los lectores del continente, y justamente desde allí, desde las columnas de opinión, se revolucionó silenciosamente el periodismo latinoamericano.

Eso implica que paralelamente al boom de la novela hispanoamericana, la literatura de no ficción también tuvo su auge, el cual se manifestó en forma muy discreta, a través de las columnas escritas por los grandes escritores del continente y publicadas en la prensa. Por eso Andrés Alexander Puerta Molina sugiere hablar de un “boom de la no ficción” para definir el proceso de consolidación del periodismo narrativo que llamamos crónica (2017, p. 176). Sin embargo –insiste Puerta Molina– habría que remarcar dos grandes diferencias entre los dos fenómenos: “la economía y el reconocimiento” (2017, p.176). Es decir que el Boom de la literatura de no ficción, no ha generado un fenómeno económico ni mediático como el que supuso la literatura latinoamericana del boom, y sigue en la espera de un reconocimiento y de una digna edición de los textos que lo constituyeron.

Son escasas las circunstancias en las cuales las columnas de prensa de los autores fueron reimpresas y estudiadas en tanto que textos plenamente literarios. Entre estos casos, se encuentran Borges y García Márquez, quienes decidieron publicar en antologías sus entregas para *Crítica* de Buenos Aires y *El Espectador* de Bogotá, casi inmediatamente después de su aparición periodística. Otros casos que vale la pena citar son los de la editorial Seix Barral que ha publicado parte del trabajo periodístico de Vargas Llosa; Alfaguara que

publicó unos textos de prensa de Julio Cortázar, y Siglo XXI que incluyó las crónicas de Alejo Carpentier en su *Obras completas*. No obstante, en la mayoría de estas publicaciones el corpus periodístico de los autores fue considerado como una producción marginal y secundaria, útil para contextualizar mejor su obra mayor. Eso significa que estas columnas, incluso cuando fueron incorporadas en antologías, muy raramente recibieron la plena atención de piezas literarias autónomas.

Más otro fue el caso de las páginas de Asturias en *El Imparcial* de Guatemala porque solamente vieron una reimpresión parcial en vida del autor y, en su mayoría, fueron simplemente conservadas en las hemerotecas hasta la fecha de hoy. A pesar de haber contribuido de forma sustantiva a la creación del periodismo interpretativo latinoamericano, sus textos, junto a los de muchos otros escritores-periodistas, siguen esperando recibir la atención editorial que merecen.

Textos que pueden resignificar

Vale la pena ahora reflexionar sobre la relevancia de rescatar y estudiar viejos artículos de prensa. Queda muy poco de una publicación periódica una vez que ha pasado el tiempo y se desdibuja fácilmente su contexto inmediato de recepción. De algún modo “nada es más viejo que un viejo diario” o un viejo recorte de periódico que ha perdido el aura que emerge de su capacidad de ser un manantial de información inédita (Viu 2019, p. 8). Los artículos parecen tener un horizonte de vida muy limitado pasado el cual dejan de tener la resonancia social de cuando su presente era presente.

Se trata de impresos efímeros cuya fecha de vencimiento, como todo tipo de objeto en una sociedad mercantilizada, está vinculada a su utilidad y a su consumo. En este sentido la “vida útil” de un artículo se agota con una primera y única lectura, tras la cual el texto cae

en la dimensión de la obsolescencia y la página de prensa es, por lo tanto, empleada para tapizar y proteger los muebles durante una operación de repintado. Es por esta razón que rara vez se dedica interés editorial a los textos que circularon en la prensa, pues son considerados como algo menor, sin derecho a una segunda lectura.

Jeovanny Benavides hace notar, por ejemplo, que más de la mitad de la obra escrita de José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos. No obstante, para la historia y la crítica literarias, el interés hacia estos autores se fundamentó por mucho tiempo en el estudio casi exclusivo de sus poesías (2015, p. 38). Eso ocurrió por el simple hecho de que lo que aparecía en periódicos venía sistemáticamente rebajado como “impuro” o “marginal”, algo destinado en última instancia a extinguirse.

La prensa como espacio de aparición se volvía entonces un lugar controversial. Por un lado, las publicaciones periódicas funcionaban como “dispositivos de exposición” (Rogers 2019, p. 12), arquitecturas de aparición cotidiana construidas para mostrar de forma amplificada y masiva un contenido. Todo lo que aparecía publicado en un periódico resultaba como puesto en escena bajo los mejores reflectores. Por otro lado, sin embargo, el foco de atención se apagaba con la llegada del día siguiente y lo que el día anterior estaba en boca de todos, se hundía repentinamente en la oscuridad del olvido.

En este contexto, el género de la crónica periodística se configuró como un discurso que resistía a la caducidad periodística y reclamaba un reconocimiento literario. Como bien resume Molina, “la crónica, a diferencia de las noticias, no muere con el atardecer, tiene una forma particular de envejecer que, como en el caso de los buenos vinos, toma cuerpo con el paso del tiempo. Esa vitalidad le permite una estrecha relación con la literatura. La crónica reclama un lugar adentro de los géneros literarios, no tiene nada que envidiarle a los cuentos más originales” (2017, pp. 165-166).

A partir de la segunda mitad del siglo XX se ha observado una incipiente recuperación de las crónicas modernistas para el cuerpo literario hispanoamericano. Las columnas de muchos autores fueron rescatadas de los estantes de las hemerotecas y recopiladas en antologías literarias que otorgaban a los textos una nueva dignidad. Vale la pena por ejemplo mencionar el paciente trabajo de rescate editorial que Belem Clark de Lara hizo con la obra de Manuel Gutiérrez Nájera, con el objetivo, citando a la misma autora, no tanto de estructurar sino que dar una “arquitectura” a una obra dispersa en múltiples periódicos, fragmentada y, sin embargo, secretamente coherente (1998, p. 89).

El paso a la edición libresca puso fuertemente en cuestión las fronteras entre periodismo y literatura. Antes se distinguía un ensayo literario de un artículo periodístico optando frecuentemente por la fácil solución de considerar como ensayo lo que está pulcramente encuadrado y calificar como “periodismo” lo que ha ido apareciendo en las páginas de colaboraciones de los diarios. Sin embargo, el rescate editorial de las crónicas periodísticas llega a demostrar que los textos pueden vivir una “trasfiguración” y migrar a diferentes espacios de lectura (Roy 1986, p. 20).

Surge, por lo tanto, una pregunta inevitable: “¿Cómo tomar en serio textos que desde un principio parecía destinados a una existencia tan efímera como la de sus temas y que, sin embargo, perduran, escandalosamente, en las antologías y en los macizos tomos de unas obras completas?” (González 1983, p. 63). Según Susana Rotker, lo que hace que estos textos informativos, noticiosos, sobrevivan en tanto que obras de arte “proviene de la voluntad de escritura, del cómo se ha verbalizado su discurso, del cómo prevalece el arte verbal en la transmisión de un mensaje referencial” (1992, p. 113). Es decir que justamente en virtud de la estilización y de la estética con la cual el cronista se diferenciaba del *reporter*, sus textos alcanzan la eternización otorgada a las obras literarias.

“El estudio de las crónicas periodísticas sugiere así una revisión de las divisiones establecidas entre arte y no arte, literatura y para-literatura o literatura popular, cultura y cultura de masas” (Rotker 1992, p. 21). En efecto gracias a este proceso de recuperación se superan los estereotipos acerca de la “literatura pura” y de los géneros “del trabajo asalariado como incapaz[ces] de producir obras de arte; y, por otro lado, el prototipo del arte verdadero como consumo reservado a las élites” (Rotker 1992, p. 21).

La estética de la recepción, los cambios de sensibilidad en el público lector y las nuevas perspectivas teóricas sobre los géneros desencadenan procesos de ediciones de trabajos marginales o migraciones de textos que pasan de un género al otro. Por eso Arturo Taracena afirma que “todos los grandes autores son periodísticamente reevaluados según los períodos históricos, cambios en la ideología estética, reajuste o giros de todo tipo que reflejan las diversas maneras en que los seres humanos buscan entenderse, explicarse y ubicarse en el universo utilizando pasadas obras maestras como indicadores de nuevas rutas” (1988, p. 696). Se trata de un proceso muy reciente, que todavía sigue en marcha. Baste considerar que el primer Premio Nobel otorgado en reconocimiento de una obra periodística fue asignado apenas en 2015, a la periodista bielorrusa Svetlana Alexiévich reconociéndole el mérito de lograr captar difíciles realidades y contarlas con belleza poética.

Para mejor entender esta “segunda vida” que pueden cobrar los textos de prensa, más allá del valor estético literario, Antonia Viu sugiere reflexionar sobre el valor de la *materialidad* que configura estos dispositivos. Un recorte periodístico es, al final de cuentas, algo material que sobrevive en el tiempo y tiene un potencial comunicativo también en momentos posteriores al solo día en el cual fue publicado. Se trata de textos efímeros que siguen constituyendo una materialidad que, si bien ha agotado su posibilidad de circulación, todavía puede obedecer a una lógica de propagación:

[...] es necesario pensar los impresos efímeros no como objetos con una vida útil prevista de antemano y salvados por su valor histórico o estético por un historiador o un coleccionista, una vez que la pérdida de su valor contingente los ha relegado al olvido. Se necesita más bien verlos en la intensidad de las relaciones que establecen en tanto cuerpos con otros cuerpos, humanos y no humanos, y en los aspectos que surgen a la percepción en estos desplazamientos y superposiciones, prescindiendo de una mirada que busque regularidades desde las cuales fijar su función en un único contexto (2019, p. 37)

Lo que plantea Viu es que se pueda reconocer la posibilidad de un encuentro entre una materia efímera y una más perdurable, por ejemplo entre un recorte amarilleado de una vieja revista y un lector que lo encuentra y le concede una “segunda lectura”.

Dicha lectura, según Viu, no debe necesariamente obedecer a un interés de coleccionismo o a una curiosidad de tipo historiográfico. Es decir que una vieja página de un periódico puede ser más que un espacio de reconstrucción histórica en tanto que tiene la potencialidad de generar nuevos diálogos, plenamente vigentes. Por eso Viu exhorta a “interrumpir las lógicas unidireccionales de la temporalidad en relación a las revistas y pensarlas como materialidades con una potencia en el presente que excede la esfera de la memoria o de lo arqueológico” (2019, p. 8).

Bajo estas lentes, se plantea una “poética de la no obsolescencia”, según la cual objetos antiguos pueden “re-significar” en el presente y volver a funcionar como dispositivos plenamente vigentes que se afectan y nos afectan de manera inesperada (2019, p. 9). Un recorte de periódico puede entonces ampliar sus “planos de duración” y volverse, nuevamente, un objeto moderno, capaz de hablar a lectores de otras épocas. Eso es exactamente el espíritu que guía este trabajo de rescate editorial del periodismo de Miguel

Ángel Asturias, es decir de crónicas que tienen la capacidad de volver a “funcionar” en nuestra actualidad.

2. La herencia de la crónica modernista

Para mejor apreciar la nueva forma de hacer periodismo que se difunde a partir de la mitad del siglo XX, es imprescindible buscar sus antecedentes y colocarla en una trayectoria que ilustra cómo, a lo largo del tiempo, la prensa cambió la modalidad de procesar los sucesos que acontecen en la realidad.

Si bien, como ya se ha mencionado, esta nueva sensibilidad periodística ha pasado a la historia bajo la identidad norteamericana del *New Journalism* y se identifica fuertemente con los nombres de grandes escritores estadounidense como Tom Wolfe o Gay Talese, en realidad, los antecedentes del *Nuevo Periodismo*, más aún para nuestro autor guatemalteco, se encuentran en América Latina.

Lo que se conoce como *Nuevo Periodismo* nació no en Estados Unidos, sino en tierras latinoamericanas con los grandes autores del modernismo como fueron José Martí, Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera. Es en la crónica modernista donde se debe reconocer la matriz del periodismo interpretativo, es decir, de aquel peculiar tratamiento de los hechos noticiosos que dio lugar, sucesivamente, a la consolidación de la crónica de autor y de la crónica de largo aliento.

Efectivamente, la crónica modernista es el modelo principal al que se hace referencia en toda la producción periodística de Miguel Ángel Asturias. Como se analizará en el tercer capítulo, desde sus primeros artículos en la década de los años veinte hasta sus últimas publicaciones en la prensa en la década de los setenta, Asturias se mantiene constante en su fidelidad a esta tradición y conserva a lo largo de su carrera periodística este molde y este

peculiar tratamiento de las noticias. Por lo tanto, en esta sección, me dedicaré a destacar las características fundamentales de la crónica modernista, ya que constituye el punto de partida esencial para comprender y apreciar el periodismo asturiano.

El modernismo tradujo las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la modernidad, poniendo particular énfasis en la reformulación del papel del intelectual en la nueva sociedad industrializada. La vida de las grandes ciudades a su ingreso a la modernidad, los descubrimientos científicos, la industrialización, el desarrollo de la tecnología, el abandono del campo, el avance demográfico y el desarrollo de los sistemas de comunicación de masas, habían creado nuevos entornos y significados, destruyendo los antiguos. Eso fue lo que pasó con la noción de lo literario.

En el incipiente contexto moderno, regido por la eficiencia y la utilidad, el literato no encuentra su lugar ya que la gente se desinteresa de la producción estética cuyo “uso” ya no parece entender. Por ser incapaz de darle a su creación un valor económico en el mercado, al poeta se le niega su dignidad: el vate ha perdido su corona. Como bien explica Rama, “ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a las borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra –y es la más fea del momento– la del improductivo” (1985, p. 57).

Inevitable, para sobrevivir sin tener que retirarse a la soledad de la torre de marfil, fue transformarse y adaptarse a los nuevos requerimientos de la sociedad, es decir buscar nuevos canales para poder continuar siendo “voz”. Sólo transformándose podrá el literato continuar su misión de influir en el medio. Dicha transformación obligará por ejemplo al escritor a identificarse con empleos profesionales, como el de maestro, bibliotecario, traductor, corresponsal o periodista. La “empleomanía” del escritor –como la define Clark– fue el

primer síntoma de esa nueva condición del escritor destronado (1998, p. 46). Sólo en calidad de “asalariado”, es decir, transformando su obra en mercancía, podía el intelectual continuar entregando sus producciones al público, o, mejor dicho, al mercado.

Este fenómeno profesionalizante del escritor modernista constituyó entonces un pasaje obligado para poder salvaguardar su misión, ahora más importante que nunca. En un mundo donde todo se sacrificaba en el altar del progreso, el arte llegó a desempeñar una función social fundamental, ofreciendo a la humanidad un amparo. Citando a Rotker, su rol fue el de “instrumento moralizador para contrarrestar con belleza —a través de la educación, por ejemplo— el materialismo, el vacío y la amoralidad acarreados por los modos de vida monitorizados” (1992, p. 59).

En la perspectiva modernista, el arte se definió entonces como “vehículo suplidor de los sentimientos nobles o trascendentes, la naturaleza, la espontaneidad, la convivencia no egoísta, felicidades ausentes del trabajo cotidiano”, es decir, como una última forma de resistencia que servía para “elevar los pensamientos y ennoblecer el espíritu” frente a la apatía de la secularización y a la industrialización (1992, p. 59).

Se desarrolla de esta manera una retórica de lo sublime que busca perseguir los últimos rastros de una belleza no contaminada y defender la pureza que sobrevive en el mundo moderno. Los cronistas modernistas, como *dandies* baudelairianos, sufren un “desajuste” con el entorno que los rodea y, por eso, sus textos a menudo “reflejaron el dolor de las transformaciones, un anhelo frustrado por recuperar el sabor de lo sublime y por crear espacios de condensación donde todo parecía fragmentado” (Rotker 1992, p. 69). Se trata de literatos que, como bien observa Feliu Moggi, se atreven a explorar los espacios afuera de la “torre de marfil” y se convierten en vagabundos urbanos. La misión de “contar el nuevo mundo”, que era el pilar fundamental de las Crónicas de Indias, llega a constituir el canon de

esta nueva forma cronística. Animados por una curiosidad insaciable, los cronistas se lanzan a explorar la desintegración de la sociedad moderna con el único propósito de relatarla y comentarla desde su perspectiva personal. Por “moderna” se entendía en efecto una literatura capaz de acoplarse al ritmo de los cambios sociales, políticos y económicos de la modernidad, es decir una literatura que pudiera ser capaz de reflejar en sí misma las condiciones múltiples y confusas de la época.

Lo inesperado es que, a medida que avanzan en el laberinto de la metrópoli, estos aventureros acaban por ser seducidos por la monstruosidad de la realidad urbana. Los modernistas descubren que más allá de la acumulación de acero, maquinarias y motores, se asoma un código estético, una belleza peculiar escondida tras las contradicciones de la industrialización. Quizás por eso el vínculo del literato con el contexto urbano se configuró muchas veces como una relación de amor y odio, expresada a través de quejas resentidas y odas apasionadas. Como bien admite Gutiérrez Nájera: “todos los grandes modernistas del siglo XIX, atacan apasionadamente este entorno, tratando de destrozarlo, de hacerlo añicos desde dentro; sin embargo, todos se encuentran muy cómodos en él, sensibles a sus posibilidades” (*apud* Clark 1998, p. 43). La fascinación hacia la maquinaria industrial se vuelve un rasgo recurrente en la crónica modernista. De esta manera, la crítica hacia la racionalización, la decepción y la polémica sobre el dominio de la materia dejan paulatinamente el lugar a un “*love affair*” del escritor con la fuerza artificial y destructora de la ciudad (Feliu Moggi 2004, p. 80). Estas incursiones apasionadas en el espacio urbano dieron como resultado una serie de textos que empezaron a publicarse y a circular en el marco de la prensa periódica.

La prensa, un espacio disputado

Como se adelantó, la “empleomanía” del escritor ocurrió de la mano de la industrialización de la sociedad moderna. Había un modo oblicuo por el cual los poetas habrían de entrar al mercado, hasta devenir parte indispensable de su funcionamiento, sin tener que negarse a sí mismos por entero. Si no ingresan en cuanto poetas, lo harán en cuanto intelectuales: “la ley de la oferta y demanda, que es el instrumento de manejo del mercado, se aplicará también a ellos, haciendo que en su mayoría devengan periodistas” (Rama 1995, p. 67).

Es importante aclarar que esta reconversión de trayectoria no respondió a una vocación, sino a una mera necesidad económica. Se trató de un “pactismo”, como lo define Rama, que trataba resolver los aspectos contradictorios de la realidad de ser escritor en un mundo mercantil, es decir, por las exigencias económicas del medio. Dicho de otra forma, los escritores que se convierten en asalariados de la prensa lo hacen principalmente por la exigencia de incorporarse a la era de “progreso”, donde la ley del más fuerte los acechaba y donde tendrían que encontrar elementos eficaces que les permitieran continuar ejerciendo el arte de escribir.

Esta situación no se podría entender sin considerar dos factores concomitantes: la falta, en América Latina, de una industria consolidada del libro, que obligó a los escritores a difundir sus obras literarias a través de publicaciones periódicas, y la condición del periodismo en tanto disciplina en formación, es decir, como un espacio que no tenía del todo definidos sus contornos, así como los principios que daban identidad a sus formas textuales (Gómez Rodríguez 2021, p. 130).

Como consecuencia inevitable, se produjo entonces una contaminación entre los dos discursos, periodístico y literario, ya que llegaban a confluir en la prensa dos matrices discursivas radicalmente diferentes: por un lado se distinguía una escritura propiamente

periodística, que obedecía a una función informativa, lo más neutral y sintética posible; por el otro se fue destacando una tendencia literaria narrativa, que se diferenciaba en el uso del estilo y en la estetización de los contenidos tratados. Nuevamente, vale la pena aclarar que distinciones tan tajantes son meramente convencionales y que sería más correcto referirse a la predominancia de ciertos rasgos en determinados discursos de prensa.

En todo caso, la cohabitación de esta doble funcionalidad de la escritura periodística ocasionó fricciones entre ambas matrices, las cuales se acentuaron en la medida en que el periodismo se consolidaba como disciplina y privilegiaba la información inmediata y objetiva de la actualidad. Dichas fricciones, como se ilustrará más adelante, se concretan en el enfrentamiento entre las dos figuras que reclamaban su propio espacio en la prensa: por un lado, el *reporter*, apresurado en representar las noticias más recientes y, por el otro, el cronista, quien se dedicaba a compartir reflexiones con un enfoque más meditativo y profundo. Otra vez se trata de figuras convencionales que no deben entenderse como categóricas: en su trabajo, el *reporter* quizás no busca los vuelos de la creación poética, pero escribe con un estilo personal y es capaz de apropiarse de recursos narrativos y de estrategias de representación compartidas con los discursos literarios. Por su parte, en los textos identificados como literarios, que el cronista publica en la prensa, existirá inevitablemente una vinculación con la materia de actualidad (más o menos explícita), así como el uso de cierta información noticiosa.

Un rasgo que seguramente distinguía estos dos perfiles era la popularidad que gozaban algunos cronistas, cuyos nombres ya destacaban con autoridad en los círculos intelectuales. A diferencia de la *chronique* francesa, la crónica modernista tuvo como autores a una serie de figuras cimeras, fundadoras de la literatura y del pensamiento moderno en

Hispanoamérica y España, y, por ende, su impacto sobre el desarrollo de las letras hispánicas del siglo XIX y aun del XX fue mucho mayor que el de la *chronique* en las letras francesas.

Como se adelantaba, los padres de la crónica modernista fueron Manuel Gutiérrez Nájera seguido, brevemente después en términos cronológicos, por José Martí. Gracias a las publicaciones de este último durante la década de 1880, en los periódicos *El Nacional* de México y *La Opinión Nacional* de Caracas, se inaugura una nueva manera de hacer periodismo, la cual será continuada por la gran pluma de Rubén Darío, así como por los trabajos de José María Vargas Vila, Julián de Casal e incluso Enrique Gómez Carrillo, considerado el último “oráculo de la modernidad” (González 1983, p. 166). Deliberadamente frívolo y ostentoso, Gómez Carrillo fue uno de los más importantes propagandistas del modernismo, en tanto que se dedicó en cuerpo y alma el oficio de cronista y, a diferencia de los otros escritores-periodistas, basó su vida casi de manera exclusiva en su labor periodística.

El caso de Carrillo es, además, particularmente significativo porque brinda una vinculación muy estrecha con Miguel Ángel Asturias, del cual fue sin duda un modelo de referencia. Ambos eran guatemaltecos y durante su carrera periodística llegaron a desempeñar el codiciado puesto de corresponsal en París. Carrillo adelanta a Asturias en la capital francesa y le prepara el surco periodístico modernista, que será heredado como molde para la primera escritura de las columnas asturianas.

Gracias a estos grandes nombres, las crónicas lograron dejar una resonancia en la literatura posterior y es necesario considerarlas como “subgénero literario” en tanto que, “sin la aportación particular de la crónica modernista, sería muy difícil concebir no sólo la ensayística [sino también] la narrativa del boom, cuya urdimbre textual se nutre de estos momentos anteriores de la historia literaria hispanoamericana” (González 1983, p. 176).

Cronistas versus Reporters

En virtud de su temperamento narrativo y de su vocación literaria, el cronista modernista que publicaba en la prensa nunca se redujo al papel de mero amanuense de los hechos de actualidad y justamente por eso nunca se integró de lleno al mercado periodístico. Su actitud frente al funcionamiento de la prensa oscilaba entre “el acercamiento y el repudio” (González 1983, p. 81). Es decir que, al no haberse consolidado todavía otros vehículos de circulación cultural, los cronistas se acercaban a los periódicos impulsados por la necesidad de publicar sus trabajos, pero, al mismo tiempo, no se conformaban con este espacio pues la potencia estilística que caracterizaba sus textos generaba en ellos una fuerte pretensión literaria.

Varios fueron los desafíos enfrentados por el escritor que trabajaba en la prensa a finales del siglo XIX y principios del XX: la necesidad de adaptarse a los criterios de la novedad y del sensacionalismo, la subordinación a un jefe y la competencia con los colegas, la velocidad y urgencia con las cuales se tenían que atender los encargos y, por último, la obligación de comunicarse con un público poco ilustrado, lo que le impuso remplazar la seriedad, con el deleite y la amenidad. Esta tensión significaba una lucha diaria que el cronista cubano Julián del Casal compara con la del domador frente a las bestias salvajes:

La pluma del cronista tiene que escarbar diariamente el campo de la actualidad, para hallar un asunto importante, revestirlo de galas y ofrecerlo a la voracidad de sus lectores. La tarea es difícil. Aseméjase algo a la del domador que se ve obligado a echar todos los días, en la jaula de sus leones, los pedazos más frescos de carne, para tenerlos satisfechos e impedir que lo devoren (1963, p.105).

En la conclusión de esta cita se advierte el carácter de necesidad que implicaba el trabajo del cronista asalariado: “para impedir que lo devoren”, es decir para impedir que lo despidan y tenga que regresar a su condición de vagabundo improductivo.

Al no poder independizarse del mercado en tanto que único medio de publicación, el cronista no tuvo más remedio que trazar una línea interna para distanciarse del periodismo informativo y, en particular, para diferenciarse de la figura del *reporter*. Escribir crónicas no era lo mismo que escribir noticias y folletines. Precisamente sobre la voluntad del cronista de distinguirse de los otros periodistas mercantiles, se fue forjando la identidad de la crónica modernista a través de un proceso deliberado de autoconsolidación.

De esta manera, “el límite”, o sea la dependencia de la prensa mercantil, se convierte para los cronistas en la “condición de una posibilidad del interior” (Ramos 2021, p. 147). Es decir que precisamente marcando la distancia entre el campo “propio” del sujeto literario y las funciones discursivas otras, ligadas al periodismo mercantil, se pudieron definir los rasgos de la crónica modernista. Como bien ilustra Ramos, “el interior, el campo de identidad de un sujeto (literario, en este caso), solo cobra sentido por oposición a los ‘exteriores’ que lo limitan, que lo asedian, si se quiere, pero que a la vez son la condición de posibilidad de la demarcación de su espacio” (2021, p. 175).

Muchas son las críticas abiertas que los cronistas pronuncian en contra de sus colegas *reporters* en el periódico. En particular, la crónica se siente amenazada por los tiempos de producción casi inmediata del reportaje y por el ritmo acelerado de los otros medios de comunicación que obligan al desafío de encontrar nuevas formas para retener la atención del lector. En algunos de sus artículos, Gutiérrez Nájera llega hasta admitir de forma muy pesimista que “la crónica, señoras y señoritas, es, en los días que corren un anacronismo. La

crónica [...] ha muerto a manos de *reporter* [...] que obliga a los sucesos a encanecer en una sola noche” (*apud* Gómez Rodríguez 2021, p. 143).

Muy emblemáticas son también las palabras de Darío cuando manifiesta la frustración del escritor que publica en la prensa: “La tarea de un literato en un diario, es penosa sobremanera. Primero, los celos de los periodistas. El repórter se siente usurpado, y con razón. El literato puede hacer un reportaje: el repórter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo [...]. En resumen: debe pagarse [...] al literato por calidad, al periodista por cantidad; sea aquélla de arte, de idea; ésta de información” (*apud* Ramos 2021, p. 162).

Se podría de hecho decir que la crónica modernista se define en un movimiento de “reacción” frente a las funciones discursivas “otras” en tanto que los cronistas –como bien explica Gómez Rodríguez– “convertirían las limitantes del género en una estrategia para explorar formas alternas a las tradicionales para elaborar interpretaciones más abarcadoras del mundo”. De este modo, los narradores le conferían a la crónica una mayor densidad, la de un “dispositivo pletórico de símbolos”, capaz de desencadenar la reflexión e invocar en la mente de los lectores ideas, emociones, vivencias y sentidos ocultos en torno a la realidad (2021, pp. 154-155).

La confrontación entre cronista y *reporter* se vuelve, entonces, la ocasión para tomar conciencia de la nueva identidad modernista. En efecto, la misma línea de separación que el cronista tuvo que marcar para distinguirse de la figura del *reporter*, se vuelve el trazo de su propio perfil. De esta forma “en oposición al periódico, en el periódico, el sujeto literario se autoconsolida” (Ramos 2021, p. 147).

Donde radica la diferencia

Cabe ahora detenernos en los rasgos de la crónica modernista que se forjan justamente a partir de este proceso diferenciador entre literatura y periodismo. En particular tres son los puntos donde la crónica se distancia de las otras publicaciones de prensa: la finalidad, es decir, la función última del artículo; la atención a la forma estética del texto que resultará ser muy literaria, marcada por un estilo refinado y por la tendencia a la ficcionalización y, por último, el contenido, caracterizado por la variedad de los temas tratados.

a. Función del texto

La noción quizás principal que se reformula en las crónicas modernistas es la función textual. Si por un lado las columnas periodísticas cumplían principalmente con la tarea de “informar” al lector sobre los sucesos de la actualidad política y social, la crónica da un paso adicional y, además de llevar a los curiosos una noticia, la comenta, analiza, censura, elogia, crítica y rectifica a la vez. La naturaleza híbrida y porosa de la crónica y su propensión a adquirir diversos usos, hacen que los textos nunca lleguen a desempeñar una función unívoca (Gómez Rodríguez 2021, p. 130).

En este punto es importante aclarar que la vinculación social y el interés de la crónica hacia los temas de actualidad se mantiene vigente. La ruptura con el entorno periodístico no implica el “ensimismamiento del texto”, ya que, si bien la preeminencia de una búsqueda estética coloca la crónica en los umbrales de la literatura, eso no significaba que ésta se tornara excluyente o adquiriera una postura asocial (Gómez Rodríguez 2021, p. 173). Los textos siguen enraizados en la actualidad, manifestando un interés y una preocupación por las transformaciones de la época. Lo que cambia, sin embargo, es la forma en el tratamiento de estos hechos noticiosos.

En las crónicas, tanto la función informativa de comunicar los hechos de actualidad como la función indicativa dedicada a describir, a veces detalladamente, los hechos referidos, se deslizan a un segundo plano. El cronista se limita a trazar algunas pautas generales para enmarcar los hechos a los cuales su texto se refiere, ya que asume que el lector conoce el acontecimiento en cuestión. Por lo tanto, la función que se llega a privilegiar en las crónicas es la función exegética o evaluativa, es decir dirigida a explicar los acontecimientos en relación con el contexto social.

En otras palabras, la información deja el espacio a la interpretación de la realidad. La crónica trasciende la descripción de la noticia y busca ordenarla, encontrarle un sentido. Como se mencionó en el apartado anterior, este cambio de enfoque implica un deslizamiento de la dimensión objetiva a la esfera de la subjetividad. Allí donde el *reporter* está concentrado en la objetividad de los hechos relatados y se compromete en representarlos de forma neutral, el cronista defiende el derecho a la subjetividad de la interpretación.

La crónica utiliza la noticia como los cimientos sobre los cuales se construye un palimpsesto de consideraciones transversales. Se trata, retomando una expresión de Ramos, de un “ejercicio de sobreescritura” (2021, p. 174). El cronista es aquel que, al informar, “escribe sobre”, es decir, comenta. Para poder hacerlo, no se puede limitar a relatar un acontecimiento de forma instantánea, sino que se toma su tiempo, cambia el foco, experimenta perspectivas inusuales, explora los márgenes para tratar de comprender mejor, sin limitarse al “qué” sino dando cuenta de los “porqués” del presente y del futuro. La noticia, de esta manera, se presenta al lector “filtrada” por la individualidad del cronista.

Eso, además, implica que llegue a perderse el requisito de la *referencialidad*. En efecto, si el enfoque ya no coincide con relatar de la forma más objetiva lo que pasó, entonces el cronista no debe necesariamente ser testigo del acontecimiento. Es muy significativo que

en su correspondencia con los columnistas de su agencia, Joaquín Maurín –director de la American Literary Agency y, como se ilustrará en el siguiente capítulo, figura fundamental en la trayectoria periodística asturiana– exhorta a sus colaboradores a “viajar periodísticamente” al sitio de los acontecimientos, sin en realidad moverse de sus escritorios (*apud* Roy 1986).

Puesto que la esencia de los artículos de prensa es la representación detallada de la noticia, para legitimar su discurso el *reporter* debe “estar allí” donde ocurren los sucesos. Su papel de “referente” de la noticia le impone la necesidad de observar con sus propios ojos lo que sucedió. En cambio, el cronista, al cual le importa interpretar la noticia, puede enterarse a distancia y “viajar allí” con sus consideraciones. Se observa por lo tanto el siguiente cambio de paradigma: del imperativo de la “cosa vista” (la “*chose vue*”, Thérenty, 2007) en virtud del cual el periodista tenía la misión de dar testimonio, pasamos a la responsabilidad de la “cosa dicha”, en la que el cronista se presta a analizar algo, que puede no haber observado de primera mano, pero que sabe perfectamente sopesar y valorar.

El cronista tiene, además, la capacidad de pronunciarse sobre diferentes ámbitos del saber, comentando noticias de distintas latitudes geográficas. La confianza que el lector deposita en el *reporter* se basa principalmente en su posición privilegiada como testigo directo del acontecimiento. En cambio, la legitimidad del discurso cronístico radica en la capacidad interpretativa del dato noticioso.

Es precisamente por esta razón que un rasgo fundamental de la crónica es su índole multitemática y enciclopédica. A diferencia del periodismo especializado, el género cronístico se mantiene abierto y reivindica una identidad omnívora que le permite explorar y pronunciarse críticamente sobre diferentes temas. Citando a Nájera en su célebre artículo “Su majestad el periodista” (1883), el cronista debe ser:

[...] como los dioses de Walhala, puede partirse en mil pedazos y quedar entero. Ayer fue economista, hoy es teólogo, mañana será hebraizante o tahonero. Es necesario que sepa cómo se hace el buen pan y cuáles son las leyes de la evolución; no hay ciencia que no esté obligado a conocer, ni arte cuyos secretos deban ser ignorados por su entendimiento; la misma pluma con que anoche dibujó la crónica del baile o del teatro, le servirá para trazar hoy un artículo sobre ferrocarriles o sobre bancos, y todo eso sin que la premura del tiempo le permita abrir un libro o consultar un diccionario (*apud* González 1983, p. 80)

La desvinculación del referente noticioso desencadena la libertad temática de la crónica. El cronista, como un todólogo de la prensa, debe saber dominar varias disciplinas sin nunca encerrarse en la torre de marfil de la especialización, desempeñando, de esta manera, una extraordinaria función de mediador y divulgador cultural. La crónica se transforma entonces en un espacio pedagógico en el marco del cual se proporcionan al lector una especie de inventario de diferentes ámbitos del saber, que le permite adquirir conocimientos que resultarían inaccesibles para él por vía directa. En este sentido, en palabras de Olea Franco, el cronista llega a cumplir “un sentido ético entrañable” porque sus textos se convierten en un profundo “encuentro del yo con los otros” (2021, p. 256).

La diferencia sustancial radica en que el cronista narraba, describía y ofrecía su observación personal “siempre pensando en el bien público”, el *reporter*, en cambio, acudía a recabar informaciones, entregaba al lector una síntesis de ellas, redactadas con claridad, sin palabras inútiles y “exponiendo los hechos descarnados”, es decir que “no narraba, arrojaba datos” (Clark 1998, p. 117). Allí donde el cronista incentivaba el juicio crítico y la reflexión profunda del lector, el *reporter* se limitaba a juicios ligeros, despreocupado de ideales o de responsabilidades morales.

Dos fueron las principales características del reportaje: la imparcialidad, es decir la objetividad del relato, y el sensacionalismo. En efecto, su pragmatismo hacía que el reportaje provocara una reacción inmediata en el lector, estimulada por la “nota roja”. Por eso su búsqueda se enfocaba principalmente en los escándalos, crímenes y vicios sociales. Si el cronista deambulaba en busca de los últimos rastros estéticos de la sociedad urbana, celebrando la belleza de la humanidad que sobrevivía en la calle, el ámbito del *reporter*, en cambio, como bien destaca Clark, fue “el espacio de degradación de la ciudad” (1998, p. 118). Escenas escandalosas que el editor explotaba para aumentar las ventas del periódico, pues, al final de las cuentas, el objetivo último de cada *reporter* era “alcanzar una ventaja comercial de su producto al tratar de elevar el número del tiraje” (Clark 1998, p. 118).

Se podría entonces decir que, a la noción de *referencialidad*, se sobrepone la de *responsabilidad*. El cronista, al proveer una interpretación, se hace responsable de ordenar los sucesos y dar forma al caos. La suya es una misión social que permite que la noticia no venga simplemente conocida por los lectores, sino asimilada. En las crónicas se configura por lo tanto un “yo ordenador” que, basándose en las imágenes relatadas por los *reporters*, se compromete a colocar los acontecimientos en un marco de reflexión más amplio, a través de un paciente trabajo de explicación y orientación de la noticia. Como bien observa Fernando Feliu Moggi, la crónica modernista tiene como propósito último la educación del lector en tanto que convierte el espacio de la prensa en un “*locus of political self-understanding*” (2004, p. 109).

Para entender mejor este punto, cabe tener en cuenta el contexto social en el cual circulaban las noticias y en el perfil que tenían los lectores de la prensa cronística. En una sociedad en frenética transformación, las noticias se han convertido en algo demasiado complejo. En este marco se ha revelado la futilidad de un periodismo objetivo que deja al

lector libre de llegar a sus propias conclusiones olvidando que a veces no es tan fácil procesar los datos de actualidad (Roy 1986, p. 119). El lector, tras enterarse de las noticias, pide al periódico algo más, una brújula que le permita una lectura lenta, meditada y gozosa.

El cronista escribe justamente para este tipo de lector culto, curioso y hambriento de un mejor entendimiento de la sociedad en la cual vive, que se concibe como asombrosa y siniestra a la vez. Para este lector, la crónica viene recibida como algo confiable, como certezas que lo “rescatan de la ambivalencia” y le devuelven parcelas de conocimiento de su propia realidad (Angulo Egea 2014, p. 9). En este sentido, como sugiere Roy, la tarea del cronista debe considerarse como una misión que nace a partir de un compromiso social: el de argumentar la realidad para volverla más comprensible. La crónica se vuelve instrumento para adquirir conciencia de los problemas sociales, entendiéndola como una “literatura comprometida”, no en el sentido ideológico, sino, al decir de Antonio Candido, como una contribución para la construcción de la cultura.¹

Ahora bien, dicha vocación social de la crónica no debe confundirse necesariamente con un afán adoctrinador. La autoridad de informar sobre los hechos noticiosos conlleva en sí el poder de influir ideológicamente en el lector, forjando una percepción sobre la realidad filtrada a partir de cierta doctrina política. Como bien remarca Juan Pablo Boscán Sánchez, la finalidad persuasiva es intrínseca al acto argumentativo (2006, p. 46). Sin embargo, a pesar del uso civilizador que llegó a desempeñar la crónica, estos textos no querían persuadir forzosamente al interlocutor para convencerlos acerca de una idea o de una tesis.

El autor de crónica no se impone, necesita borrarse, confundirse con el mensaje y sobre todo respetar el espacio de pensamiento del lector: “el periodista no escribe para

¹ Sobre la idea de literatura comprometida, se remite al trabajo de António Cândido “Literatura e Historia”, en Bibliografía.

convencer o para lavar el cerebro, sino para dar al lector los elementos que le permiten formarse su propio juicio” (Roy 1986, p. 120). Por esta razón, los textos de crónica tienden a concluir con finales abiertos. Como bien observa Gómez Rodríguez en su análisis del género crónica en la prensa mexicana del siglo XIX, las conclusiones de los artículos evitan posiciones contundentes. Retomando sus palabras, las crónicas “no cierran con una conclusión categórica, sino dejando abierta la cuestión al albedrío del lector, con lo que se pretendía –se infiere– fortalecer su capacidad de juicio” (Gómez Rodríguez 2021, p. 110).

Como se podrá apreciar más adelante, la tendencia a hacer balance de la cuestión sin tomar posturas firmes se configura como uno de los rasgos característicos del periodismo asturiano. En las conclusiones de sus artículos, en efecto, Asturias se limita a sugerir múltiples directrices, pero lo hace compartiendo siempre sus inquietudes y sus cuestionamientos con el lector.

b. Estilo y ficcionalización

La exaltación de la actualidad junto al triunfo de la rapidez y de la objetividad, sobre la reflexión y el análisis, impusieron a la prensa un lenguaje telegráfico que implicó una “negación del estilo” (Feliu Moggi 2004, p. 112). Para ser cada vez más rápido en su única misión de perseguir las últimas novedades, el discurso periodístico ha tenido que quitarse de encima el peso derivado de la atención a la forma estética del texto. El periodismo mercantil erosionó el principio de autoría, convirtiendo los artículos en mercancía anónima. “Images, not ideas are at the center of the authority of journalistic discourse”, remarca Feliu Moggi (2004, p. 111). Es decir que lo que se vende son imágenes descritas de forma aséptica, en lugar de ideas bien argumentadas.

Esta carencia estética de la prensa convirtió el estilo que se aprecia en las crónicas en una estrategia diferenciadora que sirvió para deslindar el relato cronístico de las otras

textualidades periodísticas. Los cronistas recurren a mecanismos estilísticos, los cuales hacen visible al sujeto literario que ha producido la crónica y lo separan de la figura del *reporter*, a menudo atacada y criticada por la forma apresurada y descuidada con la que escribía sus reportajes de prensa. Las quejas de los literatos en los nuevos periódicos finiseculares son sistemáticas. Dice Gutiérrez Nájera, por ejemplo, que el *reporter*: “no tiene literatura, ni gramática, ni ortografía. Es brutal” (apud. Gómez Rodríguez 2021, p. 170).

De esta manera, el estilo llegaba también a justificar los diferentes tiempos de producción que exigían las crónicas respecto a los artículos meramente informativos. Frente a la competencia de los otros medios de comunicación que producían textos con la mecánica rapidez de un telegrama, el componente estilístico permitía reivindicar una diferente calidad textual.

Empieza a remarcarse la brecha entre lo periodístico y lo literario. Recordemos que el “estilo” era el dispositivo especificador de lo literario en la época, frecuentemente en oposición a los lenguajes estilizados, mecánicos, de la modernización y de la prensa meramente informativa. Es por eso que Darío declara de forma inequívoca que “el repórter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo” (Ramos 2021, p. 161).

En este sentido, entonces, que el estilo de las crónicas tuvo una doble función diferenciadora, operando en dos sentidos distintos:

La carencia de propiedad estilística del *reporter* es el elemento que permite al cronista emprender un movimiento de legitimación, que lo lleva, primero, a superar el lugar marginal en el que lo colocaba su incapacidad de ir a la par del movimiento de la urbe moderna y de los medios de producción industrializados; y, después, a investir la crónica con la perdurabilidad de la obra de arte (Gómez Rodríguez 2021, p. 170)

En virtud del estilo se intenta establecer una desvinculación del género cronístico respecto a la prensa, en tanto que se reconoce en estos textos una pretensión literaria.

Dicha aspiración, obviamente, tuvo que enfrentar muchas resistencias de los editores de los periódicos que exigían a los cronistas textos “más noticiosos y menos literarios”, apagando sus ambiciones creativas. Tal como se planteó en el apartado anterior, el periódico fue una condición de posibilidad de la modernización literaria, aunque también materializaba los límites de su autonomía. Por esta razón, obligados a depender de la prensa como único espacio disponible para difundir sus textos, los cronistas transformaron la crónica en un laboratorio de estilo con el intento de convertirla, paulatinamente, en un espacio de difusión y contagio de una sensibilidad estética literaria que pudiera desfamiliarizarlos de los otros discurso anti-estéticos que circulaban frenéticos en la prensa.

En este proceso de renovación de la crónica, fue fundamental el empleo de formas de representación de la realidad cotidiana ya no basadas en procesos descriptivos, sino en la ficcionalización. De hecho, al no estar comprometido con una representación fiel de la realidad presenciada y al no tener que cumplir con ninguna función informativa, el cronista puede dar rienda suelta a su imaginación. Eso se daba también a raíz de cierta crítica y de cierta insatisfacción que el cronista vivía frente a la llegada de la nueva sociedad industrializada, lo cual lo empujaba a alejarse de posturas realistas para poder “redibujar” su entorno, construyendo alternativas. La ficcionalidad ahí es entonces concomitante a la voluntad de recrear.

A diferencia de la prensa informativa, la crónica tiene la libertad de “enriquecer” la realidad y agregar al relato elementos añadidos, es decir inventados. “Esta última posibilidad” –señala Gómez Rodríguez– “suponía conferir al género un nuevo efecto de

novedad, fundado en la aplicación de una mirada estetizante capaz de revelar zonas inéditas de la urbe y de las prácticas que en ella se realizaban” (2021, pp. 147-148).

Citando a Gutiérrez Nájera, “será menos real pero es más bello” (*apud* Clark 1998, p. 119). La crónica narra, describe, ofrece la observación personal del escritor, alejándose muchas veces del acontecimiento, y otras tantas tomándolo sólo como pretexto. Por eso Clark insiste en que la crónica “más que hechos, buscó verdades en la medida en que sus efectos fueran edificantes; intentó, por lo tanto, recuperar el espacio de la verdad pura, donde lo real no era necesariamente lo verdadero, pero de donde se podían rescatar los principios fundamentales del ser humano [...] verdades vivas reconstruidas por la imaginación literaria” (1998, pp. 125-126).

Uno de los ejemplos más célebres, se aprecia en el famoso texto “La novela del tranvía” de Gutiérrez Nájera. El autor relata en primera persona su paseo cuando, durante una tarde lluviosa, decide subirse a un tranvía y recorrer las calles de la Ciudad de México. Después de haberse detenido en la descripción fenomenológica del paisaje urbano, la mirada del cronista se vuelve hacia el espacio que –desde la perspectiva de un *reporter*– resultaría el menos interesante, es decir el espacio interno del vehículo. Así, el viajero aparta la mirada del horizonte que atravesaba para concentrarse en el interior del vagón. Allí, deteniendo su atención en la humanidad encapsulada en el tranvía, el cronista empieza a fantasear con la vida de los pasajeros y, a partir de sus accesorios o de las expresiones en sus rostros, los retrata y traza un perfil de vida imaginario para cada uno.

La voz del cronista trasciende el dato, o sea, lo que se ve, para fabricar otra realidad imaginaria y, sin embargo, enraizada en el escenario urbano que observa. En su ejercicio de sobreescritura, el cronista tiene la facultad de “revelar” algo nuevo. Por eso la imaginación funge como una “vía de liberación y de escape de la realidad material, que abre el género a

la experiencia de sensaciones intensas y sublimes” (Gómez Rodríguez 2021, p. 164). Gracias a la inyección imaginativa de Nájera, una insignificante escena urbana de un tranvía lleno de pasajeros, de repente, recobra vida y adquiere un nuevo significado.

Dicho en otras palabras, la imaginación del cronista modernista, junto a su capacidad estilística, se empleó para remarcar la calidad textual de las crónicas frente al triunfo de un periodismo industrial. Al utilizar el adjetivo “industrial”, me refiero aquí a la adopción de estructuras mediáticas en la prensa del siglo XIX, que acaba por desnaturalizar la esencia de los textos. Así lo planteó muy tempranamente Charles Augustin Sainte-Beuve en su artículo “Sobre la literatura industrial”, en la Francia de 1838. En este texto, denuncia lo que considera “prostitución” de la prensa decimonónica, la cual se basaba en una organización puramente mercantil en la que dominaban prácticas de producción industrial, según las cuales los textos son meros productos de venta que vienen evaluados por su extensión y su fuerza atractiva, más que por el contenido de sus ideas, y donde la invasión de los anuncios y de la publicidad se afirma como elemento inevitablemente necesario para garantizar los sustentos económicos del periódico.

En ese contexto, los recursos estilísticos que se apreciaban en las crónicas modernistas adquirieron el valor de “principios estéticos y epistemológicos” cuya implementación hacía posible “desfamiliarizar” la escritura cronística de las otras prácticas antiestéticas del periodismo industrial (Gómez Rodríguez 2021, p. 181). El propósito de este tratamiento alternativo de la realidad, sublimada por el filtro de la estética y de la ficción, radicaba en generar sentidos más amplios que pudieran causar una reacción en el lector, el cual no se limitaría simplemente a percatarse de una noticia, sino que accedería a un nuevo tipo de conocimiento, más profundo, de su propia realidad.

c. Los temas

Con respecto a los temas, ya se mencionó la índole porosa y omnívora de la crónica y su capacidad de tratar un abanico infinito de temas y argumentos. Sin embargo, dos ejes que resultan recurrentes en las columnas de los cronistas son las dimensiones de espacio y tiempo.

La predilección por estos dos temas, se debe, quizás, al hecho de que se trataba de dos dimensiones muy sensibles para el literato obligado a profesionalizarse. A partir de su nueva colocación en la sociedad mercantil, el intelectual tuvo que despedirse del *locus amoenus* y de la dimensión atemporal que constituían el marco idílico para su creación artística. A diferencia del poeta que se aislaba para crear, el cronista sumergido en la prisa de la oficina de prensa, no podía darse el lujo de encontrar un espacio de meditación donde dar aliento a su imaginación y, por eso, aprendió a escribir de forma eficiente, bajo el parpadeo de las luces de gas, indiferente a los ruidos de la calle o al repiqueteo de telégrafos y teléfonos; en otras palabras, convirtió la ciudad en su espacio de creación. La ciudad se volvió entonces su nuevo manantial de inspiración, el lugar desde el cual acopiar observaciones, sucesos, pensamientos e imágenes, todo ello sin nunca perder la noción del tiempo, para lograr cumplir con los plazos de entrega de cada artículo. Reflexionemos ahora sobre estos dos catalizadores de los discursos cronísticos, la noción de tiempo y espacio.

El tiempo

La temporalidad es una problemática que está en la raíz de la crónica como género. Al decir esto, no me refiero a la etimología que refiere al concepto de *cronos*, pues ya se ilustró cómo el género se desvió de su modelo arquetípico y ya no define una narración lineal de los hechos en orden cronológico. La crónica modernista no debe necesariamente cumplir con los

requisitos de la secuencialidad cronológica y sin embargo acaba haciendo del concepto de tiempo un tema principal de sus textos.

Se destaca una profunda angustia y una preocupación que el cronista vive frente a la amenaza de la temporalidad. Eso es particularmente evidente en textos que han sido considerados paradigmáticos de la crónica modernista, como son los artículos “Crónica color de bitter” de Manuel Gutiérrez Nájera (1882) y “El terremoto de Charleston” de José Martí (1886). En este segundo texto, en particular, resulta muy significativo el detalle de la abolición del tiempo: en la ciudad de Charleston todos los relojes se pararon sin explicación y por eso nadie podía saber la hora. Esta dimensión suspendida que se crea por la parálisis de las manecillas, permite al cronista hilar los acontecimientos sin reglas.

El rechazo del tiempo en tanto que paradigma ordenador se vuelve un tópico de las crónicas modernistas y eso se explica a raíz de la angustia a la cual estaba condenado el cronista por tener que competir con plazos de entrega siempre más reducidos. Uno de los principios más caros del periodismo interpretativo, es decir, el requisito de la actualidad inmediata y lo nuevo, se vuelve el peor enemigo de los cronistas, los cuales solían requerir más tiempo para dejar que se asentara el polvo de la novedad y, sólo entonces, poder ver las cosas con más claridad, reordenando ideas y opiniones.

“La actualidad actuaba como un criterio demarcativo que establecía la vigencia y pertinencia de la materia periodística” (Gómez Rodríguez 2021, p. 143). Es decir que lo actual se imponía como restricción de la temática periodística, la cual tenía que ser forzosamente arraigada al presente y ubicada en un ámbito estrictamente contemporáneo. Eso excluía inevitablemente la mayoría de los textos cronísticos que, por requerir un mayor tiempo de producción, iban a resultar obsoletos al momento de publicarse.

Como ha de esperarse, esta angustia fue manifestada en críticas explícitas que atacaban el frenesí de la modernidad. Algunas de las quejas más contundentes se encuentran en el repertorio de artículos de Gutiérrez Nájera, quien llega a dirigirse directamente a sus lectores para denunciar la presión a la cual estaban sometidos los cronistas empleados en los periódicos:

Ustedes, los que me dispensan la honra de leerme, vienen a pedirme algo nuevo [...]. Dios autorizó al hombre para que le pidiera “el pan de cada día”, pero no la idea nueva de cada día; y nosotros, los que vivimos bajo el peso enorme de una pluma, tenemos que atrapar esa idea diaria, esa águila escurridiza, esa liebre, esa flecha. ¿Puede decirse algo nuevo de Bell? Difícil me parece; sin embargo, vamos al circo, que ahí están las novedades (*apud* Gómez Rodríguez 2021, p. 147)

Lo que intentaba plantear el cronista mexicano era la diferencia cualitativa entre un reportaje que sólo se enfoca en capturar la nueva noticia del día, compartiendo la “flecha” con los lectores y una crónica que, frente a la misma flecha, se ocupa de analizarla, estudiarla y pesarla para entender su procedencia y dirección, sus causas y sus implicaciones futuras y, lo que es más importante, su significado más profundo, es decir, si simboliza una advertencia de peligro o un mensaje pacífico. Para poder cumplir con todo eso –insistía Gutiérrez Nájera– la escritura literaria requería un tiempo de gestación más extenso respecto a la escritura meramente informativa, sobre todo se consideraba, además del contenido, el cuidado a la forma estética del texto:

Literato era Flaubert, que empleaba en la conquista de una frase el mismo tiempo que empleaba en la conquista de una mujer honrada. El periodista no conquista: busca las frases prostitutas que andan en la calle y las recoge (*apud* Clark 1998, p. 117)

Las críticas mordaces de Gutiérrez Nájera llevaron muchas veces a conclusiones pesimistas, como, por ejemplo cuando llega a afirmar que la crónica ha sufrido una derrota definitiva por mano de los reportajes, por culpa de los cuales las noticias “llegan en veinticuatro horas a la decrepitud. [...] La pobre crónica, de tracción animal, no puede competir con estos trenes relámpago” (Gutiérrez Nájera *apud* Gómez Rodríguez 2021, p. 143). Bajo estas lentes, es el *reporter* el verdadero culpable de haber acelerado el ritmo de vida. Su maléfica instantaneidad obliga “los sucesos a encanecer en una sola noche” (Gutiérrez Nájera *apud* Gómez Rodríguez, p. 143). Y como consecuencia del hecho de que todo lo que ocurra tenga como fecha de caducidad el horizonte de un solo día, también los receptores de noticias quedan afectados por la angustia temporal y viven corriendo para enterarse de todo en poco tiempo. Como bien observa Gutiérrez Nájera: “la humanidad, que va de prisa, que no puede detenerse [...] quiere saber, quiere devorar en una página la historia diaria del mundo, en los minutos que tarda el tren para llegar al paradero [...], en la calle, en el paseo, al cruzar la plaza” (*apud* Gómez Rodríguez 2021, p. 154). Es decir que tanto la producción como el consumo de las noticias deben realizarse en paréntesis de tiempo muy restringido que, obviamente, no abren margen a posturas reflexivas o de análisis críticos.

El tema de la temporalidad conlleva entonces un cierto pesimismo por lo que respecta al papel social desempeñado por el cronista, en tanto que su búsqueda comprometida de la estética y su adhesión a los valores moralizantes injertados en sus textos discrepaban del mercantilismo que iba imponiéndose en la prensa.

El espacio

La ciudad es, al mismo tiempo, trasfondo y protagonista de las crónicas modernistas. El espacio urbano, desgarrado por las revoluciones industriales y la incesante sucesión de

nuevas tecnologías, se convierte en el centro de interés de los *reporters*, que lo observan atentos, preocupados y entusiasmados a la vez.

Los cronistas son expertos *voyeurs* apasionados por lo real que los rodea y comprometidos a enfrentar diariamente los espacios antiestéticos de la ciudad industrializada. Su sempiterna curiosidad los lleva a lanzarse a la calle para descubrir, conocer, asimilar y, por último, relatar. Sin embargo, es importante precisar que –como se adelantó– la suya no se ajusta a ser una representación fiel de la ciudad.

La crónica no inventa los sucesos que relata, pero difiere del periodismo informativo en la forma en la cual se reproduce la realidad, en tanto que se introduce una nueva modalidad de percepción que trasciende el espacio urbano al mismo tiempo que lo mitologiza. Al poner en marcha un mecanismo de embellecimiento de la miseria urbana, el cronista sublima la ciudad en algo diferente, estético. Su manejo de la prosa y del estilo le permite adornar su entorno y maquillar las brutalidades de la modernidad. Por eso Ramos concluye que “la estilización en la crónica transforma los signos amenazantes del ‘progreso’ y la modernidad en un espectáculo pintoresco, estilizado” (2021, p. 180). Además, el hecho de haber eludido la responsabilidad de informar al lector sobre las últimas noticias, posibilita el procesamiento de zonas de la cotidianidad urbana que están en el margen, lejos de la atención de la prensa, rincones de humanidad escondidos que resisten a los ruidos de las maquinarias, es decir, facetas inéditas de la ciudad. El foco se ha girado hacia lo marginal, hacia el “reverso del mundo” (Angulo Egea 2014, p. 17).

Muy significativo es detenerse a entender cuál es la forma en la cual los cronistas se dedican a la observación escrupulosa de la ciudad. María Angulo Egea propone dos tipos de perspectiva, una accidental (o factual) y una esencial. La primera coincide con la mirada que se interesa de las microhistorias, la segunda es la perspectiva mucho más amplia, que abarca

el retrato frontal en donde se nos presentan todas las superficies posibles de un acontecimiento. Es decir que la primera es una forma de mirar que se detiene en los detalles, una mirada que “evita lo pintoresco, lo panorámico; busca la ciudad en una calle; la esencia de un pueblo en la cocina de una casa” (2014, p. 10). La mirada esencial, en cambio, deja al lado los detalles para ahondar en el significado más profundo de las cosas. Obviamente no se trata de perspectivas excluyentes pues, como bien remarca Angulo Egea, en realidad la mayoría de las crónicas combinan ambos enfoques, es decir “parten de lo accidental para ir transitando hasta esa otra mirada esencialista” (2014, p.10).

Una distinción similar es la que Ramos propone entre *mirada panóptica* y *mirada callejera* (2021, pp. 197-198). La primera, totalizadora, presupone la distancia del sujeto como condición de la representación. Es decir, se trata de una mirada panorámica que permite al cronista dominar, como desde lo alto de una torre, los confines de la urbe. Dicha mirada coincide, por ejemplo, con la que sugiere Darío cuando invita a observar la ciudad “como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la Torre Eiffel” (*apud* Ramos 2021, p. 196). Gracias a la altura, el cronista logra demarcar la heterogeneidad urbana y la condensa en un cuadro magnífico pero ordenado y comprensible por parte del lector.

Un segundo modo alternativo de experimentar la contingencia urbana –siempre según la distinción de Ramos– sería el de caminar. En el paseo, la crónica representa y se alimenta de una diferente materialidad urbana, más íntima, familiar y, sobre todo, humana. La nueva disposición del espacio permite al cronista ver las cosas más de cerca, oler aromas, oír voces susurradas e incluso espiar a través de las ventanas de las casas, revelando las dimensiones privadas de la vida en la ciudad.

Esta última es, sin duda, la forma favorita de los cronistas de fin de siglo. La *flanêrie* se convierte en una nueva institución cultural. Por supuesto, caminar en la ciudad, incluso

pasear, era una actividad milenaria, pero *flanear* era un tipo de entretenimiento muy distinto en tanto que los cronistas modernistas otorgan a este gesto una dignidad profesional y artística. La *flanêrie* no es simplemente un modo de experimentar la ciudad. Es, más bien, un modo de representarla, de mirarla y de contar lo visto. El *flâneur*, al observar la vida de las calles, carga consigo la responsabilidad de compartirla con sus lectores. La suya es una mirada individual y colectiva al mismo tiempo. Por eso González sugiere hablar de un “desdoblamiento” (1983, p. 80). El *yo* del cronista es una suerte de “panóptico” que acaba por convertirse en un dispositivo del espectador (González 1983, p. 65).

La observación analítica que lleva a cabo el cronista durante su exploración de la ciudad se configura como una premeditación de la forma en la cual traducir las imágenes en palabras, es decir la forma en la cual representar lo visto. “En la flanería el sujeto urbano, privatizado, se aproxima a la ciudad con la mirada de quien ve un objeto en exhibición” (Ramos 2021, p. 198), de ahí que Ramos identifique el concepto de la “vitrina” en tanto que objeto emblemático para el cronista:

[...] el sujeto privado sale a objetivar, a reificar el movimiento urbano mediante una mirada que transforma la ciudad en un objeto contenido tras el vidrio del escaparate. La vitrina, en ese sentido, es una figura privilegiada, una metáfora de la crónica misma como mediación entre el sujeto privado y la ciudad. La vitrina es una figura de la distancia entre ese sujeto y la heterogeneidad urbana que la mirada busca dominar, conteniendo la ciudad tras el vidrio de la imagen y transformándola en objeto de su consumo (Ramos 2021, p. 199).

En su paseo, el *flâneur* transforma la ciudad y su frenética vida urbana en un objeto de placer estético. Cristaliza la imagen en movimiento en un cuadro espectacular que se convierte en materia de consumo para el lector, es decir, en una imagen estética, clara, ordenada y

comprensible, en la cual el lector se coloca en tanto que ciudadano y a través de la cual llega a entender algo nuevo de su entorno.

II. MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, PERIODISTA

1. El periodismo juvenil (1924-1933)

Pocas personas tienen la suerte de intuir, desde jóvenes, su trayectoria de vida, de vislumbrar en qué se van a convertir un día. No creo que Miguel Ángel Asturias (1899-1974) haya sido una de ellas. A los 22 años, Asturias era un joven estudiante atormentado por incertidumbres vocacionales que, tras un primer intento frustrado por cursar la carrera de Medicina en 1917 –abandonada después de haberse desmayado mientras asistía a su primera cirugía–, se acercaba a concluir la carrera en Derecho. Se graduó con una tesis de sociología que recibió el Premio Mariano Gálvez de la Universidad San Carlos y destacó desde joven por su fuerte compromiso político revolucionario. Es cierto que, durante los años de la militancia universitaria contra el dictador Estrada Cabrera, publicaba artículos políticos en diferentes revistas guatemaltecas, sin embargo, no podía haberse sospechado que aquel jovencito llegaría a convertirse en la figura monumental y asombrosa del Gran Lengua que todos admiran hoy en la escultura hecha por Max Leiba y colocada de forma imponente al centro del Paseo de la Reforma de la Ciudad de Guatemala. Nadie podía imaginar que ese joven, con el solo poder de la palabra, sería capaz un día de revolucionar la literatura universal, y abrir brecha a nuevos mundos maravillosos que de repente cuestionaban la univocidad de nuestra realidad, haciéndola temblar.

Sabemos que su primera obra, *Leyendas de Guatemala*, fue escrita en París y se publicó en Madrid en 1930. Es con estas páginas aturcidas que comienza oficialmente la literatura asturiana. ¿Pero qué pasó antes? ¿Cuál fue el manantial de esta escritura tan abrumadora? ¿De dónde sale este lenguaje portentoso? ¿Cómo llegó Miguel Ángel Asturias a convertirse en escritor? Las respuestas han de buscarse en una faceta muy poco conocida

de la producción asturiana, es decir, en su periodismo juvenil y, en particular, en las columnas escritas para el periódico *El Imparcial* en los años veinte. Asturias, en efecto, antes de elaborar un registro ficcional, fue cronista, y es en sus artículos periodísticos donde comienza a brotar su vocación literaria.

Asturias tiene apenas 25 años cuando deja por primera vez Guatemala en 1924: la familia quiere que estudie economía en Londres. Se sabe que su partida a Europa ha sido vista con rencor por parte de los compañeros de la Generación del 20, que la consideran un abandono del proyecto político nacional que acababa de arrancar. Los vientos revolucionarios del vecino México y el entusiasmo juvenil de la reforma universitaria de Córdoba de 1918, habían empezado a soplar también en Guatemala y a despertar las jóvenes conciencias de la Universidad Nacional. En efecto, fueron en mayor medida los universitarios de esta academia quienes se levantaron determinando el fin de la dictadura de Estrada Cabrera (1898-1920) y el joven Miguel Ángel estaba en primera línea entre ellos. Su compromiso destaca especialmente cuando, al regresar de su primer viaje a México e impulsado por los ideales vasconcelistas, forma parte del grupo fundador de la Universidad Popular guatemalteca, donde dará clases como profesor voluntario hasta su salida del país.

Es este el escenario de gran fervor ideológico que Asturias deja cuando se va de Guatemala, o, mejor dicho, cuando “geográficamente se va” de Guatemala (Arce 1988, p. 897). Asturias, de hecho, encuentra la manera de continuar a distancia su proyecto político durante la permanencia europea que durará hasta 1933. El vínculo con el país se conserva justamente a través de una intensísima comunicación periodística que el joven guatemalteco mantiene con sus conciudadanos en las columnas de *El Imparcial*, el periódico más longevo de Guatemala (1922-1985), del cual Asturias se vuelve corresponsal europeo a partir de 1924.

Al llegar a Europa, el clima cultural británico y la hostilidad del idioma inglés no lo convencen y por eso decide salirse de Londres para establecerse de forma permanente en París. “Un compatriota en ultramar” es el título de un artículo de *El Imparcial* con el cual, el 15 de noviembre de 1924, se anuncia a los lectores guatemaltecos la llegada de Asturias a la ciudad parisina. Es precisamente desde ahí, desde el corazón de la amada capital francesa, que el guatemalteco escribió más de 440 artículos en menos de diez años (1924-1933). Tras permanecer en la sombra durante décadas, estos recortes fueron rescatados solamente en 1988 gracias a la magna publicación de la Colección Archivos coordinada por Amos Segala y enriquecida con las valiosísimas notas de Gerald Martin. Basta una lectura rápida de los títulos de estos artículos parisinos para darse cuenta de un aspecto inusual de esta labor cronística: a diferencia de los otros corresponsales latinoamericanos que escriben sobre París, y desde luego lo hacen con una pizca de vanidad, por el hecho de que estaban en París, Asturias escribe principalmente preocupándose por cuestiones guatemaltecas. Es cierto que la producción periodística de estos años cuenta con una extensa variedad temática –Asturias es un periodista omnívoro, que observa y escribe sobre todo lo que lo rodea–, pero en la mayoría de estos artículos se encuentra siempre la misma constante: un pretexto del escenario parisino que sirve al autor para darle un giro a su discurso y hablar sobre Guatemala. Asturias lo ve todo a través del prisma de sus preocupaciones nacionales: la realidad europea interesa al cronista en cuanto filtro a través del cual analizar la situación política de su patria. Se establece por lo tanto un nuevo paradigma cronístico; desde Europa, Asturias será capaz de dar la espalda al Viejo Mundo para mirar mejor hacia América y, aprovechando la distancia, enfocar con un catalejo su patria, descubriéndola desde una nueva perspectiva crítica.

Nace de esta manera una dialéctica comparativa entre el *aquí* y el *allá* –similar por cierto a la que se apreciaba en las Crónicas de Indias– a través de la cual Asturias encuentra

la forma de dar seguimiento, a distancia, a su compromiso político con Guatemala. Su periodismo se transforma así en su nueva trinchera, o más bien en una cátedra desde la cual Asturias habla a los guatemaltecos y continúa el proyecto político pedagógico empezado con la fundación de la Universidad Popular en Guatemala. Por eso, cuando por fin vuelve a su tierra, el guatemalteco podrá orgullosamente afirmar: “en todo lo que llevo de estar ausente, ni un momento he estado fuera de mi país”. Fue el periodismo el que le garantizó esta cercanía: con sus artículos Asturias fue capaz de construir un puente intercontinental que recorría cada vez que se sentaba frente a la máquina de escribir.

Además de ser el lazo de unión con la patria, existe una segunda razón por la cual el periodismo de esos años constituye una faceta fundamental para llegar a comprender la trayectoria asturiana. En estos artículos, de hecho, se encuentra el primer espacio de creación literaria de quien un día llegará finalmente a concebirse a sí mismo como escritor. Hay que tener en cuenta que en aquel entonces el joven guatemalteco era, antes que nada, un estudiante que, para escapar de sus estudios económicos –hacia los cuales lo empujaba la voluntad del padre– se había inscrito a los seminarios de antropología y etnología de la Sorbona. Todavía no sabía a qué deseaba dedicarse y trabajaba como periodista más por necesidad que por vocación. Sus crónicas, de hecho, le servían, en primer lugar, para ganarse la vida y, sin embargo, justamente entre estas columnas de *El Imparcial*, se le abre un camino.

Rastreando la deslumbrante variedad temática y genérica de esos 440 recortes, que abarcan desde entrevistas y reportajes sobre la actualidad hasta diarios de viaje y reseñas teatrales, he ido encontrando las que he llamado “derivadas literarias”.¹ Son textos donde la

¹ Me refiero al movimiento de “ir a la deriva”, es decir iniciar un viaje en una embarcación con un itinerario fijo que poco a poco va tomando otro rumbo diferente al planificado, quedando parcialmente a merced de la corriente, es decir de circunstancias no previstas. Una desviación.

escritura cronística experimenta una curiosa metamorfosis: como una mariposa que deja su capullo, se libera de la responsabilidad informativa y se hace más íntima, ligera, desenvuelta y creativa. Estos artículos se alejan del registro serio y bien abotonado, típico del periodismo, y toman una tangente que hace difícil clasificarlos. Empiezan a asomarse tímidamente como escrituras híbridas, como involuntarios esbozos de estilo que gradualmente adquieren forma más definida hasta configurarse como textos literarios en sí mismos.

En estos años se está perfilando la personalidad del periodismo asturiano, lo cual, con el tiempo, llegará a configurarse como un periodismo narrativo e interpretativo. Desde muy joven, Asturias no se contenta con ser un mero *reporter* y, guiado por su vocación literaria, se vuelve heredero de la tradición de la crónica modernista, es decir, como se ilustró en el capítulo anterior, de un modo de hacer periodismo más profundo, en el cual la función informativa del texto se desliza a un segundo plano. Todavía estamos en una etapa en la que no hay plena conciencia de esta identidad periodística que irá consolidándose con el tiempo hasta alcanzar la plena madurez en los últimos años de la vida del escritor, es decir, en los artículos que Asturias escribía para la *American Literary Agency* (ALA). El premio Nobel otorga a Asturias una autoridad que le permite desarrollar una escritura periodística más libre, tanto en forma como en los contenidos tratados. Por otro lado, el joven corresponsal de los años 20 tenía que cumplir con los plazos de entrega, abordar ciertos temas de actualidad que no podían ser ignorados, satisfacer las expectativas tanto del periódico como de sus lectores y, en general, ceñirse a las formas típicas del reportaje.

Sin embargo, ya desde estos primeros escritos se puede observar una tendencia a ir más allá de la mera confección de la noticia. Las crónicas se configuran al inicio como recorridos por las calles parisinas. Eso era lo que la dirección del periódico esperaba recibir de su corresponsal parisino: retratos urbanos, reseñas sobre las últimas obras teatrales,

comentarios de actualidad política, actualizaciones sobre las últimas tendencias de la moda europea. Asturias efectivamente atiende a todo este nuevo entorno que lo rodea y se dedica a relatarlo en detalle. Sin embargo, paulatinamente, las descripciones se diluyen en divagaciones mentales que acaban llevando a una dimensión onírica, la de un París surreal, sublimado por la mirada del escritor.

En un primer momento, se observa una escritura que mariposea rozando los temas de actualidad más diversos, los cuales sirven de punto de partida para ciertas reflexiones aéreas que el escritor comparte con los lectores. Con el tiempo llega a perderse este arraigo a la realidad factual y los textos adquieren forma y contornos definidos, como si se tratara de cuentos breves, desvinculados de cualquier referente extratextual. Es decir que el periodista ya no busca pretextos y empieza libremente a compartir algunos primeros relatos fantásticos, que nada tienen que ver con la actualidad parisina. En ellos se perfilan personajes, y se empiezan a escuchar primeros diálogos. De esta manera, se podría decir que en los insertos periodísticos se encasillan breves fragmentos de tramas narrativas que se configuran como verdaderos embriones literarios.

Las “manchitas literarias”

Es interesante reflexionar sobre la conciencia que Asturias tenía respecto a esta primera evolución literaria que se observa en sus columnas. Se advierte que los textos pretenden aparentar un carácter de espontaneidad. El hecho de que los artículos vuelquen hacia una dimensión más creativa se presenta como un fenómeno involuntario, es decir como algo que no obedece a la voluntad del autor. Es muy curioso por ejemplo que el mismo Asturias, en varios momentos, se muestra muy sorprendido del giro literario que de repente toma su forma de escribir. Como si no fuera completamente dueño de su pluma, el periodista se extraña

frente a su nuevo estilo de escritura y no pierde la ocasión de compartir este asombro con el lector confesando no saber “a qué salieron” relatos tan insólitos.

En efecto, al leer estos artículos, se advierte cómo el cronista se deja llevar por el cauce de su escritura hasta que, inesperadamente, su pluma da una vuelta y lo desvía. Asturias no se da cuenta del punto de inflexión –o, lo cual es mucho más probable, pretende no advertirlo– hasta llegar a la conclusión del artículo en la cual, casi confesándose, admite su divagación y llega incluso a disculparse con el lector por haberse ido por las ramas.

Es interesante observar cómo esta fórmula se vuelve recurrente, y se repite en diferentes artículos. Una muestra de este aspecto se encuentra, por ejemplo, en las divagaciones del artículo titulado “Piedras enfermas” (6 junio 1927).² La crónica tiene el propósito de ilustrar los problemas urbanísticos debidos al alto nivel de contaminación de París. Por cierto, un propósito notablemente *avant-les-temps*, pues Asturias está exponiendo sus preocupaciones ambientales ya a partir de un temprano 1927. La forma en la cual el escritor atiende esta “enfermedad urbanística” es, sin embargo, muy peculiar. El texto parece salirse por la tangente cuando, a través de un lenguaje alucinatorio, empieza a recrear un escenario apocalíptico en el cual relata: “las piedras tristes [...] en las orillas del Sena, melancólicamente se suicidaron con el veneno de los precipitados carbónicos y el tubo de los automóviles”. La fantasía del cronista desata una acumulación de imágenes absurdas como la del mendigo que llora porque “pedía limosna en una esquina y le ha caído una piedra en la mano” o la de la estatua de un santo en la entrada de Notre Dame, que está con la cabeza en las manos porque “previó los tiempos y para no dar quehacer a la gasolina, se decapitó él

² El artículo se vuelve a publicar en 1970, cuando Asturias lo envía a la American Literary Agency. El texto se publica por segunda vez en *El Imparcial* el 15 diciembre 1970, sin presentar variantes significativas respecto al original de 1927.

mismo”. Sólo en la última línea del texto, cuando la esperanza parece perdida para siempre, el autor recupera la luz de la razón y, recomponiéndose a sí mismo, se disculpa con el lector: “Pero perdón, en verdad que hablábamos de urbanismo con los municipales”.

Se configura de esta manera un tópico en los cierres de estos artículos que toma la forma de un comentario metanarrativo a través del cual la voz del autor reconoce su desviación y busca aterrizar el texto presentando una especie de justificación. La autorreflexión puede considerarse como un rasgo heredado de la crónica modernista que en su hambre de “hablar de todo”, acaba hablando también de sí misma. Estas intervenciones de la voz del periodista constituyen las que Gómez Rodríguez define como “dispositivos metas”, los cuales abren a los cronistas un espacio en el cual generar sus propios “marcos teóricos” y expresar su propia conciencia en torno al oficio y al género que practicaba (Gómez Rodríguez 2021, p. 28).

Otro ejemplo muy emblemático de los cierres asturianos se encuentra en la conclusión del artículo “A orillas del Sena” (2 mayo de 1925),³ que Asturias dedica a un viejo amigo cuya pasión es comprar libros viejos en los puestos situados en la ribera del río: “Y ya he dicho mucho de este amigo, y ya he dicho mucho de los libros viejos, y ya he dicho mucho del Sena, más de lo que yo quería, todo por la maldita costumbre de escribir como si conversase con unas buenas gentes, es decir, conocidos sin oficio, vagabundos alegres. Yo escribo para los vagabundos”.

Es importante reconocer que estas justificaciones funcionan como recursos estratégicos que el autor utiliza para marcar un distanciamiento de la escritura sintética y concisa que caracterizaba el reportaje. Retomando nuevamente el pensamiento de Gómez

³ También este texto se vuelve a publicar en los años setenta y aparece en las páginas del periódico *ABC* de Madrid el 11 de enero de 1971. Con este periódico madrileño, Asturias colabora desde 1968 hasta 1974.

Rodríguez, las formas “metas” se postulan como “mecanismos mediante los que se conforma un programa de escritura, en el que no sólo se expresa la constitución del género, sino que se participa de ella, por medio de operaciones de formulación y codificación de principios que norman su producción y recepción (2021, p. 31). Dicho en otras palabras, los cierres metanarrativos, además de hacer patente la conciencia que Asturias tiene respecto del hecho de que sus artículos sean algo distinto de la crónica tradicional, sirven para que el lector se fije en ese cambio y reconozca los textos como algo diferente, algo que se escapa del marco periodístico informativo. Esta es una estrategia de diferenciación que, como se mostró en el capítulo anterior, la crónica utiliza para resaltar la distancia respecto al reportaje periodístico.

El comentario que Asturias hace sobre sus “derivadas literarias” funciona, por lo tanto, como validación de las mismas. Eso significa que las excusas brindadas al lector deben entenderse como pretextos tácticos que legitiman el contenido literario vehiculado en las columnas de prensa. Son una serie de “*mea culpa*” estratégicos, pronunciados por parte de un escritor que no quiere conformarse con el papel del *reporter*.

El artículo donde mejor se vislumbra el mecanismo de estos comentarios metanarrativos es un breve texto titulado “Manchita literaria” que se publica el 17 de marzo de 1927. La crónica, que debía ser la reseña sobre una exposición de arte en París, comienza con una larga descripción del contenido de un cuadro que llamó la atención del autor. A través de un lenguaje muy lírico, Asturias recrea las imágenes de la pintura y se pierde en una larga digresión descriptiva: “La tarde desciende con la dulzura de una mujer descalza por una escalinata de piedra. Los pinos se juntan al fondo del paisaje, prolongándose en líneas serpentinadas en el espejo de las charcas. Hay tanta tranquilidad en el cielo, como en la tierra. No se mueven las nubes. No vuelan las aves [...]”. El extravío literario ocupa la mayoría del

texto hasta que, solamente en el último párrafo, el escritor se dirige directamente al lector para brindarle explicaciones:

Esto, lector amable, me sugirió una de las telas de la última exposición de pintores independientes. ¿De quién era esa tela? No sé. No era grande, no; era una manchita perdida entre el centenar de obras expuestas; una manchita que imagino la pintó una mujer del norte, de esas que tienen los ojos azules y la carne blanca. Había querido en este artículo contar todo lo que en aquella visita pude ver, pero la obsesión de la mancha pudo más que ello, y, por un momento, perdí el miedo de dar la lata literaria a personas que tienen el tiempo contado y la cabeza llena de cuestiones muy serias por resolver. ¡*Mea culpa!*

La cita constituye una muestra perfecta del mecanismo de las “derivadas literarias” en el periodismo de Asturias: el triunfo de la “obsesión” por ciertos detalles determina que el cronista desatienda sus tareas informativas para dar rienda suelta a su imaginación creativa. Inicialmente el periodista se siente obligado a disculparse y a disfrazar estos extravíos literarios, pero, con el tiempo, aprende a “perder el miedo de dar la lata literaria”. El texto marca el punto de inflexión, es decir, la constatación de que Asturias ya no siente la necesidad de justificar su escritura. El “*mea culpa*” que cierra el artículo debe entonces entenderse como una fórmula casi irónica en la cual se advierte cierto orgullo disimulado del novelista. El periodismo asturiano comienza por lo tanto a “mancharse” de literatura. Son manchitas literarias que aparecen cada vez con más soltura hasta establecer un patrón en la manera de escribir del joven periodista.

Del periodismo a la literatura: forjando un estilo

La escritura asturiana empieza, pues, como se ilustró, a vagabundear, explorando nuevas formas y dando muestra de las influencias que iba absorbiendo tanto en las tertulias de los

café de París como en los salones de clase de la Sorbona (Cassou 1988, pp. 730-742). Es preciso poner en relación los rasgos estilísticos que ahora empiezan a asomarse en sus crónicas, con dos grandes factores que influyeron en la literatura asturiana, los cuales se estaban produciendo simultáneamente –eso es muy importante– justo durante estos años parisinos. Me refiero, por un lado, a la influencia vanguardista y, por otro, al renovado interés hacia el mundo indígena. Ya se escribió mucho sobre cómo los *ismos* respirados en París marcaron pautas fundamentales en la producción literaria asturiana. Seguramente muchas de las “derivadas literarias” que se aprecian en su periodismo podrían interpretarse como resultado de la escritura automática que el joven Asturias estaba experimentando justo en estos años.

Sin embargo, esta influencia europea debe considerarse necesariamente imbricada con la identidad mestiza del escritor guatemalteco. El surrealismo en la escritura asturiana se trenza, en efecto, con las imágenes del patrimonio precolombino. Asturias había desarrollado una sensibilidad hacia la otredad indígena ya a partir de su infancia, cuando la familia se mudó a la región agrícola de Verapaz y el pequeño Miguel Ángel creció en estrecho contacto con la cosmología maya. Todos estos recuerdos vuelven a aflorar durante el capítulo parisino, lo cual constituirá para Asturias una ocasión para (re)descubrir el valor de las culturas ancestrales a través de los seminarios etnográficos de la Sorbona. Justo en estos años, de hecho, el joven guatemalteco estaba cursando el seminario sobre las religiones mesoamericanas impartido por el profesor George Reynaud y había sido encargado, junto con José María González de Mendoza, de llevar a cabo la traducción del *Popol Vuh* (de la versión francesa de Reynaud al español). A partir de este primer contacto con los textos antiguos, la escritura del joven guatemalteco irá absorbiendo ciertas ondulaciones y pautas típicas de los textos ancestrales. Me refiero especialmente a las repeticiones agotadoras y a los paralelismos que, más tarde, alcanzarán su máxima expresión en *Hombres de maíz*. Por

lo tanto, París fue al mismo tiempo la puerta de entrada al mundo de las vanguardias y la caja de recuerdos que reconduce a Asturias a la identidad primitiva de su país. Lo que se empieza a apreciar en su pluma juvenil es, en efecto, una fecundísima simbiosis entre las técnicas surrealistas y el material telúrico indígena, a través de la cual el autor va asumiendo su mestizaje. Como resume brillantemente Mario Roberto Morales, “la imaginaria precolombina y la surrealista se le con-fundían en la mente” (1998, p. 139). Así el escritor Asturias forjaba su propio idioma.

El periodismo asturiano comienza, de esta manera, a presumir lo que podríamos definir como un estilo literario propio, que se va plasmando a través de experimentaciones, columna tras columna. Ya se comentó como la noción de estilo establece el valor diferencial que permitió a los cronistas modernistas alejarse del reportaje informativo y reclamar un lugar en el ámbito literario. Gómez Rodríguez ilustra cómo el recurso estilístico fue la estrategia que los cronistas emplearon en un doble sentido “ya que no sólo les sirvió como un medio para deslindar el relato cronístico de otras textualidades periodísticas, especialmente de aquellas en que se empleara el sensacionalismo, sino también como un modo de darle al género un estatus más perdurable, el de obra de arte” (2021, p. 167).

Asturias no pierde la oportunidad de resaltar los rasgos estilísticos de su nueva forma de escribir con la intención de otorgar a sus crónicas un mayor rango de expresividad y elevarlas por encima de los demás textos informativos. Para hacerlo, una vez más el escritor se apoya en los dispositivos “meta”, es decir de los comentarios en primera persona que ponen énfasis sobre algunas facetas de su escritura. Es muy curioso cómo, en algunos pasajes, el mismo Asturias parece asombrarse con complacencia de sus juegos verbales, como si estos brotaran de forma espontánea. “Un ser demasiado «ser»”, escribe el cronista para introducir, con esta expresión tan insólita, a un querido amigo, protagonista de su artículo, y luego añade:

“esto yo no lo entiendo, pero lo digo porque me satisface para pintar al sujeto”.⁴ De esta manera tenemos la sensación de la génesis de una escritura nueva que improvisa piruetas de palabras. El texto provoca el efecto de que se trata de algo que ocurre en el momento, ante los ojos del lector y del mismo autor, quien también se sorprende de su propia pluma. Se trata, otra vez, de una estrategia de autolegitimación literaria. En realidad, lo que está haciendo Asturias a través de esta aparente espontaneidad, es dejarnos entrar en su laboratorio de estilo para indicarnos los procedimientos y los andamiajes sobre los cuales se construye su prosa y asegurarse, de esta manera, que seamos conscientes de la riqueza literaria que se destaca en cada artículo.

Dicho todo lo anterior, también es preciso recordar que la imbricación entre labor periodística y literaria constituye un patrón bastante común entre los escritores latinoamericanos. Sin embargo, hay que hacer hincapié en que el caso de Asturias representa una excepción respecto a la tendencia general: si para la mayoría de los poetas embrionarios, el periodismo constituyó una triste solución a la cual se plegaron despidiéndose de la Literatura con mayúscula para obedecer a los requisitos del mercado editorial, según hace ver Gerald Martin (1988, p. 793), para el guatemalteco la labor de cronista representó una inesperada puerta de entrada al mundo literario. Para Asturias el periodismo fue un espacio donde empezó a experimentar libremente su escritura, y no una dimensión en la que tuvo que reprimir sus impulsos creativos, como lo fue para gran parte de cronistas-escritores. En sus columnas, Asturias descubre y aplaude con entusiasmo su índole narradora allí donde otros periodistas la censuraban y se obligaban a una escritura castrada y neutral. Por eso, en las

⁴ “A orillas del Sena” publicado en *El Imparcial* de Guatemala el 2 mayo de 1925; en el *ABC* de Madrid el 11 enero 1971.

columnas asturianas, las dos vertientes, periodística y literaria, pudieron cohabitar felizmente y entrelazarse de forma fecunda y sinérgica.

Por un lado, Asturias reconoce esta herencia que le dejó su primer trabajo de corresponsal. Lo hace por ejemplo cuando, ya convertido en escritor consagrado, afirma que “de toda esta labor periodística he conservado elementos indispensables para mi labor literaria. Elementos que me permiten, en primer lugar, estar en contacto con los hechos de la realidad diversa, con los sucesos mismos, con la vida. Esto es lo que un periodista debe saber aprovechar en su trabajo diario, y esto es lo que tanto me ha servido a la hora de escribir sobre la tierra y el hombre” (Monzón Basterrechea 1968, p. 39). Por otro lado, sin embargo, el guatemalteco rechaza la idea de una verdadera yuxtaposición entre labor literaria y periodística, explicando que “la última, por decir así, es el quehacer de todos los días, mientras mi labor literaria es como cuando una persona, además de lavar platos, toca el piano” y agregando que su obra literaria fue siempre cultivada “al margen”, sin nunca mezclarse con la escritura cronística (1968, p. 40). Ahora bien, es notorio que la consideración de un autor sobre su propia obra puede ser subjetiva. En este punto, en efecto, me alejo de la percepción asturiana en tanto que considero que los textos aquí recogidos son una clara demostración de lo contrario, es decir, de la posibilidad de una escritura periodística que ya puede y debe considerarse como expresión literaria. Algunos artículos de Asturias, los que más se desvían del periodismo puro, deberían analizarse al lado de su literatura “mayor”, ya que en éstos se está trazando una primera dirección fundamental para nuestra comprensión de la formación estética del escritor. La carencia de una vinculación temporal precisa, en efecto, permite que estos artículos resulten plenamente vigentes casi un siglo después y ésta es la prueba evidente de su literariedad, es decir de la capacidad de entablar discursos universales que hablan al lector de cada época.

La mirada

“No existe un hecho que encuentra su forma narrativa; lo que existe es la mirada del periodista que detecta un asunto, descubre un tema y encuentra la voz personal” –escribe Angulo Egea Maria en su *Mirar y contar la realidad desde el periodismo narrativo*– “una crónica es en primer término una forma de mirar que encuentra un estilo de narrar” (Angulo Egea 2013, p. 14).

Lo que más distingue la escritura periodística juvenil de Asturias es la sensibilidad de su mirada; la capacidad de observar con asombro constituye el verdadero manantial de la escritura crónica asturiana. Se podría definir como espontánea, natural, profunda, auténtica, pero, tal vez, la definición más acertada que se le puede atribuir es la de mirada poética. Asturias es un periodista con ojos de poeta. Sus ojos sensibles le permiten trascender la superficie fenomenológica de las cosas y ver más allá de la realidad que se suele relatar asépticamente en un reportaje noticioso.

“Los cronistas utilizan la mirada con más intensidad que la pluma [...]. Saber qué mirar. Saber cómo mirar. Pero decir “mirar” no es decir mucho, porque “mirar” no es ver, es pensar. Es centrar, focalizar, encuadrar” (2013, p. 7). Asturias también se coloca en esta tradición de expertos *flâneurs* que recorren los rincones más recónditos de la ciudad para poder captar la esencia de la vida urbana. Esta observación obviamente no tiene el propósito de recrear cuadros de costumbres contemporáneos. La reconstrucción mecánica y realística es tarea del *reporter*. En cambio, en su paseo, el cronista-*voyeur* transforma la ciudad en una “vitrina”, convirtiéndola en un objeto de placer estético (Ramos 2021, p. 200).

Este talento salvará a Asturias de lo que, en las palabras de Alejo Carpentier, es el “aspecto peligroso del periodismo”, es decir, el riesgo de caer en una escritura automatizada que se acostumbra “a una facilidad, a una aproximación a las cosas por la línea de menor

resistencia. Y esto puede ser fatal para un escritor. Si muchos novelistas se malogran en la interpretación mediocre de un tema que puede ser magnífico, es porque tratan la materia de modo harto periodístico” (1975, p. 14)

Asturias, al contrario, será siempre capaz de resaltar el aspecto magnífico de las cosas más convencionales. De esta manera, por ejemplo, en el artículo “Calles del gran recuerdo” (2 de marzo de 1927), el simple relato de un paseo nocturno se transforma en un recuerdo de algo misterioso que el escritor “guard[a] en [su] cartera, doblada en cuatro como una carta querida, como una fotografía vieja, como una flor marchita, como un pañuelo bordado de estrellas”.

Lo que vale la pena destacar de esta capacidad de sublimar la realidad, es su carácter sustancialmente innato. Asturias fue un periodista autodidacta que improvisó el oficio. Tal vez por eso el guatemalteco a menudo manifiesta su repugnancia hacia una erudición refinada, pero, en última instancia, vacía. La manera en la cual Asturias siente las cosas es natural e inmediata como la de un niño. El cronista admite su ingenuidad, pero al mismo tiempo es capaz de abrazarla casi con orgullo, reconociéndola como algo valioso: “Si yo viajara algún día sabiendo las cosas, y no como viaje ahora, como caído de la luna, podría escribir mejor, pero, en cambio, me privaría de la emoción de ver y sentir y gustar con mis propios medios, sin mezcla farisea”.⁵ Asturias, a través de su escritura, nos hace participar en su asombro constante, compartiéndonos la sorpresa de alguien que, recién caído de la luna de Xelajú, aterriza en el planeta parisino y se dedica a relatar escrupulosamente la nueva realidad que lo rodea.

⁵ Miguel Ángel Asturias, “Estatuas y mujeres”, en *El Imparcial* (29 de agosto de 1927).

De esta manera, en las columnas del periodismo juvenil se despliega una escritura instintiva y deliciosamente fresca, que refleja la inquietud y las pasiones del joven guatemalteco en Europa. Asimismo, en esas columnas se puede apreciar una temprana y tímida inclinación a lo maravilloso, lo mágico y lo onírico, que también se irá consolidando hasta destacar como rasgo principal de sus obras. De este modo, desviación tras desviación, mientras el periodista toma conciencia de su índole narrativa, paulatinamente van tomando forma las facetas que caracterizarán su producción literaria; en estos primeros artículos se forja la estética y el estilo que fueron la matriz de la obra asturiana.

Los reciclajes

Asturias es muy consciente de la importancia de este *arché* literario y, con el tiempo, regresará a acariciar esas páginas. Los recortes de estas primeras publicaciones fueron escrupulosamente guardados en el archivo personal del escritor y vuelven a ser publicados muchos años después. Me refiero a los que podríamos definir como los años de la nostalgia asturiana, es decir los primeros años setenta, cuando el viejo escritor, acercándose al final de sus días, decide volver a sus recuerdos juveniles. Es de 1971, de hecho, la segunda edición de su tesis universitaria y es de 1972 la publicación de su última gran novela, *Viernes de Dolores*, obra semiautobiográfica, en cuyas páginas Asturias hace resurgir su militancia universitaria dentro del grupo de la Generación del 20. En este cierre circular se inscribe también la producción periodística, que vuelve a aflorar desde la lejana juventud parisina.

En 1971, de hecho, se publica la colección de *Novelas y cuentos de juventud* en la cual Claude Couffon edita una selección de los primeros textos literarios de Asturias, entre los cuales destacan también algunos escritos que habían sido originalmente publicados en las columnas de *El Imparcial*. De esta manera, se da el salto al reconocimiento literario oficial:

artículos que desde un principio parecían destinados a la existencia efímera de las columnas periodísticas, perduran al aparecer en una antología que reivindica su literariedad. En el estudio preliminar, Couffon explica cómo gran parte de los testimonios editados en la obra le fueron proporcionados por el mismo escritor, revelando la atención escrupulosa con la cual Asturias conservaba su acervo personal a lo largo del tiempo.

A través del trabajo de archivo hemerográfico, he podido constatar que durante ese mismo año en el cual se publicaba la antología de Couffon, varios de los artículos de juventud vuelven a ver la luz en los periódicos hispanoamericanos. Recordemos que, a partir de 1968, el escritor se había vuelto colaborador de ALA, la agencia de prensa estadounidense que se ocupaba de difundir las columnas de Asturias en los principales diarios de toda América Latina, incluyendo *El Imparcial* de Guatemala. Evidentemente, al tenerlos a la mano, decide enviar a ALA algunos artículos de su periodismo de juventud, omitiendo la fecha original y haciéndolos pasar por textos recién escritos. Eso pasa, para citar algunos ejemplos, con los artículos “A orillas del Sena” (2 mayo de 1925; 11 enero 1971),⁶ “Las piedras enfermas” (6 junio 1927; 15 diciembre 1970), “Calles del gran recuerdo” (2 marzo 1927; 18 marzo 1970), “Viejitos olvidados” (18 junio 1927; 23 diciembre 1970) y “El ratoncito moribundo” (30 diciembre 1926; 12 diciembre 1970). Estos textos, originalmente publicados en las columnas de *El Imparcial* en los años veinte, vuelven a aparecer a través de ALA en los años setenta. Asturias los entrega a la agencia estadounidense omitiendo el hecho que se trate de textos anteriores. Por lo tanto, estos artículos circulan en la prensa latinoamericana cobrando una nueva actualidad y, entre los varios periódicos suscriptores, reaparecen en las páginas del *El*

⁶ Se indican entre paréntesis las dos fechas en las cuales los artículos aparecen publicados en *El Imparcial* de Guatemala.

Imparcial, es decir, en el mismo periódico que los vio publicados por primera vez casi cincuenta años antes.

La segunda vida de estos artículos ilustra perfectamente lo que Viu llamaba “poética de la no obsolescencia”, según la cual objetos antiguos pueden “re-significar” en el presente y volver a funcionar como dispositivos plenamente vigentes que vehiculan nuevos mensajes (2019, p. 9). Tomemos nuevamente como ejemplo el texto titulado “Las piedras enfermas”. Publicado por primera vez en 1927, este artículo fue claramente el resultado del asombro del hombre provincial latinoamericano que se enfrenta a la gran metrópolis parisina. Se trataba de una crónica que tenía como función principal la de reproducir, frente a los ojos del público guatemalteco, el fruto de la revolución industrial, es decir, la monstruosidad y, al mismo tiempo, la precariedad de la capital francesa. Asturias lo hace a través de la imagen apocalíptica de un París que se derrumba, pues sus piedras se han enfermado gravemente a causa del humo de los automóviles y del carbón de las fábricas. Aún era demasiado pronto para madurar una conciencia medioambiental y lo más probable es que el primer lector haya sido incapaz de captar el carácter premonitorio de esta imagen. Probablemente leerá el artículo despreocupadamente, como si se tratara de un relato de ciencia ficción, deleitándose frente a las imágenes absurdas descritas por Asturias, como la del médico especializado en sanar los pulmones de los monumentos urbanos.

El texto vuelve a publicarse en 1970 y, gracias a la mediación de ALA, circula en los principales periódicos latinoamericanos. La lectura recobra ahora un nuevo significado: si en los años veinte la industrialización era la gran novedad, en los años setenta el entusiasmo ha dejado espacio a las preocupaciones debidas a los efectos colaterales desencadenados por el progreso tecnológico. El tráfico y la contaminación urbana se han vuelto problemas siempre más concretos y cercanos al lector de cualquier ciudad. En efecto, ya no se trata solamente

de una plaga de las metrópolis europeas más avanzadas, sino de algo que afecta cualquier aglomeración urbana, incluso en las periferias más remotas. El lector latinoamericano que lee este artículo desde Buenos Aires, Medellín o Lima, advertirá entonces la problemática parisina como algo cercano, es decir, como un escenario que dista mucho de ser surrealista; más bien, le resulta familiar, y podrá, por lo tanto, identificarse en las preocupaciones planteadas por Asturias. En esta segunda lectura, el humorismo que caracterizaba ciertas imágenes del texto, se vuelve vehículo de un profundo alarmismo y la ligereza del público guatemalteco de los años veinte ha sido remplazada ahora por la angustia del hombre moderno que advierte el peligro de la tecnología que lo rodea.

Por último, podríamos considerar una tercera vida del texto si tomamos en cuenta la resonancia que el artículo puede tener al ser leído hoy en día, es decir, por parte del lector del siglo XXI. A estas alturas hemos tomado conciencia de la insostenibilidad de la vida en las grandes ciudades industrializadas y somos cada vez más sensibles a los retos del medio ambiente. Las preocupaciones asturianas, efectivamente, parecen haber adelantado lo que ahora llamamos “green urbanism”, es decir la necesidad de replantear el ecosistema de la vida urbana. El texto nos habla de una forma diferente dependiendo del contexto desde el cual lo leemos. En particular, considero que hay un pasaje que se reconfigura de forma muy curiosa:

Uno de los santos de la entrada de Notre Dame, el que más llama la atención del turista, está con la cabeza en las manos, no por otra cosa. Como santo, previó los tiempos y para no dar quehacer a la gasolina, se decapitó él mismo. Se teme, sin embargo, que la cabeza se le caiga de las manos, lo que realmente sería un homicidio premeditado y ejecutado con lujo de atrocidad.

La que para el lector de los años veinte era una imagen de fantasía, se vuelve frente a nuestros ojos en algo muy cercano a la realidad. El santo que se decapita para “no dar quehacer a la gasolina” despierta en nosotros las imágenes del fuego del gran incendio del 19 de abril de 2019, cuando la famosa catedral francesa se estaba efectivamente quemando ante la mirada incrédula de todo el mundo. Lo que provocó el incendio fue la imprudencia de instalar electricidad donde nunca se había instalado, es decir, en el armazón de la iglesia (apodado “el bosque”). Asturias la hubiera llamado la “venganza” de la máquina, que se ha convertido, de aliada, en nuestra enemiga. Tras este acontecimiento, que mucho hizo reflexionar a los ingenieros de todo el mundo, es evidente cómo las frases de Asturias recobran aun ahora una vigencia asombrosa: “Sí, se nos cae París [...] hacen falta doctores que devuelvan la salud a Notre Dame”.

La reconstrucción de estos tres momentos de la vida del artículo “Las piedras enfermas” pone de manifiesto el cambio de uso de un texto, su resignificación en el tiempo y cómo la función original pueda diferir de las funciones atribuidas en segundos momentos, las cuales se generan a partir de la interconexión con los nuevos marcos temporales y espaciales en los cuales se realiza la lectura. El “plano de duración” del periodismo asturiano puede, por lo tanto, ampliarse y desencadenar nuevas interpretaciones siempre actuales. “Las piedras enfermas”, como la mayoría de los artículos de Asturias, es, por lo tanto, un texto que, en virtud de su valor artístico, tiene una vitalidad eternamente actual capaz de renovarse en el tiempo y de abrir procesos de “refuncionalización”.

Este “reciclaje” que Asturias ejecuta deliberadamente al volver a publicar sus artículos de juventud, constituye, además, un gesto muy significativo que revela el valor que el propio autor reconocía en sus textos, cuyo contenido, como pasa con los buenos textos literarios, es capaz de trascender el marco de gestación. En palabras de Arce, se trata de un

“canto del cisne [que] es, a la vez, testimonio y testamento” (1988, p. 914): Asturias no se limita a desempolvar sus artículos juveniles por su mero valor testimonial, sino que, al recopilarlos y republicarlos, es como si se identificara en su primera escritura, vislumbrando en ella un valor que se conservó íntegro a lo largo del tiempo y que valió la pena rescatar. Los cambios aportados respecto a las versiones originales son mínimos. Sobre este aspecto, Amos Segala hace notar un detalle curioso: si bien era rutina de la mayoría de los periodistas de la época reciclar los trabajos modificándolos para aumentar las posibilidades de publicar en distintos periódicos,⁷ y considerando además la bien conocida costumbre asturiana de volver a trabajar obsesivamente sus textos a lo largo del tiempo, los artículos en cuestión no fueron objeto de revisiones sustanciales. En ellos se esconde una verdad que sigue siendo válida después de cincuenta años, como una coherencia subterránea que Asturias reconoce y defiende:

Quisiera dejar sentado claramente que lo que dije hace treinta años es, para mí, tan válido hoy como en aquel momento. Uno no puede cambiar sus convicciones como cambia sus vestimentas y el escritor menos todavía, pues sus sentimientos e inclinaciones están fijados para siempre en alguna parte y de alguna manera [...] Por cierto, algunas veces uno modifica su manera de pensar. A los sesenta y ocho años de edad ya no se piensa y se escribe como a los veinticinco. Sin embargo, en toda vida debe haber algo así como una línea, un carácter, una sensibilidad invariable (Günther 1999, pp. 419-420)

Esta “línea” literaria comienza precisamente en los artículos del periodismo asturiano. Cincuenta años después, en un momento de síntesis y de balance final, las manos arrugadas

⁷ Considérese que el ingreso económico recibido por las publicaciones periodísticas constituía para Asturias el principal sueldo antes de empezar su carrera diplomática.

del ahora Premio Nobel de Literatura vuelven a este origen para recopilar fielmente sus primeros esbozos literarios, respetando las imperfecciones de su pluma juvenil, a veces ingenua e inmadura. Así, el viejo Asturias relee al joven periodista que recién se estaba descubriendo escritor y lo aprueba, entre la conmoción y la complacencia. Este gesto constituye por lo tanto una reconfirmación de aquella dirección inicial que orientó todas sus publicaciones posteriores.

2. El periodismo consagrado (1968-1974)

La escritura periodística asturiana fue un cauce ininterrumpido a lo largo de toda la vida de Miguel Ángel Asturias y, sin embargo, los estudios de la crítica asturiana han abarcado solamente las primeras décadas de estas publicaciones de prensa.

Así como el primer periodismo juvenil (1924-1932) fue exhaustivamente trabajado por parte de la Colección Archivos, también se escribió mucho sobre el periodismo de la década de los años treinta,⁸ cuando, regresado en su tierra natal, Asturias empleó el periodismo como herramienta para resistir a la represión y a la censura de la dictadura de Jorge Ubico. La fundación del diario *Éxito* en 1934 y, aun más importante, la creación en 1938 del *Diario del Aire*, el primer radio-periódico de Guatemala que transmitirá hasta 1944, son claros ejemplos de la continuación del compromiso político del intelectual, en años extremadamente difíciles en los cuales Asturias fue a menudo juzgado de haberse afiliado con el régimen dictatorial.⁹

⁸ Para la producción de estos años remito a: Fernando Feliu Moggi, "Miguel Ángel Asturias en la Guatemala de Ubico", en *Vida obra y herencia de Miguel Ángel Asturias, 1899-1999*. Colección Archivos y UNESCO, 1999, pp. 256-268; A. A. Alpírez, "El *Diario del Aire*", en *Vida obra y herencia de Miguel Ángel Asturias, 1899-1999*. Colección Archivos y UNESCO, 1999; L. L. Álvarez y M. A. Asturias, *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA), 1976.

⁹ Cabe mencionar, por ejemplo, la colaboración con *El Liberal Progresista*, que constituía el periódico oficial del partido de Jorge Ubico. Si bien su nombre no aparece con frecuencia en los números publicados,

La producción periodística asturiana ha estado mapeada solamente hasta 1944. Más allá de esta fecha, siguen faltando aproximaciones críticas que analicen los escritos de Asturias que circularon en la prensa. Esta carencia de estudios y de conocimiento respecto a la trayectoria periodística de Asturias, se debe, además de la tendencia a descalificar las publicaciones periodísticas como algo secundario, a la dimensión internacional que marcó las pautas de la vida del escritor, entre continuos encargos diplomáticos y dolorosos exilios. En efecto, la multiplicidad de las colaboraciones internacionales ha dificultado una recopilación completa de este corpus periodístico, al tratarse de una producción dispersa y fragmentada en diferentes archivos hemerográficos internacionales. Es justamente por estas razones que a partir de los años cuarenta en adelante, la producción periodística de Miguel Ángel Asturias sigue configurándose como un territorio casi enteramente inexplorado.

Son pocas las excepciones que, como fósforos en la oscuridad, alumbran ciertas parcelas de este corpus periodístico. La edición de Richard Callan titulada *América, fábula de fábulas y otros ensayos* (1972), recopila una selección de artículos que Asturias publicó en el *Excélsior* de México y en *El Nacional* de Caracas entre 1967 y 1973.¹⁰ La obra resulta muy significativa en tanto que da prueba de una primera circulación del periodismo asturiano en una dimensión editorial literaria. Es muy curioso, sin embargo, que en el brevísimo prólogo que introduce el corpus, Callan se refiere a estos textos llamándolos “ensayos” e intenta, en cierta forma, disimular el hecho de que estos escritos fueron inicialmente publicados en la prensa. El hecho de ocultar la matriz periodística de los textos al encasillarlos en el género ensayo, es un detalle interesante que confirma la percepción

Asturias se vuelve redactor del periódico entre 1935 y 1937 y aparece en más de una ocasión las fotos de prensa oficiales. Será despedido en 1937, acusado de escribir artículos que iban contra el régimen.

¹⁰ Según la cronología establecida por Gerald Martin, Asturias escribe regularmente para *El Nacional* de Caracas a partir de 1956.

disminuida del valor de los textos publicados en la prensa. Además, el valor del trabajo de Callan se limita a ser, en sentido estricto, un rescate editorial de algunos textos olvidados de la producción asturiana, puesto que no desarrolla un verdadero estudio preliminar de los artículos. Al respecto, basta considerar que los 114 artículos recopilados son introducidos a través de un prólogo de apenas tres páginas, lo cual confirma el hecho de que, incluso en los pocos casos en que fueron editados, los textos del periodismo asturiano todavía están esperando un análisis crítico y una reinscripción en el conjunto de su obra.

Frente a este horizonte, he decidido dirigir mi investigación hacia un periodo muy preciso: los años comprendidos entre 1968 y 1974, lo cual representa el último capítulo de la vida asturiana. Estos son los tiempos de oro para Miguel Ángel Asturias que, tras el otorgamiento del Nobel en 1967, se coloca de forma inamovible en la historia de la literatura universal.

En el momento de máximo triunfo de la novelística asturiana, es muy curioso observar que el ritmo de las publicaciones periodísticas se intensifica justamente partir de 1967. Parece un indicador bastante obvio y, sin embargo, se trata en realidad de un dato significativo sobre todo si se considera que, una vez alcanzado el éxito como novelistas, muchos escritores-cronistas latinoamericanos solían abandonar el periodismo al considerarlo un medio de sustento económico meramente funcional para lograr el acceso al mundo de las publicaciones mayores.

Vale la pena contextualizar, así sea de manera breve, este momento de la vida del escritor para mejor apreciar el dato. En 1966 Asturias había aceptado la muy criticada misión diplomática de representar el gobierno de Julio César Méndez Montenegro en calidad de embajador de Guatemala en París. El periodismo, por lo tanto, ya no constituía su principal ocupación profesional, como lo había sido en su juventud cuando, recién llegado en París, el

joven guatemalteco se ganaba el pan escribiendo como corresponsal de *El Imparcial*. Los años finales de la década de 1960 representan, en general, para Asturias el momento de cosecha de los grandes reconocimientos literarios y políticos: el Premio Lenin de la Paz, el Quetzal de Jade entregado por las comunidades indígenas que lo nombran “hijo unigénito de Tecún Umán” y, como remate, el Nobel de Literatura. Entre los aplausos del público internacional, Asturias se convertía en una eminencia en el campo de las letras y, finalmente, se le abrían las puertas de las editoriales y de la libertad creativa incondicionada.

Asturias, por fin, hubiera podido dedicarse exclusivamente a su producción novelística y, sin embargo, tras alcanzar el máximo nivel de capital simbólico al cual puede aspirar un escritor, decide, de manera deliberada, continuar su humilde oficio de columnista y sigue respetando los extenuantes plazos impuestos por las entregas periódicas. Todo eso debe interpretarse como una confirmación del hecho de que el periodismo, para Asturias, nunca representó una mera “identidad secundaria” sino que, sobre todo en estos últimos años, era advertido como una responsabilidad intelectual que el escritor cumplía con absoluta seriedad. Al comparar estas contribuciones tardías, es decir el periodismo consagrado (1968-1974) con el periodismo juvenil parisino (1924-1932), se advierte inmediatamente un cambio: el escritor premiado ya no dependía de las columnas de prensa para publicar sus escritos literarios, ya que tenía acceso a numerosas editoriales que estaban dispuestas a publicar sus obras. Además, ya no necesitaba enfocar sus artículos en el fervor de la militancia política guatemalteca que tanto había defendido en su juventud. Ahora su periodismo se dirigía a lectores de diversas procedencias, por lo que los temas debían trascender los intereses nacionales.

Las publicaciones adquieren un carácter diferente y se transforman en un diálogo que el escritor establece con sus lectores, comentando cuestiones sociales y políticas del

acontecer cotidiano. La mirada del anciano escritor se dirige ahora hacia el entorno de las cosas sencillas, la dimensión urbana y los cambios de la época moderna.

Asturias se convierte en un cronista omnívoro, un atento observador de la realidad urbana y de la llegada de la modernidad en la vida del hombre del siglo XX, que se siente libre de tratar el abanico infinito de los temas de actualidad con la misma pluma elegante que caracteriza su escritura novelística. Antes de comenzar con el análisis del último periodismo de Asturias, es imprescindible detenerse en el significativo papel que tuvo la *American Literary Agency* (ALA) en la difusión de los artículos asturianos en toda América Latina.

ALA y la inauguración de un periodismo continental

La *American Literary Agency*, sucesivamente rebautizada “Agencia Latinoamericana”, fue fundada en 1948 en New York. Ese año empezaba una etapa nueva y muy poco conocida en la vida de su fundador, el español exiliado Joaquín Maurín (1896-1973). Político por vocación, Maurín pasa a la historia como un gran militante durante la Guerra Civil Española; poca atención se ha dedicado, sin embargo, a los últimos años de su vida, cuando, liberado tras largos años de encarcelamiento en las prisiones de Franco, puede por fin alcanzar a su esposa e hijo, quienes se habían exiliado en Estados Unidos. Ahí, desde la ciudad neoyorquina, Maurín observa detenidamente el funcionamiento nacional de la prensa norteamericana, en la cual los grandes periódicos de diferentes ciudades publicaban simultáneamente a los mismos “columnistas”, y quiere reconstruir el mismo entramado de publicaciones para la prensa en lengua española. Por falta de recursos económicos, la Agencia se instala en el mismo departamento de la familia Maurín, en Riverside Drive, vista al Hudson y, si bien desde afuera, para quien no la conocía, se presentaba como un gran organismo compuesta por un director, varios gerentes y numerosos redactores que se

firmaban en las múltiples publicaciones, en realidad, detrás de todos estos nombres, se encontraba un único individuo: Joaquín Maurín que, ayudado por su esposa y disfrazado de seudónimos, se dedicaba en cuerpo y alma a un proyecto que tendrá una enorme repercusión en la historia del periodismo hispanoamericano.

En efecto, con ALA se activaron los engranajes para una de las primeras agencias de columnistas españoles, la cual se encargaba de difundir las publicaciones de los artículos y repartía con los escritores los beneficios cobrados de los periódicos suscriptores, dislocados en todo el mundo de habla hispánica. Así, por ejemplo, los artículos de Germán Arciniegas –colombiano exiliado en New York que fue uno de los primeros colaboradores de ALA– podían aparecer en un periódico de lengua española en Estados Unidos y, simultáneamente, en *El Universal* de Ciudad de México o en el *Tiempo* de Bogotá. Hasta aquel entonces, con excepción de pocos procedimientos similares utilizados en España, los escritores-colaboradores sólo habían empleado el método directo con los directores de periódicos. Por lo tanto, con la fundación de ALA, Maurín inaugura un sistema de difusión que revoluciona el periodismo en América Latina ya que permite, a cada columnista, dirigirse a un entero continente de lectores.

En los primeros tiempos, la Agencia hacía circular principalmente las voces de la intelectualidad española en el exilio, pero, poco a poco, el alcance aumenta hasta incluir las más importantes figuras literarias de España y América Latina. En los años de máximo esplendor, más de 130 colaboradores de ALA publicaban sus columnas en unos 47 diarios de Estados Unidos,¹¹ República Dominicana, México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Costa Rica, Panamá, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Brasil, Paraguay,

¹¹ Se trataba, por supuesto, de periódicos en lengua española.

Uruguay, Argentina, Chile, Portugal y España (Colomines Companys 2020, p. 193). Los montos pagados por los periódicos suscriptores que recibían y publicaban los artículos de ALA se repartían con una lógica de cincuenta-cincuenta entre Maurín y cada columnista colaborador de la agencia.

Joaquín Maurín: la mediación del director

Entre los varios colaboradores que enviaban sus escritos a la Agencia, vale la pena destacar a figuras como José Vasconcelos, Horacio Serrano, Pablo Neruda, Arturo Uslar Petri y el gran ensayista Alfonso Reyes. Estos perfiles de grandes intelectuales y literatos dejan entender cuál fue la sensibilidad que caracterizaba los textos difundidos por ALA. Se trataba, en efecto, de artículos de naturaleza ensayística que se movían en el terreno tangencial entre literatura y periodismo. Maurín decidía a cuáles columnistas enviar la propuesta de colaboración y seleccionaba personalmente los artículos, reservándose el derecho de rechazar los textos que no considerara acordes con los principios de la agencia. Si bien el tratamiento de temas de actualidad era considerado como una cláusula fundamental, los columnistas de ALA solían trascender el hecho noticioso y hacer hincapié en sus consideraciones personales a través de comentarios libres. Lo que promovía ALA era, de hecho, un periodismo interpretativo, es decir, una forma de tratamiento de la noticia que no se enfocaba solamente en el “qué”, sino que centralizaba el “por qué”, es decir, la significación más profunda del dato, y el “cómo”, o sea, la forma y el estilo con el cual la cuestión era tratada. Retomando las observaciones de Joaquín Roy –autor del único libro que se ha publicado sobre ALA¹²– en los artículos de la agencia se entrelazaban armoniosamente las dos funciones que, a partir

¹² Joaquín Roy, *ALA periodismo y literatura*, en Bibliografía.

de una perspectiva aristotélica, se atribuyen al lenguaje periodístico: por un lado la función noética, que cumple la misión interpretativa de comunicar y designar la noticia, y, por el otro, la función patética, es decir expresiva, la cual se preocupa de transparentar los sentimientos y emociones que la noticia contiene en sí misma (1986, p. 38).

Ahora bien, así como sabía respetar una cierta dimensión de subjetividad en las columnas de sus colaboradores, Maurín era también muy consciente del horizonte de expectativas de los lectores y de la lucha por retener la atención del público ante la competencia de otros medios de comunicación como la radio o la televisión. A través de la correspondencia intercambiada con los columnistas, se observa, por ejemplo, cómo, en más de una ocasión, Maurín interviene para corregir y enderezar algunos artículos que toman una tangente demasiado literaria y que, por lo tanto, pueden resultar aburridos para el impaciente lector del periódico. Un ejemplo de estas intervenciones se encuentra en una carta dirigida a Juan Antonio Cabezas, escritor asturiano, nacido en Cangas de Onís en 1900, que entró a colaborar con ALA en 1954:

[...] convendría adaptarse lo más posible a la manera periodística americana. Es decir, sobre un tema de actualidad –aunque sea insignificante– construir una crónica-reportaje [...] por eso, haciéndonos eco de nuestra experiencia, le invitamos a *americanizar* tanto como sea posible sus correspondencias, que a nosotros, personalmente, nos parecen admirables, pero que tienen que ser sometidas a la dura prueba de un público hecho a una manera especial de considerar el periodismo (29 julio 1955).¹³

¹³ Carta a Juan Antonio Cabeza del 29 Julio 1955, *Agencia Latinoamericana Records*, caja 6, carpeta 15. Special Collections, Miami University.

La franqueza de esta carta deja entender claramente que el director de ALA conocía muy profundamente a su público y por eso advertía la necesidad de “americanizar” los contenidos de los artículos, los cuales tenían que ser, en primer lugar, informativos, y enraizarse siempre en un tema de actualidad. La negociación entre lo que el director pide y lo que el columnista propone aterriza en el interesantísimo concepto intermedio de “crónica-reportaje”, es decir en algo suspendido entre la libertad literaria y el rigor informativo. Una “forma sintética entre buen periodismo y el ensayo tradicional” fue el camino que Maurín quiso trazar para ALA y, para respetar esta pauta, el director no tuvo reparos en rechazar artículos que, por ser demasiado cargados de literatura, no cumplían con la identidad de la Agencia (Roy 1986, p. 42).

La figura de Maurín permite apreciar un concepto fundamental para el estudio de las publicaciones en la prensa moderna, es decir la “noción de director” que se interpone entre la génesis y la recepción del texto periodístico (Louis 2014, p. 44). La que opera Maurín es una verdadera mediación que pretende forjar una identidad y salvaguardar la representatividad de los textos sellados por ALA. Estas intervenciones desatan la noción tradicional e individual de autor (tratado por Foucault en 1969) y vehiculan una nueva idea de individualidad mediada, la cual nace de la relación entre colaborador y director. Al leer los artículos difundidos por ALA resulta entonces necesario cuestionar siempre la dialéctica colaborador-director, es decir preguntarse cuáles elementos se pueden atribuir a quién y averiguar en qué medida la forma de escribir de un columnista se adaptó a las pautas de la agencia.

En el caso de Asturias este punto se relativiza pues, gracias a su formación internacional y acostumbrado a lo largo de toda su vida a escribir para muchos periódicos de diferentes países, el escritor era magistralmente capaz de proponer textos perfectamente

equilibrados entre lo factual y lo reflexivo, que pudieran resultar siempre interesantes para el lector que los recibía desde diferentes latitudes geográficas. Las colaboraciones de Asturias pueden considerarse como ensayos en su más tradicional concepción y, al leerlos, se aprecia que “el estilo personal del escritor no se transfigura” pasando por las columnas de ALA (Roy 1986, p. 85).

Asturias, columnista de ALA

Asturias recibe la invitación para colaborar en ALA el 28 octubre de 1968. Fue Uslar Petri quien había sugerido a Maurín contratar al gran escritor y periodista guatemalteco. La carta que llega a Asturias resulta firmada por un cierto J. M. Juliá, es decir, uno de los muchos seudónimos que usaba Maurín. El hecho de que Asturias contestaba dirigiendo su correspondencia a “Don José María Juliá” demuestra cómo la verdadera identidad del director de ALA quedó oculta durante varios años. El contrato se firma en poco tiempo, acordando la repartición equitativa de las ganancias obtenidas de las publicaciones según la lógica del 50-50%. La única cláusula solicitada por Asturias fue la de excluir de la difusión a España y México, países en los cuales Asturias ya tenía contratos exclusivos con el *Excélsior* y el *ABC* de Madrid.

En el Archivo de la “Agencia Latinoamericana” conservado entre las *Special Collections* de la Biblioteca de la Universidad de Miami se encuentra la carpeta que reúne todos los documentos de la colaboración de Asturias con ALA, incluyendo su correspondencia con Maurín.¹⁴ Las entregas se registran en un periodo que va del 12 de abril de 1968, fecha en la cual se recibe el primer artículo de Asturias, hasta el 26 abril de 1974, cuando, por el agravamiento de su enfermedad pulmonar y la hospitalización en Madrid,

¹⁴ *Agencia Latinoamericana Records*, Special Collections, Miami University.

Asturias se ve obligado a suspender la colaboración, apenas unas semanas antes de su fallecimiento. Calculando que la colaboración mantuvo un ritmo más o menos constante de cuatro artículos mensuales, se cuenta con 266 artículos. La tarifa establecida para cada texto enviado era de \$40. Maurín fue siempre muy puntual en comunicar a Asturias los pagos mensuales, que ascendían aproximadamente a unos \$160. También lo mantenía detalladamente informado respecto de las actualizaciones de la lista de periódicos suscriptores, comunicando tanto los nuevos diarios adquiridos como los que se daban de baja por escaso presupuesto. Una segunda pequeña parte de esta valiosa correspondencia entre director y columnista se encuentra en los archivos “Joaquim Maurín Papers” de la *Hoover Foundation* en la Universidad de Stanford.¹⁵

Los artículos enviados por Asturias, como se verá más adelante, tratan temas contemporáneos, pero de poca actualidad en el sentido estrecho del término. Se habla en general de la vida moderna en las grandes ciudades, del arte nuevo, de las problemáticas sociales y del triunfo de las nuevas tecnologías que cambian las formas de vivir del hombre.

Los temas abordados en el periodismo asturiano evitan vincularse con acontecimientos precisos y se alejan de los debates políticos de la época. Esto les confiere una cualidad atemporal, lo que significa que estos textos no requieren una publicación en momentos precisos para conservar su relevancia. Dicho en otras palabras, son escritos que mantienen su vigencia incluso si se publican en la prensa varios meses o años después de su redacción original.

Ya se ha destacado la atemporalidad de los artículos asturianos y el hecho que Asturias haya vuelto publicar en la prensa algunos de sus textos juveniles, entregándolos a

¹⁵ *Joaquin Maurín Papers*, Hoover Institution Library & Archives, Stanford University.

ALA en los años setenta, es decir cincuenta años después de su creación original. Este fenómeno de reutilización no se restringe únicamente a sus escritos juveniles, ya que Asturias juega con las fechas de publicación de muchos otros artículos, republicándolos en distintos periódicos con pocos años de diferencia.

A modo de ejemplo, menciono el artículo “Se fabrican novelas”, que Asturias entregó a ALA en enero de 1972. A pesar de la cláusula contractual que especificaba que ALA sólo aceptaba textos inéditos, el artículo en cuestión ya había sido publicado con el mismo título en la revista argentina *Negro sobre Blanco* en 1956. Este es sólo uno de varios casos y lo menciono para sugerir la multiplicidad de vidas y republicaciones que se podrían rastrear en cada uno de los escritos de Asturias. Investigar todas estas instancias excedería los límites de esta tesis. Sin embargo, este dato corrobora nuevamente la maleabilidad del periodismo de Asturias, capaz de trascender los horizontes temporales y mantener su vigencia en distintos contextos de publicación.

Este carácter atemporal del periodismo asturiano, además, permite que el autor sea flexible en cuanto a las fechas de entrega de sus colaboraciones. Se observa, en efecto, que no había necesariamente una sincronía entre las entregas de los artículos por parte de Asturias y sus efectivas publicaciones en los periódicos suscriptores. A este propósito, cabe destacar que el autor solía enviar a ALA varios artículos a la vez. Es decir que los textos se enviaban con anticipación, especialmente cuando Asturias preveía su ausencia debido a viajes u otros compromisos personales. Eso pasa, por ejemplo, en 1973, cuando, en vista de una importante cirugía, Asturias entrega a ALA 8 artículos para que no se interrumpiera el ritmo de las publicaciones durante su convalecencia:

Le estoy enviando con estas letras 8 artículos, correspondientes a los meses de agosto y septiembre próximos: debo someterme a fines de este mes a una intervención quirúrgica, por estar mal de la vesícula, algo que llaman colecistitis crónica cálculosa, que me da frecuentes cólicos y temperaturas. Y en esta forma no le faltarán mis artículos (7 julio 1973)¹⁶

Las coincidencias de la vida hacen que, en ese mismo periodo, también Maurín empezó a sufrir de problemas de salud. Por eso será la esposa, Jeanne Maurín, quien conteste a la carta de Asturias, deseándole, muy afectuosamente, una pronta recuperación y anunciando que será ella la encargada de la administración de ALA durante la convalecencia del marido. Sin que ninguno de los dos pudiera saberlo, las vidas de Maurín y de Asturias se estaban apagando casi al mismo tiempo.

Más tarde, el 30 noviembre de 1973, Jeanne informa a Asturias del fallecimiento de Maurín en una carta conmovedora donde escribe que “mi marido tenía una gran admiración por su personalidad y mucho aprecio por su persona. Lamento que no hayan llegado a encontrarse”. Asturias le contestará con el mismo sincero cariño, asegurando la continuidad de su compromiso con ALA:

Fue para mí, aún sin conocerle más que por nuestra correspondencia, un verdadero pesar la muerte de su señor esposo, don Joaquín Maurín Juliá, cuya labor en pro de la difusión de nuestra producción a través de los periódicos de Hispanoamérica, fue constante, continua, incansable, por varias generaciones de escritores.

Y por esta razón, ¿qué mejor forma de rendir culto a su memoria que continuar su benemérita obra? En lo que a mí toca quiero que usted y su

¹⁶ Carta de Asturias a Maurín del 7 Julio 1973, *Agencia Latinoamericana Records*, caja 5, carpeta 15. Special Collections, Miami University.

hijo, Mario Maurín, cuenten con mi colaboración, como lo he hecho hasta ahora (22 noviembre 1973).¹⁷

El escritor continuará con el envío de sus columnas a la agencia hasta el final de sus días. Vale la pena, además, observar que, en estos últimos intercambios, Asturias se refiere al director de ALA utilizando por fin su verdadero nombre, “Don Joaquín Maurín”. La desaparición de los seudónimos deja entender el tránsito hacia una dimensión más íntima: de la correspondencia entre ALA y Asturias, se puede apreciar que, a lo largo de los cinco años de colaboración, entre columnista y director, paulatinamente se fue estableciendo un vínculo de estrecha amistad y de mutua admiración.

Eso es evidente, como se ilustrará a continuación, sobre todo en algunas cartas de presentación que ALA escribe sobre Asturias y que acompañaban los artículos enviados a los varios periódicos hispanoamericanos. Se trataba, en la mayoría de los casos, de cartas anónimas y editoriales sin firma, pero es fácil sospechar que todas fueron escritas por la misma persona: Maurín. Asturias, por su parte, también apreciaba profundamente la figura de Maurín y valoraba mucho la misión de ALA; tanto que en más de una carta aplaude con entusiasmo el “heroísmo” de la agencia:

A mí me parece que hay un cierto heroísmo en trabajar con nuestros periódicos, de la parte de usted, gran devoción porque alguna colaboración de interés llegue a sus páginas, y de parte de sus colaboradores, el superar el complejo que resulta de pensar que [en] nuestra lengua aún hay mucho por andar, en lo que respecta al pago del trabajo periodístico (18 abril 1969).¹⁸

¹⁷ Carta de Asturias a Maurín del 22 Noviembre 1973, *Joaquin Maurín Papers*, caja 3. Hoover Institution Library & Archives, Stanford University.

¹⁸ Carta de Asturias a Maurín del 18 Abril 1969, *Joaquin Maurín Papers*, caja 3. Hoover Institution Library & Archives, Stanford University.

Mientras la escritura periodística seguía siendo desacreditada en el horizonte de las letras, ambos, Asturias y Maurín, intuían la potencialidad que se escondía en cada columna. Para ellos, en efecto, el trabajo ingrato del periodismo se convierte –citando a Maurín– en una “labor de educación social y literaria en el ámbito de los países de Hispanoamérica”.¹⁹

Una última prueba de esta amistad tan sincera se encuentra en los intercambios fuertemente empáticos que tuvieron las dos viudas, Jeanne Maurín y Blanca Araujo Asturias, tras la muerte de sus respectivos esposos. Muy significativas son las siguientes palabras con las cuales la señora Maurín, nueva directora de ALA, expresa su pésame a su “distinguidísima amiga” Blanca:

Por haber experimentado hace poco un choque parecido al suyo, siento profundamente su pérdida, lo mismo que todos los que tuvieron la suerte de conocer a su marido personalmente o a través de sus escritos.

Habrà usted recibido innumerables testimonios de simpatía por parte de sus amigos y conocidos, y deseo añadirles el mío.

No tuve tiempo de conocer a su marido, pero la lectura de sus obras, de sus artículos, de sus cartas, me habían revelado su inteligencia, su talento y, sobre todo, su gran corazón. Con sinceridad, puedo decirle que su gran pérdida es mía también...

Así como aconteció en el caso de mi marido, los últimos artículos de Don Miguel fueron publicados en la prensa latinoamericana varias semanas después de su desaparición. Él seguía viviendo para los demás, y seguirá viviendo.

¹⁹ Carta de Maurín a Asturias del 19 Junio 1972, *Joaquin Maurín Papers*, caja 3. Hoover Institution Library & Archives, Stanford University.

Le ruego aceptar para usted y los suyos toda mi simpatía y mi más sentido pésame (4 septiembre 1974)²⁰

Y efectivamente, los artículos que “Don Miguel” había enviado a ALA con tanta anticipación, antes de hospitalizarse, se publicaron póstumamente en los principales diarios de América Latina, dando prueba de la trascendencia del periodismo asturiano cuyo principal rasgo es su perenne actualidad. Las columnas de Asturias tienen, de hecho, la capacidad de conservar su vigencia a lo largo del tiempo, sea que el lector las leyera unas semanas después de la muerte del escritor, sea que, como en nuestro caso, su lectura ocurra varias décadas después.

El regreso de Asturias a “El Imparcial”

La lista de los periódicos suscriptores que pagaban los servicios de ALA llegó a incluir también al periódico guatemalteco *El Imparcial*. Así, después de casi cincuenta años, Asturias vuelve a ser publicado en el que fue su primer diario y su escuela de periodismo, cuando en la década 1924-1933 enviaba sus crónicas desde París en calidad de joven corresponsal.

Por haber sido el periódico más longevo de Guatemala (1922-1985), en las páginas de *El Imparcial* han quedado grabados cincuenta años fundamentales de la historia del país, relatados y comentados por las principales voces de la intelectualidad guatemalteca. Ya se comentó que el primer artículo firmado por un joven “Asturias, abogado” aparece el 7 de septiembre de 1922, es decir, apenas un par de meses después de la creación del periódico. El ritmo de los artículos se intensifica, como hemos visto, durante el periodo parisino (440

²⁰ Carta de Jeanne Maurín a Blanca de Asturias del 4 de septiembre 1974, *Joaquin Maurín Papers*, caja 3. Hoover Institution Library & Archives, Stanford University.

son los artículos que se recopilan en la edición que la Colección Archivos dedica al estudio del periodismo juvenil asturiano) para luego interrumpirse bruscamente en 1932 cuando, al regresar a Guatemala, Asturias debe adaptarse al silencio impuesto por la censura dictatorial del régimen de Jorge Ubico. El proyecto ideológico, sin embargo, no se interrumpe, sino que se vuelve subterráneo. El tono militante que caracterizaba las crónicas enviadas desde París, obviamente tuvo que atenuarse, pero la palabra de Asturias logró sobrevivir en la oralidad de los programas radio de su gran creación, *El Diario del Aire*.

Si bien las publicaciones de Asturias para *El Imparcial* se interrumpen, el nombre del escritor no deja de aparecer en las páginas del periódico. Durante los largos años del exilio que empieza en 1954, el periódico guatemalteco mantiene a sus lectores muy enterados sobre la carrera de Asturias, publicando sus poemas, anunciando los títulos de las nuevas novelas y aplaudiendo cada premio alcanzado en la trayectoria literaria del escritor guatemalteco hasta el otorgamiento del Premio Nobel. Se entiende entonces la importancia que constituyó el regreso de la voz asturiana en *El Imparcial*: gracias a la mediación de ALA, Asturias retoma el diálogo con lo que fue su primer periódico, un periódico que nunca había dejado de seguir, con orgullo y entusiasmo, los logros de la trayectoria literaria del escritor.

En *El Imparcial* quedan de esta forma grabados los dos momentos de apertura y cierre del periodismo asturiano; por un lado, las primeras crónicas del joven corresponsal estudiante en la Sorbona; por el otro, los artículos escritos por el Nobel de Literatura, embajador de Guatemala en París. Siempre desde la capital francesa y en dos momentos fundamentales de la carrera del escritor se produce un diálogo periodístico con los lectores de *El Imparcial*. El círculo se cierra perfectamente y esta simetría es la que permite apreciar, en profundidad, la evolución del periodismo de Asturias.

El valor y la importancia que Asturias reconocía en *El Imparcial* se manifiestan en particular en un artículo titulado “Cincuenta años de diálogo”, que el escritor publica el 16 de junio de 1972, en ocasión del aniversario del periódico. “*El Imparcial* fue para nosotros, en los años de su fundación, el pulmón con que respiraban todas nuestras empresas culturales”, así comienza el artículo en el cual Asturias recuerda el fervor de los primeros años del periódico y la enlista la infinidad de proyectos promovidos a través de sus páginas:

Cuántos sueños maravillosos. Era como soñar despierto que es la forma más bella de soñar [...]. Era otro tiempo, era otro periodismo, un periodismo más humanístico que correspondía a las aspiraciones de un pueblo que se sentía liberado de la pavorosa noche de la dictadura [...]. La belleza, la verdad, la justicia. Y no la belleza hiperbórea, la belleza nuestra, de nuestras raíces y tradiciones más caras [...]. Se abandonaba la europeización, la imitación de lo parisiense, de lo francés, muy modernista, y se escribían los primeros cuentos y poemas de carácter autóctono, valga la palabra. Se investigaba en nuestro folklore. Se buscaban músicas, canciones y motivos de afirmación de lo nuestro frente a lo falso imitado de Europa. En este camino también *El Imparcial* fue pionero.

Vale la pena detenerse en la frase “era otro periodismo”, la cual hace evidente la conciencia lúcida de Asturias respecto a la evolución de su propia producción periodística y respecto a la diferente función social que debe desempeñar el periódico en cada época. Asturias sabe muy bien que la responsabilidad del periodista debe cambiar en el tiempo y eso, como veremos, resulta muy evidente al comparar las primeras crónicas parisinas con los artículos publicados a través de ALA. Desde el otoño de su existencia, Asturias reconstruye la trayectoria del periódico y reconoce el imperativo de saberse adaptar continuamente a los tiempos que corren. Por eso, el artículo se cierra con esta declaración de:

[...] todo lo que este diario ha significado para Guatemala, como palanca de progreso y de cultura, en 50 años de dialogar con sus lectores. Quieran los dioses que este diálogo de la cultura, las nativas y las de fuera, se intensifique cada vez más en las páginas de *El Imparcial*. Y la divisa tiene que ser, para no estancarse: desechar al atardecer, por viejo, lo que al amanecer era nuevo.

Si en un primer momento, el periodismo tuvo que cumplir con la tarea de forjar una identidad autóctona guatemalteca, ahora que este “yo” guatemalteco ha sido perfilado, ha llegado el momento de promover un diálogo de culturas, entre “las nativas y las de fuera”. Se denota en estas palabras un rasgo fundamental que, como se apreciará en el siguiente apartado, caracteriza el periodismo de los últimos años de Asturias: la profunda conciencia del riesgo de caer en anacronismos y la necesidad de mantenerse al día, abrazando los avatares y los retos de la era moderna.

Para anunciar oficialmente el regreso del escritor guatemalteco “a su casa antigua de *El Imparcial*”, en 1968 se publica un artículo muy especial titulado “Miguel Ángel Asturias de nuevo”. En este texto se explica que el regreso del escritor ha sido posible gracias a la mediación de la American Literary Agency, “importante empresa [que] proporciona a *El Imparcial*, con carácter de EXCLUSIVIDAD²¹ para Guatemala, los artículos de Miguel Ángel Asturias, que distribuye a la vez entre los principales periódicos de Hispanoamérica”. El anuncio se publica el 18 de diciembre de 1968 y, a partir de esta fecha, las columnas asturianas vuelven a aparecer cuatro veces al mes, siempre firmadas por su nombre completo acompañado, entre paréntesis, de las siglas de ALA.

²¹ La “exclusividad” que resalta *El Imparcial* debe entenderse como exclusividad nacional en Guatemala.

El mencionado artículo está dividido en dos partes. En la primera sección la voz editorial de *El Imparcial* reconstruye con complacencia la relación de Asturias con el periódico, a partir de las primeras colaboraciones de los años veinte, y remarca con orgullo que Asturias “hizo desde *El Imparcial* su escuela de gran articulista”. En la segunda parte se publica una presentación de Asturias otorgada por parte de ALA:

Nos complace tener la exclusividad en Guatemala de los nuevos trabajos de Miguel Ángel y nos complace publicar en esta misma sección la cálida presentación que por la delicada pluma de alguno de sus mejores colaboradores hace American Literary Agency (ALA) al iniciar su nueva fase periodística.

Por la sincera admiración que se desprende del texto que sigue, es fácil sospechar que la “delicada pluma” que escribió esta presentación de Asturias haya sido la del mismo Maurín. El hecho de que haya encontrado una copia mecanografiada de este texto en los archivos personales de Maurín en la Universidad de Miami, refuerza esta hipótesis.

El contenido de este breve texto constituye, en mi opinión, uno de los análisis más completos que se hayan hecho sobre el periodismo asturiano. Creo entonces que valga la pena reproducir esta presentación enteramente; primero, porque nos sirve como introducción magistral al contenido de los artículos que la tesis pretende analizar; segundo, para brindar homenaje a Joaquín Maurín, personaje humilde que, desde el anonimato de su oficina en New York, sin nunca llegar a conocerlo, supo valorar el periodismo asturiano y promoverlo para que este pudiera alcanzar una resonancia continental en toda Hispanoamérica:

MIGUEL ANGEL ASTURIAS: PRESENTACION POR ALA

Cuando el año pasado la Academia de Suecia otorgó el Premio Nobel de literatura a Miguel Ángel Asturias, no hubo, como ocurre casi siempre, protestas más o menos literarias. Todos, en Hispanoamérica como en resto

del mundo, aceptaron, aclamándolo, el veredicto. Esa vez Estocolmo no se pronunció bajo el influjo de recónditas y misteriosas presiones, sino que se hizo eco de un estado de ánimo general. Asturias era el novelista-poeta hispanoamericano más conocido y apreciado mundialmente.

Si hay algo que censurar a la Academia de Suecia es su morosidad en reconocer los grandes valores de la literatura, con la excepción de Kipling y Camus, Estocolmo otorga el galardón cuando el poeta hace ya tiempo que ha llevado a cabo su labor de creación artística. Hace años que el Premio Nobel debió haber sido concedido a Miguel Ángel Asturias.

La lengua de Cervantes y Sor Juana Inés de la Cruz tiene en Asturias, hispano-indio-americano, a su embajador. En el foro mundial de los Premios Nobel, Asturias representa lo mejor de la literatura hispanoamericana de las dos últimas generaciones. En él convergen Rubén Darío, César Vallejo, Teresa de la Parra, Amado Nervo, Juana Ibarbourou, Santos Chocano, Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos, Jorge Icaza, Pablo Neruda... El mérito de Miguel Ángel Asturias consiste en haber sabido condensar, como una lente cóncava, el genio poético de Hispanoamérica.

La crítica literaria mundial ha hablado, y sigue hablando, de Miguel Ángel Asturias como poeta y novelista. Hay, sin embargo, un aspecto en la labor literaria de Asturias que el crítico apenas conoce o no se atreve a enfocar: el de periodista.

Como Camus y Hemingway, Asturias fue primero periodista y después novelista. El periodismo fue para Asturias, como para Hemingway y Camus, la escuela que formó su estilo claro, directo y elegante. Después de su éxito como novelistas, Camus y Hemingway abandonaron, de hecho, el periodismo. Asturias, en cambio, ha procedido de otro modo. Precisamente ha sido el lauro del Premio Nobel el que le ha inducido a volver a lo que Ortega llamaba “la plazuela”, el periodismo. “On revient toujours aux premières amours”, dice el refrán clásico francés. El

periodismo fue el primer amor de Asturias, y ahora, en el otoño de su existencia, coronado por el éxito, regresa al periodismo. ¿Para decir qué? ¿Para recordar? ¿Para criticar? ¿Para pontificar? Nada de eso. Para dar al periodismo lo que tuvo en el pasado y está a punto de perder: la visión global de las cosas bajo un sentido poético. En sus artículos –breves ensayos–, Asturias, con el prodigioso don de observación que sólo tienen los niños, ve con 1000 ojos las innumerables facetas de la vida, y después de separarlas, las junta armoniosamente, haciendo destacar el conjunto sobre un fondo poético. La rosa de Asturias es un juego caleidoscópico de colores, como ese juguete chino, que mágicamente descompone y descompone la luz.

Generalmente, un artículo tiene una vida efímera: un día, una semana quizá. Los artículos de Asturias son perennes, porque además de reflejar luminosamente un aspecto de la vida, están impregnados de gracia poética.

III. “LOCA Y APASIONADA AVENTURA DE NUESTRO TIEMPO”. APROXIMACIONES AL PERIODISMO PUBLICADO ENTRE 1968-1974

1. Renovaciones en el surco de la tradición

Para ahondar en la producción periodística asturiana de las décadas de 1960 y 1970, se plantea de entrada la necesidad de un trabajo archivístico y en acervos hemerográficos que permita el rescate editorial de los últimos artículos que el escritor publicó en la prensa.¹ Como se adelantó, la deslumbrante fecundidad y el carácter internacional del periodismo asturiano hace difícil abarcar el conjunto de publicaciones. Frente a esta producción tan dispersa, el archivo de ALA representa una valiosísima base de datos que permite tamizar y organizar el conjunto de artículos escritos entre 1968 y 1974. En efecto, el orden minucioso con el cual Maurín conservó su correspondencia permite reconstruir la trayectoria de los 242 textos conservados en el archivo de la Universidad de Miami, desde el envío de Asturias desde París hasta entender en cuáles periódicos latinoamericanos se realizó la publicación.

Para el presente trabajo, me he enfocado especialmente en los artículos de ALA que llegaron a publicarse en *El Imparcial* de Guatemala con una periodicidad casi semanal entre 1968 y 1974. Ya se mencionó el artículo “Miguel Ángel Asturias de nuevo”, con el cual el periódico guatemalteco anuncia el comienzo de las colaboraciones del Premio Nobel el 18 de diciembre de 1968. A partir de esta fecha, los artículos de Asturias aparecen semanalmente

¹ El primer paso de mi trabajo ha sido de búsqueda y de acopio, que me permitió recopilar el corpus periodístico de Asturias rastreando los archivos de cuatro diferentes instituciones guatemaltecas: la Hemeroteca Nacional de Guatemala (HNG), el Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA), los archivos hemerográficos de la Biblioteca César Brañas de Guatemala y el Fondo Blanca Araujo (la segunda esposa de Asturias) resguardado en la Fundación Yaxs, siempre en Guatemala. En esta fase de acopio, fue fundamental también la consulta del Fondo Asturias en la Biblioteca Nacional de París y los dos archivos de ALA: “Agencia Latinoamericana Records” de la Biblioteca de la Universidad de Miami y “Joaquin Maurín Papers” de la *Hoover Institution* (Stanford University).

en *El Imparcial* hasta mayo 1974: el último artículo propiamente dicho, “El indio y la tierra”, se publicó el 18 de mayo de 1974. Sin embargo, será el poema “Abrazo”, publicado en el número del 28 de mayo de 1974, la última publicación firmada por Asturias en *El Imparcial*, antes de los anuncios de su muerte, la cual ocurrió en Madrid el 9 de junio del mismo año.

En un trabajo de archivo realizado entre agosto 2021 y mayo 2022 en la Hemeroteca Nacional de Guatemala y en el Centro de Investigaciones Regionales de Centroamérica, he podido examinar casi todos los fascículos que reúnen los números diarios de *El Imparcial* desde octubre de 1967 hasta julio de 1974. Ello me permitió recopilar y digitalizar un total de 208 artículos² firmados por Miguel Ángel Asturias y publicados a lo largo de tan sólo cinco años y medio. En cada fascículo se recogen los números del periódico en que se publicaron cronológicamente durante el transcurso del mes (por ejemplo, el fascículo de noviembre 1968 reúne los 30 números publicados a lo largo del mes). En cada fascículo mensual, pude encontrar un promedio de cuatro artículos de Asturias, ya que como decíamos se trataba de publicaciones casi regularmente semanales. En contadas ocasiones ocurrió que ciertos fascículos no estaban disponibles para su consulta por tener páginas dañadas o por estar incompletos. En virtud del ritmo casi regular de publicación, estimo que los artículos que no pude consultar por este problema de conservación pueden haber sido unos 27.

Por otro lado, los 208 textos recopilados estaban en perfecto estado de conservación, lo cual me permitió leerlos en su totalidad y apreciar la heterogeneidad y la variedad temática que caracterizan al corpus en su conjunto. Desde el principio fue evidente la riqueza del acervo

² El hecho de que el número no coincida con el total de artículos recopilados en el archivo de ALA en la Universidad de Miami donde se cuentan 242 recortes totales, se debe a que *El Imparcial* se vuelve suscriptor de la agencia estadounidense algunos meses más tarde respecto al comienzo de la colaboración de Asturias en calidad de columnista de ALA. Además, algunos ejemplares de los periódicos consultados en la Hemeroteca Nacional de Guatemala estaban gravemente dañados y no me fue posible consultarlos.

reunido, así como los numerosos desafíos que surgen al intentar clasificar y organizar un archivo tan vasto y heterogéneo. Estas dificultades se abordarán en el siguiente apartado.

Los desafíos de un periodismo cosmopolita

El trabajo de reunir una obra periodística tan extensa implica, en primer lugar, la necesidad de ordenar bloques disgregados y darles no solamente estructura, sino una “arquitectura” (Clark, p. 89). Eso significa que no se trata simplemente de reunir todo aquello que se escribió, todo lo que dictó la pasión o la exigencia de los plazos de entrega, sino que es preciso editar lo más granado de este material, artículos dignos de una segunda lectura o sea –retomando el concepto de Antonia Viu– textos que se prestan a una “resignificación” y que pueden entablar nuevos diálogos con el lector contemporáneo. Sin embargo, este tipo de discernimiento resulta particularmente complicado en la producción periodística asturiana de los últimos años.

La dificultad se debe al hecho de que el periodismo que Asturias escribió para ALA fue extremadamente *cosmopolita*. Al dirigir sus artículos a los lectores de toda Hispanoamérica, Asturias tuvo que forjar un periodismo capaz de trascender tanto los particularismos regionales como los límites que imponía la noción de actualidad. Los temas se tratan a partir de una generalización que lucha contra las referencias específicas para configurar un discurso que permanezca válido en diferentes contextos de recepción. Sus artículos destacan, por tanto, por ser textos libres, actuales, pero no locales, es decir desarraigados de horizontes geográficos específicos y desvinculados de contextos históricos precisos. Es decir que, desde el momento de su confección, los textos de Asturias fueron pensados para poderse leer desde distintos espacios y en momentos diferentes.

Bajo estas lentes, se podría decir que el periodismo asturiano se inscribe perfectamente en la creciente apertura global que caracterizaba la literatura latinoamericana del siglo XX, siempre menos ensimismada en la introspección de su propia identidad enigmática y más abierta a la exploración de lo global y al diálogo con otras corrientes estéticas. Eso es lo que Mariano Siskind teoriza en *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Los discursos cosmopolitas reconocen la obsesión por lo universal como manera de superar las determinaciones nacionales de la significación literaria y comparten, como estructura común, un “deseo de mundo” que vaya “más allá” de las fronteras regionales (2016, p. 15). Punto de inflexión fundamental en este sentido fue el célebre ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición” –escrito entre la década de 1940 y la década de 1950³– en el cual los escritores argentinos son exhortados a producir una literatura cosmopolita que sea libre de ensayar todos los temas y tradiciones, haciendo caso omiso de las determinaciones nacionales y reconociendo que “nuestro patrimonio es el universo” (1974).

Asturias parece aplicar este imperativo del “más allá” al mundo noticioso de las publicaciones periodísticas. Así como no puede pedirse a un literato que sólo describa los lugares de su patria y sólo cante las hazañas de sus héroes nacionales, tampoco se puede imponer a un cronista que trate solamente el horizonte de las noticias provinciales. Eso es lo que demuestran muy bien las colaboraciones de ALA, es decir, textos en los cuales los

³ Se sabe que “El escritor argentino y la tradición” se pronuncia a modo de conferencia oral en 1952. Sin embargo, la fecha exacta de publicación de este texto capital constituye uno de los enigmas más curiosos de la obra borgeana. En efecto, en una de las versiones de este texto el autor afirma haber redactado “La muerte y la brújula” un año antes; como el cuento es de 1942, eso implica que una parte de la formulación de “El escritor argentino y la tradición” provendría de la década de 1940. Piglia, por ejemplo, defiende que el texto debería leerse a partir del contexto político de 1943 y lo cual permitiría relacionar su contenido con el auge de la ideología nazi que triunfaba en ese año (Piglia, 2013). En fin, más allá de cuándo haya sido elaborada, como bien resume Olea Franco “su respuesta contra los nacionalismos es válida para ambas décadas, e incluso hoy” (Olea Franco, 2023, p. 312).

referentes específicos se convierten en meros pretextos utilizados para entablar reflexiones más amplias, que el lector de cualquier país latinoamericano pudiera advertir como cercanas. Dicho en otras palabras, Asturias extiende los horizontes del periodismo interpretativo y, a través de sus artículos, se dirige *al* mundo para hablar *sobre* el mundo.

La frontera del espacio enunciativo se difumina. Mientras que un artículo periodístico convencional comienza proporcionando al lector coordenadas temporales y espaciales precisas, indicando dónde nos encontramos, en qué momento y a qué hecho específico se refiere el texto, los artículos de Asturias parecen comenzar *in medias res*, catapultando al lector frente a una escena que podría ocurrir en cualquier gran ciudad del mundo o, como diría Asturias, en cualquiera de “estos grandes mundos urbanos donde cada hombre no pasa de ser una arena perdida en el inmenso mar de gente” (“Y todos los días orquídeas”, 16 junio 1973).

Las pocas veces que Asturias menciona algún detalle sobre el contexto de enunciación, lo hace de manera deliberadamente imprecisa. De hecho, poco importa a qué congreso haya asistido el cronista o qué exposición de arte haya visitado el día anterior. Incluso podría tratarse de un pretexto inventado. Cuanto más difuso sea el trasfondo del artículo, más fácil será para el lector de ultramar proyectarse en la escena y percibir el asunto no como algo exclusivamente europeo, sino como un tema que también le concierne, ya que él también es un ciudadano de una “gran ciudad”.

Nos encontramos frente a textos capaces de hablar a lectores de diferentes geografías y de diferentes épocas. Es evidente, entonces, cómo el carácter cosmopolita del corpus dificulta cualquier tipo de selección que permita descartar la gacetilla incolora o los artículos más “históricos” que, por estar vinculados a acontecimientos de actualidad, podrían haber perdido su vigencia en el tiempo.

Otro gran desafío que se enfrenta al pretender dar una arquitectura al último periodismo de Asturias es la heterogeneidad temática del corpus. Un simple vistazo al elenco⁴ de los títulos de los artículos publicados bastará para dar cuenta de la amplitud de los temas que pasaron por el tamiz de las columnas asturianas.

Inicialmente, durante mi trabajo de archivo, había intentado establecer una clasificación temática que permitiese ordenar el corpus según los contenidos tratados en cada artículo. En este intento había identificado siete posibles grupos por la preminencia ya del tema, ya del género, ya de la intención respecto al público; aunque de índole diferente, esa separación permitió evidenciar las características dominantes en los artículos de prensa de Asturias. En un principio me ayudaron a poner cierto orden en lo que parecía desbordarse, aunque después me pareció imposible conservar ese tipo de criterio. A continuación, expondré rápidamente ese primer agrupamiento, mencionando algunos títulos representativos para cada rubro:

1. *Textos de divulgación*. Esta resulta ser la categoría más difícil de delimitar, ya que la curiosidad de Asturias lo impulsaba a explorar contenidos siempre nuevos. Asturias era, ante todo, un hombre actualizado que compartía con sus lectores las novedades que se manifestaban en el horizonte de la vida moderna. A veces de manera crítica y escéptica, otras veces, con participación y entusiasmo. Se aprecian, por ejemplo, las frecuentes incursiones que el periodista hace en el campo de la ciencia, con la intención de poner al día a su lector y compartir los descubrimientos de la época. Para dar un ejemplo, menciono los textos en los que se aplauden los avances de la investigación médica contra la ceguera y la sordera (“Lectura para ciego”, 1970. “Murallas de silencio”) o se relatan con entusiasmo los nuevos

⁴ Véase el índice completo.

hallazgos en el campo de la técnica y de los transportes (“Universidades tecnológicas”, 1973. “Los globos aerostáticos”, 1973).

2. *Literatura y arte*. Una segunda categoría agrupa todos los textos que Asturias dedica a la literatura y a las artes (“Coexistencia poética” 1969, “Se fabrican novelas” 1972, “Poesía en discos” 1972, “El cartel pintura que habla” 1969). Muy significativo es el interés de Asturias hacia el arte plástico, al cual se dedican textos de carácter fuertemente curatorial (“Nacer del arte nuevo” 1969). En todos estos artículos se aprecia una conciencia lúcida del autor respecto a cómo la llegada de las nuevas tecnologías trastoca los cánones estéticos y los modos de creación, apreciación y disfrute de las obras artísticas y literarias.

3. *Temas urbanos*. Una de las temáticas más marcadas en el corpus del periodismo asturiano es sin duda la dimensión urbanística. La observación de la ciudad es una postura típicamente modernista que Asturias conserva en su forma de hacer periodismo. Cito algunos títulos: “El test del semáforo” 1969, “Prisioneros de la calle” 1971, “Andarines urbanos” 1971.

4. *Artículos de trasfondo político*. También se puede distinguir un grupo de textos caracterizados por el tono de denuncia de las injusticias sociales que Asturias observa en el mundo moderno. Se podría decir que en estos textos vuelve a aflorar la pluma militante que había caracterizado la mayor parte de los artículos escritos desde París durante los años 20. Algunos títulos que vale la pena destacar son: “Mortalidad infantil por accidentes” 1970, “Viejitos olvidados” 1970, “Réquiem por los países subdesarrollados” 1973, “El petróleo y las rosas” 1974). En esta categoría caracterizada por un fuerte trasfondo político, también se destacan dos ensayos muy particulares en los cuales Asturias vuelve a reflexionar sobre el concepto de la identidad americana: “América fábula de fábula” 1969 y “Seguimos descubriendo Nuestra América...” 1974.

5. *Semblanzas biográficas*. Entre las diversas entregas, de vez en cuando emergen textos dedicados a personalidades destacadas del mundo intelectual, ya sean escritores, artistas o músicos, figuras contemporáneas o del pasado. Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Rafael Alberti, Andrés Bello, Antonio Machado y Thomas Mann son sólo algunos de los perfiles a los cuales Asturias dedica uno de sus artículos en estos últimos años.

6. *Crónicas de viaje*. Aunque no son frecuentes, también se pueden hallar algunos escritos que describen los viajes que Asturias ha realizado en estos años. Por ejemplo, se pueden apreciar algunos textos dedicados a Madrid, Budapest, Venecia y a Italia en general. En este conjunto, también vale la pena mencionar los nueve artículos escritos durante el viaje en la India realizado en 1971, los cuales conforman una pequeña rúbrica que se publicó bajo el título común de “Filmando con las hélices”.

7. *Artículos irónicos*. Esta es sin duda la categoría más entretenida en la cual inicialmente agrupé todos aquellos textos escritos por Asturias con la pura y genuina intención de hacer sonreír al lector. Son textos donde la ironía se convierte en el corazón latente del artículo y donde podemos familiarizarnos con un aspecto muy lúdico de la personalidad del escritor. Sólo para dar algunos ejemplos, menciono el texto “Frac y pechera” 1973, en el cual Asturias se pregunta si la idea del atuendo de máxima refinación y elegancia se inspiró en el plumaje de los pingüinos en la Antártida y el texto “Gastología” 1973, donde Asturias hipotetiza el reconocimiento de una nueva disciplina, “el arte de saber gastar”, en la cual -una idea muy de su tiempo- las mujeres son las indiscutibles ganadoras.

Dicho esto, cabe precisar que este intento de clasificación ha sido funcional únicamente para proporcionar criterios de agrupación durante el proceso de recopilación de los textos. Sin embargo, llegué a la conclusión de que esta cuadrícula resultaba demasiado

rígida y limitante para textos polifacéticos y permeables que se escapaban de cualquier tipo de categoría.

Asturias fue, ante todo, un observador sensible capaz de discernir las tensiones de su época en diversas manifestaciones de la vida social. Su mirada se detiene en las escenas más variadas de la vida cotidiana y todas estas imágenes, en su conjunto, representan los efectos colaterales del progreso en la vida moderna, la relación del ser humano con la máquina y los esfuerzos del mundo creativo, tanto de las artes como de las letras, para mantenerse al ritmo y reinventarse a partir de las pautas dictadas por la evolución cada vez más acelerada de la modernidad. Considero que esta última es la verdadera protagonista del periodismo asturiano: la modernidad o, mejor dicho, las múltiples modernidades, en tanto que tema universal que concierne a todos los lectores de la época.

Es muy interesante observar que los tiempos modernos vienen representados a través de un proceso de fragmentación de la imagen. Asturias es profundamente consciente de los límites que presenta el periodismo al momento de ilustrar la modernidad en tanto que concepto teórico. Por eso, en lugar de disertar abstractamente sobre la modernidad, prefiere “concretizarla” y representarla a través de sus manifestaciones en la vida cotidiana. El enfoque de la crónica asturiana se dirige, entonces, hacia los detalles del entorno social y, como si el cronista estuviera observando la sociedad a través de una lupa, apunta a datos curiosos sobre los seres humanos y los sucesos del momento. Dicho en otras palabras, Asturias sondea la complejidad de la actualidad a través de sus detalles. La conjunción de todos estos detalles y reflexiones que Asturias propone sobre lo infinitamente pequeño conduce siempre a encuentros con la política, el urbanismo y, en definitiva, con la esencia misma de la modernidad.

Se configura, por lo tanto, una multiplicidad de cuadros de costumbres, narraciones autónomas y, al mismo tiempo, fuertemente interconectadas entre ellas. Pepitas de actualidad que llevan a constituir lo que Marie-Ève Thérenty denomina como una “poética de lo cotidiano” (2007). El denominador común de todos estos textos es la conciencia lúcida respecto al hecho de que la modernidad, en sus múltiples e infinitas manifestaciones, está trastornando rápidamente todos los ámbitos de la vida y del conocimiento humanos, desarraigando viejos hábitos e imponiendo novedades que –antes que ser aceptadas o rechazadas– exigen ser comprendidas. Cada texto constituye por lo tanto un intento, desde un ángulo muy específico, de comprender esta dinámica intrincada de los tiempos que cambian.

El trabajo de Asturias se parece al de un experto maestro de mosaico que cuida los colores de cada pieza vidriosa, sin perder de vista la imagen que va tomando forma en el conjunto. Por eso, la vastedad de las temáticas abarcadas no es algo que se pueda reducir o simplificar sin consecuencias, pues llegaría a afectar la imagen global que Asturias está trazando de la sociedad contemporánea. En consecuencia, cualquier intento de recortar el corpus del periodismo asturiano constituiría una mutilación, en tanto que sacrificaría la verdadera riqueza de esta producción, es decir, su inabarcable heterogeneidad.

Considero que es muy importante hacer hincapié tanto en el carácter cosmopolita como en la pluralidad del corpus para remarcar el hecho de que el apartado editorial que acompaña este trabajo es solamente una pequeña muestra de un inventario mucho más extenso, cuya riqueza rebasa los alcances de esta tesis doctoral. El periodismo asturiano escrito entre 1968 y 1974 necesita ser publicado de manera íntegra en una antología como la que la colección Archivos dedicó al periodismo juvenil publicado entre 1924 y 1932, lo cual constituiría el polo conclusivo de la larga carrera periodística de Miguel Ángel Asturias.

Al no poder abarcar en mi tesis un proyecto tan ambicioso, me limito por el momento a proponer la que pretende ser una exploración inicial de este corpus. Los 32 artículos que se encuentran editados en esta tesis deben considerarse entonces como un primer muestrario. El principal criterio de selección fue el de poder reproducir en esta pequeña antología la riqueza y variedad que caracteriza al corpus del periodismo asturiano de los años sesenta y setenta en su conjunto, por lo que seleccioné artículos representativos de cada uno de los principales rubros mencionadas anteriormente. La antología condensa, por lo tanto, en sí misma, los rasgos fundamentales del último periodismo asturiano y permite apreciar la mirada atenta del escritor frente a la llegada de la modernidad que caracterizó la segunda mitad del siglo XX y el peculiar tratamiento poético de los hechos noticiosos que hace Asturias.

Un segundo enfoque que orientó la selección fue seguir las huellas del Asturias modernista. La selección de los textos permite apreciar, como se desarrollará en las secciones siguientes, la existencia de un hilo conductor que vertebra los textos periodísticos asturianos, es decir, el legado que el periodista guatemalteco preserva de la tradición modernista. Ante la realidad moderna y eternamente cambiante que lo rodea, Asturias acepta el desafío de proponer una literatura también moderna en tanto capaz de reflejar en sí misma las condiciones múltiples y confusas de la época. La elección de los textos editados en esta tesis pone de relieve el hecho de que Asturias sigue siendo heredero de la misma misión de “contar lo nuevo”, que habían llevado a cabo los padres modernistas y, antes que ellos, los abuelos exploradores que relataron las crónicas de Indias. Él también, animado por una curiosidad insaciable, se lanza a explorar la desintegración de la sociedad moderna con el único propósito de relatarla y comentarla desde su perspectiva personal y, siempre, profundamente estética, pues, como bien resume Baudelaire, “la modernité consiste en l’alliance de l’actualité avec une beauté éternelle” (*apud* Thérenty, 2007, p. 26).

Finalmente, como tercer criterio, no se puede omitir un cierto componente subjetivo. La perspectiva del “conocimiento situado” nos recuerda que toda investigación, por académica que sea, es portadora de características del sujeto que investiga y, por tanto, debe considerarse como “irrevocable e intrínsecamente subjetiva” (Breuer, 2003, p. 2). En consonancia con esta premisa, reconozco que la selección de los 32 textos que conforman esta antología ha sido, en parte, guiada por mis preferencias personales, derivadas de mi rol como investigadora y recopiladora de estos materiales. Después de haber acopiado y leído el corpus completo de los años sesenta y setenta, los artículos aquí reunidos son los que más me acercaron, como lectora, al *ethos* del autor.⁵ La fluidez y accesibilidad de la lectura, muy distinta del esfuerzo que a veces requieren las páginas de la narrativa asturiana, dejan entrever la ironía del escritor, su sarcasmo y su forma extremadamente poética de ver las cosas. Estos artículos periodísticos estrechan la distancia entre lector y autor, y han creado para mí una oportunidad de encuentro con un Asturias inédito.

Esto no implica, en modo alguno, un menoscabo del valor del resto de la producción de esos años, cuya heterogeneidad, como he señalado previamente, constituye su principal riqueza. Sin embargo, considero que los textos aquí reunidos iluminan de manera singular la excelencia del periodismo asturiano de la época, revelando facetas poco conocidas de la escritura de Asturias, sobre todo al lector acostumbrado solamente a su pluma novelística. A través de estos artículos, se abre un valioso espacio de encuentro que facilita un acercamiento íntimo a la *persona* del escritor.

⁵ Este concepto quedará ampliado a continuación, en el apartado “El *ethos* del periodista”.

El modelo de referencia: Asturias, flâneur tardío

El punto de partida del periodismo asturiano es la observación y el contacto con el entorno ciudadano. Si, por un lado, el escritor puede escribir sus textos encerrado en su estudio, por el otro, el periodista es aquel que advierte la necesidad de salir y respirar el aire contaminado de la ciudad, para poder hallar el tema de sus crónicas. “La calle. Un periodista debe vivir en la calle” –sentencia Asturias en su artículo “Blasones populares” (26 septiembre 1973). La necesaria inmersión en el espacio urbano, que se configura como el elemento imprescindible de estas crónicas, no es nada inventado por Asturias, sino que se trata de un claro legado modernista y en general del género cronístico desde sus orígenes.

En la descripción de este entorno, es fácil para el lector vislumbrar y reconocer los rasgos de París. A excepción de algunas breves crónicas de viaje escritas desde Madrid,⁶ Budapest,⁷ Venecia⁸ y durante un corto viaje a la India,⁹ la mayoría de los artículos publicados entre 1968 y 1974 fue escrita desde la amada capital francesa. Nos encontramos de vuelta, como en un cierre circular, en el mismo lugar de enunciación que fue trasfondo del primer periodismo asturiano de los años veinte. Habían pasado casi cincuenta años desde el momento en el cual Asturias recorrió por primera vez las calles parisinas, compartiendo sus impresiones y sus relatos con los lectores de *El Imparcial*, que seguían cada uno de sus pasos, emocionados, desde Ciudad de Guatemala. Los contenidos y la forma de escribir de Asturias ha cambiado y madurado en el tiempo. Sin embargo, al leer esta nueva serie de crónicas

⁶ Los textos publicados desde Madrid son: “Madrid” (22 enero 1972) y “El Escorial” (24 enero 1972).

⁷ “Rehabilitación de la sopa en Budapest” (21 enero 1971).

⁸ “Los gatos de Venecia” (21 octubre 1971).

⁹ Los nueve artículos escritos a raíz del viaje por la India realizado en 1971, configuran una pequeña rúbrica que se publicó bajo el título común de “Filmando con las hélices” y son los siguientes: “Filmando con las hélices” (13 enero 1971), “Potala, el Vaticano en Tibet” (26 febrero 1971), “Norbulingka, palacio de verano del Buda Viviente” (8 marzo 1971), “El destino humano y el acoso estelar” (26 marzo 1971), “Poetas, santones, monos y esqueletos” (6 mayo 1971), “Cocinas orientales” (18 septiembre 1971) y “Gandhi y los Gandhistas” (25 septiembre 1971).

parisinas, advertimos que hay algo en la manera con la cual el periodista transita por estos espacios que ha quedado invariado, un *fil rouge* que sigue guiando la producción periodística asturiana.

Es cierto que, a diferencia del periodismo juvenil, que abundaba en nombres de calles y plazas, en estos textos las referencias a espacios específicos de la vieja Lutecia disminuyen considerablemente. Asturias ha crecido y ya no quiere jugar el papel del corresponsal orgulloso que escribe desde París y, por eso, las especificidades del trasfondo urbano se diluyen paulatinamente. De esta forma, la ciudad pierde sus rasgos identitarios y adquiere connotaciones universales, las de una urbe familiar a cada lector. Asturias se presenta por lo tanto como un ciudadano cualquiera, que escribe desde una ciudad moderna cualquiera, como muchas otras. El elemento de continuidad entre los comienzos periodísticos de Asturias y las publicaciones de los últimos años, no es por lo tanto la ciudad de París, sino la forma muy familiar con la que el sujeto atraviesa el laberinto ciudadano.

La exploración de la urbe se plantea para Asturias como un verdadero oficio, una tarea seria que presupone una cierta sensibilidad y atención. De hecho, para saber interpretar la ciudad, no basta salir a la calle, sino que es preciso ser lo que Asturias define como un “peatón concienzudo” (“Diálogos de peatón”, 26 junio 1972), es decir, un peatón capaz de cuestionar constantemente lo que ocurre a su alrededor. Por eso, en su artículo “Andarines urbanos” (13 marzo 1971) Asturias distingue diferentes maneras de transitar en el espacio urbano y sentencia que el andarín por excelencia es el *flâneur*, es decir, aquel que

[...] mezcla el caminar por caminar, a la contemplación de cosas bellas, a la charla amena, a los redescubrimientos de la ciudad en los rincones que va encontrando su paso. El que hace *footing* puede que monologue. El *flâneur* dialoga. Dialoga con la ciudad, dialoga con el viento, con él mismo, y al paso que marcha, hace ejercicio

espiritual. [...] el *flâneur* anda más con el alma, el recuerdo y el ensueño, que con sus pies.

La cita es particularmente significativa porque Asturias vuelve a poner en escena la figura finisecular del *flâneur* en un artículo de los primeros años setenta. El *flâneur*, efectivamente, es el protagonista por excelencia de las crónicas modernistas de fin de siglo y, por lo tanto, salta a la vista como algo fuera de lugar, como algo que desentona en un texto publicado en 1971. Este anacronismo nostálgico podría configurarse como una evidencia del arraigo que Asturias conserva del modelo modernista. Los tiempos cambiaron y las nuevas dinámicas de publicación a través de ALA empujaron a Asturias a ampliar sus temas y adoptar un lenguaje cosmopolita para darse a comprender por un público que ahora se ensanchaba y ya no se limitaba a los lectores nacionales de *El Imparcial*, y, sin embargo, el autor decide quedarse fiel al modelo finisecular. Por eso, al leer los textos de estos últimos años, se percibirá una sensación de continuidad al identificar ecos y resonancias modernistas.

Otra evidencia de la continuidad del modelo modernista hasta los años sesenta y setenta, puede verse en que Asturias vuelve a publicar en estos años algunos textos originalmente escritos en los años veinte. El fenómeno de los reciclajes confirma la alineación que existe entre los artículos de los años veinte y los textos de los años setenta, hasta tal punto que el autor puede sentirse libre de volver a publicar sus artículos juveniles presentándolos en la prensa como reflexiones actuales y plenamente vigentes.

Como se ya se comentó, eso ocurre en un momento específico, entre finales de 1970 y comienzos de 1971. Entre diciembre y enero pude identificar la publicación de, por lo menos, cinco artículos que aparecieron originalmente en *El Imparcial* a principios de los años

veinte.¹⁰ El momento no es casual pues, como se ilustró anteriormente, podría relacionarse con el hecho de que, siempre a principios de los años setenta, se publica el volumen *Novelas y cuentos de juventud* (1971) editado por Claude Couffon, en colaboración con el mismo Asturias. En las páginas de este volumen, Couffon reúne una veintena de textos de la primera creación literaria del escritor: algunos son viejos artículos periodísticos, otros son cuentos inéditos facilitados por el mismo autor. En esos meses, al volver a abrir sus cajas y archivos de juventud para proporcionar a Couffon un corpus representativo de sus primeros ejercicios de escritura, Asturias debe haberse encontrado algunas páginas polvorientas que le parecieron sorprendentemente vigentes y sólo tuvo que sacudirlas un poco para poder publicarlas nuevamente en la prensa, omitiendo su fecha original de creación.

El lector no podrá darse cuenta de ello, y no solamente porque los textos tratados siguen siendo actuales en su presente, sino porque la voz del autor y su forma de abordar esos temas ha quedado invariada durante los años y, por lo tanto, un artículo de los años veinte podrá perfectamente camuflarse entre las entregas periodísticas de los años setenta. Eso es lo que pasa, por ejemplo, al leer los ya mencionados artículos “A orillas del Sena”, “Las piedras enfermas”, “Calles del gran recuerdo” y “Viejitos olvidados” –todos incluidos en la Antología del periodismo de Asturias incluida en esta tesis–. Originalmente escritos desde el París de los años veinte, estos textos vuelven a la luz cincuenta años después, cuando Asturias, siempre desde París, los envía a ALA y se republican en *El Imparcial* en 1970. Se trata de textos marcadamente modernistas en los cuales Asturias nos comparte sus vivencias en las calles europeas y sus inquietudes respecto a los ya evidentes problemas de

¹⁰ Enlisto los títulos indicando las fechas de las primeras y segundas publicaciones: “A orillas del Sena” (2 mayo de 1925; 11 enero 1971);¹ “Las piedras enfermas” (6 junio 1927; 15 diciembre 1970), “Calles del gran recuerdo” (2 marzo 1927; 18 marzo 1970), “Viejitos olvidados” (18 junio 1927; 23 diciembre 1970) y “El ratoncito moribundo” (30 diciembre 1926; 12 diciembre 1970).

contaminación urbana debida al tráfico y a la industrialización. Ya se comentó sobre cómo los contenidos de estos textos quedaron vigentes en el tiempo y pudieron resignificarse incluso luego de décadas. Por eso y por la continuidad que otorga Asturias al modelo modernista, dichos textos llegan a integrarse perfectamente en el corpus de las publicaciones de los años setenta, dialogando de forma consistente con el resto de los artículos que los preceden y siguen en las entregas semanales de ALA.

Asturias sigue jugando el mismo papel del *flâneur* capaz de dialogar con la ciudad e interpretar la vida moderna. La ciudad, para él, no es mero trasfondo pasivo, sino que participa activamente en la génesis de la crónica. “La ciudad se hace comunicativa”, escribe Asturias en otro artículo, “El cartel, pintura que habla” (30 enero 1969):

Los muros hablan. Los muros gritan. Son las voces y los gritos de la ciudad. [...] Las ciudades sin anuncios son como ciudades mudas, muertas, vacías, tan habituados estamos a dialogar con las paredes pintadas como las páginas ilustradas en un inmenso libro abierto. La sensación es ésta. Ir por entre las páginas de libros ilustrados, cuando vamos por la calle.

Así como sus antecesores modernistas, el cronista Asturias sigue siendo el intérprete de estas páginas, es decir, del lenguaje de la ciudad. A diferencia de la literatura, el periodismo no inventa nada, sino que se limita a buscar y hallar sus contenidos en la realidad concreta, que, como remarca Asturias es “ya de por sí una obra de arte”:

Ya de por sí la calle misma es una obra de arte. [...] Las combinaciones de colores y formas de los avisos de neón. La iluminación con reflectores sobre catedrales y palacios. Los automóviles que, vistos por detrás, semejan torrentes de glóbulos rojos. Los acuarios de las vitrinas donde nadan maniqués fantásticos. Mujeres de pelos de sargazos. Perros que

juegan a ser juguetes, desperrizados, casi automáticamente (“El arte en la sociedad actual”, 15 mayo 1969).

El cronista es, por tanto, un sujeto que tiene una sensibilidad observacional que lo hace capaz de captar las imágenes ofrecidas por la realidad urbana y de transcribirlas. Este proceso de gestación espontánea de una crónica resulta luminosamente mostrado por Asturias en su artículo “Blasones populares” (26 septiembre 1973). El texto constituye una especie de confesión metanarrativa del cronista que revela al lector, sin tapujos, cómo nacen las ideas para sus artículos. Es inevitable, al leerlo, encontrar ciertas analogías con “La novela del tranvía”, de Gutiérrez Nájera, por la transparencia con la cual ambos autores ilustran al lector el proceso de gestación espontánea de sus crónicas. Vale la pena recorrerlo desde su comienzo:

La calle. Un periodista debe vivir en la calle. Nos lo decimos y salimos. Pronto surge el tema. Está en el aire. Está a la vista. Hemos dirigido nuestros pasos hacia un mercado. ¿Dónde mina mejor para un periodista, para un cronista, que un mercado? Inagotable. Son inagotables las sugerencias, las escenas, los diálogos amables o violentos entre vendedores y compradores. Recabamos nuestros cuadernos de notas. No hacerlo así, sería confiar a la memoria un verdadero tesoro [...].

La apertura del artículo construye la idea de que el tema de la crónica no es en absoluto fruto de la imaginación del cronista, sino que se trata de algo que existe *a priori*, que “está en el aire”, “está a la vista” y debe simplemente ser hallado. Muy interesante también es la referencia al “cuaderno de notas” en tanto que herramienta fundamental para el proceso de transcripción que se presta a realizar el cronista, quien simplemente traduce la imagen, es decir el dato visual, en palabras.

El artículo de Asturias sigue con una descripción detallada que recrea los sonidos, colores y olores típicos de la alegría mercantil. De repente, la secuencia de imágenes se interrumpe para dejar espacio a un breve comentario del autor: “Nuestro lápiz no hace sino seguir tomando notas. Es la gente de estos mercados la que escribe esta crónica”. El mismo concepto viene retomado en la conclusión del artículo, cuando se reitera que: “La crónica está escrita. Han sido estas gentes de trabajo en los accesos a los mercados, las que la han escrito, comunicándole su gracia [...] esa filosofía popular que siempre es mejor que la de las academias”. Queda de esta manera confesada una especie de coautoría intrínseca al género cronístico, es decir, la colaboración dialéctica que se establece entre la ciudad, verdadera creadora de contenidos, y el cronista, quien tiene la tarea de seleccionar y transcribir estéticamente los sucesos de la vida urbana, sean esos un paseo en tranvía o la visita a un mercado. Como sugiere Jorge Carrión, “toda crónica fija literariamente la relación que existió entre la *mirada* de quien escribe y la *oportunidad* que le dio el mundo al revelarle una de sus infinitas facetas. Los cronistas son observadores que no dejan pasar su oportunidad y la transcriben” (Carrión 2012, p. 16).

Bajo estas lentes, las principales responsabilidades del periodista serían la selección y trasposición de las noticias. Es decir que, ante la multiplicidad de impulsos y sugerencias que recibe de la ciudad, el buen periodista deberá ser capaz de discernir, entre las varias “oportunidades”, aquella imagen que merece la pena profundizar y, una vez seleccionado el tema, es decir, el “qué”, ocuparse del “modo”, esto es, de la forma estética a través de la cual se va a presentar el contenido escogido. Aun si fuera cierto que el periodista no inventa nada y que el contenido se lo sirve como en bandeja de plata la realidad urbana que lo rodea habrá que reconocer su talento en la selección y en la confección de las imágenes presentadas.

Reflexionaré ahora sobre estas dos facetas de la labor del periodista: la estetización y selección de las noticias tratadas.

Algo nuevo en lo mismo

Ya se ilustró cómo la capacidad estilística del cronista modernista, junto a su ferviente imaginación, se empleó para remarcar la calidad textual de las crónicas frente al periodismo industrializado. La transcripción de la imagen que opera el cronista no debe entenderse como la descripción aséptica y mecánica típica del reportaje. Como se comentó en el primer capítulo, el propósito de este tratamiento alternativo de la realidad, sublimada por el filtro de la estética y de la ficción, radica en generar sentidos más amplios que pudieran causar una reacción en el lector, el cual no se limitaría simplemente a percatarse de una noticia, sino que accedería a un nuevo tipo de conocimiento, más profundo, de su propia realidad.

Aunque ha transcurrido más de medio siglo desde la configuración del modelo modernista, Asturias se inscribe en esta tradición en la medida en que su forma de hacer periodismo, incluso en sus últimos textos de los años sesenta y setenta, sigue introduciendo, en el plano de la realidad, un molde de percepción que lo mitologiza o trascendentaliza sin abandonar lo referencial. Sin perder el arraigo con el hecho real, es decir sin ficcionalizar la realidad, sus crónicas son capaces de atrapar el presente de forma poética, el mismo presente que sabían capturar muy bien los modernistas de antaño cuando posaban su mirada sobre el rocío de la mañana, el limpiabotas del café, el color de los melocotones en el mercado, la onomástica del día o el mendigo que echaba migas de pan a las palomas.

En la descripción de un simple mercado de pueblo, por ejemplo, allí donde el *reporter* hubiera visto una enorme cantidad de productos a la venta, Asturias advierte “una alegría inexplicable, juguetona, en la luz, en las frutas, en las flores, en los largos mostradores con

toda clase de verduras, alegría que parece ir de la mano con los nombres de los vehículos que van y vienen, anunciándose, anunciando lo que defienden” (“Blasones populares”, 26 septiembre 1973). La escena de vida cotidiana de los puestos ambulantes resulta, por lo tanto, dignificada y adquiere una belleza casi mística, como si la pluma del cronista fuera capaz de intensificar sus colores.

A través de esta mediación, los aspectos más sencillos e insignificantes de la vida urbana vienen representados bajo una luz nueva que los transfigura. Por ejemplo, el gesto banal de quien se agacha para recoger una moneda encontrada fortuitamente en la calle, se convierte –en el artículo “Buscadores de oro” (6 octubre 1973)– en un oficio extremadamente serio, desempeñado por profesionales expertos que son capaces de disfrutar la “emoción del encuentro” con algunos centavos metálicos: “Verla, hallarla, ponerle el pie, temeroso que algún ignorante la haga desaparecer e inclinarnos a recogerla apropiándonos de su redondez infinita es un deleite que muy pocos conocen”.

Otro ejemplo se encuentra en el artículo que Asturias dedica a los sobres con semillas, que se pueden comprar en los escaparates de negocios especializados en la venta de flores. Estos paquetitos se convierten, a través de la fantasía de Asturias, en “sobres misteriosos, sobres que encierran mensajes que van a enviarse, a través de la obscuridad de la tierra, a la futura primavera. Exactamente como se manda una carta a una novia. Y queda uno en espera de la respuesta”. La sensibilidad del cronista desquicia el criterio de valores convencionales y transforma algo que la sociedad considera fútil, en un objeto de valor inconmensurable, proponiendo una forma diferente de ver las cosas: “Nadie nos asalta. Saben que llevamos la Primavera en el bolsillo y nadie nos asalta. La Primavera ya no interesa. Asaltan a los que llevan unos papeles con semillas de guerra, miseria y dolor, que se llaman billetes de banco. Pero a nosotros, a nosotros que no dejamos de proclamar que llevamos un tesoro de color, de

perfume, de alegría, un tesoro que oculta el milagro de la vida y la flor, nadie nos roba” (“Sobres de semillas”, 21 septiembre 1972).

Esta capacidad de otorgar una nueva estética a los gestos y a las cosas más comunes convierte a Asturias en un guardián de los últimos rastros de belleza que sobreviven dentro de las grandes ciudades industrializadas. En un contexto de fealdad y pérdida de valores, el cronista dirige su atención a los aspectos más simples de la vida y, con unas pocas pinceladas, los inviste de un nuevo significado y de un aurea estética.

En este ejercicio de resemantización, juega un papel fundamental el uso de la perspectiva. Lo que demuestran las crónicas asturianas es que se puede ver algo *nuevo* en *lo mismo*, es decir que un mismo objeto puede cambiar dependiendo del ángulo a partir del cual es observado. Asturias no escribe sobre temas extremadamente sofisticados o refinados; las escenas que propone en sus artículos están a la vista de todos y, sin embargo, aparecen como algo novedoso, capaz de suscitar asombro y admiración en el lector. “Una fotografía tomada a vista de pájaro de las calles de las ciudades modernas” –escribe por ejemplo Asturias en su artículo “Prisioneros de la calle” (18 agosto 1971)– “nos las muestran como canales en los que pululan bacterias avanzando con dificultad, centímetro a centímetro, en las horas de mayor congestión”. Se trata de una imagen convencional, es decir, la del tráfico que enerva cotidianamente a los conductores de las grandes metrópolis y, sin embargo, observada desde lo alto puede revelar algo nuevo y provocar una conciencia diferente en tanto que se convierte en “una escena pintoresca, en la que tal vez el lector no ha reflexionado antes”–escribe Asturias en su artículo describiendo esta imagen aérea de los automóviles en las calles es decir de “los hijos de la velocidad han quedado prisioneros de ellos mismos, y [de] los peatones [que] circulan ligeros, ágiles, libres” (Prisioneros de la calle, 18 agosto 1971). Es muy interesante en esta cita la referencia directa al lector, quien queda invitado, a través de

la perspectiva aérea, a darse cuenta de las paradojas del tráfico urbano y tal vez animado a preferir la ligereza de una caminata a la esclavitud de viajar en automóvil.

Discutido el modo de confeccionar estéticamente las noticias presentando imágenes convencionales desde nuevas perspectivas, cabe ahora detenerse en el proceso de selección de los temas. Ya se comentó que la verdadera riqueza del corpus periodístico de estos años es su amplia heterogeneidad temática. Asturias es un hombre curioso, devorador de novedades, explorador de ámbitos muy lejanos a su formación. A este propósito, resultan ser muy significativas sus incursiones en el mundo científico y médico, y su obsesión con las estadísticas, lo cual revela una capacidad de mantenerse siempre al día con las últimas noticias y con los hallazgos de la evolución tecnológica.

Es muy interesante observar cómo la atención del periodista se detiene en los aspectos más extravagantes de la banalidad. Muy emblemático es, por ejemplo, el entero artículo que dedica a los coleccionistas de orquídeas (“...Y todos los días orquídeas”, 16 junio 1973) o a la bolsa filatélica de París y a la obsesión de intercambiar sellos postales (“Bolsa filatélica”, 30 diciembre 1972). Lo que llama la atención de Asturias, son los comportamientos más estrafalarios de la humanidad.

Otra vez se trata de escenas de vida cotidiana que, como dijimos anteriormente, “están en el aire” y que cualquier paseante puede observar fácilmente al recorrer las calles. El mismo Asturias comparte con sus lectores la forma fortuita en la cual halla los temas de sus crónicas: “la sorpresa del que va ‘flaneando’ el domingo por ahí y de pronto se encuentra con el espectáculo de un mercado bajo los árboles, un mercado en el que, en pequeñas cajas, valijas y escaparates portátiles, cientos de personas de todas edades comercian con esas minúsculas especies valiosas que se llaman sellos postales” (“Bolsa filatélica”, 30 diciembre 1972).

Sin embargo, vale la pena preguntarse por qué, entre todas las sugerencias que puede generar un paseo por la ciudad, el periodista decidió centrarse en *esa* escena en particular. De vuelta a casa tras su garbeo, el *flâneur* ha recogido varias ideas para sus escritos y, sin embargo, elige sólo una de ellas, en torno a la cual comienza a bordar su crónica. Nacen inevitables las siguientes interrogantes: ¿Cómo elige un periodista sus temas? ¿Cuáles son los criterios que subyacen a la selección temática del periodismo asturiano?

Dichas preguntas se revelan extremadamente interesantes sobre todo si se considera que Asturias no tenía que obedecer requisitos temáticos específicos ni mucho menos respetar el horizonte de la actualidad proponiendo sólo noticias recientes. En calidad de cronista, Asturias no escribía para *informar* sino para *interpretar* la realidad en sus infinitas manifestaciones. Nadie iba a cuestionar sus entregas y, por lo tanto, gozaba del privilegio de poder escribir *sobre* lo que quería y *como* quería.

En esta libertad, la selección de los temas se vuelve por lo tanto un indicador de la subjetividad del autor. Dicho en otras palabras, la selección de los argumentos y la forma en la cual las noticias se confeccionan, nos permite vislumbrar la personalidad del periodista que se pronuncia sobre diferentes asuntos de la vida diaria, compartiendo sus propias inquietudes y consideraciones como si se tratara de reflexiones en voz alta. Allí donde los críticos trataron de extrapolar proyecciones autobiográficas del escritor en sus novelas, el periodismo brinda, por lo tanto, una escritura en la cual el yo autorial es una presencia latente y constante.

El ethos del periodista

En la transición del siglo XIX al XX, Jean-François Botrel observa la inversión que se produce en el orden de importancia de las unidades bibliográficas “título” y “autor”: si en un

primer momento el título antecede al nombre del autor, con la entrada del siglo XX el nombre y apellido de los escritores suele colocarse por encima del título de la obra. En otras palabras, se desarrolla la tendencia a abandonar la presentación bibliográfica de las obras por orden alfabético de los títulos para preferir, a partir de los años 1880, la presentación por nombre de autor, con el título a continuación (2001, pp. 35-51).

Estas nuevas preferencias de organizar las informaciones bibliográficas reflejan lo que Botrel define como una “naciente cotización de autores como firmas”, es decir, un énfasis en el nombre del autor en tanto que noción fundamental para poder acceder e interpretar el texto. Muy ilustrativo de este concepto es el estudio *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, de Jérôme Meizoz (2015), en el cual se elabora un breve itinerario por la evolución de dos tendencias: una tradición que se concentra en el lenguaje y en la obra como producto exclusivo de éste, y otra que recurre al método biográfico donde el autor funciona como principio explicativo de la misma.

Al analizar el periodismo de Asturias, el método biográfico es útil e incluso imprescindible en tanto que estos textos no se podrían entender plenamente sin la noción autorial, de la cual resultan impregnados desde sus encabezados. Incluso antes de empezar a leer uno de estos artículos, el lector dispone de la información que se necesita para trazar el perfil del autor. De hecho, la mayoría de los artículos publicados después de 1967 llevan, como subtítulo, la declaración de autoría: “por Miguel Ángel Asturias, Premio Nobel”¹¹. Generalmente, en la mayoría de las publicaciones periodísticas, la identidad del autor suele consignarse al término del texto. En las publicaciones que Asturias realiza durante la

¹¹ Se trata de una aportación del periódico, pues en los originales que Asturias entrega a ALA, su firma queda al final del texto.

colaboración con ALA, eso funciona al revés: la firma adelanta el contenido y, de esta manera, fomenta una cierta expectativa de lectura y una predisposición.

Aparte de la firma explícita, la presencia del autor en estos textos se hace evidente por el estilo. La variedad temática del corpus abarca un sinfín de elementos dispersos, pero unidos por una coherencia subjetiva muy sutil y real. El hilo conductor es efectivamente lo que reconocemos como la voz del autor y su carisma al explorar las múltiples facetas de la realidad social.

Bajo estas lentes podríamos entonces decir que los artículos de Asturias ahondan en propósitos específicos secundarios, agregados, que constituyen pretextos temáticos pues en realidad cada texto ilustra, en primer lugar, la expresión de la actitud del autor frente a la vida. Eso significa que el carácter personal de la escritura prevalece sobre el asunto de su contenido: no importa en qué tema ahonden las crónicas, ya que cualquier contenido está en última instancia filtrado por la subjetividad del periodista-escritor a quien se puede vislumbrar entre líneas. El tema del artículo puede ser un hecho, una idea, una situación, un sentimiento o un objeto, pero al leerlo, sentimos que el centro de interés está menos en el asunto en sí, que en la personalidad del que escribe. Es decir que Asturias puede escribir de todo, pero ese todo, al ser vehiculado por un yo, viene plasmado por este último e inevitablemente lo refleja. El verdadero centro del periodismo asturiano coincide, por lo tanto, con la presencia autorial que se deja conocer por el lector, artículo tras artículo.

“La palabra remite siempre a un rostro”, alberga “la materialidad de una voz”, es decir, una presencia autorial que resuena en la recepción del oyente-lector (Marlés-Valencia 2015, p. 224). Esta cercanía con el autor resulta ser aún más fuerte en la narrativa de no-ficción, como es el periodismo, pues, como observa agudamente Roy, al llegar a faltar el distanciamiento de la ficción y la interferencia del personaje y del narrador, “es el escritor

quien se convierte en protagonista” y, como tal, entra en contacto directo con el lector (1986, p. 29).

Al plantear eso no se debe tener en cuenta la vertiente biográfica de quien escribe – Asturias no persigue un proyecto autobiográfico ni revela detalles de su vida en sus artículos– sino más bien centrarse en su manera de pensar. Eso es lo que se desarrolla a lo largo de cada artículo: la evolución y las etapas de la reflexión del autor. Precisamente por esta razón resultan tan significativos los comentarios metanarrativos a través de los cuales el periodista nos revela el proceso de gestación de sus crónicas, explicando en qué forma nace la idea, cómo se desarrolla y compartiendo con sus lectores dudas, inquietudes y una serie de preguntas abiertas que pretenden involucrar activamente la opinión de quien lee. Bajo estas lentes, las columnas de Asturias llegan a configurar una radiografía de la manera de pensar del escritor: al leer sus textos, tenemos la impresión de ver cómo funciona su mente y de familiarizarnos con su personalidad.

Para mejor entender esta idea de la presencia del autor en el texto, vale la pena recordar el concepto de *ethos*, es decir, aquella noción empleada anteriormente por la retórica clásica para analizar la imagen de credibilidad que un orador construye de sí mismo frente a su público con el fin de suscitar su confianza. Dicho en otras palabras, el *ethos* es la “postura” del orador frente a un público y la forma en la cual dicho orador presenta su discurso. Es muy importante reconocer que eso implica una cierta “construcción intencional”, es decir, que no hay que olvidar que la imagen textual del autor es construida –intencionalmente o no– por parte del escritor hábil que deja en el texto una impronta personal que puede o no coincidir con la de quienes lo conocen en la vida diaria, quienes conviven con la persona de carne y hueso. Eso significa que no se debe caer en la falacia de confundir el Asturias periodista que

llegamos a conocer a través de sus artículos con el Asturias hombre. Lo que nos es dado conocer a través de sus artículos es solo una imagen que el escritor elabora de sí mismo.

Además del *ethos* discursivo, es decir, la manera de ser que Asturias imprime en sus textos, también hay que tener en cuenta el *ethos* prediscursivo o preliminar. Con esta noción, Meizoz hace referencia a la imagen que el locutor posee frente a su auditorio antes de asumir su discurso, es decir, a la reputación pública que lo precede, o sea –en el caso de Asturias– la del novelista afamado y galardonado con el más prestigioso reconocimiento literario (2014, p. 80). A eso contribuyen obviamente las imágenes producidas por los discursos editoriales y por la crítica. De esa manera, el *ethos* del Asturias periodista integra en sí mismo los discursos internos y externos a sus textos, es decir, lo que el autor dice en sus publicaciones y lo que se dice sobre él en tanto que gran novelista.

El mejor equivalente de esta noción de *ethos* sería el término latino *persona*, es decir, el término que designa la máscara de teatro; etimológicamente hace referencia a aquello a través de lo cual uno habla (*per-sonare*) y que instituye a su vez una voz y su lugar social de inteligibilidad. En lo que respecta a la escena de enunciación de la literatura, el escritor se presenta y se expresa provisto de la mediación que constituye su persona, esto es, de su postura o de su “máscara de autor” (Meizoz 2014, p. 86). Aquello que llamamos “autor”, efectivamente, no es algo que pertenezca al orden de “lo dado”, no existe de por sí, sino que se trata de una construcción colectiva en la que intervienen diferentes instancias, tanto textuales como externas a la obra.

La representación más cercana al yo de Asturias que podemos llegar a conocer como lectores es, en esencia, la de su *persona*; es decir la máscara que el escritor decidió usar en sus textos, la imagen que quiso dejar de sí mismo. No cabe duda de que el periodismo de sus últimos años constituye un lugar privilegiado donde la persona de Asturias resulta ser

protagonista. A la luz de estas consideraciones, el corpus periodístico adquiere una riqueza única dentro de la extensa producción literaria del autor; si bien no puede considerarse una figuración autobiográfica, estos recortes se convierten en una ocasión de encuentro con la “persona asturiana” en tanto que abren brechas a través de las cuales podemos llegar a vislumbrar más de cerca la identidad escritural que habita del texto.

La “cita” con el público

El protagonismo del *ethos* en los artículos de Asturias hace que el público quede de una cierta forma atraído por esta voz cálida y personal que se pronuncia en el medio del flujo ininterrumpido de noticias analíticas del periódico. Como sugiere María Jesús Casals Carro, los artículos de carácter más personal “hacen tanta falta como el oxígeno para respirar en medio de la densidad informativa” (2000, p. 45). Resulta entonces interesante reflexionar en las dinámicas de expectativas que se generaban en el público y en la forma en la cual los lectores buscaban y reconocían las publicaciones de Asturias entre las páginas del periódico.

En la clasificación propuesta en su manual *Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita* (1974), José Luis Martínez Albertos menciona la columna definiéndola como texto publicado a través de la prensa que tiene tres características principales: se distingue por la firma destacada de su autor; goza de una libertad temática y expresiva, y se publica según una periodicidad fija en un espacio donde es fácil localizarlo. En última instancia, una columna suele ser, siempre en palabras de Martínez Albertos, “un recuadro con una firma al final”, es decir, un espacio definido y fácil de identificar por su aparición frecuente y previsible que se lee más por la asociación al nombre del autor que por su contenido, el cual puede variar sin restricción alguna. En este espacio ya no importa hablar de la actualidad de lo que pasa en el mundo, en tanto que el columnista es libre de verter su

concepción personal de las cosas preocupándose, la mayoría de las veces, por aquellos hechos o asuntos que no han podido ser noticia porque quedaron fuera de los filtros de selección. Por otro lado, el lector comenzará a leer el texto no tanto debido a un interés en el tema, sino más bien por la confianza previa que tiene en el periodista. Por eso Jiménez Losantos insiste en que la “columna es lo que se empieza a leer por la firma del autor”.¹²

El concepto de columna, no tanto como género de opinión, sino que como espacio de publicación vinculado a la marca de un autor que resulta fácil de identificar por su ubicación fija y por su aparición frecuente y previsible, se revela como muy interesante a la hora de analizar la forma en la cual los artículos de Asturias aparecían en la prensa, especialmente en los años setenta.

Desde el otorgamiento del galardón en Estocolmo en 1967, es fácil imaginar que los lectores fueran atraídos a leer estos artículos justamente a partir de la firma que se leía desde el encabezado del texto: “por Miguel Ángel Asturias, Premio Nobel de Literatura”. Resultaba además fácil para los lectores identificar las publicaciones semanales de Asturias entre las páginas del periódico puesto que las publicaciones aparecían en días y espacios específicos.

En el trabajo de archivo que llevé a cabo para recopilar las publicaciones realizadas entre 1968 y 1974, pude notar ciertos patrones en las fechas y en la sección de la página en la cual se colocaban los artículos asturianos. Las observaciones que comparto ahora se basan principalmente en los textos que Asturias envió originalmente a ALA y que fueron publicados en dos de los periódicos suscritos a la agencia: *El Imparcial*, de Guatemala, y el *Excélsior*, de México; me limito a ese par porque fueron los archivos que pude examinar más de cerca.

¹² Jiménez Losantos *apud* Martínez Albertos, “Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita”, p. 23.

Los textos de Asturias aparecían en ambos periódicos semanalmente, de preferencia los días sábado o miércoles. Como mencioné en el capítulo anterior, Asturias se aseguraba de enviar sus artículos con anticipación a Joaquín Maurín cuando sabía que se ausentaría debido a un viaje, compromisos diplomáticos o la atención a sus problemas de salud. De esta forma, garantizaba la constancia de las publicaciones y no dejaba a sus lectores esperando. Esta formalidad por parte del autor, por un lado, y la profesionalidad del director de ALA, por otro, aseguraron un ritmo continuo de aparición de los textos durante casi seis años.

En cuanto a la puesta en página de estos textos, cabe reconocer que no se trataba de un espacio fijo y definido. En el caso de *El Imparcial*, las crónicas de Asturias aparecían dispersas entre el bullicio de las noticias de actualidad, a menudo “recortadas” debido a limitaciones de espacio y postergado el final del artículo para páginas posteriores. Los textos raramente interactuaban con el resto de la página, ya que aparecían en medio del flujo de noticias de manera casi aleatoria. Sin embargo, al realizar mi investigación en la hemeroteca de la Ciudad de Guatemala, me di cuenta de que en cuestión de horas había descifrado una especie de frecuencia de aparición y podía anticipar con facilidad en qué parte del periódico podría encontrar el texto firmado por Asturias: el número de la página variaba, pero solía encontrarse, aproximadamente, a tres cuartos del periódico, siempre en la página de la derecha, de manera preferente al principio de la primera columna. Esto me llevó a la conclusión de que, para el lector de la época que probablemente esperaba el artículo de Asturias, era fácil hojear ese número de páginas en ese día específico para poderlo encontrar. Todo eso lleva a suponer que el público lector de *El Imparcial* podría haber desarrollado una expectativa sobre el día de aparición de las colaboraciones de Asturias.

El caso de *Excelsior* es aún más especial, ya que los textos de Asturias aparecían puntualmente en la privilegiada “Página Editorial” que, ubicada al principio del periódico,

se formaba de dos páginas completas que abarcaban los artículos de los colaboradores destacados, quienes de alguna manera constituían la voz misma del periódico. El artículo de Asturias siempre se colocaba en la segunda página, al principio de la primera columna. También en este caso podemos imaginar que, para los lectores de la época, era fácil saber cuándo y dónde encontrar el artículo esperado.

Ahora bien, en lugar de referirnos a una “regularidad” sería más preciso hablar de una “asiduidad” de las publicaciones, pues no había una verdadera estructura fija y definida. Sin embargo, dicha “asiduidad” podría haber sido suficiente para crear una cierta relación de diálogo constante entre el autor y su público lector.

Precisamente, la prevista frecuencia de publicación, conocida por el lector, separa la columna del artículo de prensa: éste último aparece esporádicamente, y, en cualquier caso, sin ritmos fijos, mientras que la regular aparición de las columnas estructura la constancia de un diálogo entre columnista y lector y hace que la relación entre los dos se torne íntima y confiada. Citando a María Jesús Casals Carro, los columnistas son “escritores con cita fija para sus lectores” (2000, p. 36).

A través de sus artículos, el columnista revela una cierta manera de ser y comportarse ante los acontecimientos y las personas, unas preferencias morales, unas determinadas intenciones, unas finalidades y defiende –implícita o explícitamente– una serie de valores. El lector que se sienta atraído por la persona del columnista sabrá cuando y donde encontrar la próxima publicación para dar seguimiento al diálogo semanal que se establece entre los dos.

El *ethos* es, por lo tanto, el punto de confluencia y de contacto, el terreno de unión, el mundo común de valores, ideas y actitudes ante la vida, “la interacción de los universos personales del periodista y el lector” (López Pan 2005, p. 26). La impronta que Asturias deja de sí mismo en sus textos se convierte en el que López Pan define como un “banderín de

enganche” para el público lector (López Pan 2005, p. 25): todos aquellos cuyo *ethos* coincide con el del columnista acaban convirtiéndose en su audiencia.

De esta manera, la columna, dadas sus específicas características de aparición y en virtud del sello personal que la caracteriza, constituye un lugar muy privilegiado dentro del periódico, pues se convierte en un espacio de encuentro: los lectores descubren en la secuencia de las publicaciones a “alguien con quien sintonizan y de quien se fían, alguien con el que comparten, en el pequeño universo del texto, la misma mirada sobre el mundo y la vida” (López Pan 2005, p. 27).

En última instancia, como se adelantó, lo que Asturias ofrece en sus artículos no es tanto el tema sobre el cual escribe, la noticia o la explicación de un acontecimiento, sino más bien su propia forma de pensar. Se proporciona a la audiencia un punto de vista personal sobre un asunto y, por ende, una personalidad observadora (construida o real) con la cual el lector podrá o no sentirse en sintonía. Nace, por lo tanto, un vínculo empático entre columnista y lectores; en la medida en la que los lectores descubren una voz con la cual sintonizan, otorgan a la columna cualidades de credibilidad y sinceridad, y estarán atentos a no perderse las futuras citas con el columnista.

Estos artículos, en efecto, resultan profundamente inseparables del *ethos* de su creador. Para que sea posible apreciarlos, se necesitará por lo tanto que exista cierta afinidad espiritual entre el autor y el lector. Se trata de un punto fundamental, que ayuda a entender mejor la diferencia entre la escritura novelística y aquella periodística literaria: podemos admirar en una novela, o en un drama, al personaje, aunque la personalidad del autor nos desagrade; el escritor en la prensa, en cambio, tiene que interesarnos personalmente si hemos de apreciar el contenido de sus artículos, pues el único actor que aparece y domina la escena es su persona, no disfrazada de sacralidad como la del poeta, sino desnuda y concreta.

Justamente en virtud de este alineamiento, la persuasión propia de estos tipos de textos no pretende la modificación de las actitudes y concepciones, sino más bien su intensificación, en tanto que posturas compartidas entre el lector y el periodista (López Pan 2005, p. 29). Los artículos de Asturias no necesitan y no quieren persuadir o convencer al lector. Más bien, su enfoque se centra en buscar una complicidad mutua.

Estos textos producen en el lector algo que le haga comentar “¡pensamos igual!” y que le haga sentir respaldado. A partir de esta empatía se construye el proyecto educativo del texto pues, como se ilustró anteriormente, el periodismo asturiano se funda en una clara intención pedagógica: la de ayudar al lector a orientarse en los tiempos modernos. La coincidencia habitual entre columnista y lector hace que éste acuda a su autor de referencia en búsqueda de orientación, “para saber a qué atenerse en relación con lo que está pasando”: los lectores asturianos quieren una explicación que nazca de la confrontación de lo que sucede en el mundo con los principios valorativos de una persona con la que coincide en todo o en parte (López Pan 2005, p. 30).

Ahora bien, es importante indagar sobre el tipo de lector que solía participar en las “citas” periodísticas con Asturias, es decir, quienes conformaban la audiencia habitual de sus columnas. Reflexionar sobre el público receptor del periodismo asturiano y sobre la posible reacción del lector que esperaba, buscaba y, finalmente, leía los artículos semanales de Asturias, permite ahondar aún más en la esencia de estos textos.

Según las teorías de la recepción de Umberto Eco, cada “texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo” (1979, p. 79). Es decir que el perfil del lector juega un papel activo en la generación del texto en tanto que cada escrito se funda en la previsión de un lector modelo alrededor del cual se construye el discurso. Dicho en otras palabras, la recepción del artículo está prevista y viene tomada en

cuenta desde el momento de la escritura. Eso es particularmente evidente en el periodismo asturiano publicado durante la colaboración con ALA, ya que, como se comentó anteriormente, desde el momento de su confección, los textos de Asturias fueron pensados para poderse leer desde distintos espacios y en momentos diferentes.

Claramente, la entidad que está involucrada en esta cooperación textual no es el receptor real y empírico del escrito, sino que el destinatario potencial e ideal que el escritor supone, es decir, lo que Eco llama “lector modelo” (1979, p. 79). Entonces, vale la pena preguntarse a quién tenía en mente Asturias cuando escribía sus escritos periodísticos. ¿A quién imaginaba como lector ideal de sus artículos?

En el caso del periodismo convencional del siglo XX, el perfil del lector modelo de un artículo periodístico resulta fácil de definir, ya que coincide con el grupo de lectores contemporáneos en el día de la publicación, que tenían acceso al periódico y que se encontraban geográficamente dentro del área de distribución del mismo. Siguiendo esta lógica, un cualquier periodista del siglo XX podía en efecto prever con facilidad quiénes iban a ser los lectores de sus publicaciones en la prensa.

Sin embargo, en el caso de Asturias, las cosas se complican. Como hemos visto al reconstruir las dinámicas de distribución de los artículos asturianos a los periódicos suscritos a la agencia de ALA, Asturias no podía conocer el perfil de sus potenciales lectores. La mayoría de las veces, el escritor era informado sólo posteriormente sobre los nuevos periódicos que adquirían los derechos de publicación de ALA y se sumaban a la lista de distribución. La selección de estos periódicos estaba a cargo de la agencia, por lo que Asturias estaba completamente ajeno a ella. Además, muchos de estos periódicos se encontraban en países donde Asturias nunca había estado, por lo que era prácticamente imposible para él conocer el contexto político y cultural de sus lectores. Más allá de Guatemala, El Salvador, México y Argentina, países donde el escritor había vivido y podía familiarizarse con el perfil

potencial de sus lectores, Asturias escribía sin tener una idea definida del lector que abriría el periódico para leer su artículo al otro lado del mundo, por lo que le resultaba difícil imaginar un único “lector modelo” al cual dirigir sus escritos. Lo poco que sabía era que este lector estaba en alguna latitud de América Latina, que pertenecía a la clase letrada y que potencialmente podría asociar el nombre de Asturias con el capital simbólico derivado del Premio Nobel.

Además, como hemos observado al analizar de cerca las prácticas de los “reciclajes” o reutilizaciones de textos, Asturias era consciente de que el horizonte de consumo de sus artículos no se limitaba al día de su publicación. Esto implicaba que su lector modelo adquiriría los contornos universales típicos de un lector de literatura. Así como el receptor de una novela puede no coincidir con los destinatarios a los que originalmente se dirigió esa escritura, también los artículos de Asturias pueden llegar a receptores de otras épocas. En consecuencia, la categoría del lector modelo se amplifica y adquiere una nota de universalidad, ya que el lector potencial del periodismo asturiano es ahora cualquier persona de distinta época. En consecuencia, al igual que sucede con la literatura de Asturias, el periodismo asturiano también tiene una vocación hacia un lector universal que no se restringe a los límites iniciales de los receptores que una época o cultura ofrecen para un artículo de prensa.

Es fascinante reflexionar sobre esta caracterización universal del lector modelo, ya que implica que Asturias también nos haya considerado a “nosotros” como potenciales lectores del futuro y destinatarios de sus artículos. Es cierto que no podemos experimentar la misma experiencia de lectura que aquellos que pudieron hojear las páginas del periódico y acostumbrarse, semana tras semana, a localizar el texto entre otras noticias. Esto nos está negado debido a que el medio de difusión ha perdido su función original y el concepto de “columna” en tanto que espacio fácil donde identificar el mensaje de un periodística ha perdido sus cimientos. Por lo tanto, fuera de una investigación hemerográfica, podemos acceder al texto más fácilmente como recorte o texto editado y sacado de su contexto original. Sin embargo, en la misma concepción de estos escritos, podemos imaginar que, al menos,

hemos sido considerados. Asturias quiso concebir sus escritos como mensajes atemporales dirigidos a destinatarios de geografías y épocas diferentes. También nosotros entonces fuimos invitados a esa “cita” con el periodista Asturias y, en cierto sentido, hemos contribuido a la génesis de estos textos y cooperado en su actualización a lo largo del tiempo pues, como bien subraya Jauss, “el público es una fuerza histórica y co-creadora que proporciona a la obra su carácter dinámico” (1971, pág. 68).

La modalidad conversacional

En este marco de la “cita” con el lector, se observa que Asturias adopta un lenguaje coloquial caracterizado por frecuentes apelaciones que quieren intensificar la aproximación con el público y recrear la sensación de un diálogo auténtico que el autor continúa, de entrega en entrega, con sus lectores. Dicho lenguaje configura otro rasgo típico de la escritura periodística de Miguel Ángel Asturias, es decir el artificio de la oralidad o, mejor dicho, la puesta en escena de la conversación entre periodista y lector.

Vale la pena detenerse a reflexionar el significado de la llamada “escritura del habla” pues, obviamente, conversar coloquialmente y escribir un artículo de opinión son actuaciones idiomáticas muy diferentes. El artículo constituye un tipo de comunicación asimétrico y monolucativo, caracterizado por la intervención de un único emisor, que se dirige a una audiencia amplia y no homogénea, la cual recibe su mensaje sin necesariamente contestar, es decir, que la conversación se desarrolla unidireccionalmente. A pesar de esto, el periodista aspira a crear una especie de diálogo, o por lo menos, una “apariencia de diálogo” con su público y, para conseguirlo, se sirve de una serie de estrategias constructivas a través de las cuales recrea lo que Marie-Ève Thérénty define como “la modalidad conversacional” (2007).

Dicha modalidad se inspira al modelo dialógico de las conversaciones que ocurrían en los ambientes de los cafés y pretende establecer una relación más informal y familiar con el lector, es decir una relación igualitaria en la cual el autor abandona la tribuna retórica y el

tono de voz alto para acercarse a su lector y hablarle en confianza en un espacio que se vuelve más y más íntimo y privado.

A la luz de eso, se explica la frecuencia, en los artículos asturianos, de finales abiertos, las preguntas retóricas y la profunda sinceridad del autor en compartir sus dudas y preocupaciones sin solución. “¿Remedio? Permítaseme que me calce los guantes y me vaya. Hay males que no tienen remedio”: ésta es, por ejemplo, la conclusión del artículo “Prisioneros de las calles” (18 agosto 1971), en el cual Asturias ilustra el gran problema del tráfico que está volviendo insostenible la vida en las grandes metrópolis. La conclusión del texto no busca otorgar una solución, sino simplemente compartir con el lector una profunda frustración. Asturias en este caso deja de lado la retórica grandilocuente para adoptar una expresión con la cual busca construir una cercanía con sus lectores frente a un problema que constituye una preocupación compartida.

La sintaxis del discurso conversacional se destaca también por lo que Mancera Rueda define como el carácter “parcelado” de las frases (2008, p. 470). Se pretende con ello dar cuenta del hecho de que los enunciados parezcan ir concatenándose a medida que acuden a la mente del hablante. En los artículos de Asturias de la década de 1970, llama inmediatamente la atención el estilo casi telegráfico de cláusulas muy cortas que se suceden con un ritmo implacable. Se trata de una forma de escribir que nada tiene que ver con las frases extensas y enredadas típicas de la novelística asturiana y, por lo tanto, sorprende al lector que puede quedar atónito pues no reconoce en estos textos la impronta habitual del gran novelista guatemalteco.

Sin embargo, como aclara Mancera Rueda, la frecuente ausencia de nexos específicos que precisen la estructuración constitucional de las frases, no es tanto fruto de la incapacidad o de una falta de destreza del enunciador al organizar su discurso. Estas prácticas, en cambio, derivan de una estrategia comunicativa deliberadamente puesta en obra a través de un minucioso trabajo de cincelado. El periodista, de hecho, lleva a cabo un “trasvase a la escritura de estrategias prototípicas de la oralidad” y para hacerlo no puede simplemente

“transcribir” lo que se hubiera dicho coloquialmente, sino que ha de establecer una especie de filtro adaptador que facilite la eliminación de todo lo que entorpecería la lectura” (Mancera Rueda 2008, p. 470). Dicho en otras palabras, la *mimesis* del discurso oral se debe de alguna manera “confeccionar” minuciosamente. Se trata de una imitación dosificada y controlada del modo de producción de los enunciados en la inmediatez comunicativa que debe, sin embargo, evitar excesos para que no resulte artificial.

En esta imitación dosificada, además, queda un poco de espacio para la invención y la imaginación. Es decir que no todo debe entenderse como fragmentos de conversaciones captadas en los bulevares y en los cafés, sino que puede tratarse de estructuras imaginadas y creadas por el autor. Efectivamente, como bien resume Raúl Rodríguez, “imaginar la voz de otro, e incluso la propia, mediante la escritura, es uno de los modos de la ficción literaria, de la imaginación” (2023, p. 14).

Para mejor entender este tipo de escritura que imita y crea al mismo tiempo, puede ser útil recorrer al verbo “plasmar”. En su revisión etimológica del término plasma, del griego *πλασμα*, Rodríguez Freire insiste en la importancia de la materia sobre la que se ficcionaliza o moldea alguna figura. El *Dictionnaire Grec Francais*, de Anatole Bailly se encuentra en esta misma línea, al traducir *πλασμα* como “obra elaborada, modelada, figura, modulación” (*ouvrage façonné, modelé, figure, modulation*). Plasma, por tanto, tiene que ver con hacer o configurar figuras o imágenes, hacer como si se fuera otro, y ello siempre a partir de materiales concretos, sea la arcilla o el lenguaje y la voz. Podríamos entonces decir que Asturias en sus artículos plasma el lenguaje conversacional en tanto que, a partir de la materia oral, las manos del plasmador elaboran una escritura impregnada de microestructuras discursivas –sean estas emuladas de la realidad o inventadas por la imaginación del escritor– que tienen como resultado el de recrear el ambiente de un diálogo.

El término plasma, por último, se circunscribe a lo verosímil. Es decir que este diálogo plasmado por Asturias es ficticio, en el sentido que no ha ocurrido en la realidad –en

ningún momento se ha dado una conversación entre el periodista y el lector— y, sin embargo, se advierte como algo real, como “algo que habría podido ser”.

Vale la pena ahora detenerse en este proceso de manipulación del lenguaje, es decir en las microestructuras discursivas que el escritor implementa para recrear en sus textos los rasgos característicos de la conversación prototípica. En el caso de Asturias dicha mediación toma forma a través de muchísimas variantes de realización que ahora voy a mencionar con algunos ejemplos.

Para empezar, en los artículos encontramos a menudo largas series enumerativas, que pueden quedar truncadas o incompletas y que no podrían aceptarse en la escritura literaria:

Los Utopistas, San Agustín, Tomás Moro. Otros tiempos. El hombre integrado a ciudades y sociedades justas, morales, religiosas, Dios, la ética y la ley. El equilibrio perfecto. Sueños sagrados. Ficciones ecuménicas. La *Comedia* del Dante. Poesía. Supremo equilibrio del bien y del mal. La política como expresión humana llevada al más allá. La ira, el odio, la venganza. Y la bondad y la belleza resplandecientes. Quimeras. (“*Homo novis*”, 18 diciembre 1968)

Este tipo de enumeración permite rastrear el proceso de elaboración del discurso oral. A eso se agrega que, muchas veces, la enumeración de conceptos parece obedecer a un flujo de conciencia del escritor, del que el lector pierde la pista y se queda con una sensación de alienación. La intención de Asturias, en este caso, es la de recrear la sensación de que los enunciados parecen ir concatenándose de forma espontánea e inesperada, a medida que acuden a su mente:

Largo mirar meditativo al horizonte que nos ofrecía la perspectiva del más allá. Huir, evadirse, seguir a uno de esos andarines de melena colorada, pantalones cortos, media gruesa y zapatos con suelas redobladas, algunos con una plumita o una flor en el sombrero, los tiroleses y los húngaros, con

sus ganchudas narices y sus pipas. Sólo que los húngaros propiamente daban miedo. Sus mujeres ampolladas de enaguas. Sus osos. Su mercancía de cobre. (“Andarines urbanos”, 13 marzo 1970)

En estas acumulaciones paradigmáticas, puede pasar que las sucesivas elecciones precisan o intensifican algún rasgo significativo de lo anterior; en suma, se gana fuerza argumentativa y de esta manera tenemos la impresión de que el autor elige las palabras que primero acuden a su mente, para sustituirlas inmediatamente después por otras que expresan mejor su pensamiento:

Habla correctamente, pero lo que dice no corresponde a un pensamiento propio, a un sentimiento suyo, a una emoción, a una sensación. Todo parece haberlo aprendido y antoja que lo repite igual que un disco. En manera alguna es tonto lo que dice. Por el contrario, muy profundo, muy sesudo, muy filosófico, muy sociológico. (“Se fabrican novelas”, 19 febrero 1972)

Algo parecido puede observarse en las frecuentes repeticiones de la misma palabra que concatena diferentes locuciones otorgando un ritmo rápido al párrafo y recreando la espontaneidad del discurso oral:

Las furias. Toda la mitología de las furias. Y no sólo las caras, los puños. Y no sólo los puños, el diccionario de la procacidad ciudadana más suelto de lengua. (“Prisioneros de las calles”, 18 agosto 1971)

Las sustancias. Las sustancias todas. (“Nacer del arte nuevo”, 30 marzo 1969)

Ninguna limitación. Ninguna. (“Nacer del arte nuevo”, 30 marzo 1969)

Cuando la palabra repetida es un verbo, se podrá claramente entender la intención del enunciador de reforzar un mismo concepto y el lector podrá fácilmente imaginar la entonación ondulante de la frase:

El *flâneur* dialoga. Dialoga con la ciudad, dialoga con el viento, dialoga con él mismo, y al paso que marcha, hace ejercicio espiritual. (“Andarines urbanos”, 13 marzo 1970)

Y dudan, dudan de sus sentidos. (“La brujería de los *ersatz*”, 11 marzo 1969)

Jugar con fuego. Eso. Jugar con fuego sin quemarse. (“La brujería de los *ersatz*”, 11 marzo 1969)

Frecuente es también el recurso de marcadores de carácter metadiscursivo que recrean las interjecciones típicas de la oralidad:

El arte de engatusar. *Ah, ah*, señor antiguo. No quiere que lo engañen, que se burlen de sus canas y sus barbas. (“La brujería de los *ersatz*”, 11 marzo 1969)

Ah, pero estos también adquieren bienes positivos, no semillas, no metafísica (“Sobres con semillas”, 21 septiembre 1972)

Su corazón latía. Latía. Pero *¡ay!* sin ritmo humano. (“Se fabrican novelas”, 19 febrero 1972)

El uso de la puntuación también se vuelve una herramienta estratégica para recrear las pautas de las preguntas y exclamaciones coloquiales:

¿Bacterias?... ¡No, automóviles! Una fotografía tomada a vista de pájaro de las calles de las ciudades modernas, nos las muestran como canales en los que pululan bacterias (“Prisioneros de las calles”, 18 agosto 1971)

La entonación interrogativa, cuando no bastan los signos de interrogación, también se puede sugerir a través de la acentuación de los pronombres que guiarán el lector en la justa lectura de la frase:

¿Qué hacer? Conquistado el derecho a las vacaciones, cómo encauzarlas, cómo proporcionar a los que gozan de este largo reposo la fórmula mágica que les permita realmente sentirse en vacaciones. (“Las grandes vacaciones”, 10 abril 1969)

Entre los diferentes signos de puntuación juegan un papel especial los puntos suspensivos. Con frecuencia se ha aludido a la abundancia de “enunciados suspendidos” en el discurso oral. Dichos enunciados se configuran como construcciones inacabadas en las que los puntos suspensivos demuestran que aún “debe llegar algo más” y, por lo tanto, dejan la idea de una frase incompleta. En realidad, tales secuencias en apariencia suspendidas, sincopadas o incompletas son plenamente comunicativas y lo son en tanto quedan suspendidas, pues traducen en forma escrita el agotamiento de las ideas del hablante o la posibilidad de dejar la conclusión del pensamiento como algo implícito:

Las estrellas no, los municipales llevan la cola de la lógica en sus carteras de cuero; pero los edificios nos sepultarán el rato menos pensado, o, por lo menos, nos quebrarán la cabeza, una costilla o un miembro... (“Las piedras enfermas”, 15 diciembre 1970)

Entretanto, el médico, cumpliendo con sus obligaciones para con la humanidad, llamará la atención de los hombres de ciencia y de dinero para contrarrestar esa corriente de simpatía que lleva a todos hacia la defensa de las estatuas, en un lamentable olvido de los pulmones de los habitantes, niños, ancianos y mujeres que deben estar tuberculosos, sin duda, o en vías... (“Las piedras enfermas”, 15 diciembre 1970)

En los momentos del crepúsculo parece que va a sonar la trompeta del fin del mundo. Si será una trompeta... Si será una bocina... Si será un pito de locomotora... Si será una sirena de vapor. Los tiempos están cercanos. (“Las piedras enfermas”, 15 diciembre 1970)

¿No miras?, le pregunto. Y no me contesta. Y entonces me doy cuenta que tampoco oye. Ciega, sorda... Pero habla... Ah, eso sí, habla... (“Se fabrican novelas”, 19 febrero 1972)

Muy interesante es también el uso de los paréntesis, con los cuales Asturias crea surcos dentro de la frase, en los que intercala comentarios marginales o aserciones que el lector puede imaginar fácilmente como algo pronunciado con un tono de voz distinto:

Los que no pueden o no quieren (más de cien muertos en las carreteras cada fin de semana) ir más allá de lo que se llama un paseo matinal a pie, el domingo, siempre vuelven a casa con alguna novedad. (“Bolsa filatélica”, 30 diciembre 1972)

El *flâneur* nos parece el andarín que, al pedestre (y aquí sí que pedestrista: amante del *footing*), mezcla el caminar por caminar, a la contemplación de cosas bellas, a la charla amena, al redescubrimiento de la ciudad en los rincones que va encontrando a su paso. (“Andarines urbanos”, 13 marzo 1970)

Esta agrupación de orquidófilos se propone también una intensa campaña publicitaria orquidocultural a efecto de despertar en el público aficionado a la jardinería, el interés por estas misteriosas y enigmáticas flores (una orquídea es siempre enigmática y misteriosa...), y para ello se prestará a los aficionados que lo soliciten, todo el material informativo que sea necesario. (“Y todos los días orquídeas”, 16 junio 1973)

Otra función particular se otorga al guion, signo con el cual Asturias conecta diferentes sustantivos para recrear la idea de múltiples conceptos que se acaban de juntar en la mente del hablante:

¿Qué tienen los globos de ángeles, de ángeles-elefantes? (“Los globos aerostáticos”, 20 diciembre 1973)

[...] y esto hará recordar a los poetas que la palabra-canto-poema fue al principio de la creación literaria (“Poesía en discos”, 22 julio 1972)

El poeta-robot (“Los poetas ‘robots’”, 15 mayo 1971)

Una función adicional del guion es la de dividir silábicamente, para enfatizar, cierto vocablo en el cual Asturias quiere que nos detengamos:

La falta de combustible (fatal y preciosa palabra: com-bus-ti-ble) [...] (“El petróleo y las rosas”, 12 enero 1974)

En este caso, el guion ayuda al lector a imaginarse la voz del propio Asturias deletreando la palabra “combustible”. Claramente, la activación de todos estos mecanismos de representación del habla oral no funcionaría sin la colaboración activa del lector en tanto que la restauración de los elementos prosódicos y del contorno entonativo queda enteramente en sus manos. Es el lector quien debe ser capaz de revivir la entonación adecuada y de representar la gesticulación oportuna. El periodista pone en práctica toda una serie de “argucias” para simular la conversación oral y el lector “da vida” al texto imaginándolo como un monólogo interpretado en voz alta. Estas son las “condiciones” del contrato de comunicación por el que se rigen estos tipos de textos periodísticos centrados en el ethos del escritor. Se trata de un acuerdo tácito entre periodista y lector que permite, en última

instancia, una aproximación y una comprensión mutua recíproca que se establece entre los dos.

Cada interlocutor que habitualmente se aproxima a este peculiar tipo de textos profundamente marcados por el *ethos* de quien los escribe, persigue, por lo general, unas expectativas diferentes a las que posee al leer editoriales o artículos de opinión al uso. Habrá, por lo tanto, que aceptar otra vez que el periódico no sólo es información. Como defiende Casals Carro, hay otro tipo de escritura basada en una “sabia combinación del *ethos*, del *pathos* y del *logos*” que destaca del resto de las noticias y es atractivo para aquel tipo de lector que busca más que una información, una conexión con la persona que habita el texto (2000, p. 45).

2. Una brújula para la época moderna

Por un lado, es innegable que el periodismo de Asturias sigue arraigado a una fuerte tradición modernista, es decir, una forma de hacer periodismo que podría parecer obsoleta para las décadas de 1960 y 1970. Sin embargo, esta escritura de herencia modernista no impide que Asturias mantenga su frescura y relevancia al abordar en sus artículos una amplia gama de temas nuevos y sumamente vigentes para la época en la cual estos textos circularon. Su incansable habilidad para incorporar, de manera constante, contenidos actuales dentro del molde cronístico es verdaderamente asombrosa. La voz de Asturias no sólo se adapta de manera fluida al debate contemporáneo, sino que, a menudo, anticipa preocupaciones que seguirán siendo relevantes en las décadas futuras, e incluso siguen siendo pertinentes en nuestro siglo XXI.

Es entonces crucial resaltar que su compromiso con el modelo modernista no refleja meramente una actitud anacrónica ni una resistencia a adaptarse a las nuevas formas de hacer

noticias. Más bien, representa una elección consciente y deliberada de basarse en una tradición periodística sólida, donde se combinan hábilmente el tratamiento de temas de actualidad con la estética del estilo literario. En última instancia, los artículos de Asturias demuestran que la crónica es un clásico del periodismo que tiene la capacidad de trascender las tendencias efímeras y de evolucionar con el tiempo, incorporando de manera profunda y significativa los sentimientos, entusiasmos e inquietudes de épocas diferentes.

Como se mencionó, el hilo conductor de las reflexiones que Asturias presenta en sus artículos es la llegada de la modernidad en la vida de los seres humanos. La postura del escritor frente a un mundo rápidamente cambiante es revolucionaria en tanto que oscila entre la legítima preocupación y el entusiasmo por el progreso. Pronunciándose desde el centro de la vida cultural, el periodista-literato adopta una actitud abiertamente ambivalente, a veces incluso contradictoria, frente a la modernización de la época, mostrándose ora desencantado, ora optimista.

Asturias está profundamente consciente de los peligros y desafíos que conlleva el desarrollo tecnológico, pero, al mismo tiempo, es capaz de reconocer las oportunidades traídas por el adelanto industrial, las cuales, bien aprovechadas, podrían llevar a la humanidad a dar grandes pasos, permitiendo a nuestra civilización crear un futuro mejor.

Por esta razón, el periodismo asturiano participa con arrebatos en lo que el escritor define como la “loca y apasionada aventura de nuestro tiempo” (“El arte en la sociedad actual”, 15 mayo 1969). Sus artículos no dejan de anunciar los más recientes inventos de la técnica, los descubrimientos científicos, así como el perfeccionamiento en ámbitos médicos, teniendo siempre en cuenta las repercusiones –positivas o negativas– que estas novedades tienen en la vida de la humanidad.

Asturias se aleja de la postura conservadora de quienes rechazan y condenan todo lo nuevo y desconocido. Sus artículos denotan la profunda inquietud de alguien abierto y curioso, que no se contenta con observar pasivamente los tiempos que cambian. “No nos conformamos con ser simples espectadores. La ciencia y la técnica nos permiten otra actitud”, escribe en “Futurologías” (3 noviembre 1971), en el cual exhorta al lector a participar proactivamente en el frenesí por los avatares de la vida moderna.

Por eso, como un atento escrutador, Asturias observa y examina cada invento celebrado por el progreso, muy consciente de los riesgos, pero, sobre todo, interesado en las oportunidades que el nuevo hallazgo puede aportar a la sociedad. Un texto que ilustra perfectamente esta actitud entusiasta es “La brujería de los *ersatz*” (11 marzo 1969). En esta publicación, Asturias reflexiona sobre la aparición de los *ersatz*¹³ en la sociedad de consumo, es decir, de todos aquellos productos artificiales que son imitación y reemplazo de algún producto natural o genuino:

Su sola clasificación sería imposible. Tomémoslos como una gran familia. Una alegre familia creada por nosotros, para añadir a la naturaleza algo que ella no había creado. Así es. Se decía que jamás el hombre mejoraría a la naturaleza. Pues con los *ersatz* la hemos mejorado, aunque, en verdad, no pocos son adversos a lo que consideran imitaciones. Y toda la imitación, se sostiene, es inferior. ¿Verdad o prejuicio? [...] Y aquí los añorantes, los que al palpar lo que no es cuero, y nada tiene que envidiar al cuero, sonrían decepcionados, se alzan de hombros y casi lo desprecian, sin pensar con tal actitud, se desprecian ellos, al menospreciar la obra del hombre.

¹³ *Ersatz* es una palabra alemana cuyo significado literal es sustituto o sucedáneo. Este término suele implicar la inferioridad o calidad insatisfactoria de la sustitución.

La exaltación que Asturias hace de los *ersatz* sugiere una nueva manera de interpretar los hallazgos tecnológicos. Nos propone observarlos desde una perspectiva colectiva, es decir reconocerlos como “la obra del hombre”, de la humanidad, y recibirlos en tanto que aciertos alcanzados por nuestra civilización. Bajo esta perspectiva, los avances de la técnica deberían enorgullecernos o avergonzarnos, pero en ningún caso dejarnos indiferentes, porque son creaciones de personas, “humanas” o, mejor dicho, “doblemente humanas”:

Que todo esto no es humano. Vaya con el cuento de lo deshumanizado. Por el contrario. Es doblemente humano, porque se trata de creaciones, ya lo decimos, del hombre. Es él el creador, gozador y víctima de sus creaciones. Superó a la naturaleza. La mejoró. Es creador ya de otra naturaleza. Una súper naturaleza. Si nos tornáramos un poco niños. Así comprenderíamos mejor el cambio inmenso que se opera en los tiempos modernos, en este final de nuestro siglo, en todos los órdenes de la vida, merced a la técnica, a las técnicas nuevas (La brujería de los *ersatz*, 11 marzo 1969)

Si bien la voz del autor reconoce los riesgos de las nuevas tecnologías para el ser humano, que es al mismo tiempo “gozador y víctima”, es evidente que en el texto prevalece el orgullo para el triunfo de esta “súper naturaleza”. Es fácil leer entre líneas el entusiasmo de un hombre lúcidamente consciente de habitar un momento histórico sin igual y de ser testigo de un “cambio inmenso” que se opera en todos los órdenes de la vida. Asturias reconoce la tecnología como “hija del hombre” y como fuerza motriz que permite avanzar en la evolución de la especie. Para él es muy claro que cerrar la puerta a las novedades implicaría renunciar a las oportunidades del progreso y por eso condena abiertamente la postura de la resistencia y del prejuicio:

Lo que nos pasa es lo de siempre. El espíritu del hombre es así. Se resiste. Sin saber por qué, pero se resiste a aceptar aquello que no es lo habitual, lo

de todos los días, lo que se conforma con la medida de su saber heredado.
[...]. Pero la resistencia a la técnica es también ignorancia. (“La brujería
de los *ersatz*”, 11 marzo 1969)

Palabra clave de este fragmento es seguramente el término “ignorancia”. Según Asturias, la razón de la angustia humana frente a los cambios de los tiempos modernos es la falta de una preparación y de una educación que permita a las personas entender lo que está pasando a su alrededor, familiarizarse con el avance tecnológico y poder abrazarlo sin miedo, como algo que les pertenece en tanto se trata de algo “doblemente humano”.

“Es la educación lo que ha fallado” –precisa Asturias en su artículo “Comportamiento humano” (6 noviembre 1970)– “por falta de preparación frente al avance de un desarrollo técnico sin igual. El hombre no estaba preparado para andar entre los más insospechados hallazgos de la ciencia”. Por eso Asturias defiende la necesidad de “exigir que los prodigiosos avances de la ciencia y de la técnica se pongan al servicio de todos, que todo sirva para todos, y que a la ‘contestación’ nacida de la angustia, siga la construcción de un mundo sin angustia”.

Para que eso sea posible, es decir, para que el progreso se ponga al servicio de todos, es fundamental la mediación de alguien que permita a las masas acceder al mundo de la ciencia. Ésta es precisamente la nueva tarea que debe cumplir el intelectual en el mundo moderno: ser brújula en una sociedad desorientada, acercar los lectores a las novedades de la técnica, advertirlos de los riesgos, pero también instarlos a participar activamente en el progreso y, de esta manera, preparar a las personas “para andar entre los más insospechados hallazgos de la ciencia”.

El intelectual de la época moderna debe adaptarse a los nuevos tiempos, salir de la torre de marfil y saber reconfigurar su papel en una sociedad fragmentada y despedazada que necesita a alguien capaz de interpretarla y de otorgarle un orden nuevo:

El poeta no sabe qué hacer en medio de ese mundo que se deshace. Sin el universo como unidad, sus versos giran como agujas de brújulas enloquecidas. Antes, cuando el universo poético surgía de la existencia ordenada de las cosas, el poeta no tenía más trabajo que el de dar voces. Los ecos le respondían y con estas voces componía sus poemas. Hoy el poeta debe empezar por construir su mundo de resonancias, su caja de música, su altavoz de maravilla. Luego ha de reunir los elementos dispersos del mundo fragmentado que le rodea, del hombre triturado, despedazado, y darle un orden en su poema. El empeño no es fácil, difícil la realización, y por eso la poesía se ha convertido en una calle sin salida. (“El arte en la sociedad actual”, 15 mayo 1969)

Asturias advierte que, en los nuevos tiempos, la voz lírica ha perdido su capacidad de grabar la conciencia de la humanidad. Frente a esta “calle sin salida” surge la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje de expresión y de construir un nuevo “altavoz de maravilla” a través del cual dar un orden “los elementos dispersos del mundo fragmentado que le rodea”.

Bajo estas lentes, el periodismo asturiano se convierte en una herramienta para el lector que, aturdido por las múltiples noticias del periódico, encontrará en su columna un espacio para poner en orden los sucesos frenéticos y reflexionar críticamente sobre los acontecimientos modernos, para poder finalmente desarrollar una opinión propia. Con una prosa muy diferente de la escritura informativa y mecánica que caracteriza el reportaje industrial, Asturias permite a sus lectores familiarizarse con lo que se desconoce del mundo moderno. Leyendo sus artículos no nos enteramos simplemente de lo que ocurre, sino que logramos comprenderlo en profundidad hasta madurar un juicio consciente.

La intención pedagógica del periodismo asturiano se evidencia, además, en el hecho de que Asturias evita imponer de manera categórica una opinión. En el conjunto de sus artículos es imposible reconocer una postura definida del intelectual frente al progreso. Tomás Eloy Martínez defiende que “de todas las vocaciones del hombre, el periodismo es aquella en la que hay menos lugar para las verdades absolutas. La llama sagrada del periodismo es la duda, la verificación de los datos, la interrogación constante. Allí donde los documentos parecen instalar una certeza, el periodismo instala siempre una pregunta” (2002, p. 120).

Los artículos de Asturias reflejan muy bien esta definición de Martínez, en tanto que, como se ilustrará en el siguiente apartado, el autor se detiene a analizar caso por caso, a veces abrazando las nuevas invenciones, a veces condenándolas. La suya es una opinión en constante oscilación que no oculta dudas ni vacilaciones y deja muchas preguntas abiertas y conclusiones ambivalentes. En última instancia el escritor despliega los dilemas de la época ante su lector y lo invita a participar activamente en este continuo intento de entender e interpretar la realidad.

Asturias evidencia una plena conciencia de la función que desempeñan sus publicaciones de prensa en la sociedad y de su misión educativa como periodista. En el artículo “Entre la espada y la información” (12 noviembre 1970), por ejemplo, Asturias aplaude y celebra la gran responsabilidad del oficio periodístico en un mundo donde “nada hay de oculto” y donde el acceso a tantas noticias nos vuelve tanto participantes de los grandes hallazgos como cómplices de las más tremendas iniquidades.

Esta conciencia se manifiesta lúcidamente en el texto “La brujería de los *ersatz*” (11 marzo 1969). En la conclusión de esta publicación, el autor fomenta una apertura hacia el

mundo de la técnica y hacia un nuevo concepto de cultura, más amplio y capaz de abarcar las novedades de la vida moderna:

Se nos prepara para la “literatura” de la vida. “Literaturizamos”, acéptese la palabra, y *mea culpa*, porque yo también, con perdón de mis lectores, estoy haciendo literatura para explicar lo que pasa en el mundo de la técnica (“La brujería de los *ersatz*”, 11 marzo 1969)

La cita es particularmente significativa en cuanto revela la intención más profunda de la labor periodística desempeñada por el escritor: Asturias vehicula su prosa literaria en la prensa y la utiliza para preparar a sus lectores a la “literatura de la vida”. También es de suma importancia que el periodista reconozca la plena literariedad de su escritura: “estoy haciendo literatura”, afirma Asturias contundentemente. No se trata de mero periodismo o de un reportaje, sino de una forma de literatura que tiene una función pragmática muy precisa en tanto que sirve “para explicar”.

El verbo *explicar* es una palabra de fácil uso, que se cuele constantemente en nuestros discursos; pero su imagen etimológica merece una reflexión más profunda en tanto amplía y refuerza su significado. Explicar significa abrir algo por completo, dar a entender, aclarar. Deriva del latín *explicare*, compuesto de *ex* (movimiento de adentro hacia afuera) y *plicare* (doblar, desplegar). Significa abrir algo plegado sobre sí mismo. Pero es en su sentido figurado donde esta palabra muestra su significado más *pregnante*: esa acción se extiende a la apertura del conocimiento. Es la primera etapa de la transmisión del saber, en la que se desenreda y se hace manifiesto, claro y, sobre todo, utilizable, un concepto. El periodismo asturiano se dedica a explicar “lo que pasa en el mundo de la técnica”, es decir, que se preocupa por desdoblar la fragmentación de los tiempos modernos e ilustrarlos de una forma que pueda iluminar la perplejidad y el desconcierto del lector.

Cómo la cultura se adapta a los avatares de la modernidad

En su misión de “literaturizar” el mundo moderno, Asturias reflexiona con profundidad sobre la nueva relación que se establece entre la técnica y la cultura, reconociendo la necesidad de aceptar ciertos cambios o ajustes en las expresiones estéticas que se adaptan a los avatares del progreso. En sus artículos, Asturias quiere desmentir “la fórmula de que técnica y cultura no van juntas” pues, según el autor, eso “depende de lo que se entiende por cultura” (“La brujería de los *ersatz*”, 11 marzo 1969). Por eso, se observa la intención de sensibilizar a los lectores sobre un nuevo concepto de cultura, más amplio y capaz de abarcar los nuevos lenguajes de expresión generados por la intrusión de la tecnología en el mundo de la estética.

En este marco, Asturias dedica una particular atención al mundo de las artes visuales escribiendo artículos de fuerte carácter curatorial. Como bien señala Luz América Viveros Anaya, ya a partir de la década de 1880 se puede identificar en la prensa la gestación de un marco discursivo para la aparición de la crítica de arte (2018, p. LXXX). En este periodo, comenzaron de hecho a circular artículos que exploraban temas del mundo del arte con la intención de educar el gusto del público y de fijar posturas estéticas. La crítica de arte de los letrados no siempre fue recibida como algo pertinente y generó polémicas públicas, ya que al fijar ciertas tendencias también se influía en la opinión pública, con inevitables implicaciones políticas. Los artistas se sintieron molestos por la arrogancia de intelectuales que, si bien tenían una preparación artística mínima, contaban con un reconocimiento público sólido y se atribuían por lo tanto el derecho de expresar juicios personales sobre sus obras.

En esta disputa por la legitimidad de la crítica de arte, muchos exigieron, como condición para considerar un texto como tal, una metodología y una preparación adecuada. Destaca, por ejemplo, la postura de Justino Fernández, quien en su obra “El lenguaje de la crítica de arte” (1965) utiliza despectivamente el término “crítica de arte literaria” para

referirse a los textos escritos por las plumas de los grandes escritores que comparten con sus lectores intuiciones subjetivas sobre ciertas obras (p. 27). Estas intuiciones, a veces geniales, contaban además con el atractivo de estar expresadas con la prosa impecable y elegante de los grandes hombres de letras, sin embargo, carecían de las debidas justificaciones técnicas, históricas, comparativas y filosóficas que constituyen el sustento de la –considerada por él– verdadera crítica de arte.

Ahora bien, los artículos de Asturias no pretenden situarse en el ámbito de la crítica de arte, y el autor es consciente de sus limitaciones y de su falta de preparación artística. Para mejor entender este punto, vale la pena considerar las exploraciones que Asturias hace en el campo del arte en el conjunto de todas las demás incursiones que el mismo autor opera en el mundo de la técnica, la música, la medicina, la ciencia, la gastronomía y la mecánica, por citar algunos ejemplos. Es decir que estos artículos deben considerarse en el contexto de la heterogeneidad temática del corpus. Asturias no busca realizar crítica de arte, al igual que no intenta escribir artículos científicos o manuales de botánica. Es por eso que el periodista siempre se cuida de no adoptar el tono de un especialista. Las facetas de la realidad social son infinitas y podríamos decir que Asturias las analiza con la mirada de un curioso inquieto, empeñado en tratar de comprender cómo la modernidad se refleja en los diversos aspectos de la vida.

Habiendo dicho eso, las reflexiones de Asturias sobre las obras de arte adquieren un significado de particular relevancia en el conjunto del corpus, ya que se convierten en una metáfora del comportamiento de la sociedad frente al progreso. El espectador ante el lienzo surrealista resume, en los artículos de Asturias, la perplejidad del hombre contemporáneo que se asoma hacia el mundo moderno. Es muy significativo cómo en sus textos se pone de manifiesto la resistencia que suelen oponer los receptores de arte frente a formas y figuras

desconocidas. Esta imagen se erige como una metáfora del temor hacia lo inédito y de la propensión de la gente a adoptar una actitud de juicio negativo y desacreditación ante todo lo que no conoce o con lo que no está suficientemente familiarizado:

Es difícil sacarnos de adentro todo lo que sabemos del arte, antes de empezar la escuela de una nueva comprensión. Difícil. Hay un acondicionamiento, digamos del ojo y del oído para captar la pintura a nuestra medida de antes [...]. El organismo rechaza violentamente el corazón injertado. Y esto ocurre con las nuevas formas artísticas. Las rechazamos. (“Nacer del arte nuevo”, 30 abril 1969)

Según Asturias la razón de fondo de estos prejuicios es el error de aferrarnos a un modelo pasado que consideramos familiar y que nos sentimos en deber de defender incuestionablemente frente a las amenazas modernas. “Lo antiguo, el arte que entendemos, el arte de los tiempos concluidos, lo tomamos como propiedad nuestra y por eso lo defendemos, en lo que consideramos nuestra propiedad, contra todo aquel que pretende sustituirlo” (“Nacer del arte nuevo”, 30 abril 1969). Esta obstinación anacrónica nos impide reconocer que también las nuevas formas de arte son “propiedad nuestra” en tanto que constituyen –como se mencionó anteriormente– creaciones “doblemente humanas”, es decir frutos del ingenio del ser humano.

Otra falacia es la de no poner en relación las nuevas formas de arte con nuestra actualidad y no lograr reconocerlas en tanto que hijas y expresiones de nuestros tiempos: “Ocurre que las juzgamos aisladamente en la sala de exposiciones o en los museos de arte moderno y no dentro de la estructura del mundo actual” (“Nacer del arte nuevo”, 30 abril 1969). Según Asturias, cambiar de perspectiva permitiría asomarse al mundo del arte moderno con un espíritu respetuoso y admirar las nuevas formas de expresión artística como

resultado necesario de una estética que quiere renovarse para estar al día con los nuevos tiempos:

No son modas ni caprichos los que inducen a los artistas a buscar lenguajes nunca oídos, es la exigencia de ser auténticos, de sentirse, consciente o inconscientemente, parte de una época que marcará profundamente la marcha de la evolución humana. (“El arte en la sociedad actual”, 15 mayo 1969)

Asturias insiste mucho en este punto pues le importa generar en sus lectores una predisposición a reconocer la posibilidad de “otras” formas artísticas y aceptar que también la estética pueda evolucionar en el tiempo. Por eso, para contribuir a “la escuela de una nueva comprensión” artística, el autor reitera la necesidad de crear una nueva escala de valor que no se reduzca al concepto de “arte” convencional:

Crear nuevas escalas de valores. Y para ello, si es necesario, no reducirse a una sola de las artes sino invadir las otras. Suprimir las fronteras que las separan, vitalizándose con múltiples experiencias del automatismo al conocimiento profundo. Y no sólo las fronteras entre las artes se borran, sino también aquellas que separan el arte de las ciencias. El artista actual no puede conformarse con sólo el uso de instrumental antiguo, ahora que la técnica le permite manejar la electricidad, la óptica, la cinética, con lucidez de ojo de mosca de miles de puntitos miradores para sorprender secretos irreveados. Del Olimpo cae polvo de los dioses destruidos y en lugar de cegar al artista actual, le aviva las pupilas. (“El arte en la sociedad actual”, 15 mayo 1969)

La fragmentación de la época moderna representa, a los ojos de Asturias, una oportunidad de renovación y enriquecimiento para el arte, al romper fronteras y entrar en contacto con otras disciplinas. En este nuevo escenario, ya no es el paisaje natural, tranquilo y pacífico, el que

inspira al artista, sino la realidad industrial, frenética y turbulenta. Por eso, Asturias está convencido de que la pulverización de los viejos paradigmas consagrados “en lugar de cegar el artista actual, le aviva las pupilas”, en tanto que le abre nuevos horizontes creativos. El autor abraza esta convicción muy optimista que le permite elogiar la sinergia que nace entre las artes y la técnica.

La difusión de nuevos diálogos interdisciplinarios tiene, sin embargo, como principal consecuencia la necesidad de reconsiderar lo que se entiende por arte. Lo que se observó con la entrada de la técnica en el mundo de la estética, fue una rápida amplificación de las fronteras del arte contemporáneo hasta que éste llegó a ser ininteligible para el público y para los mismos críticos. Frente a esta incomprensibilidad, Asturias recomienda una “aceptación tácita de la obra”. Según el escritor, se deberían visitar las exposiciones de los nuevos artistas con complacencia, es decir, con un espíritu depurado de prejuicios e ideas preconcebidas “porque llegar ahí ya en actitud de sólo lo que yo veo es, y lo que pretenden hacerme ver no es, cierra el camino de la emoción, que es el vehículo para acercarse más a estas formas de arte. Sería como llegar a una iglesia y de entrada a decir: entro, pero no creo en Dios” (“Pintura y entendimiento”, 28 octubre 1971).

La referencia religiosa es particularmente significativa pues sugiere la idea de un nuevo “credo” artístico. Así como para alegrarnos de los milagros hay que tener una fe religiosa, para dejar abierto el “camino de la emoción” y participar del goce estético hay que “creer” y “tener fe” en el nuevo arte moderno.

Sin embargo, es preciso ahora hacer hincapié en una de las ideas centrales del pensamiento asturiano, que puede expresarse así: deconstruir los prejuicios conservadores no implica aplaudir incondicionalmente todo lo que se manifiesta en la escena artística contemporánea. Es necesario poseer criterios de análisis para saber distinguir el verdadero

arte de la mera moda pasajera. Por eso, Asturias remarca la importancia de desarrollar un espíritu crítico que permita discernir, en la explosión de estas nuevas formas de arte, qué es válido y qué hay que descartar:

Aceptar por aceptar, no. Pero rechazar por rechazar, tampoco. Y lo grave es la falta de la crítica orientadora. No hay críticos para todo este nacer del arte nuevo y no sólo en el campo de la plástica, sino en los otros campos. Carecemos de una brújula para saber el rumbo [...] Y de aquí, por falta de críticos, el desconcierto, la insatisfacción que nos acompaña con respecto del arte nuevo que casi instintivamente repelemos. Lo doloroso, sin embargo, es que este comportamiento no nos deja participar en las búsquedas y hallazgos de los pintores, escultores, músicos y arquitectos de un tiempo que es el nuestro, de una época que es la nuestra, pues si lo conseguimos es sólo a medias, porque estamos cercenados de ese mundo al que aplicamos una escala de valores que no le corresponde. Situación angustiada. Asistir al espectáculo y no participar, quedar afuera por falta de una preparación adecuada, a partir de la premisa absurda de que todo lo que es nuevo no es sino moda, improvisación, tomadura de pelo. (“Nacer del arte nuevo”, 30 abril 1969)

Observamos cómo el texto insiste en la necesidad de una mediación y de una interpretación adecuada del panorama moderno “y no sólo en el campo de la plástica” –remarca Asturias– “sino en los otros campos”. Hace falta la brújula “para saber el rumbo”, es decir, la voz autoritaria de alguien que se pronuncie sobre los diferentes aspectos de la vida moderna y que sea capaz de advertir a los lectores de los peligros e instarles a distanciarse cuando sea necesario, pero también animarlos a abrazar las novedades que prometen avances positivos.

Asturias convierte su periodismo en una herramienta para proporcionar esta “preparación adecuada” que permite al lector comprender los hallazgos de su época y participar activamente “del espectáculo”. Es una tarea que el autor realiza con gran

responsabilidad, analizando con mucho cuidado los pros y los contras de cada invento con un espíritu crítico que le permite compartir con sus lectores elogios para los nuevos desarrollos prometedores y advertencias para los inventos percibidos como amenazas potenciales. De este modo, su tono alterna entre el entusiasmo y la preocupación, en un movimiento que oscila constantemente entre las aproximaciones curiosas y el distanciamiento preocupado.

Esta actitud ambivalente se pone de manifiesto cuando el autor se pronuncia sobre todos aquellos inventos que repercuten en el mundo de la cultura. Como ya se mencionó, Asturias se aleja de quienes *a priori* cierran las puertas de la literatura a posibles incursiones tecnológicas. Por el contrario, escudriña cada novedad sin temerla, analizando cómo los nuevos equilibrios entre arte y tecnología cambian y se asientan con el tiempo.

En su artículo “Poesía en discos” (22 julio 1972), por ejemplo, Asturias reconoce los aportes positivos que la discografía ha llevado al mundo de la lírica en tanto que “ha introducido un cambio total en este vivir y sobrevivir de la poesía”. El autor recibe con entusiasmo el avance de la tecnología que permite ahora grabar las interpretaciones orales de los textos líricos e incluso la voz de los poetas. Gracias a estos inventos, según Asturias, “el verso ha vuelto a ser lo que era, a ser mística, música hablada pura, mensaje y canto”. El autor se conmueve frente a los discos dichos por los poetas en tanto que permiten que la poesía vuelva “a lo vivo”, es decir que el verso regrese “a su esplendor antiguo” de ser, al mismo tiempo, “palabra-canto-poema”.

Similarmente, en el artículo “Otra dimensión de la poesía” (06 septiembre 1969), Asturias se detiene a analizar las posibles interacciones entre cine y poesía. Según el autor, el séptimo arte debería dedicarse a “filmar algunos poemas de los grandes poetas de nuestro idioma” traduciendo la expresión lírica en imágenes para crear “la sensación de oír versos

soñando, soñando con los ojos abiertos”. La sinergia entre literatura y nuevas tecnologías es abrazada en estas ocasiones como algo positivo que permite la renovación del lenguaje lírico y su sobrevivencia en los tiempos modernos.

Se podrían mencionar muchos otros textos que aplauden la aportación de las nuevas tecnologías al mundo de la cultura. En “Lectura para ciegos” (25 abril 1970), por ejemplo, Asturias elogia el trabajo de todas las voluntarias que se dedican a transcribir al código Braille las principales obras de la literatura universal para que sean accesibles en la Biblioteca para Ciegos y brinden la posibilidad de leer a quienes no gozan del don de la vista. El autor se emociona al pasar la yema de los dedos sobre uno de los volúmenes Braille del *Don Quijote* y se complace de que el avance científico logre promover una cultura más inclusiva. De forma análoga, en “Murallas de silencio” (13 octubre 1972), Asturias relata una visita al Instituto de Sordomudos. El texto se abre con la siguiente exclamación: “Es emocionante. La ciencia ha roto los muros del silencio que rodean a los sordomudos desde que nacen”, para luego explicar detalladamente cómo, gracias al conocimiento de las ondas acústicas y a los avances médicos realizados por pedagogos especializados, es posible que los niños sordomudos aprendan a comunicarse. En este mismo texto, Asturias expresa su desprecio por los escépticos que se niegan a reconocer las ventajas traídas por el despliegue científico, y los define como “blasfemos”:

Muchos ¡ah, los blasfemos! se preguntan de qué ha servido el desarrollo científico, para qué saber tanto, a qué conduce el progreso. No se paran a reflexionar en que todo ese bagaje de adelantos científicos permite, como en el caso de los sordomudos, venir en auxilio de seres que antes de ese inmenso despliegue científico de los últimos años, de las últimas décadas, permanecían en la “no-existencia”, en una especie de “limbo” en la tierra. (“Murallas de silencio”, 13 octubre 1972)

La cita es interesante porque vuelve a presentarse una referencia al lenguaje religioso. Los blasfemos serían los que no tienen fe en el progreso. En este sentido, podría decirse que Asturias pretende promover una nueva declaración de fe en la ciencia y una mayor confianza en los beneficios de las nuevas tecnologías.

Sin embargo, como ya se mencionó, la postura de Asturias no es absoluta y, de hecho, junto a esta “creencia” en el progreso, el autor también es capaz de plantear dudas y cuestionamientos y de advertir al “hombre contra la máquina que se ha convertido, de su amiga, en su enemiga” (“El hombre, ese indefenso”, 26 septiembre 1970).

Siguiendo en el ámbito de la cultura, los textos “Se fabrican novelas” (19 febrero 1972) y “Los poetas ‘robots’” (15 mayo 1971) ilustran perfectamente esta segunda postura del escritor en tanto que nos devuelven la imagen de un Asturias escéptico y profundamente preocupado por las interferencias negativas que los avances científicos tienen en la creación literaria. El autor teme que la excesiva exposición a los nuevos dispositivos tecnológicos acabe mecanizando la forma en la cual los escritores componen sus obras, anestesiando sus capacidades creativas.

En el artículo “Se fabrican novelas” (19 febrero 1972), Asturias se preocupa en particular por la condición de la novela en la época moderna:

Tomé el pulso a la novela [...]. Su corazón latía. Latía. Pero ¡ay! sin ritmo humano. Latía como cualquier reloj de pulsera, como cualquier reloj despertador de sentimientos confusos [...] ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?, me dije sorprendido, entristecido. Y empecé a palpar sus carnes, y no eran carnes de novela humana, sino carnes de algo parecido a la carne, de un producto sintético, elaborado a base de sustancias químicas.

La referencia a los productos sintéticos “parecidos a la carne”, hace pensar en aquellas sustancias artificiales de reemplazo que Asturias aplaudía en su artículo “La brujería de los *ersatz*” (11 marzo 1969). Parece que los *ersatz* están invadiendo también el campo de la creación literaria y que la poesía se está “sintetizando”, perdiendo su carácter auténtico.

Sin embargo, si en el texto “La brujería de los *ersatz*” Asturias brindaba la bienvenida a estas nuevas sustancias que iban a facilitar y mejorar la calidad de la vida del hombre y las definía como algo “doblemente humano”, de qué sentirse orgullosos, ahora, en el artículo “Se fabrican novelas”, el autor cambia radicalmente su opinión y manifiesta su preocupación por la “deshumanización” progresiva de las artes que están perdiendo su “latido” humano. La que a primera vista podría considerarse como una contradicción, es, en realidad, la prueba del profundo espíritu crítico del autor. Asturias no adopta una postura absoluta, sino que es capaz de analizar caso por caso, consciente de la naturaleza controvertida del progreso, que, así como puede aportar mejoras en algunos ámbitos de la vida, también puede perturbar peligrosamente otros.

En el texto se plantea el riesgo de reemplazar la “creación” con la “fabricación literaria” y de equiparar la producción artística a cualquier otra producción industrial:

Desapareció el novelista y surgió el “fabricante de novelas” [...]. Se fabrican novelas. Sí, señor, se fabrican las novelas, como zapatos, como los automóviles, los aviones y los cohetes teleguiados. El novelista, adelantándose a la época del “robot”, se ha hecho robot él mismo, y trabaja a lo robot, poniendo en marcha una serie de manecillas de su extenso repertorio y vomitando novelas igual que cualquier otro producto “robótico”.

Esta imagen del escritor robotizado obsesiona a Asturias en tanto que vuelve a aparecer en muchos de sus artículos. En “Los poetas ‘robots’” (15 mayo 1971), el autor profetiza de esta forma el futuro apocalíptico de la poesía:

Vamos hacia una poesía de “robots”. Así parece. Ya la poesía no nos dice nada. Se publican tantos libros de versos, que no parece sino una multiplicación hasta el infinito de palabras en combinaciones que pronto podrán ser producidas por esas máquinas que poseen cinco sentidos, dos memorias, una célula de indeterminación y numerosos dispositivos electrónicos que corresponden a los centros nerviosos. / Y entonces tendremos la “poesía cibernética” [...].

En su perspectiva, la producción y difusión masiva de poesías había acabado por privar a la lírica de su capacidad de transmitir emociones auténticas: la cantidad había apagado la calidad expresiva de la poesía que, lastimosamente reconocía: “no nos dice nada”. Asturias advierte cómo la invasión de la tecnología puede desquiciar el mundo de las letras y reemplazar los «ismos» con las «icas» pues las nuevas escuelas de poesía serán la “electroclásicas, romanticrónicas, energiatómicas”. Otra vez se aprecia la capacidad de discernimiento del autor: si por un lado se defendía la sinergia positiva del arte moderno con las nuevas tecnologías, lo mismo no se hace en lo que respecta a la poesía, la cual debe, al contrario, protegerse contra los riesgos de “tecnicizarse”.

Es muy fácil imaginar que estas advertencias de Asturias hayan sido percibidas por parte de los lectores de los años setenta como confabulaciones absurdas sin fundamento. El propio autor es capaz de predecir esta desconfianza y por eso adelanta el comentario del lector incrédulo: “¿Imposible? ¡Ah, la vanidad humana! Otro tanto se pensó cuando se hablaba de los telares mecánicos que ahora realizan los trabajos de diez y veinte mil artesanos” (“Los poetas ‘robots’”, 15 mayo 1971).

Efectivamente, a la luz de los progresos realmente alcanzados en el campo de la tecnología durante el último medio siglo, podemos ahora reevaluar las consideraciones de Asturias como legítimamente anticipatorias. Al afirmar que tendremos “la futura Odisea escrita en tres segundos”, el autor fue de hecho previsor de la aparición de las Inteligencias Artificiales que tanto debate han levantado en nuestra actualidad (“Los poetas ‘robots’”, 15 mayo 1971). Los tiempos han, por lo tanto, demostrado que la alerta de Asturias estaba bien fundada. Allí donde el escritor se pronunció en contra del avance del progreso, no ha sido por el temor ignorante frente a la novedad, sino por preocupaciones que el tiempo confirma como válidas.

Para resumir lo antes dicho, el periodismo asturiano se caracteriza por un movimiento pendular que refleja la doble postura del intelectual frente a la llegada del progreso. Por un lado, Asturias cree firmemente en la contribución positiva de la ciencia al florecimiento de sociedades más humanas y está abierto a saludar con entusiasmo cada hallazgo capaz de prometer mejoras en la vida social; por el otro, se mantiene vigilante y reconoce los riesgos y amenazas del progreso y de distanciarse allí donde las innovaciones pueden efectivamente resultar peligrosas.

Se configura, por lo tanto, un periodismo hecho de claroscuros. Asturias es muy consciente de la encrucijada en la que nos sitúan las nuevas tecnologías. De una parte, éstas pueden llevar al triunfo de la deshumanización de “un mundo superpoblado y sin alimentos”, o, de otra, cuando son bien empleadas, hacen posible “un mundo en que el uso racional de los recursos naturales y la contribución de la ciencia permita el florecimiento de sociedades más humanas”. La ciencia puede aniquilar al hombre, deshumanizándolo, o contribuir a hacerlo más feliz promoviendo el desarrollo de civilizaciones más humanas. Todo depende de cómo se relacione el ser humano con el progreso y de allí la gran responsabilidad del

intelectual que debe continuamente “literaturizar” y “explicar” todo lo que ocurre en el mundo moderno.

El arte post-aurático y el “museo por todas partes”

Explorar la diversidad y actualidad de los temas abordados en el periodismo de Asturias revela, además, interesantes conexiones con influyentes publicaciones filosóficas de su época. Estos paralelismos resaltan la habilidad del periodismo asturiano por mantenerse constantemente actualizado y participar activamente en los debates contemporáneos. Esto reafirma, una vez más que, a pesar de que las crónicas de Asturias siguen una estructura formal arraigada en la tradición finisecular modernista, están impregnadas de inquietudes profundamente actuales que se alinean con las preocupaciones intelectuales de su época. Estos temas incluyen el consumismo, la producción industrial y la nueva relación que la sociedad establece con los objetos de uso diario y las obras de arte, que ahora se producen en masa y son accesibles para todos. En esta sección, me centraré especialmente en el diálogo que algunos artículos de Asturias establecen con las ideas de Walter Benjamin.

En su cuidadoso análisis de la relación entre cultura y técnica, un tema que fascina especialmente a Asturias es el del mayor acceso que las nuevas tecnologías permiten para el disfrute de las obras artísticas. El asunto de los nuevos lenguajes artísticos posibilitados gracias a la incorporación de nuevos hallazgos tecnológicos se había debatido extensamente a lo largo del siglo XX. Una publicación que constituyó un punto de inflexión fundamental, marcando un antes y un después en las teorías sobre la recepción artística, fue el ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, publicado en 1935. Benjamin era un autor todavía muy poco conocido a finales de los años sesenta, sin embargo, muchas de sus ideas se entretrejen en las columnas que Asturias publicó durante sus

últimos años, lo que permite suponer que el lector guatemalteco pudo haber leído con entusiasmo el ensayo del crítico alemán.

La tesis principal de Benjamin fue que la reproductibilidad técnica de las obras de arte –posibilitada gracias a las nuevas tecnologías y al surgimiento de nuevas expresiones artísticas, como la fotografía o el cine– causó el desgaste y la decadencia del “aura de la obra”. Con “aura” Benjamin se refería al carácter irrepetible y perenne que garantiza la unicidad o singularidad de una obra de arte. En la obra de “arte aurática” prevalece el “valor de culto”, en tanto que no se admiten copias de ella. Toda reproducción sería una profanación y, por lo tanto, la obra sólo se puede contemplar en un “ahora” y en un “aquí” determinado.

La entrada de la máquina en el mundo del arte, sin embargo, permite su reproducción masiva. Benjamin plantea que en las obras reproducidas mecánicamente prevalece el “valor de exhibición” pues estas pueden repetirse e exhibirse infinitas veces entregándose a la experiencia estética de muchos espectadores. Basta pensar en una sinfonía que existe todas las veces que es ejecutada por uno de sus innumerables intérpretes, en la copia de un cuadro que viaja de ciudad en ciudad o en la reproducción de una fotografía famosa que, observada desde cerca, nos permite apreciar mejor cada uno de sus detalles.

Este “arte post-aurático”, considerado por la mayoría de la crítica como profano o incluso como no-arte, es aplaudido por Benjamin en tanto que constituye una liberación de la estética. Mientras que antes eran los espectadores los que tenían que ir a apiñarse en círculo en torno a la única obra existente, ahora es la obra la que viaja libremente y aparece con facilidad en la vida cotidiana de los espectadores, impresa en un poster o en un paquete de tabaco. La obra de arte reproducida se vuelve algo que todos pueden disfrutar ya que “su unicidad no es perenne y excluyente como la de la obra aurática, sino reactualizable y convocante” (2003, p. 16, mi traducción).

Cabe señalar que el momento en que Benjamin escribe este ensayo representa un punto de inflexión como pocos en la historia moderna. Es preciso, en efecto, reconocer el sustrato político de lucha social presente en el texto: ese arte nuevo, posibilitado gracias a las tecnologías, será un instrumento de liberación para las masas proletarias. Bajo estas lentes, el ensayo de Benjamin contribuía a la lucha en contra de la subida del fascismo que dominaba la escena internacional europea. Esta interpretación marxista no está precisamente en los artículos de Asturias; sin embargo, los postulados se alinean con el pensamiento de Benjamin en aplaudir la masificación de la cultura permitida gracias a las nuevas tecnologías.

Eso es particularmente evidente en el artículo “El arte en la sociedad actual” publicado por Asturias en 1969. Asturias escribe este texto tras participar en las XXI Jornadas en Ginebra, donde la intelectualidad europea se había reunido para discutir las nuevas formas artísticas que circulaban en la era de la máquina. En este texto, el autor elogia la manera en la cual las nuevas tecnologías permiten gozar de una cercanía con la obra de arte que ahora vive “en la calle”:

La aventura del arte en el mundo de nuestro tiempo es apasionante. Es el arte en la calle. Aquel que ha dejado de pertenecer a una clase social elevada, que ha dejado de ser privilegio de unos cuantos aristócratas, burgueses o nuevos ricos. Ahora la obra de arte camina y anda por la vía pública, se confunde con las multitudes, vive con ellas. (“El arte en la sociedad actual”, 15 mayo 1969)

Se aprecia cómo Asturias coincide con Benjamin en la propuesta de un arte no elitista que esté al alcance de todos. La reproductibilidad de la obra ha cambiado la relación de las masas frente al arte. Al ser reproducida, la recepción de la obra se amplía y –en palabras de Benjamin– se configura como una “recepción colectiva simultánea” (2003, p. 83). El placer

contemplativo es ahora democrático, es decir una experiencia de la cual nadie queda excluido. Por eso Asturias insiste en el hecho de que la nueva obra de arte “camina y anda por la vía pública” y “vive” con las multitudes.

La analogía con el pensamiento de Benjamin se vuelve aún más evidente cuando Asturias escribe lo siguiente:

Y luego el museo por todas partes, al alcance de todos. Una buena copia, mejor que un falso verdadero. Es el grito de ese que nos ofrece por centavos reproducciones de Picasso, Chagall, Monet, Klée... La música en discos, en cintas magnetofónicas, la sinfonía en los radios transistores con las mejores orquestas del cine y la televisión en colores, los frescos mexicanos en los frontis de los edificios, todo creación y recreación del arte que en este gran cambio del mundo ha sido fiel a la peripecia humana [...]

Las nuevas tecnologías vienen aplaudidas por parte de Asturias en tanto que permiten la liberación del arte, la cual ahora puede salir de las vitrinas museales e invadir la vida urbana: “el museo por todas partes”. La frase “una buena copia, mejor que un falso verdadero” podría haber sido escrita por el mismo Benjamin, en tanto que alude precisamente a la destrucción del “aura” sagrada de la obra de arte. La reproductibilidad es aclamada por Asturias como algo que permite una mayor accesibilidad de la cultura. El nuevo arte moderno es un arte de “creación y recreación”, es decir, un arte que ha sabido moldearse a los nuevos tiempos y acoplarse a los avatares del progreso para mantenerse “fiel a las peripecias humanas”.

Un rasgo fundamental de este nuevo arte forjado entre las peripecias de los tiempos modernos es su carácter fuertemente dinámico:

Entre las dudas, las negociaciones, el desplomarse de los valores antes reconocidos como inmutables, el desquiciamiento de la ética, los viejos principios y las condiciones de existencia, el arte se convierte en un

elemento dinámico, que crea sobre el instante y para el instante, sin preocuparse de la supervivencia de las obras [...] (El arte en la sociedad actual, 15 mayo 1969)

El nuevo horizonte temporal de las obras es limitado al presente, pues el nuevo arte “crea sobre el instante y para el instante”, es decir, que se despreocupa de su supervivencia en el tiempo. De hecho, una sinfonía vuelve a existir cada vez que es interpretada, así como una copia de una fotografía cumple su función cada vez que la mirada de un espectador se detiene ante ella. En este sentido, Asturias parece retomar el “valor de exhibición” de Benjamin: a diferencia de la obra de “arte aurática”, perenne, que existe sólo en función de su propio culto, la obra de arte reproducida no cesa de entregarse y funda su valor en la capacidad de ser “exhibida” masivamente.

La reproductibilidad permite ampliar la experiencia estética, tanto en el arte como en la vida cotidiana. A este respecto resultan muy interesantes las consideraciones que Asturias expone en su artículo “Los objetos bellos de todos los días” (27 octubre 1970), en el cual el autor se detiene a reflexionar sobre las bondades de la producción “en serie”:

Por otra parte, este mundo casero de los objetos bellos está al alcance de todos, no de un grupo privilegiado. Una vez creado el mueble, el objeto, el utensilio, se pasa a la fabricación en serie para abaratarlo y que llegue a todos los hogares. La vieja concepción del valor de las cosas, cuanto más raro más vale un mueble, ha dejado lugar a una nueva concepción más amplia: el nuevo valor está en razón de los servicios que puede prestarnos y de su belleza.

De nuevo, en esta cita se vislumbra el pensamiento benjaminiano y la promoción de un nuevo criterio de valor ya no basado en la unicidad irreplicable e intocable, sino en la multiplicidad benévola y accesible a todos. La producción industrial permite que el “confort” esté ahora al

alcance de las masas y no solamente en términos de funcionalidad, sino también en términos estéticos: el “confort”, en efecto, en palabras de Asturias “no significa sólo el bienestar que el mueble puede proporcionarnos; hay el derivativo, lo que llamaríamos el confort espiritual, el gusto, el placer que da rodearse de cosas bellas” (“Los objetos bellos de todos los días”, 27 octubre 1970).

No es casualidad que, en este punto, el discurso de Asturias entronque perfectamente con las reflexiones de otro filósofo de la época, Jean Baudrillard, quien por esos mismos años publicaba en París su libro *El sistema de los objetos* (1968). En su obra, Baudrillard se pregunta cómo son vividos los objetos en la sociedad moderna y a qué otras necesidades, aparte de las funcionales, dan satisfacción. El filósofo francés defiende que “seres y objetos están ligados, y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convenido en llamar su ‘presencia’” (1981, p. 14). Su pensamiento coincide perfectamente con las palabras con las que Asturias, en su artículo, insta a los lectores a “rodearse de objetos bellos y útiles, tener por ellos el afecto que merecen, considerarlos amigos y compañeros de nuestros días”, para facilitar y también para agrandar la cotidianidad de la vida.

Una vez más, se pone de manifiesto cómo el periodismo asturiano se nutrió de los debates de la época, en este caso los debates sobre el consumismo,¹⁴ y participó en las reflexiones contemporáneas al analizar los nuevos significados que la invasión de los objetos de consumo generaba en la vida de los humanos.

Regresando al discurso sobre la difusión de la obra de arte, para Asturias, la expansión de la experiencia estética, es decir el “valor expositivo” del “objeto bello”, debe apreciarse

¹⁴ Otro artículo asturiano que contribuye a esta reflexión es el texto “Gastología” (14 mayo 1973), en el cual Asturias propone un análisis paródico del consumismo contemporáneo, es decir del “arte de gastar”.

sobre todo por el mayor papel educativo que pueden ahora desempeñar las obras de arte en virtud de su difusión. Este tema viene tratando en el artículo “Libros de arte” (22 enero 1974), en el cual el autor elogia la afluencia de los libros y de las revistas de arte que ahora se pueden comprar a precios muy baratos y que constituyen una “verdadera joya” pues permiten a cualquiera tener en las manos copias exactas de las mayores obras maestras del mundo:

Si antes, los que viajaban eran los únicos que tenían el privilegio de gozar de la “presencia y figura” de las obras de arte, en los museos y pinacotecas, en la actualidad, gracias a estas reproducciones casi perfectas, no solamente todos los que aman el arte pueden deleitarse con ellas, sino tenerlas en casa y verlas y reverlas cuantas veces quieren. (“Libros de arte”, 22 enero 1974)

La circulación de copias, establece por lo tanto una nueva manera más democrática de disfrutar de la obra de arte, basada en la cercanía y en la accesibilidad ilimitada.

Asturias hace hincapié en la necesidad de diferenciar estos tipos de libros de los manuscritos originales o de los libros raros, pues se trata de textos cuya función es otra. Estos libros, además de tener un valor en tanto que reproducciones perfectas de alta calidad, desempeñan una función educativa, es decir, la de difundir la cultura artística de los grandes maestros y de influenciar el gusto de las masas:

El progreso del gusto por la buena música débese en mucho a los sistemas de propagación fácil de aquellas obras que antes sólo se escuchaban en determinadas ocasiones o en los grandes conciertos. Otro tanto, estamos seguros, acontecerá con la actual divulgación, a precios al alcance de todos, de las obras de grandes pintores, escultores, grabadores, dibujantes, que se encuentran en los quioscos donde venden periódicos en fascículos muy bien presentados y baratos. (“Libros de arte”, 22 enero 1974)

Es muy significativa la insistencia en que se trata de artículos baratos, es decir accesibles a todos. La referencia económica remarca la voluntad de establecer una nueva escala de valor, ya no basada en el precio, sino en la capacidad que estos recursos tienen de propagar la cultura. Se trata, en efecto, de instrumentos pedagógicos que pueden orientar el gusto estético de las masas pues, según Asturias, así como “el oído se ha hecho con discos”, “el ojo se hará con el libro de arte”.

Ese artículo cierra con una conclusión emblemática del posicionamiento asturiano frente las interconexiones entre técnica y cultura:

Discos y libros de arte, todo para que el hombre sea cada vez más permeable a la cultura, ahora que debemos luchar con el exceso de tecnologías y la masificación del ser humano. Música y color, la vida es eso. (“Libros de arte”, 22 enero 1974)

Bajo estos lentes, la reproductibilidad técnica se vuelve aliada de las personas en su lucha contra el “exceso de tecnologías y la masificación del ser humano”. La frase resume perfectamente la consideración ambivalente de Asturias frente al desarrollo tecnológico. Existen hallazgos que nos enriquecen humanamente y otros que amenazan nuestra humanidad, frente a los cuales es preciso defenderse y tomar distancia. Por eso, condenar el “exceso” no debe implicar rechazar todas las aportaciones que las nuevas tecnologías pueden tener en la vida del ser humano, pues existen aspectos revolucionarios del progreso –como la posibilidad de reproducir obras de arte– que contribuyen a difundir el acceso a la cultura y, por tanto, al florecimiento de la civilización.

CONCLUSIONES

A partir de la segunda mitad del siglo XX, se ha observado una incipiente recuperación de aquellas crónicas que los grandes escritores hispanoamericanos habían publicado en las páginas de prensa. Debido a sus fuertes cualidades estilísticas y a la relevancia de los temas tratados, estos escritos se han configurado como discursos que lograron resistir a la caducidad propia del periodismo y que ahora reclaman un reconocimiento literario.

Las columnas periodísticas, que durante muchos años representaron el trabajo secundario de muchos escritores, fueron rescatadas de los archivos polvorientos de las hemerotecas y compiladas en antologías literarias, lo cual otorgó a los textos una nueva dignidad. En este movimiento de reevaluación de escritos circulados en la prensa se inserta este estudio de la obra periodística de Miguel Ángel Asturias, que pretendió arrojar luz sobre una faceta muy poco conocida dentro de la extensa producción literaria del gran novelista guatemalteco.

A lo largo de toda su vida, paralelamente a su carrera como novelista, Asturias desempeñó una labor periodística, cumplida con profunda e incansable dedicación, la cual se mantuvo constante en el tiempo, desde los años de juventud hasta el final de la vida del escritor. Los estudios de la crítica literaria asturiana han mapeado y analizado esta trayectoria periodística únicamente por lo que corresponde las primeras décadas de la vida de Asturias. En particular, los años de 1924 a 1932, cuando el joven guatemalteco trabajaba como corresponsal en París para el periódico *El Imparcial* de Guatemala, han sido exhaustivamente estudiados en la magna publicación de la Colección Archivos. Sin embargo, más allá de 1932, el periodismo asturiano sigue configurándose un territorio prácticamente inexplorado.

Por esta razón, en esta tesis se reconstruyó la carrera periodística de Asturias desde sus comienzos hasta los años de la madurez y consagración literaria. Esto permitió apreciar la evolución de una forma de hacer periodismo que fue capaz de renovarse y actualizarse con el paso del tiempo. En particular, el estudio de esta tesis se ha centrado en los artículos que Asturias publicó después de haber obtenido el Nobel, es decir, entre 1968 y 1974. Suscitaba curiosidad descubrir cuál era la razón que impulsaba a Asturias a seguir entregando humildemente sus colaboraciones al periódico incluso después de que el Nobel le hubiera otorgado la mayor fama literaria. ¿Qué significado tenía para la escritura periodística, cultivada paralelamente a su narrativa?

Fundamental para reconstruir la labor periodística de estos años, fue el estudio dedicado al contrato de colaboración que Asturias firmó con la American Literary Agency y que pude reconstruir a través de la correspondencia mantenida en esos mismos años entre Asturias y el director de la agencia Joaquín Maurín.

El trabajo de archivo a través del cual he acopiado y recopilado el corpus los más de 200 artículos que Asturias envió a ALA en estos años fue uno de los pasos fundamentales de este estudio. Entrar en contacto con los textos generó las inevitables preguntas acerca del género y los desafíos que surgen al clasificar escritos que, por su carácter híbrido y poroso, se sitúan en un limbo entre la literatura y el periodismo. En particular, me llamó la atención de inmediato la frescura de los contenidos tratados capaces de mantener su relevancia en el tiempo, combinada con un tratamiento de las noticias bastante tradicional, que se remonta al modelo finisecular de la crónica modernista.

Por un lado, de hecho, se ha observado cómo los contenidos tratados en los artículos de Asturias resultan siempre actuales y contemporáneos. Las dinámicas particulares de distribución y publicación masiva garantizadas por ALA llevaron a Asturias a escribir un

periodismo fuertemente cosmopolita que se ha configurado como un discurso capaz de permanecer vigente en diferentes contextos de recepción de Hispanoamérica.

Sus artículos destacan, por lo tanto, por ser textos libres y atemporales, actuales, pero no locales, es decir, desvinculados de horizontes geográficos específicos y de contextos históricos precisos. Como se ilustró, desde el momento de su elaboración, los textos de Asturias fueron concebidos para poder ser leídos desde diferentes latitudes e incluso en momentos diferentes. Con el paso del tiempo, Asturias se demuestra siempre ágil en actualizar el abanico de los temas tratados, seleccionando contenidos de interés global, que pudieran resultar interesantes para el público de diferentes latitudes. En particular, hemos observado su fascinación por los cambios impulsados por el progreso de la época contemporánea. Asturias observa el horizonte de la actualidad en un movimiento pendular que oscila entre el entusiasmo por los nuevos hallazgos del mundo de la técnica y la preocupación por sus consecuencias desestabilizadoras.

Analizar estas publicaciones periodísticas ha puesto en evidencia el esfuerzo del escritor para comprender la complejidad del mundo moderno y, aún más, para que su público la comprenda. Por eso, en sus artículos, Asturias examina detenidamente el horizonte de la actualidad, comentando los últimos hallazgos y participando activamente en los debates intelectuales contemporáneos, como hemos observado en los interesantes puntos de encuentro que se aprecian entre los artículos de Asturias y algunas influyentes publicaciones filosóficas de su época, como las de Benjamin Walter y Jean Baudrillard.

Junto con esta actualización continua de los temas tratados, por otro lado, se pudo apreciar una postura muy tradicionalista por lo que concierne la forma en que se tratan las noticias. Poder comparar el periodismo de los últimos años con los artículos del periodismo juvenil del escritor, me permitió reconocer el modelo de la crónica modernista como el

principal referente para los textos del periodismo de Asturias. Los artículos asturianos, en efecto, se distinguen por un peculiar tratamiento interpretativo y valorativo de los hechos noticiosos, en el cual el arte verbal prevalece en la transmisión del mensaje referencial. La calidad literaria se convierte entonces en el principal factor que distingue estos artículos entre las páginas del periódico, diferenciándolos del resto de los reportajes informativos y haciéndolos perdurar en el tiempo, como sucede con las obras literarias.

El modo en el cual Asturias aborda y relata las noticias, remite evidentemente a la tradición del *flâneur* modernista que, en su vagabundear por la ciudad, es capaz de captar los aspectos más sencillos e inusuales de la vida social y de narrarlos desde una perspectiva profundamente personal y con una prosa literaria gracias a la cual logra atrapar el presente de forma poética.

En definitiva, Asturias sigue siendo heredero de la misma misión de “contar lo nuevo” que llevaron a cabo los padres modernistas y, antes que ellos, los abuelos exploradores que relataron las crónicas de Indias. Él también, animado por una curiosidad insaciable, se lanza a explorar la desintegración de la sociedad moderna con el único propósito de relatarla y comentarla desde su perspectiva personal. Los temas tratados en los artículos asturianos en realidad no constituyen nada de novedoso o desconocido para el lector. Lo “nuevo” se configura en la forma en la cual Asturias narra escenas y aspectos cotidianos de la vida desde una perspectiva que los hace parecer inéditos. En sus artículos, los elementos más comunes y familiares de la vida diaria se transfigura, sublimados por la prosa literaria del autor. Dicho en otras palabras, la pluma de Asturias es capaz de encontrar algo nuevo en lo mismo de todos los días. Sus artículos se configuran, por lo tanto, como pepitas de actualidad que llevan a constituir una verdadera “poética de lo cotidiano” (Thérenty, 2007).

Fue interesante observar como Asturias emplea estas imágenes simples y hermosas para explorar la complejidad de la vida moderna. La conjunción de todas estas reflexiones que Asturias propone sobre lo infinitamente pequeño y sencillo de la vida conduce siempre a encuentros con la política, el urbanismo y, en última instancia, con la esencia misma de la época moderna, sus problemáticas y sus desafíos.

Se ha destacado cómo estos textos forman parte de un proyecto pedagógico mediante el cual Asturias desea hacer comprensibles las vicisitudes de la época moderna a través de un lenguaje ameno y accesible para todos. “Estoy haciendo literatura para explicar lo que pasa en el mundo”, escribe en uno de sus artículos, manifestando abiertamente esta voluntad de “explicar” a través de su prosa literaria lo que sucede en el frenético horizonte de la actualidad contemporánea. Hemos observado entonces como el periodismo asturiano se convierte en una brújula para una sociedad aturdida y desorientada por los cambios turbulentos de la época. Los artículos buscan acercar a los lectores a las novedades del progreso, advertirles sobre los riesgos, pero también instarlos a participar activamente en esta “loca y apasionada aventura de nuestro tiempo” (“El arte en la sociedad actual”, 15 de mayo de 1969).

Este estudio también ha mostrado cómo la sólida componente estética intrínseca en el género cronístico ha facilitado que el corpus del periodismo asturiano conserve su relevancia a lo largo del tiempo. Retomando las palabras de Puerta Molina, “la crónica, a diferencia de las noticias, no muere con el atardecer, tiene una forma particular de envejecer que, al igual que los buenos vinos, toma cuerpo con el paso del tiempo” (2017, pp. 165-166). Hemos podido constatar cómo el mismo Asturias era plenamente consciente de la trascendencia que caracterizaba sus escritos periodísticos. Eso resulta particularmente evidente en la práctica de los reciclajes que pude hallar durante mi trabajo de archivo y que

constituye uno de los descubrimientos más significativos de este estudio, ya que funciona como confirmación de la posibilidad de una “segunda vida” de estos textos (Viu, 2019, p. 9).

El hecho de que Asturias decida volver a publicar sus textos años después de su momento de gestación, nos demuestra la trascendencia de estos recortes que pueden ampliar sus “planos de duración” y hablar a lectores de otras épocas, incluyéndonos a nosotros. Siguiendo esta línea, uno de los conceptos clave que ha contribuido a definir la relevancia de este estudio ha sido la “poética de la no obsolescencia” teorizada por Antonia Viu, según la cual objetos antiguos pueden “re-significar” en el presente y volver a funcionar como dispositivos plenamente vigentes que generan nuevos discursos en diferentes contextos temporales (2019, p. 9). En el caso de Asturias, esto se aprecia al ver cómo textos de los años 20 lograron “revivir” cincuenta años después, circulando en la prensa y camuflándose entre los otros artículos de actualidad de la época y, aun así, resultan sorprendentemente relevante al ser leídos en nuestro contexto actual, por lectores del siglo XXI.

Finalmente, otro factor que ha contribuido a justificar la relevancia del rescate de este corpus ha sido descubrir en estos artículos un privilegiado espacio de encuentro con la *persona* de Asturias, o más bien, con el *ethos* asturiano que habita en cada uno de estos artículos. La lectura de estos textos permitió apreciar cómo, en cada uno de sus escritos, el periodista revela una cierta manera de ser y comportarse ante los acontecimientos de la vida social, unas preferencias morales, unas determinadas intenciones y defiende, implícita o explícitamente, una serie de valores personales. Dicho de otra manera, cada noticia que se presenta al lector resulta ser “filtrada” por la individualidad de Asturias. De ello se deduce que, lo que se proporciona al público lector es, en definitiva, un punto de vista personal sobre un asunto y, por ende, una personalidad observadora (construida o real) con la cual el lector podrá o no sentirse en sintonía. Nace, por lo tanto, la posibilidad de un vínculo empático

entre periodista y lector: los lectores se sienten atraídos por esta voz cálida que ofrece interpretaciones personales sobre los hechos de la vida cotidiana, y buscan estos escritos que funcionan como oxígeno en medio de la densidad informativa del periódico.

Hemos ilustrado, además, cómo los ritmos y espacios de publicación de estos artículos confieren al periodismo asturiano las características típicas de la columna periodística: su previsible frecuencia de aparición permitió al lector identificar fácilmente las próximas publicaciones del periódico y acudir a estos textos como si se tratara de una cita semanal en la cual tener la oportunidad de entablar una conversación con el periodista.

Analizar el conjunto de estos textos ha permitido, finalmente, reconocer al periodismo como un espacio de conexión en el cual, entrega tras entrega, Asturias pudo construir un diálogo con su público lector. La cercanía con el autor resulta ser más fuerte, de hecho, en la narrativa de no ficción, es decir, en textos donde llega a faltar la interferencia del personaje y donde podemos vislumbrar la identidad del autor y familiarizarnos con su ethos, su forma de pensar, de hablar y de ver las cosas.

Esto es lo que significó el periodismo de Miguel Ángel Asturias en tanto que escritura cultivada con constancia y dedicación a lo largo de toda la vida del escritor, paralelamente a su narrativa novelística. El periodismo fue, en definitiva, un espacio donde a través de una prosa literaria impecable, Asturias pudo vehicular sus interpretaciones personales de la realidad con la intención de ayudar al lector a orientarse, comprender y participar en las vicisitudes de la época moderna y, en última instancia, para establecer con él una cercanía y un diálogo.

ANTOLOGÍA

Selección del periodismo de Miguel Ángel Asturias publicado en
El Imparcial de Guatemala (1968-1974).

1.	<i>Homo novis</i>	197
2.	El cartel, pintura que habla	201
3.	La brujería de los <i>ersatz</i>	204
4.	Nacer del arte nuevo	207
5.	Arte y utilidad de ser eficaz.....	210
6.	Las grandes vacaciones	213
7.	El arte en la sociedad actual	216
8.	Tiempos cavernarios.....	219
9.	Andarines urbanos	221
10.	Calles del gran recuerdo	223
11.	El hombre, ese indefenso.....	226
12.	Los objetos bellos de todos los días.....	228
13.	Comportamiento humano	230
14.	Entre la espada y la información	232
15.	Las piedras enfermas	235
16.	Viejitos olvidados	238
17.	A orillas del Sena.....	241
18.	Los poetas “robots”	243
19.	Prisioneros de las calles.....	245
20.	Pintura y entendimiento.....	247
21.	Se fabrican novelas.....	250
22.	Diálogos de peatón	254
23.	Poesía en discos	256
24.	Sobres con semillas	258
25.	Bolsa filatélica	260
26.	Gastología.....	262
27.	... Y todos los días orquídeas.....	264
28.	Blasones populares	266
29.	Buscadores de oro.....	268

30.	Los globos aerostáticos.....	270
31.	El petróleo y las rosas.....	272
32.	Libros de arte.....	274

Los Utopistas, San Agustín, Tomás Moro. Otros tiempos. El hombre integrado a ciudades y sociedades justas, morales, religiosas, Dios, la ética y la ley. El equilibrio perfecto. Sueños sagrados. Ficciones ecuménicas. La *Comedia* del Dante. Poesía. Supremo equilibrio del bien y del mal. La política como expresión humana llevada al más allá. La ira, el odio, la venganza. Y la bondad y la belleza resplandecientes. Quimeras. El supremo amor. La inefable bondad. La perfección femenina. Y qué salto inmenso, desde estos ecumenistas, hasta nuestros tiempos. Las ciudades y las sociedades imaginadas hoy, sin aquellas preocupaciones divinas y terrestres, aunque persiguiendo siempre, como meta alcanzable, la felicidad del hombre. En otra dimensión. Ahora en la dimensión de la ciencia y la técnica aplicadas, de los inventos modernos, más allá del átomo.

Ciencia-ficción, sí, pero muy especial. Escritores y científicos que han imaginado cómo serán las sociedades futuras, la ciudad, el universo del hombre del mañana, valiéndose de los inventos actuales y del desarrollo previsible de la ciencia y las invenciones. Jugar con fuego. Eso. Jugar con fuego sin quemarse. Lo maravilloso de nuestro tiempo. Todo posible. El milagro. La máquina creadora. Algunas máquinas con más imaginación que el hombre mismo. La máquina de hacer sueños. De soñar. Los sistemas nuevos de imaginación, a base, no de sueños antiguos, edénicos, olímpicos, sino de fantasías actuales, realizables, en parte, o en vías de realización. La sorpresa que la ciencia y la técnica nos reservan todos los días. Tan habituados estamos, que ya no nos sorprende. Es el pan diario. Sin embargo, como siempre, queda algo por alcanzar. Un más allá. La felicidad humana. El problema de ser feliz. Imaginar, basándonos en el desenvolvimiento técnico, lugares donde el ser humano se sienta dichoso, realizado, completo, auténtico, sin problemas.

Entre estos utopistas contemporáneos es grande el abanico de libros que tenemos a la mano. Algunos, pocos conocidos; otros, familiares de los círculos que se ocupan de la ciencia aplicada a la ficción. No por curioso, sino porque nos resulta evidente, citaremos *El hombre devorador de todo*, de Frederik Pohl,¹ o sea, aquel que en un mundo de abundancia, mejor

¹ Se refiere a *The man who ate the world* de Frederik Pohl (1956). Traducido al español en 1971 por Manuel G. Volpini.

dicho de súper-abundancia, tendrá que consumir cuanto se produce, a riesgo de quedar sepultado por todos estos bienes de consumo. El enfrentamiento es pavoroso. Si por un lado, la industria, dado su perfeccionamiento constante, produce cada vez más, y, por otro, los consumidores no alcanzan a agotar los stocks, la tierra va a quedar cubierta de objetos y cosas inverosímiles. Y de aquí, en ese libro utópico, los premios a los mejores consumidores, y el considerar como renegados o criminales aquellos que no consuman bastante. Pero el hombre no alcanzará a devorarlo todo, y es entonces que el autor imagina la creación de “robots” consumidores, es decir, de seres que maquinalmente ayudarán al hombre a comerse los sobrantes de alimentación, a emplear los útiles o máquinas que se le ofrecen, a terminar con las existencias industriales almacenadas en millares de sótanos. La amenaza es terrible y la salvación es el “robot”. Y esto después de haber participado en este proceso de comerse el mundo todos los hambrientos y desheredados de la tierra. Es después de la satisfacción de millones de apetitos, que se presentará la necesidad de buenos ciudadanos que serán buenos consumidores. No pocas veces cuando se recorre las grandes tiendas de las grandes ciudades, nos asalta la pregunta temerosa de quién va a comprar todo lo que ahí se almacena. Es una invasión de cosas y objetos que disputan al hombre su lugar en el espacio y que poco a poco lo van expulsando. Mientras la dimensión de la vivienda se reduce, aumenta el número de elementos que necesitamos para vivir confortablemente –radio, televisor, lavadora, etcétera– elementos que ocupan el sitio que nos correspondería, y eso que no estamos a consumo pleno, cómo ocurrirá cuando nuestras reducidas estancias se llenen de todo lo que se nos ofrecerá a precios irrisorios, dado que la producción será inmensa y que habrá que consumir.

La automatización ha dado nacimiento a muchas obras encaminadas a mostrarnos cómo será la vida de esa futura humanidad liberada del trabajo. Por el hombre trabajará la máquina, y en esas sociedades aquél se ocupará de su perfeccionamiento corporal y espiritual, deporte y arte, o bien de ponerse en relación con lo invisible, con otros mundos, desarrollando sus condiciones de vidente, de médium, de transmisor o receptor de pensamiento, de todas esas secretas posibilidades que ahora, ocupados en producir, no cultivamos, dejamos de lado, ignoramos. Cuando la máquina automatizada no necesite de nosotros, ¿tendremos tiempo de cultivar nuestras relaciones a través de las misteriosas vías parapsicológicas? No seremos esclavos, sino seres libres, aunque, según los utopistas del automatismo, el “robot” se nos

impondrá, y tratará de guiar nuestras vidas. El “robot”, automatizado también y gran dictador, nos quitará la copa de la mano, cuando estemos a punto de embriagarnos.

Otros libros de estas utopías contemporáneas, más apegados a la política, nos conducen a sociedades en que el socialismo y la libertad conviven. La coexistencia pacífica de todos y de uno, mediante la reglamentación minuciosa de la producción, la consumación, la propagación de la especie, todo equilibrado. Mundo de niveles que deben mantenerse para lograr la felicidad humana. Podríamos citar entre estos libros el de Shekley, *Un pasaje para Tranai*,² planeta gobernado por un dictador sumamente vulnerable, ya que caso de no mantener el equilibrio entre sus súbditos, estos pueden reducirlo en migajas, con sólo apoyar un botón de un aparatito que tienen todos los ciudadanos. Cuando pasa del millón de ciudadanos disconformes con el dictador, el millón uno, apoya el botón de su aparato y el dictador, que va siempre acompañado de una carga de plástico, se volatiliza.

No pocos autores sostienen que olvidando todo lo que sabemos volveremos a ser felices. La desaparición de la ciencia, la anulación de lo conquistado en el campo técnico, el regreso a la naturaleza, a un planeta que llamaremos “El planeta del olvido”, como el bello libro de John W. Campbell, planeta en el que los habitantes, pocos por cierto, no volverán a la época de la naturaleza en las cavernas, sino a una era de suprema perfección, ya que el uso de ciertos cristales a temperaturas diversas, les permitirá una vida llena de regalías y placeres.

Pero los hombres de “dedos verdes” también tendrán en sus yemas las posibilidades de crear un universo de abundancia, extraído por completo de las plantas. Una verdadera utopía. Y quizá no, si contamos todas las modificaciones que pueden sufrir las plantas, y cómo cuanto ahora se produce en las fábricas, puede conseguirse en huertos y jardines. Los trabajos de Gordon Pask, en Londres, y los del francés André Saint-Lague, dan cabida a las hipótesis más avanzadas a este respecto.

Cabría hablar también entre las utopías del “*homo novis*”, de las posibilidades de la vida en otros planetas, ahora que las Ciudades de Dios ya pueden situarse, extraespacialmente, en un punto de la Galaxia, de nuestra Galaxia, o de otras Galaxias a donde llegaremos después de conquistar la Luna, aunque antes tendremos que pensar en esa civilización utópica que se desarrollará en un lugar desconocido del Amazonas. Ahora hay

² Se refiere al relato *A ticket to Tranai* de Robert Shekley (1955).

más lugares donde situar al “*homo novis*”, al hombre que sigue viviendo de utopías, de quimeras, de fábulas, de sueños. Y que en alguna parte, no desesperemos, por fin, será feliz.

2. EL CARTEL, PINTURA QUE HABLA

30 enero 1969

Los muros hablan. Los muros gritan. Son las voces y los gritos de la ciudad. Lo permanente, el lenguaje de los carteles y los anuncios. Letras e imágenes. Más imágenes que letras en el cartel. Más letras que imágenes en el anuncio. Imágenes, letras, colores. Colores con sonido. Otro arte pictórico, no, el mismo. Encendido por dentro y por fuera por la pasión social y política. O por una fuerte corriente humanitarista. Defensa de los niños que mueren por millones en muchos puntos del planeta. Toque de atención, directo, trágico, para hacer recapacitar a los automovilistas el peligro que corren. Cada cuarenta minutos se pierde una vida humana en un accidente automovilístico. Despliegue de colores que cantan la paz. Enfoques contra la guerra en cartelones inmensos, sombríos, dolorosos, a fin de que los pasantes capten, con la rapidez del relámpago, la amenaza que pesa sobre ellos.

La publicidad moral va a la vanguardia en la lucha por un mundo más justo. Que se le tacha de propaganda. Pues sí, que es propaganda. En el buen sentido, no en aquel que trata de dar gato por liebre. Aludimos a los carteles que son luz y lucha viva por las ideas que defienden. La radio permite la comunicación con la masa. Pero el cartel hiere más. Y permanece, mientras no lo arranquen o envejezca. No tiene larga vida. Se quema al sol, y la noche la pasa sin dormir, en espera del paseante trasnochado. Los carteles son el habla, los gritos de la ciudad. Nuevas voces de gesta. En los años treinta los pintaron Picasso, Miró. Y en la actualidad, en Estados Unidos, en el Japón, Italia, Francia: Ben Shahn, Takashi Kono, Gutusso, en defensa de los siempre amenazados Derechos Humanos o para denunciar el peligro atómico. ¿Y qué otra cosa hizo el pintor dominicano Silvano Lora en favor de la Independencia de su país? Cubrir la ciudad de carteles que en aquellos momentos leyeron cientos y miles de personas. Más allá del lenguaje, más allá de la palabra, colores e imágenes. Sin saber leer todos comprendieron el mensaje. El grito de la patria agonizante estampado en todos los muros de la ciudad.

Y éste es sólo un ejemplo. La gama de esta conversación mural, de esta forma de comunicarse con el pueblo, es inabarcable, múltiple, según el fin a que se le destine. Todo un idioma. Idioma que se fue independizando de los anuncios puramente periodísticos, en busca de la imaginaria popular, aquella que corresponde al público a que se destina,

valiéndose más de la dinámica de la figura que de las letras, bien que ya existe un vocabulario propio para esta clase de publicidad. Nos vamos volviendo a los signos y a los símbolos. Se opera con valores sabidos. Las señales del tráfico en las calles nos mantienen alerta. Si el rojo del semáforo nos detiene y el verde nos da el paso automáticamente, el bebé gordiflón nos suelta a la oreja el nombre de una marca de leche que no necesitamos leer en el cartelón, o bien la mano que sostiene una botella adornada con un caballito que no es precisamente un caballito marino. La nueva heráldica. Los animales en la publicidad moderna. El perro que pone la oreja a la voz del amo. El león que rugie en las salas de cine. El tigre en los motores. El gato jugando con la bola de lana. Pero acompañando a este grafismo comercial, el afiche que grita su protesta invita a la reflexión, llama a filas, directo, visual, a la temperatura psicológica del momento.

Sin decir que el cartel implica una nueva forma de la pintura, hay que pensar que es la pintura en función de incitación, idea, agente movilizador de voluntades. El afiche tiene una misión inmediata: cortar la realidad cotidiana. Y es a partir de esta quiebra brusca producida en la conciencia del que pasa, que opera el cartel, enseñando, agitando, divirtiendo.

Las ciudades sin anuncios son como ciudades mudas, muertas, vacías, tan habituados estamos a dialogar con las paredes pintadas como las páginas ilustradas en un inmenso libro abierto.

La sensación es ésta. Ir por entre las páginas de libros ilustrados, cuando vamos por la calle. La ciudad se hace comunicativa. Sabemos, con sólo abrir los ojos, sin leer las letras, lo que se nos dice en signos y símbolos disparados contra nosotros como resortes que mudamente nos golpean. Cuanto menos letras, mejor. Las letras evitan, al comunicarnos conceptos, que las figuras, que los dibujos del afiche nos hagan partícipes de lo que proclaman gráficamente. Y por eso no es fácil la concepción y ejecución de un cartel, dado que el que los ejecuta, además de dibujante y pintor, debe ser de aquellos que saben manejar otros valores, sugerir, no decir, usar la realidad y la metáfora, la ironía casi siempre, siempre, porque el cartel que entra, no por los ojos, sino por los labios que entreabren una sonrisa, es el que mejor cumple su propósito.

El cartel es el paso de la pintura hacia la masa, y por esta circunstancia participa en la más candente actualidad. Nada le es ajeno y ya se puede hablar de escuelas y tendencias, pues a pesar de tratarse de una industria cultural nueva, fácilmente reconocemos los estilos

de los grandes creadores de afiches, ora se apoyen en los mitos de la sociedad de consumo, en las proclamas de esta segunda revolución industrial, en lo sexual, lo ingenuo, lo infantil, tal y como lo hemos visto en algunas exposiciones internacionales celebradas últimamente.

Lo único que le faltaba a la pintura era hablar. Pues ya habla en los carteles, canta, grita, refunfuña, protesta, aconseja, todo lo que se oye, no con los oídos, sino con los ojos. En el diálogo permanente de la imagen con la masa.

3. LA BRUJERÍA DE LOS *ERSATZ*

11 marzo 1969

Los *ersatz* no son personajes mitológicos. Debían serlo. Una mitología de la materia. La creación fabulosa de sustancias nuevas. Increadas antes. Creadas ahora por la mano de la técnica moderna. No se ha escrito la novela de los *ersatz*. Habrá una filosofía. Un debate. Pro y contra. Habrá todo alrededor de ellos. Todo. Menos borrarlos, suprimirlos, como quisieran muchos. Los amigos de lo auténtico. Aquellos que no se conforman con los sustitutivos. Que los consideran engaño. Y dudan, dudan de sus sentidos. Tan exacto es un *ersatz* al producto verdadero. El mismo color, las cosas entran por los ojos; la misma textura, al palparlo; igual el sabor si es bebible o comestible. Sólo el peso cambia. Sí, pesa menos, lo que es una ventaja si se trata de un sustituto, por ejemplo, de la madera. De uno de esos *ersatz* que se usan ahora, tan exactos a las maderas preciosas para muebles, que no caben distingos.

El mundo de los *ersatz* es vasto y cada día se producen nuevos *ersatz*. Su sola clasificación sería imposible. Tomémoslos como una gran familia. Una alegre familia creada por nosotros, para añadir a la naturaleza algo que ella no había creado. Así es. Se decía que jamás el hombre mejoraría a la naturaleza. Pues con los *ersatz* la hemos mejorado, aunque, en verdad, no pocos son adversos a lo que consideran imitaciones. Y toda imitación, se sostiene, es inferior. ¿Verdad o prejuicio? ¿Los *ersatz* son productos inferiores?

Hijos de la técnica, no hijos de la naturaleza, del connubio de la técnica y el hombre, nos acompañan por todas partes. Para tantas y tantos, igual que una tortura. Jamás puede ser anilina sustituir el color natural. Se usa porque se usa, pero no porque sea lo mejor. Y aquí los añorantes. Los que al palpar lo que no es cuero, y nada tiene que envidiar al cuero, sonríen decepcionados, se alzan de hombros y casi lo desprecian, sin pensar que con tal actitud se desprecian ellos, al menospreciar la obra del hombre.

El arte de engatusar. Ah, ah, señor antiguo. No quiere que lo engañen, que se burlen de sus canas y sus barbas. Pues tiene que estar muy en guardia para que no le hagan beber un café que no es café, comer un pollo que no es pollo, y probar su queso que no es de lo que el queso era antes, sino de lo que el queso es ahora. Quizás un derivado del petróleo. Y es por eso, sentencian a la antigua, que la humanidad ha cambiado.

Sí señor, por eso. Antes las tejedoras gastaban horas y ojos en tejer una media. Ahora se fabrican por miles en cuestión de minutos. El milagro *nylon*. Y el de todas las fibras sintéticas. Milagro, sí milagro, milagroso todo este tiempo, toda esta temporada que nos tocó en la Tierra. Ni siquiera la soñaron los alquimistas. Este universo simple y complicado de los *ersatz* exige una nueva lengua, un nuevo idioma. Hay que comenzar por ahí. Por la creación de palabras que los designen en español. Mientras les cantan los poetas. Aun cuando estos señores, nostálgicos del pasado, siguen cantando a los pegasos, sin pensar en esos superpegasos modernos que se desplazan a la velocidad de mil kilómetros por hora, a diez mil metros de altura. Que no es humano. Que todo esto no es humano. Vaya con el cuento de lo deshumanizado. Por el contrario. Es doblemente humano, porque se trata de creaciones, ya lo decíamos, del hombre. Es él el creador, gozador y víctima de sus creaciones. Superó a la naturaleza. La mejoró. Es creador ya de otra naturaleza. Una supernaturaleza. Si nos tornáramos un poco niños. Así comprenderíamos mejor el cambio inmenso que se opera en los tiempos modernos, en este final de nuestro siglo, en todos los órdenes de la vida, merced a la técnica, a las técnicas nuevas.

Lo que nos pasa es lo de siempre. El espíritu del hombre es así. Se resiste. Sin saber por qué, pero se resiste a aceptar aquello que no es lo habitual, lo de todos los días, lo que se conforma con la medida de su saber heredado. La substitución de la copia de libros, a mano, por los libros impresos, por la imprenta, multiplicaba los ejemplares a velocidades que entonces parecían fantásticas. En el caso de otros inventos no fue así. Qué no se dijo de la bicicleta. Que iba a transformar el mundo. Y no se adoptó en seguida. El enigma del equilibrio. Hijo de la velocidad decían, del impulso del cuerpo en movimiento. Los pies en los pedales, el hombre con ruedas. Y así cabría hablar de otros inventos.

Pero la resistencia a la técnica es también ignorancia. Se nos prepara para la “literatura” de la vida. “Literaturizamos”, acéptese la palabra, y mi *mea culpa*, porque yo también, con perdón de mis lectores, estoy haciendo literatura para explicar lo que pasa en el mundo de la técnica. No se nos dan caminos para penetrar al universo de la energía y la matemática. Se inventaron los logaritmos y empezaron a ser otros los ejércitos victoriosos en las guerras. No hay cómodo repantingarse en el pasado, y hasta negar el futuro, no aceptándolo, en nuestro rechazo de la técnica. Y existe ya la fórmula de que técnica y cultura no van juntas. Depende de lo que se entiende por cultura. La palabra más ambigua y, por

utilizada, siempre inútil. Una manera de desprenderse del problema, cada vez más candente, del problema de la educación y las universidades, moldes vacíos de estudios sin sentido.

Pero volvamos a nuestros sacrosantos *ersatz* y saludemos su existencia, porque su uso permite llevar a todos los hogares, al menor costo, desde el espejo que no es de cristal –ahora ya hay espejos sobre telas o papeles–, hasta las casi idénticas sedas que cubren los muros de los salones de los palacios, copiadas, imitadas en tapices de fibras sintéticas, sin olvidar los vasos que no se rompen, la vajilla que soporta ir al fuego, y todo lo que ha sido creado, inventado para la vida, como son las artes lumínicas, la música de ruidos, las esculturas en movimiento, las escaleras en movimiento, las camas que desaparecen, los sillones que se inflan y todo lo que la brujería moderna de los *ersatz* nos reserva para el futuro, cuya nueva biblia dirá: “Y los dioses técnicos hicieron al hombre de plástico”.

4. NACER DEL ARTE NUEVO

30 marzo 1969

Las sustancias. Las sustancias todas. La realidad sin ojos. Amorasas, crueles. Los dedos del artista en el misterio. Sus utensilios. Sus cinceles. Las espátulas. Todas las sustancias. Ninguna limitación. Ninguna. Lo que antes se buscaba en el mármol, el granito, la diorita, el jade, las duras maderas sin precio, el encuentro era profundo y difícil, ahora se halla donde pintores y escultores ponen los ojos. Esculturas de trapo, de cartón mascado, de plástico, de paja, de qué no, y pinturas con lo que ha quedado de las ollas en la cocina. El rojo de las remolachas, el verde de las espinacas, el negro de los frijoles. El irrespeto total. ¿Respeto a quién? A los habituados a las obras de arte en sustancias nobles. Quizás. Pero no se puede restringir el campo de lo posible para el hombre. Sus mundos, hoy, son otros. La naturaleza y la técnica creadora de nuevos elementos plásticos le permiten esta libertad completa. Y el misterio queda intacto. No es más enigmática una escultura en mármol que en las imitaciones marmóreas que ahora se hacen, y ante el cristal de roca no palidecen las creaciones de la química moderna en el campo de los sustitutos de ese esplendor. Y en la paleta del pintor, que ya no usa paleta, llueven colores nuevos, recién encontrados. No pueden conformarse con los pobrecitos colores de antes. Hay otros. Cada día hay más. Su uso se discute. Ni el rechazo ni la aceptación global. El ensayo, lo aconsejable. Emplearlos para lograr la pintura nueva en sus concepciones, en su ejecución, y su destino. Pintura de masas. Exigencia del tiempo. La dimensión, la termodinámica, la luz coloreada, todo condicionado a las más modernas estructuras arquitectónicas. Las que no aceptan la abyecta condición de la ciudad encucillada y la quieren lanzada hacia el espacio “alta y bimana”¹.

Es difícil sacarnos de adentro todo lo que sabemos del arte, antes de empezar la escuela de una nueva comprensión. Difícil. Hay un acondicionamiento, digamos, del ojo y del oído para captar la pintura a nuestra medida de antes, la escultura, la arquitectura, la música. El organismo rechaza violentamente el corazón injertado. Y esto ocurre con las nuevas formas artísticas. Las rechazamos. Segregamos un elemento mental, hijo de nuestras

¹ Se trata de una cita de su obra poética “Sien de alondras” (1949): “¡Salve, arquitectos, edificadores, os habla una ciudad por las ciudades! [...] Tal soy, pero mañana puedo alzarme del suelo a vuestra imagen y ponerme a caminar, alta y bimana” (Miguel Ángel Asturias, *Obras completas*, 1968, p. 987).

más ancestrales concepciones y creencias de nuestra memoria espinal para rechazar una música que ya no es sólo música, sino matemática, juego y combinaciones sonoras que nos eran absolutamente desconocidas. Toda otra estructura. Y lo propio nos pasa para no aceptar, para lanzar fuera de nosotros lo que calificamos de desorden, de caos, ante el *pop-art*, pongamos por caso, o las escuelas de las artes-objetos, de lo no-estable, de lo inédito-absoluto.

Porque son las artes plásticas las que nos ponen en el mayor aprieto. Es aquí donde no entendemos, porque no podemos entender, o porque no queremos. Ocurre que las juzgamos aisladamente, en la sala de exposiciones o en los museos de arte moderno, y no dentro de la estructura del mundo actual, como expresiones, mejor sería decir explosiones enigmáticas de lo que la ciencia escudriña de la célula viva al astro. Aislar el arte del mundo planetario en que estamos inmersos es privarnos de la posibilidad de vivir en sus expresiones otra parte de ese mismo universo planetario, ya que no es porque sí que se dan estas creaciones revolucionarias. Lo antiguo, el arte que entendemos, el arte de los tiempos concluidos, lo tomamos como propiedad nuestra, y por eso nos defendemos en lo que consideramos nuestra propiedad, contra todo aquel que pretende sustituirlo por todo eso, para mucho infecto arte actual, que no encarna otra cosa que la magia del siglo XX. Magia, sí, magia. Magia nuestra. No la de la obra de arte doméstico, sino la de la sinfonía cabalgante de sonidos que antes no se usaron, que jamás se tuvieron por música, no la de las esculturas, sino la de la obra que participa del universo abierto hacia los espacios interestelares que nos rodean. Cómo, por qué, va a encajar aquella antigua forma de belleza con esta vida nuestra, en la que la electricidad y el átomo juegan papeles decisivos.

Antes se iba a las exposiciones para extasiarse, para seguir estando de acuerdo con lo que, por no atacarnos, por no sernos hostil, nos complacía; ahora vamos a las exposiciones a dinamizar nuestra mente, a defendernos, o sufrir en todo el cuerpo la comezón de la curiosidad, por todo aquel mundo de transparencias, tragaluces dorados, sombras en movimiento, potenciales visuales, imágenes distorsionadas, algunas gigantescas, como si se tratara de esqueletos de paquidermos prehistóricos.

Aceptar por aceptar, no. Pero rechazar por rechazar, tampoco. Y lo grave es la falta de la crítica orientadora. No hay crítica orientadora. No hay críticos para todo este nacer del arte nuevo, y no sólo en el campo de la plástica, sino en los otros campos. Carecemos de una

brújula para saber el rumbo dentro de la música serial, sus grupos rítmicos, o de la música gráfica, o la música abierta. Y de aquí, por falta de críticos, el desconcierto, la insatisfacción que nos acompaña con respecto del arte nuevo que casi instintivamente repelemos. Lo doloroso, sin embargo, es que este comportamiento no nos deja participar en las búsquedas y hallazgos de los pintores, escultores, músicos y arquitectos de un tiempo que es el nuestro, de una época que es la nuestra, pues si lo conseguimos es sólo a medias, porque estamos cercenados de este mundo al que aplicamos una escala de valores que no le corresponde. Situación angustiosa. Asistir al espectáculo y no participar, quedar fuera por falta de una preparación adecuada, a partir de la premisa absurda de que todo lo que es nuevo no es sino moda, improvisación, tomadura de pelo.

8 abril 1969

Mucho se habla ahora del hombre nuevo. El hombre del año 2000. Cada quien lo define a su manera. Será el hombre que viaja a los astros. O aquel que logre el dominio de la máquina en todos los trabajos, para poderse dedicar al cultivo de su persona. Tendrá a su servicio la electricidad en aplicaciones en las que ahora no se explica que falte, como sucede en el automóvil. Los automóviles eléctricos evitarán la terrible atmósfera que ahora se respira en las ciudades. La electricidad y el átomo, utilizable éste en obras que sólo con su ayuda pueden realizarse. Transportes aéreos ultrarrápidos. Derrota de flagelos como el cáncer. Trasplante de órganos. Quizás mejor la utilización de órganos artificiales. Pero en medio de este mundo que logramos apenas imaginar, el hombre nuevo puede no ser todo eso, sino simplemente el siete-oficios. Paradójicamente, como si también se progresara retrocediendo, reculando, aparece en nuestro mundo ese personaje que sabe hacer de todo, cuyas manos por afición, por necesidad o por simple deporte, tomaron las herramientas más simples al comenzar y ahora utilizan las más complicadas, para todos los arreglos que se deben hacer en casa. Mientras se propaga a los cuatro vientos que se va hacia la especialización, que el especialista será el hombre del mañana, en la práctica nos conformamos con ese ser que tiene el humilde privilegio de saber arreglar todo lo que se descompone en su casa, capacitado para cambiar un grifo, armar o desarmar un horno de cocina moderna, sustituir una conexión eléctrica, pintar una habitación. Nada del otro mundo, pero sí todo lo de este mundo complicado en que nos movemos, si moverse se llama ir en automóvil por las calles más despacio que si fuéramos a pie, desplazarse como topos hacinados en trenes subterráneos, comer de pie a la velocidad del rayo, tomar el sueño después de contemplar una sucesión de crímenes en la televisión, habituándonos, insensiblemente, al uso de revólver, la bomba y el puñal.

En medio de este mundo complicado, lo más complicado son los problemas caseros, los pequeños problemas que requieren un simple operario o amanuense, ya que estos casi han desaparecido, no se encuentran, y es inútil llamarlos y buscarlos. No hay ya quien repare. En esta civilización de consumo violento, nada se repara, todo se sustituye. El que paga su refrigerador, su lavadora eléctrica o su cocina a plazos, si alguna pieza se le descompone, no

tiene sino aumentar los plazos y recibir una nueva, último modelo, pues la reparación le costaría tanto o más cara que la sustitución lisa y llana, con el aliciente de la novedad.

Sin embargo, por quién sabe qué contradicción interna de nuestra sociedad, si por un lado se facilita la sustitución de aparatos e implementos domésticos, por otro son cada vez más los que se entregan en sus hogares a la reparación de los mismos, parte, como hemos dicho, por afición, y parte por la dificultad actual de encontrar alguien que quiera hacerlo, o bien, porque si se halla, éste cobra por hora, desde que se desplaza de su taller, sumas enormes.

Del *hobby* a la necesidad, ahora son legión los que emplean sus horas perdidas, sus sábados y domingos de reposo, en menesteres caseros que desarrollan en ellos la iniciativa inmediata, práctica, a tal punto que de reparadores de artefactos pasan a ser creadores de otros más perfeccionados. Y es así como se improvisan inventores. En las exposiciones de invenciones se presentan aparatos logrados por estos trabajadores de entrecasa. Desde el curiosísimo utensilio de pelar las naranjas, hasta aquel que se emplea en picar el perejil. Y en lo que toca a los tirabuzones o sacacorchos, ya casi con la respiración van a extraerse esos enemigos del género humano aficionado a la botella. Todo tiende a facilitar el quehacer doméstico y a darle una cierta alegría. Inventar, hallar, encontrar, qué aliciente mejor para estos caballeros del pequeño oficio que en la manualidad encuentran una forma de reposar sus nervios, de entrenarse, de olvidar. Mientras las facilidades de la técnica nos van convirtiendo en seres majestuosamente inútiles, basta hacer girar una llave para que la luz se haga (antes qué de trabajo daba lograr una llama, encender una antorcha) y basta también girar otra llave para tener al oído lo que pasa en el mundo, a través de la radio, o ante los ojos, a colores, lo que transmite la televisión, sea local o salvando los océanos por medio de satélites, mientras las facilidades de la técnica, decíamos, nos apoltronan, por este resquicio del trabajito de reparación tomamos contacto real con las cosas y nos equilibramos física y psíquicamente. Tanto más cuanto lo que empieza en casa, se extiende al jardín, al huerto, a los árboles frutales, hortalizas, jaulas de pájaros.

No tiene límite el campo de estos trabajadores en pequeño, cuyo lema es ir sustituyendo en casa todo lo que se envejece, queda fuera de uso o no da satisfacción. Artífices de su propio mundo, el confort, hijo de sus manos, los rodeó de halagos. Y es como si estuvieran siempre despiertos y por su desinterés lindan con el espíritu deportivo. Es un

deporte casero, al fin y al cabo, romper la monotonía de una sala, el cambio de la decoración, o de un dormitorio del que se expulsan los venerables armarios que ocupan mucho lugar y apenas alcanzan para guardar algunos trajes, sustituidos por alacenas, o de un comedor cuyas vidrieras blancas quedan mejor con vidrios de colores, o de una cocina pequeña en la que se coloca una mesa que se oculta y que sirve para las comidas de la familia.

Un deporte y un arte. Trabajo de sábados y domingos. El que está sentado todo el día en una oficina encuentra en esta actividad una forma de poner en juego sus músculos, sus posibilidades, sus sentidos. Y aun el que diariamente desarrolla una labor manual, el operario, ya que trabajando en su casa se obliga a una labor completa en la fabricación de un mueble, en la compostura de una cañería, el arreglo de un aparato de radio. Un deporte, un arte y un medio de cohesión de la familia. El papá que arregla ante su hijo el juguete descompuesto, lo acercará a este más que una frase cariñosa o una caricia. Y la esposa no se sentirá sola, trabajando en los quehaceres domésticos, porque su compañero ocupará estos días de reposo, de quedarse en casita, en las reparaciones o innovaciones, carpinteando, pintando, decorando, trasplantando flores, encuadernando libros, ampliando fotografías. Toda la gama de la actividad que en el teje y maneje del hogar, adquiere candor e intimidad. El grifo que gotea, la máquina de coser que no marcha, la plancha que no calienta, todo da motivo a estos trabajadores de sábado y domingo para echar a andar sus manos, su arte, su ciencia, su amor por las cosas, como si el hombre nuevo fuera a ser el siete-oficios, el hombre del año 2000.

6. LAS GRANDES VACACIONES

10 abril 1969

Las vacaciones se vienen, las vacaciones se van... esta fórmula de tiempo sin trabajo plantea tales problemas a los millones de personas que escapan de las ciudades, sin estar acostumbrados al tormento del no hacer nada, que en verdad se les vuelven un verdadero tormento. El que está habituado a la faena carcelaria de las oficinas, a los horarios implacables, cuyas horas, cuyos minutos, cuyos segundos se cuentan a pulso de reloj, cómo puede, de la noche a la mañana, sólo porque son vacaciones, saber disponer de lo que ahora le pertenece, el tiempo, si jamás éste fue suyo. Tener uno su tiempo, su tiempo, ya sólo esto es una dicha, una liberación cuando se sabe emplearlo en el gozo de no hacer lo de todos los días y extraer de él, si no el máximo, al menos una apreciable cantidad de alegría. Pero cuántas personas son capaces de esta posibilidad que a primera vista parece fácil. No diremos muy pocas y contadas, pero sí se puede afirmar que de los millones que salen de vacaciones, miles y miles vuelven a sus labores quejosos, contrariados, arrepentidos de haberse ido a estar mal, gastar sus economías y retornar vacíos. Todo, afortunadamente, habrá de olvidarse y volverán a las andadas en las vacaciones siguientes, sin por eso haber aprendido a usar de su reposo, en perjuicio de lo que se persigue con esta conquista sagrada de los tiempos modernos.

El porqué de este problema. Antes iban de vacaciones las personas pudientes; es decir, aquellas que por su condición económica holgada estaban habituadas a pasar el tiempo, y ahora aprovechan de este beneficio inmensas masas de población, la mayoría de escasos recursos, para quienes el ocio era desconocido, así como dejar sus hogares y salir hacia el mar o la montaña. Por otra parte, en esto de poder gozar o no del tiempo de reposo, influye la edad. Los adultos acostumbrados a la esclavitud de la faena diaria sufren con estos cambios de formas de vida en la sociedad actual, más que los jóvenes, y los jóvenes, más que los niños. Para aquéllos, las vacaciones son algo que no cabe totalmente en su estructura mental, y para éstos, los de las nuevas generaciones, el ocio es parte de su mundo encaminado a la liberación del hombre, al menos de las faenas embrutecedoras, por la intervención de la máquina.

Sólo las máquinas se quedan trabajando, mientras todos se van de vacaciones, al cuidado de equipos de relevo, lo que establece ya una diferencia entre el hombre y la máquina, y hace pensar en el cambio que se opera en los que van de vacaciones, en cuanto a que al dejar su actividad manual, no tienen tiempo más que para ensayar la actividad de su cabeza, de su intelecto, de su imaginación.

Porque éste es el problema: la falta de actividad mental libre de los que habituados al trabajo manual no saben hacer uso de su cerebro en algo que no sea el ordenamiento de todos los días, la mecánica acción de autómatas que hacen lo mismo diariamente. Animales de reflejos condicionados, sin más inquietud que la de robot, al arrancarse de ese universo en el que el reglamento es la suprema ley, y al salir a un mundo no reglamentado, se sienten perdidos, anulados, sobrepasados por la realidad. Lo que debía ser un gozo se les convierte en sufrimiento. El tiempo no les gasta las manos, la actividad de sus manos, pues están de vacaciones y ellos no saben cómo gastar el tiempo con su cabeza. Gente que trabaja doce o catorce horas al día, todo el año, no puede cesar su actividad manual y divertirse, si no sabe hacerlo, si no hace uso de su imaginación, de su intelecto. El *homo faber* de la *belle époque* jamás iba de vacaciones, y hasta le molestaba pensar, cuando tenía que ausentarse de la ciudad, que su historia había empezado en el campo, donde acaso quedaban de los suyos, padres o hermanos, pastores o agricultores. Pues esta es la otra. Ir de vacaciones es, para muchos, volver al pasado, al menos temporalmente, a ese pasado que les recuerda la servitud de sus abuelos o sus padres, retrotraerse a los tiempos en que ellos o los suyos realizaban faenas poco productivas, menos remuneradas y más agotadoras que las que ahora ejecutan en las fábricas.

Hay otras consideraciones, y en esto se diferencian las vacaciones de los tiempos libres, de reposo, en el trabajo. Durante estos últimos, el trabajador, descansa, pero no sale de su ambiente social, y en el caso de las vacaciones, cambia de mundo, se pone en relación con otros países, con otros pueblos y otra naturaleza. Gozar de las horas de reposo, mientras se trabaja, es tener tiempo libre; ir de vacaciones, disponer de un mundo diferente del cotidiano. Aventurarse. El que va de vacaciones no puede sustraerse a algo que se asemeja a una aventura. Pero la aventura le sale mal y vuelve desengañado, insatisfecho, pensando que quizás Pascal tenía razón cuando decía que los infortunios y desgracias nacen de la imposibilidad del hombre de permanecer en su cuarto.

Los trenes que parten cargados de ilusionadísimos aventureros, regresan repletos de gente que vuelve desencantada y que, ya decíamos, pasado un año, olvidan y tornan a las andadas, se visten como hay que vestirse para ir de vacaciones, igual que comparsas de una inmensa farándula, y regresan sin más consuelo que leer en los periódicos que cada año son más elevados los porcentajes de los insatisfechos.

¿Qué hacer? Conquistado el derecho a las vacaciones, cómo encauzarlas, cómo proporcionar a los que gozan de este largo reposo la fórmula mágica que les permita realmente sentirse en vacaciones. El problema o problemas que estas interrogantes plantean, son en la actualidad objeto de estudio, a fin de lograr que los trabajadores que se ausentan de sus lugares de labor vuelvan renovados material y espiritualmente.

Una de estas fórmulas mágicas, es curioso constatarlo, se contrae a devolver al hombre su condición de nómada. Los que van de vacaciones, no a un lugar fijo, sino en visita a diversos sitios y ciudades, se divierten más. Cortar durante este tiempo con el sedentario que ahora hay en nosotros, y tornar al nomadismo, al no-domicilio-fijo, o bien a la fórmula de los peregrinajes religiosos, de los viajes hacia civilizaciones desaparecidas. El que va de vacaciones no debe ir, por lo tanto, a un lugar fijo, sino desplazarse, hacer el nómada, el peregrino, el arqueólogo, el cruzado o simplemente el cazador de mariposas, el buscador de caracoles, el coleccionista.

Y así podrían encontrarse otras más fórmulas de mejorar, en este sentido, la cultura de masas, mientras podemos ir de vacaciones a la Luna, lo que ya está al alcance de nuestras manos, para después ir de vacaciones a los planetas, preguntándonos qué harán las abejas que no hacen miel, y contestándonos algo muy difícil, la miel del ocio.

7. EL ARTE EN LA SOCIEDAD ACTUAL

15 mayo 1969

El tema, enfocado en las XXI Jornadas Internacionales de Ginebra, abre y cierra perspectivas. Son tantos los problemas que plantea el arte de hoy que las soluciones no deben buscarse teóricamente, sino en la respuesta de cada artista, de cada grupo, de cada escuela. De aquí la diversidad, lo dispar y caótico de las artes actuales. Escribir, pintar, esculpir, componer música es intentar un nuevo lenguaje, con todas las posibilidades que esto implica. Cada creador busca, según su temperamento, aquello que debe decir sin atenerse a normas, escuelas, tabús. Loca y apasionada aventura de nuestro tiempo. Lo “no figurativo” libera la pintura, revolución plástica que corresponde a la era de la máquina, y da nacimiento a un arte experimental. Y aquí hay dos características del arte actual: la inmensa variedad de sus expresiones, ninguna escuela propiamente dicha, y su carácter de experimento permanente.

Pero para liberarse del pasado no basta romper los cánones; no es suficiente. Hay que purificarse. Y es este el empeño vigoroso de todos los creadores de formas nuevas que fueron definidos como “hambrientos de conciencia”. La propia experiencia, su lucha a brazo partido con sus demonios y sus ángeles, les ayuda no sólo a liberarse, sino a limpiarse de escorias, rechazando las salidas fáciles o falsas. Esta lucha contra la mentira en arte, esta purificación candente permite revalorizaciones rigurosas, implacables. Otra de las características del arte actual. Crear nuevas escalas de valores. Y para ello, sí es necesario, no reducirse a una sola de las artes, sino invadir las otras. Suprimir las fronteras que las separan, vitalizándose con múltiples experiencias del automatismo al conocimiento profundo. Y no sólo las fronteras entre las artes se borran, sino también aquellas que separan el arte de las ciencias. El artista actual no puede conformarse con sólo el uso del instrumental antiguo, ahora que la técnica le permite manejar la electricidad, la óptica, la cinética, con lucidez de ojo de mosca de miles de puntitos miradores para sorprender secretos irrevelados.

Del Olimpo cae polvo de los dioses destruidos y en lugar de cegar al artista actual, le aviva las pupilas. Todas las formas de expresión más nueva, luz y color, luz y sonido, luz y movimiento, cine y televisión, son campos de su acción. Cada día se amplía más y más el ámbito del arte contemporáneo, hasta el punto que ni los críticos ni el público se sorprenden. Se han connaturalizado, como si fuera un signo de los tiempos, con esa búsqueda angustiada

de los creadores de belleza, no a través de un mundo plácido, sino de un mundo desesperado que se juega a su destino.

El poeta no sabe qué hacer en medio de ese mundo que se deshace. Sin el universo como unidad, sus versos giran como agujas de brújulas enloquecidas. Antes, cuando el universo poético surgía de la existencia ordenada de las cosas, el poeta no tenía más trabajo que el de dar voces. Los ecos le respondían y con esas voces componía sus poemas. Hoy el poeta debe empezar por construir su mundo de resonancias, su caja de música, su altavoz de maravilla. Luego ha de reunir los elementos dispersos del mundo fragmentado que le rodea, del hombre triturado, despedazado, y darle un orden en su poema. El empeño no es fácil, difícil la realización, y por eso la poesía se ha convertido en una calle sin salida. Poesía *impasse* que obliga a buscar formas literarias más en consonancia con la existencia del hombre actual, géneros literarios, como la novela, en los que pueden hacinarse los restos de un universo que se destruye. Imagen de esa disociación de todo, de esa crisis de potenciales, de esa autodestrucción del mundo, es la novela actual. Ningún otro género literario lo reflejaría mejor. Y de aquí también el divorcio entre la novela anterior a nuestro tiempo y la novela contemporánea, sin entender por tal el subproducto del “*nouveau roman*”.

La aventura del arte en el mundo de nuestro tiempo es apasionante. Es el arte en la calle. Aquel que ha dejado de pertenecer a una clase social elevada, que ha dejado de ser privilegio de unos cuantos aristócratas, burgueses o nuevos ricos. Ahora la obra de arte camina y anda por la vía pública, se confunde con las multitudes, vive con ellas. Ya de por sí la calle misma es una obra de arte. Los semáforos que son como los móviles¹. Las combinaciones de colores y formas de los avisos de neón. La iluminación con reflectores sobre catedrales y palacios. Los automóviles que, vistos por detrás, semejan torrentes de glóbulos rojos. Los acuarios de las vitrinas donde nadan maniqués fantásticos. Mujeres de pelos de sargazos. Perros que juegan a ser juguetes, desperrizados, casi automáticamente.

Y luego el museo por todas partes, al alcance de todos. Una buena copia, mejor que un falso verdadero. Es el grito de ese que nos ofrece por centavos reproducciones de Picasso,

¹ En escultura el móvil (en inglés *mobile*) es una estructura abstracta que tiene piezas móviles y partes giratorias que, por la fuerza natural de las corrientes, crean una experiencia visual de dimensiones y formas en constante cambio. El término fue inicialmente sugerido por Marcel Duchamp para la exhibición que tuvo lugar en París en 1932 sobre las obras de Alexander Calder.

Chagall, Monet, Klée... La música en discos, en cintas magnetofónicas, la sinfonía en los radios transistores con las mejores orquestas del cine y la televisión en colores, los frescos mexicanos en los frontis de los edificios, todo creación y recreación del arte que en este gran cambio del mundo ha sido fiel a la peripecia humana, según una de las conclusiones, la más importante, de las XXI Jornadas Ginebrinas que hemos glosado.

Entre las dudas, las negociaciones, el desplomarse de los valores antes reconocidos como inmutables, el desquiciamiento de la ética, los viejos principios y las condiciones de existencia, el arte se convierte en un elemento dinámico, que crea sobre el instante y para el instante, sin preocuparse de la supervivencia de las obras. Las etapas se queman, las escuelas se siguen, los “ismos” nacen y mueren en una sola generación, devenir artístico que no hace sino acoplarse a los grandes cambios de la historia. No son modas ni caprichos los que inducen a los artistas a buscar lenguajes nunca oídos, es la exigencia de ser auténticos, de sentirse, consciente o inconscientemente, parte de una época que marcará profundamente la marcha de la evolución humana.

8. TIEMPOS CAVERNARIOS

10 agosto 1969

No sé si es una manía de persecución la de este amigo un poco loco, o si en verdad tiene razón. Su cara de farol con luz que se apaga me persigue siempre, después [de] que juntos hemos recorrido algunas calles, con las manos en los bolsillos, divagando, coloquiando. Su manía es ver el regreso total del hombre a la época cavernaria, y diríase, me digo yo, que la vida diaria lo ayuda para que corrobore con hechos ciertos, verídicos, palpables, sus hipótesis. Volvemos a la caverna, me dice, pero no debes alarmarte por eso, que en seguida seguiremos hacia el mito, y en el mito uno se encuentra como cuando era niño, una primerísima infancia.

Últimamente vino por mí a casa, saboreando sus proyectos de estudiante de todo lo que se puede estudiar, y me arrastró por la ciudad, para mostrarme algo que no hacía sino confirmar sus teorías de cavernismo puro. Y me plantó frente a una nueva galería, una galería subterránea a la que se baja por medio de escaleras mecánicas.

—¿Has visto? —me encaró...

—Sí —le contesté, sin comprender su entusiasmo y alarma— ya he visto. Un bello lugar subterráneo para comprar preciosas cosas fabricadas por el hombre. —¿Sólo eso, sólo eso miras tú...? ¿No tienes la visión del más allá, hacia atrás? —No —le respondí, un poco alarmado, por eso de la visión del más allá, hacia atrás. Pero, impertérrito, siguió adelante exponiéndome en su teoría.

Aquellas hermosas galerías, aquellos emporios de luz y gracia, no eran para él sino la vuelta del hombre a la caverna. Es el instinto, clamaba, qué cuestión de aprovechamiento del terreno, de aumentar el valor de las superficies en lugares comerciales. Nada de eso. El instinto, el instinto que nos lleva de nuevo a vivir bajo la tierra, a gustar de esta luz indirecta, que ahora es la famosa luz neón, y en la que todos los seres se contemplan como en las cavernas se veían con luz indirecta nuestros antepasadísimos.

Ni más, ni menos, repetía, la verdad es que yo no sabía qué responder... Algo intenté, con argumentos de carácter práctico, pero me calló enseguida. —¡Mira, mira! —me gritó, señalando en los techos y los muros hermosos frescos pintados por famosos artistas de la hora actual. ¿Qué te parece? Empecé a opinar que este me gustaba más que aquél, que aquel

otro me parecía mejor; pero mi amigo me detuvo, nuevamente, en seco. —No te pregunto tus opiniones artísticas, ni de crítico, te pregunto ¿qué te parecen estas pinturas, en relación a nuestro problema? —¿Cuál problema? —atreví. — ¿Cómo cuál problema? —me contestó —El de la vuelta del hombre caverna. Así como ahora se admiran en las cavernas en que habitó el género humano cuando apenas se estaba enfriando el globo terráqueo, dibujos de todo, escenas de caza, de renos, debemos admirar nosotros estos nuevos dibujos y pinturas en las cavernas modernas. ¡Sí, sí, para que nada falte hasta las pinturas y los dibujos!

Hemos vuelto a la caverna. La superficie de la Tierra nos diserta [sic] porque tenemos el instinto ancestral, no porque ahora tengamos peligro, bien que también por eso, pues dónde y cómo se vivió durante la guerra, en las capitales como Londres, París, Roma, Berlín, que eran la quintaesencia del civilizado, del superculto, ¿dónde...? ¿No se vivió en cavernas?...

A veces por temor al peligro y, a veces, como aquí y en todas las grandes urbes ocurre, por instinto disimulado tras la novedad o bien el esnobismo, o bien los intereses de los que quieren sacar mayor rendimiento a sus terrenos, volvemos a la caverna. Nos gusta, nos complace esa vida de topos, andar con el pescuezo para arriba adivinando lo que ocurre afuera, y esforzándonos por crear esa especie de familias que viven a la luz sin temperamento del gas neón, borrosas, casi cinematográficas.

Pero donde la idea fija de mi amigo, en esto del cavernalismo, ha llegado a su máximo, es en su encontrar similitudes entre palabras y frases que pronunciaban los hombres de las cavernas, con las que se oyen ahora, y así, por ejemplo, yendo por un suburbio me tiró de la manga y me dijo: —¿Has oído? —¿Qué? —le pregunté... —¿Has oído que ese hombre se acercó a otro y le dijo: “deme fuego”...? —Le pidió fuego para su cigarrillo —le contesté yo— y no veo en eso nada de sorprendente. —¿Cómo que no ves en eso nada de sorprendente! ¿Te parece poco, oír después de siglos, pronunciar las palabras que decían los hombres cavernas? ¡Deme fuego!...

Esa vez lo dejé para siempre. No le he vuelto a ver. Él y yo habríamos terminado locos en aquella persecución confirmatoria de lo cavernario, a través de las galerías comerciales, con dibujos en los muros, y de las palabras y frases de las cavernas que aún se pronuncian en nuestros tiempos. Y al lector toca decir si mi amigo tenía o no tenía razón.

9. ANDARINES URBANOS

13 marzo 1970

Hay el tipo de andarín clásico. Entre admirados y envidiosos le vemos cruzar por el recuerdo. Calles de nuestra infancia, patios de nuestra juventud. Largo mirar meditativo al horizonte que nos ofrecía la perspectiva del más allá. Huir, evadirse, seguir a uno de esos andarines de melena colorada, pantalones cortos, media gruesa y zapatos con suelas redobladas, algunos con una plumita o una flor en el sombrero, los tiroleses, y los húngaros, con sus ganchudas narices y sus pipas. Sólo que los húngaros propiamente daban miedo. Sus mujeres ampolladas de enaguas. Sus osos. Su mercancía de cobre.

El andarín que nos atraía era el que en sí, para los niños, guarda secretos de isla, en su corazón insatisfecho, y como enamorado de quién sabe qué venturosa tierra, va adelante buscándola sin encontrarla nunca.

Pero a este tipo de andarín sustituye ahora, en los tiempos de las inmensas urbes el andarín urbano, ese que se desplaza en la ciudad de un punto a otro de la urbe, usando de sus pies solamente. Estos andarines, parece mentira, hacen por término medio treinta kilómetros diarios, novecientos kilómetros al mes, miles de kilómetros al año. Y son carteros, corredores de comercio minorista, vendedores visitantes que van de casa en casa, y que no paran sino a la hora de almorzar o de tomarse un cafecito en todo el día, desde que el sol alumbra hasta que anochece.

Pero a estos andarines urbanos, obligados a desplazarse en la gran ciudad inacabable, por su trabajo, se unen hoy los andarines no profesionales, los andarines aficionados. Y entre estos, en primer lugar, habrá que poner a los panzones, a esos que se les ha recetado por lo menos un promedio de veinte cuadras diarias; a los insomnes a quienes se les recomiendan unas treinta o treinta y cinco cuadras cada noche, antes de acostarse, las mujeres encintas...

Pero apartándonos de la caminaterapéutica entran en juego los andarines, y aquí sería mejor decir las andarinas o sea las damas que salen a pasear los escaparates, a ver vitrinas, actividad en la que baten verdaderos "records" pues además del andar está el ir de un lado a otro, y el detenerse, y el arrancar de cada escaparate.

En todas partes andan más las mujeres que los hombres, sí, porque estos, fuera de los andarines profesionales entre los aficionados, cada vez hay menos amantes del *footing*, con

todo y que es el único ejercicio que se puede hacer en la ciudad y, según predicciones, de seguir como vamos, en el futuro se nos soldarán las articulaciones, ya que casi todo lo hacemos ahora sin uso de nuestros miembros multiplicados, como se han multiplicado los sistemas de ahorrarnos el trabajo de hacer directamente las cosas.

Y para último hemos dejado ese otro andarín urbano por excelencia el “flaneador”, urbano y parisiense. El *flâneur* nos parece el andarín que, al pedestre (y aquí sí que pedestrista: amante del *footing*), mezcla el caminar por caminar, a la contemplación de cosas bellas, a la charla amena, al redescubrimiento de la ciudad en los rincones que va encontrando a su paso. El que hace *footing* puede que monologue. El *flâneur* dialoga. Dialoga con la ciudad, dialoga con el viento, dialoga con él mismo, y al paso que marcha, hace ejercicio espiritual. El que hace *footing* puede que lleve un estadígrafo, taxímetro ajustado a la pantorrilla; el *flâneur* anda más con el alma, el recuerdo y el ensueño, que con sus pies. Y basta de andarines urbanos.

10. CALLES DEL GRAN RECUERDO¹

18 de marzo de 1970

A nuestra ventana se acercó una invitación de estrellas. Las estrellas invitaban a dejar la casa, el hogar encendido,² el libro abierto, para salir a andar a la ventura. Toda la noche cabía en un poema. El cielo era una fragancia. Salimos temblando, como cuando fuimos a la primera cita. Fresco el viento, anchas las calles, dulce la oscuridad, amable el silencio. Fuimos andando. Cruzamos hacia el Panteón. La mole negra, pobremente iluminada por los faroles de gas, cobraba aspecto fantástico. Huimos de la biblioteca de Santa Genoveva hacia la montaña del mismo nombre.³ Una felicidad probable nos apretaba el corazón. Las calles estrechas nos seducían y amedrentaban a la vez. Eran estrechas y largas como fideos. Era aquella célebre Montaña de Santa Genoveva un plato de fideos. Era...

Bajando por la calle Descartes —no había una sola ventana abierta—, hacia la calle de las Escuelas, nos detuvimos en los portales de las viejas casas a ver curiosos los interiores de puertas maltrechas y escaleras recortadas a tijeretazos sobre los muros. Cerca de la Escuela Politécnica hay un salón de baile. Hombres de poca estatura, vestidos con descuido, con bufandas rojas y moradas al cuello y de medio lado la visera de las gorras mantecosas. Mujeres de pelo corto y escote exagerado, de medias rosadas y zapatos dorados como copones. Había en el ambiente un signo trágico de tabaco, ajeno y versos de Baudelaire. Cerca del salón de baile, dos viejos lavaban su venta de vinos con sendas cubas de agua y sendas escobas negras, arremangados ambos hasta la rodilla. Ella restregaba los pisos y él

¹ Conozco tres versiones: Miguel Ángel Asturias, “Calles del gran recuerdo”, en *El Imparcial*, 2 de marzo de 1927; con la misma firma y título en *El Imparcial* del 18 de marzo de 1970, y luego recogido en *Novelas y cuentos de juventud* (1971), pp. 307-312. Este último testimonio fue reproducido en *París 1924-1933: periodismo y creación literaria* (1988), pp. 165-166, y aquí no se considera para la edición por ser *post mortem*. Se fija el testimonio hemerográfico más reciente, es decir el artículo publicado en 1970. Es importante señalar que para la edición de 1971 Couffon afirma reproducir desde una versión del artículo publicada en *El Diario de la Marina* de La Habana (1927 —se desconoce la fecha exacta). Aunque la edición de 1988, dirigida por Amos Segala, declara seguir el testimonio hemerográfico de *El Imparcial* de 1927, se observan diferencias con esta y, en cambio, total igualdad con las variantes de 1971, por lo que, luego del cotejo, es altamente probable determinar que leyó desde la edición de Couffon (1971).

² 1971 añade: y

³ La Montaña Santa Genoveva (en francés *Montagne Sainte-Genève*) es una colina en el centro de París, situada a las orillas del Sena, ocupa una gran parte del quinto distrito y de Barrio Latino.

tiraba el agua. No hablaban; él, que fumaba una larga pipa, ponía⁴ en la negrura de la venta un pensamiento claro...

Aquí una moza espera a su novio. El amor es como los perros: gusta como estos de las orillas de las puertas, en las noches calladas. De los perros y del amor maldicen en las mañanas los vecinos que van por el pan muy de mañana.

Las calles se alargan. Los buses⁵ nos parecen casas que se echan a andar. No sé si esto lo ha dicho otro; en todo caso, tomadlo así. A lo largo de las avenidas parpadean los faroles. París es una ciudad oscura, dicen los norteamericanos y los que norteamericanizan sus inteligencias para pensar por series. Oscura, deliciosa, con rondas de mujeres obreras y de obreros que, cogidos de los brazos, cantan, ríen, patalean. Es una ciudad oscura, deliciosamente oscura, que no se presta en muchos de sus barrios para lucir alhajas, ni sedas de nuevo rico, pero que, en cambio, tiene todas sus noches frescas de una humedad de confianza que invita a confianzas.

A lo largo del Sena volvemos hacia Nuestra señora. En el río quieto se quiebran las luces de las barcas atadas a los muelles. Viene de lejos una canción. Antes de llegar a la catedral nos atrae un restaurante que se llama La Torre de Plata. ¿Por qué se llama así?, inquirimos. Pues se llama, nos responden, porque en él se sirve en cubiertos de plata. Sus escaparates, en efecto, están llenos de argentados azafates con frutas⁶ tropicales, de vinos generosos y coñacs que remontan a un siglo. Después de todo debemos confesar que La Torre de Plata, nos dejó indiferentes. Apenas sí frente al menú, que en coqueto cuadro lucía en la puerta, evocamos el precio de otros menús...

Calle del Arzobispado, calle del Chantre, calle del Coro, calle de la Canonessa, calle del Claustro... calles del gran recuerdo... Calle⁷ con gradas que el paso del tiempo gastó; francamente iluminadas por temor a los bandidos,⁸ a los fantasmas que turban las siestas de los monjes, el chocolate de los canónigos... Un pomo de perfumes antiguo nos anuncia la vecindad de las piedras que vieron los siglos pasados, y que nosotros vemos como si esos siglos hubiesen dejado en ellas, el secreto para no morir y la explicación de la vida. ¡Cosas

⁴ 1971: *apenas si de la pipa de él salía un hilo de humo blanco poniendo por él, que fumaba una larga pipa, ponía*

⁵ 1927: *tranvías por buses*

⁶ 1971: *cubiertos de frutas por con frutas*

⁷ 1927: *Calles por Calle*

⁸ 1971 añade: *a las ratas que arrastran malos sueños,*

solemnes, largas!⁹ A veces nos creemos en¹⁰ Antigua Guatemala, a veces en Puebla de los Ángeles, a veces en la Catedral que queda a la orilla del mar del Panamá, que destruyó un célebre pirata,¹¹ a veces en Oxford, a veces en Florencia. Puertas anchas y balcones cargados de cruces. A fe de católicos¹² que por estas calles pensamos encontrar al Anticristo y saludarle. El demonio no es posible sin esta decoración de casas viejas, con esquinas que bendicen santos de madera que fue dorada en un tiempo; en estas calles de la Canonesa, del arzobispado, del claustro, del coro, del chantre...

Seguimos hacia la otra rama del Sena, y, aprovechando la oferta del primer puente, de conducirnos a tierra firme, abandonamos la isla de San Luis. ¡Noche de otro París, te guardo en mi cartera,¹³ doblada en cuatro como una carta querida, como una fotografía vieja, como una flor marchita, como un pañuelo bordado de estrellas! (Y no pasó nada!...)¹⁴

⁹ 1971: *Cosas solemnes, largas.* por *¡Cosas solemnes y largas!*

¹⁰ 1971 añade: *la*

¹¹ 1971: añaden *hombre célebre en Inglaterra*, // Podría referirse despectivamente al corsario Francis Drake (1540-1596).

¹² 1927: *católico* por *católicos*

¹³ 1927: *¡Noche de 1927, cómo te guardo en mi cartera*, por *¡Noche de otro París, te guardo en mi cartera*,

¹⁴ 1971 suprime: *(Y no pasó nada...!)*

Apresuradamente se instalan nuevas ciencias en defensa del hombre indefenso, cada vez más indefenso. Ciencias o especializaciones de una ciencia, como en el caso de la ergonomía, rama de la psicología que se ocupa de proteger al hombre contra la máquina, que se ha convertido de su amiga, en su enemiga. Y qué enemiga. Cada cuarenta minutos muere en Europa un hombre por accidente de trabajo. Y los que no mueren, quedan inválidos, con los brazos cercenados, pérdida de los ojos, piernas amputadas, sorderas y demás. El avance del maquinismo, beneficioso en lo que toca a reducir el esfuerzo de los trabajadores, a facilitarles la tarea, conlleva los terribles riesgos apuntados, ora por falta de preparación de los obreros para el manejo de la máquina que se les encomienda, ora por el cansancio que reduce sus reflejos, ora por deficiencias de todo orden en las instalaciones donde se trabaja, luz escasa, poco aire, polvo en la atmósfera, o mucho ruido. Son tantas y tantas las causas que sería imposible citarlas y analizarlas todas. Y para nuestro propósito, baste saber que en defensa, como decíamos al principio, del hombre, viene una nueva rama de la psicología, la ergonomía, a dar normas a fin de que no sigan en aumento, año con año, los accidentes producidos por las máquinas.

En Estrasburgo, con motivo del reciente congreso internacional de ergonomía, los especialistas dieron a conocer sus conclusiones, basadas algunas en experiencias sumamente interesantes. El uso de los colores mereció estudio especial. ¿Cuáles son los colores que psicológicamente convienen más, para mantener la atención de un obrero? El color amarillo. Y por lo tanto se recomendó que todas las señales de peligro, se pinten con amarillo, y todas aquellas otras encaminadas a llamar la pronta atención del ojo del trabajador. Luego el capítulo de las posturas en que se labora. De los asientos para los que trabajan sentados, frente a las máquinas. Su inclinación, su desplazamiento, sus movimientos. La falta de cuidado en este campo, según se probó en Estrasburgo, ocasiona muchísimos accidentes de trabajo, algunos mortales. Se comprobó, además, que la visión del ojo humano es mejor, más directa, más segura y penetrante, en el cuarto superior derecho del campo visual, lo que permite recomendar que todos los cuadrantes, agujas, señales importantes de una máquina, se coloquen en forma que caigan bajo el dominio ocular indicado. Y así podríamos multiplicar

los ejemplos de lo que se recomendó en esta reunión internacional, y que en la actualidad se aprovecha, ya que en la mortandad de trabajadores por falta de previsión, frente a la máquina, pierden inmensas sumas, en horas de trabajo, en seguros, en reembolsos, en pensiones, y demás, las compañías industriales.

No es, por lo tanto, por altruismo, que los grandes complejos industriales se preocupan por esta clase de estudios; es por el ahorro que le significa el poder prever tales accidentes, ya que no pocas veces cuestan la vida a obreros especializados que no es fácil formar.

La ergonomía amplía cada vez más su campo de estudio. Los gestos que hace el obrero, las maniobras que realiza, muchas veces impensadamente, como autómeta, al abrir el agua de un chorro, al dar marcha, por medio del gas a una cocina, al maniobrar un botón eléctrico; estos movimientos deben unificarse, pues muchas veces, en las máquinas, no es siguiendo las agujas del reloj que tales acciones se realizan.

Y, por último, la recomendación de universalizar todo lo referente al estudio y empleo de las máquinas, a fin de que esto permita el intercambio de obreros, el que estos puedan ir de un país a otro, sin necesidad de tener que empezar a probar, en los nuevos trabajos, las máquinas cuyo funcionamiento es diferente, no obstante ser las mismas que han manejado antes. Bien haya la ergonomía, defensora del trabajador, defensora del hombre, cada vez, en verdad, más indefenso.

12. LOS OBJETOS BELLOS DE TODOS LOS DÍAS

27 octubre 1970

La belleza de los objetos y enseres de casa, no es fácilmente perceptible y, sin embargo, cada vez son más bellos los muebles y utensilios que nos acompañan en la vida diaria. Nuestra ceguera es injusta con los creadores de tales formas bellas. Guardamos aún el antiguo concepto de belleza. Belleza es una tapicería, un cuadro es bello, una estatua, pero jamás vamos a decir con el mismo énfasis y convencimiento, que una cocina es igualmente bella. Y ni siquiera lo pensaríamos, salvo que nos repitamos al oído que ha sido creada, fuera de lo utilitario, para que represente en la casa, aparte del confort que significa, una expresión estética de arte contemporáneo.

Y así como la cocina-objeto-bello, acompañada de otros objetos también bellos – heladeras, hornos, lavabos–, jamás será para nosotros más que el enser utilitario, tampoco somos sensibles a la belleza de otros muebles de la casa, algunos tan maravillosos como esos teléfonos que antojan un ave blanca parada en un sólo pie, con la regaderita del auricular por debajo, o el televisor que sigue siendo bello, aun apagado, como bello es el piano de cola. Empero, no se nos oirá decir que son bellos; diremos siempre que son útiles, que nos prestan servicio, que son prácticos, odiosa palabra –y nada más. Su belleza nos es ajena, no nos preocupa, no se nos ha enseñado a gozar de su presencia estética. Si es una mesa, se piensa en el banquete, en las viandas y vinos que se servirán, pero no en la mesa en sí, en lo que representan los objetos bellos reunidos sobre el mantel, floreros, candelabros, platos, copas, cubiertos de corte moderno. Y no reflexionamos que cada objeto de aquellos es el resultado de escuelas de arte, de artesanos de fábula, desde su concepción hasta su realización. Y no se trata de una mesa recargada, como las de antes, sino de una mesa en la que se respetan los objetos, cada objeto por sí sólo y todos en conjunto jugando a una alta expresión artística. El amontonamiento de cosas es un *handicap* para apreciar la belleza de los objetos.

No nos referimos, desde luego, como podría pensarse, a las creaciones peregrinas que no faltan, a la presencia de muebles y objetos que persiguen la rareza, lo arbitrario, lo exótico, lo atrabiliario. Hacemos alusión, en nuestro comentario, a los objetos que se integran al mundo funcional en que vivimos, que son parte de nuestro existir activo, que nos ayudan a vivir sin ser extraños ni extravagantes, y sin dejar de ser bellos.

Paulatinamente, después de estar más en la calle que en la casa, la densidad de la circulación automotor, el terrible olor de gasolina y otras sustancias venenosas, el ruido pavoroso, las aglomeraciones inmensas, nos han hecho refugiar de nuevo en casita, volver al hogar como el Hijo Pródigo, y es a partir de este retorno que los creadores de muebles y utensilios de uso diario, de uso inmediato, se han ingeniado para hacerlos menos prosaicos, convirtiéndolos en expresiones de un nuevo arte, de un arte que participa del dibujo, la pintura, la escultura.

El confort, por lo tanto, no significa sólo el bienestar que el mueble puede proporcionarnos; hay el derivativo, lo que llamaríamos el confort espiritual, el gusto, el placer que da a rodearse de cosas bellas. El empleo de ciertas materias, por los arquitectos, completa el cuadro. La piedra desnuda, las maderas al natural, los metales, entran en este marco de realidad y sueño, en los casos en que el que habita una casa, un piso, o un apartamento, logra deshacerse de los gustos del constructor y recuerda que existieron un Gropius y un Le Corbusier.

Por otra parte, este mundo casero de los objetos bellos está al alcance de todos, no de un grupo de privilegiados. Una vez creado el mueble, el objeto, el utensilio, se pasa a la fabricación en serie para abaratarlo y que llegue a todos los hogares. La vieja concepción del valor de las cosas, cuánto más raro más vale un mueble, ha dejado lugar a una nueva concepción más amplia: el nuevo valor está en razón de los servicios que puede prestarnos y de su belleza. Y es esta relación, este diálogo mudo, con una mesa, una silla, un espejo, lo que nos da la alegría del confort emocional.

Rodearse de objetos bellos y útiles, tener por ellos el afecto que merecen, considerarlos amigos y compañeros de nuestros días, es facilitarnos la vida, si la vida debe ser agrado, y que, así como hay el “pan nuestro de cada día”, tengamos el objeto bello de todos los días.

13. COMPORTAMIENTO HUMANO

6 noviembre 1970

Recientemente, asistimos a un coloquio sobre el comportamiento humano, organizado por un grupo de profesores y hombres de cultura. Del amplio temario aislamos, para comentar nosotros, el tema que más interesó a los dialogantes: la angustia del hombre en los tiempos actuales.

Sobre la angustia del hombre actual, uno de los asistentes opinó que en todas las épocas la mente humana había tenido la posibilidad de fijar lo que se podría llamar una estrategia para resolver las situaciones que se le presentaban. En la actualidad, esta posibilidad ya no existe, ha sido superada por los acontecimientos, y esta falta de conducta motivada en un plan de acción, para enfrentarse a los hechos, hace que el hombre se encuentre en constante estado de angustia.

Apartándose de este razonamiento, otros opinaron que la angustia humana en el mundo de hoy nace del resquebrajamiento social en que vivimos, lo que obliga al hombre a actuar como en la época en que no había pasado de su condición tribal. Es la educación lo que ha fallado, precisaron, por falta de preparación frente al avance de un desarrollo técnico sin igual. El hombre no estaba preparado para andar entre los más insospechados hallazgos de la ciencia, desde los trasplantes de corazón, hasta poner el pie en la Luna, mientras por otro lado se alzaba, con su revolución cultural, el gigante amarillo. Esta última cita hizo que una profesora afirmara que la angustia que sufrimos se debe a la siembra del odio. Odio por todas partes. Guerras en las que perecen por miles, poblaciones civiles, ancianos, mujeres y niños, y en cuyos frentes de batalla se sacrifican juventudes doradas. Preparación bélica ultrasecreta de las armas más destructoras que ha conocido la humanidad. ¿Cómo no vamos a estar angustiados? ¿Quién separa de nuestros labios el cáliz que día a día apuramos al leer los periódicos u oír las noticias y contemplarlas en la televisión?

Otro de los asistentes al coloquio agregó que no sólo la siembra del odio motivaba este desequilibrio humano en que vivimos, pues el odio, a pesar de todo, tiene algo de positivo. Otra es la causa de nuestro vivir en plena angustia, honda, secreta, a veces; otras, manifiesta y desesperada; la falta de la verdad, la siembra de la mentira en las relaciones entre los hombres y los países. Angustia pensar que, a pesar de haberse acortado las distancias

y de multiplicarse los medios de comunicación en el mundo actual, no sabemos la verdad sobre lo que acontece, sino aquello que las agencias noticiosas quieren comunicar. En medio de redes maravillosas de información, a través de los satélites, el hombre de hoy sabe lo que sabía el hombre de ayer, sobre lo que en verdad ocurre en un país, en un océano, en la estratósfera. La angustia de no saber la verdad, de saber que no se nos engaña, de estar como perdidos en una red de láseres, glándulas, píldoras, átomos, microscopios electrónicos, radiogalaxias, mundos submarinos.

No faltaron voces en el coloquio, que expusieran ideas más simples. La angustia del hombre se debe a que es el único animal que tropieza dos veces con la misma piedra. En otras palabras, que es capaz de repetir sus errores. Y a partir de aquí, se entró al análisis de los cambios sufridos por las nuevas generaciones. Los cambios operados en los niños, por ejemplo. La infancia actual dista mucho de ser la de hace apenas una década. Esto también ocurre en mayor escala, con la juventud. Diríase que hay una acción exterior sobre lo que podría llamarse la biología de las edades. Ni los juegos, ni los ideales, ni las creencias son hoy, por mucho que la tradición trate de mantenerlos, iguales a los de antes. Y en gran medida, se afirmó, por el afán de placeres, satisfacciones y lucro inmediato y costoso. Ardor por la ganancia inmoderada, por la evasión a base de droga, de velocidades suicidas en las carreteras, todo concurre a mantener ese estado de crisis y desasosiego del hombre actual.

Expuestos los motivos, no todos, algunos, de la situación angustiante en que vive el hombre, se enumeraron posibles medios para contrarrestar dicha angustia, más que todo, en la juventud. Despertar en los jóvenes un sentido de responsabilidad que los haga reaccionar siempre ante la injusticia, no pactar con la infamia, exigir que los prodigiosos avances de la ciencia y la técnica se pongan al servicio de todos, que todo sirva para todos, y que a la “contestación” nacida de la angustia, siga la construcción de un mundo sin angustia.

12 noviembre 1970

La Tierra le juró al cielo que nada de lo que ocurriera en su redonda faz quedaría oculto, juramento que en ninguna otra época se cumple tan al pie de la letra y en forma tan cabal como en la nuestra. Ahora, el más pequeño rasguño, en el más apartado rincón del globo terrestre repercute en el mundo entero. Todo a noticia de todos. Todo a oídos de todos. Todo a ojos de todos. Periodismo, radio, cine y televisión. Y no solamente lo que ocurre en la Tierra, sino en los espacios cósmicos. Tenían de prodigio pasmoso las informaciones que millones de millones de telespectadores recibimos en directa de los viajes a la Luna. Al instante, al momento mismo de realizarse el alunizaje, estuvimos presentes y a tal punto acaparados por las imágenes que llegamos a sentir que un poco éramos nosotros los que poníamos el pie en nuestro singular satélite. La Tierra y el cosmos, todo cabe ahora en nuestros rotativos, radio, cine y telenoticiarios.

Nada hay oculto, y como lo que pasa en la Tierra desafortunadamente es doloroso, amargo y trágico, las informaciones han llegado a ser como pesadillas, como algo que no quisiéramos saber y que, sin embargo, como si fuera un castigo por el desarrollo de los medios de comunicaciones que hemos conseguido, tan veloces como la luz y a través de satélites, nos golpea en forma de noticia en el periódico, la radio o la televisión. Antes, sí, antes quizás también ocurría todo lo que ahora pasa en continentes y mares, pero no se sabía y si se sabía era con muchos días y hasta semanas y meses de atraso, cuando ya los acontecimientos en cuestión habían perdido actualidad y vivencia y eran un poco rellenos de historia antigua.

Ahora no. Ahora asistimos a la agonía inacabable de poblaciones civiles golpeadas por la guerra, a la marcha de los fugitivos bajo los bombardeos aéreos—aquél trágico paraguas en manos de una anciana, mientras caían bombas de cien y más kilos—, a luchas y guerras de religión, a masacres de gente de color, a torturas inquisitoriales, a todo, ahora asistimos a todo, y no de oídas o lecturas, sino como testigos presenciales. Y estamos junto al piloto de carreras de automóviles que se quema, en la pista, al infortunado enfermo sometido al trasplante de corazón. Lo miramos, mejor que cualquiera, en el televisor, desde el momento en que se le extrae el propio, para colocarle el ajeno, con todos los detalles, hasta casi sentir

el pulso y la respiración de los cirujanos, y quedar en suspenso, en espera de que el nuevo corazón funcione, lo que se obtiene mediante el masaje. Un siglo, un siglo duran esos instantes.

Nada de lo que pasa en el mundo nos es extraño, y lógico sería suponer que si lo que acontece es tan trágico e inhumano, como lo actual, ese continuo dar testimonio a que estamos obligados, debía crear en nosotros una mayor capacidad de reacción, porque lo siniestro es esto: la comida no se nos amarga en la boca cuando contemplamos, mientras saboreamos apetecibles platos, escenas de niños hambrientos, casi cadáveres, piel y pellejo, que se arrastran en busca de un seno sin leche o de una mano sin pan, en la pantalla del televisor, en el noticiario cinematográfico o en las gráficas de periódicos y revistas.

Y es ese habituarnos a la tragedia diaria, al bombardeo diario, a las poblaciones famélicas, a las inundaciones de ciudades, a terremotos pavorosos, lo que ha embotado nuestra sensibilidad a tal punto que los preparativos atómicos que se hacen para la “próxima” (no se pronuncia la palabra “guerra”, no es de buen tono), no nos quitan el sueño ni el apetito. A ciencia y paciencia de todos nosotros se prepara nuestra desaparición, la desaparición de la especie humana y de la vida de la Tierra. Nadie se inquieta. Se diría que nos hemos convertido en consumidores de noticias sin digerirlas. Tantas informaciones, lejos de llenarnos, nos vacían. ¿Es que hemos dejado a las máquinas electrónicas pensar por nosotros? Lo cierto es que la avalancha de informaciones anula en nosotros la capacidad de raciocinio. No nos es dable medir, asaltados por tantas noticias, y quizás esta es una forma de mantenernos dormidos, el peligro en que vivimos, tan inabarcable para la conciencia humana, que más nos parece fantasía, invento de un relato novelado de ciencia-ficción.

Pero volviendo a la información, no podemos decir que los preparativos de la “próxima” se hagan en gran secreto. Por el contrario, se dan noticias completas de las formas totales de la destrucción de ciudades, del aniquilamiento, en cuestión de minutos, de poblaciones de millones de seres humanos, peor que en Hiroshima y Nagasaki, y a fuerza de leerlo, escucharlo y verlo, nos hemos ido habituando a la idea de este enfrentamiento final. Nadie se inquieta ya por el uso corriente del “napalm” en las retaguardias, contra las poblaciones civiles, y nadie se sobresalta cuando sabe que se están acabando las especies vegetales y animales, en guerras de tierra arrasada, a tal punto que si seguimos así, cuando

llegue la hora de las bombas atómicas, ya no tendrán nada que destruir, la comedia del hombre estará terminada.

Y estos son los dos terribles filos de la información. Si no existiera, cuántas injusticias podrían cometerse al amparo del “nadie lo sabrá”, y existiendo en un grado de desarrollo como el actual, sus noticias, sus ecos, sus visiones, nos familiarizan con el horror, anulan por completo nuestros sentimientos humanitarios y nos hacen cómplices de iniquidad. Y por eso cabe pensar que si es vivir este vivir nuestro, vivimos entre la espada y la información.

15. LAS PIEDRAS ENFERMAS ¹

15 diciembre 1970

Las piedras de la vieja Lutecia están enfermas de un mal peligroso y muy moderno. Los municipales han puesto el grito en el cielo, como lo manda la ley, desde que las arcadas de los monumentos, que el tiempo consagró y el humillo de los automóviles destruye, han empezado a descararse y a dejar caer moles enteras sobre los viandantes. Sí, se nos cae París. El carbón de las fábricas y el mal aliento de los tubos de escape, los deshacen.² Murió leproso el viejo joven. Escribirá la historia: y los poetas que usarán papel de hojalata en el siglo tres mil, escribirán poemas a las piedras tristes que en las orillas del Sena, melancólicamente, se suicidaron con el veneno de los precipitados carbónicos y el tubo de los automóviles.

¿Quién curará a las piedras? Los médicos de la Universidad de París se preocupan más de las gentes que de los monumentos, y entre los municipales, a pesar de haber veterinarios y dentistas, hacen falta doctores que devuelvan la salud a Notre Dame, al Panteón, la Sorbona, a los cien palacios de esta ciudad que alrededor del Arco de Triunfo, desenvuelve la serpentina luminosa, que la mirada del borracho de gloria multiplica, y que achata la mirada del burgués enfermo de comparaciones, práctico e interesado.

Los días y las noches pasan igualmente rápido por los relojes eléctricos que por los que todavía saben de la cuerda del siglo pasado, y a medida que transcurre el tiempo, la lepra corroe las torres que el gótico en su afán de cielo llevó al espacio, sueltas como flechas para matar a estrellas o para herir a Dios. El gallo galo se deshace.³ Los rumbos de los vientos no son los mismos que antes: ahora hieden las ciudades a ventoso de automóvil. Por el firmamento pasan los aviones quemando finísima gasolina. Y Tolomeo diría, basándose en la enfermedad de París, que la nave azul que cubre nuestras cabezas, minada por el desperdicio de gas de los aeroplanos, va a caer, descarándose a pedazos. ¿Nos sepultarán las estrellas?

¹ Conozco dos versiones Miguel Ángel Asturias, "Las piedras enfermas", en *El Imparcial*, 6 de junio de 1927, y con la misma firma y título en *El Imparcial* del 15 de diciembre de 1970. Se fija la versión más reciente, es decir, el testimonio hemerográfico de 1970. Se recogen en nota las variantes de 1927.

² 1927: *lo deshace* por *los deshacen*

³ 1927: *deshace* por *se deshace*

Las estrellas no, los municipales llevan la cola de la lógica en sus carteras de cuero; pero los edificios nos sepultarán el rato menos pensado, o, por lo menos, nos quebrarán la cabeza, una costilla o un miembro...

El patriota romántico pone los ojos en blanco y suspira ante la posibilidad de organizar una asociación de personas mutiladas por París, con un premio honorífico, por supuesto, y con posibilidad para alcanzar, sin mucho trabajo, la Legión de Honor. Este es caballero de la Legión de Honor, se dirá en el futuro, porque le cayó una torre encima y lo dejó vivo, apenas si le amputó las manos.

Entretanto, el médico, cumpliendo con sus obligaciones para con la humanidad, llamará la atención de los hombres de ciencia y de dinero para contrarrestar esa corriente de simpatía que lleva a todos hacia la defensa de las estatuas, en un lamentable olvido de los pulmones de los habitantes, niños, ancianos y mujeres que deben estar tuberculosos, sin duda, o en vías...

Los viejos pulmones de la ciudad que ha respirado días de gloria y de pena, que ha gozado y ha sufrido, quedan olvidados en los archivos del cabildo, y toda la atención se reconcentra en los pulmones pasajeros del hombre que ha construido un mundo demasiado complicado para, al final, como el gusano de seda, encontrarse preso en él: en la ciudad de calles insuficientes para los millones de vehículos de motor que pululan dejando tras sí el venenoso quilo de sus combustiones.

Un mendigo llora, pedía limosna en una esquina y le ha caído una piedra en la mano. Uno de los santos de la entrada de Notre Dame, el que más llama la atención del turista, está con la cabeza en las manos, no por otra cosa. Como santo, previó los tiempos y para no dar quehacer a la gasolina, se decapitó él mismo. Se teme, sin embargo, que la cabeza se le caiga de las manos, lo que realmente sería un homicidio premeditado y ejecutado con lujo de atrocidad. Las gárgolas vomitantes sonrían sobre los que pasan. Los diablillos negruzcos se agarran con todas sus fuerzas de las esquinas adornadas con flores de lis. En los momentos del crepúsculo parece que va a sonar la trompeta del fin del mundo. Si será una trompeta... Si será una bocina... Si será un pito de locomotora... Si será una sirena de vapor. Los tiempos están cercanos. La bocina ha sonado. Ventosos de automóviles. Vuelo de aeroplanos que sueltan la tierra en el espacio vacío como un paracaídas inútil, por sorpresa lleno de juguetes.

Dios y los ángeles sentirán el descanso de los espectadores que han visto hundirse el templo en el tercer acto de Sansón y Dalila...

Pero perdón, en verdad que hablábamos de urbanismo con los municipales.

16. Viejitos olvidados¹

23 diciembre 1970

En el crepúsculo de color tabaco, se han ido juntando los árboles del parque con la jovialidad primaveral de sus hojas, en lo alto, y con las sombras de sus troncos, en la tierra. Las mamás recogen a sus niños y es una fuga de cabecitas rubias y juguetes, el atardecer de Luxemburgo. Los primeros oficinistas cruzan por las anchas avenidas, ajados, con el sombrero hecho pasa y la melancolía de la vida sedentaria y sin trascendencia en los ojos. Detrás, la costurera que taconeaba con firmeza, presurosa para llegar allí donde los brazos del amigo la esperan. Y detrás...

Las formas confunden sus contornos en una sombra de leche que lo envuelve todo. Al fondo, sin luz en las ventanas, el palacio parece irse alejando a medida que una fuente de alto copete y aguas claras canta. Su canción es lejanía de cosas dichas al viejo palacio impotente, de piedras graves y relojes que saben contar la eternidad. Es lejanía de las horas pasadas en contacto de los niños que al poner en el estanque sus barquitas se han soñado en alta mar.

Lejanía de ojitos claros nuevos a la vida, dulces de mirar. Poco a poco, las estatuas, a medida que oscurece, van pasándose las manos por los miembros desnudos como si tuviesen temor a las sombras de pestañas de sátiros, pies de cabro y suavidad de hombres. Y los poetas, desde Verlaine hasta Heredia,² dejan por la teoría de un caminito fresco entre los céspedes rasurados todas las mañanas por el horticultorbarbero, la soledad de sus monumentos, túmulos de cementerio.

Hace frío. La primavera lleva los labios enrojecidos; enrojecidos los carillos y las puntitas de las orejas; enrojecidas hasta parecer dos gotas de sangre las puntitas de los senos. Un último rayo de sol. Perspectivas náufragas de cuento. Literatura enferma de paisaje soñado a medias tras el cristal opaco de una nube blanca. Algún pájaro pasa. Pasa algún pensamiento. Y cada latido nos queda en el corazón bailando una música de compases muy lentos. ¡Cómo evoca este paisaje de juguetes idos, al maravilloso Debussy!

¹ Conozco tres versiones: Miguel Ángel Asturias, "Viejitos olvidados", en *El Imparcial*, del 18 de junio de 1927, y con la misma firma y título en *El Imparcial* del 23 de diciembre de 1970, luego recogido en *Novelas y cuentos de juventud* (1971), pp. 301-306. Se fija la versión hemerográfica más reciente, es decir, el testimonio hemerográfico de 1970. Se señalan en nota las variantes de los otros dos testimonios.

² José María de Heredia (1842-1905), poeta cubano-francés.

Sin embargo...

Sí, sin embargo, el parque no está solo. En los bancos anaranjados, madera y albayalde han quedado dos, tres, cinco, diez, quince viejitos olvidados. No hablan. Mastican angustias, unos; alegrías infantiles, otros; y los más son inconscientes.

Entre ellos se mueve la cabecita blanca de una que debe ser abuela, y que también en uno de los bancos del parque, se quedó olvidada.

El paisaje ha ido cayendo a saltos en la tiniebla de la noche. Y de las rocas negras en que parece despeñarse, los viejitos se han ido salvando, detenidos en sus débiles pies con la ayuda de sus bastones rugosos y esa especie de queja o acecido que parece también defenderles³ de la nada. ¿A dónde van los viejitos de París?

Salen presurosos, como si, encargados de salir los últimos, cumplida su misión, su trabajo, escapasen de la oficina o del taller, y se pierden por las calles siempre quejosos y hablando solos. A los antiguos soldados les dan la “sopa militar” en los cuarteles. Otros comen en las casas de caridad. Otros se duermen y no comen. Después, al toque de queda, se juntan nuevamente en el dormitorio común del asilo nocturno para personas sin casa.

Pero volvamos a las sopas militares. Alrededor del plato, las cejas pobladas de los rostros ayer recios, se juntan para recontar las batallas del 70. Todos lucharon hasta lo imposible por defender el país, pero... La misma miga se diría que los hace toser al mismo tiempo. Y tosen, con tosecita de gato. Son cosas lejanas las que cuentan con voz apagada en un cuarto⁴ del cuartel, sin luz y solitario. El más viejo refunfuña contra el régimen actual. Es uno de los que leen sin duda los periódicos de izquierda. Hay uno que no dice nada, y es el que más come.

Al día siguiente, a la hora del crepúsculo, los encontramos otra vez en sus bancos, ocupando los mismos lugares que ayer. Es un oficio el de los viejitos en el parque, estar sentados viendo...

Ven con ojos hundidos en la miseria de sus cuencas cadavéricas, a los niños que corretean, tan⁵ ángeles o mariposas de oro; a los que los cuidan, hacer labor de tejidos; a los que pasan y, en los rincones del follaje, a los enamorados que se besan. Todo lo ven inclinados hacia delante, de abajo arriba, con esa mirada que se va, que se va, que se va, que

³ 1927: *detenerles* por *defenderles*

⁴ 1927: *patio* por *cuarto*

⁵ 1927: *tal* por *tan*

se va. Y⁶ quedan olvidados, viendo la nada: el jardín sin ruido, las sombras, el hueco que dejan las cosas en las sombras.

Y vuelven a la sopa militar. Y vuelven al asilo nocturno. Así hasta que cierran los ojos para siempre. Los viejitos de París lo perdonan todo, porque todo lo han visto; les complace el amor de los otros porque en perspectiva les seduce la idea de su felicidad pasada; se mueren llegando el otoño de pujos o de catarro pulmonar.

Cuando ya seamos viejos, trabajaremos en un parque, comeremos sopa militar en un mismo plato, con los dedos; sería el colmo soñar con una muerte higiénica, y dormiremos, con las que fueron nuestras novias, quizás en el asilo nocturno, bajo una misma colcha en una cama matrimonial. “Buenas noches”, les diremos. “Buenas noches, pues”, nos responderán ellas. Ni un beso, ni una caricia, nada: asco, vergüenza, miedo...

⁶ 1927 agrega: *se*

17. A ORILLAS DEL SENA¹

11 enero 1971

Cada uno de mis amigos he querido siempre que sea una persona rara, poco común, extraña. Tengo pocos amigos y muchos conocidos. No voy a contar el pormenor de la vida de cada uno de ellos, pues no acabaría nunca o acabaría por fastidiar, lo que es peor. Pero quiero presentaros el último de mis amigos.² Un ser demasiado “ser”, esto yo no lo entiendo pero lo digo porque me satisface para pintar al sujeto. Lleva anteojos muy gruesos, melena muy larga, zapatos amarillos y corbata morada. Su traje y su cara no importan. Lo que más importa en él son sus manos largas, amarillas y sucias. Pero estoy prolongando y no es tal mi propósito. Tardamos³ media hora para llegar al Sena desde su casa, y sin embargo su conversación me hace el trayecto insensible. Su vicio, porque a todos mis amigos lo primero que les exijo es un vicio, es comprar libros viejos. El bibliómano, como le llamaremos, me lleva a los *bouquins* de la orilla⁴ del Sena, pues muchas veces le ayudo a comentar o le sirvo de auditorio o para cargar con los libros. Su sed de libros viejos lo mantiene flaco. Perdió la vista buscando libros viejos y dice que quiere morir entre los libros viejos. Es un adorable, yo si fuera mujer le daría mi corazón para que lo coleccionase. ¡Cuántas mujeres no tienen el corazón más roto y polvoriento que las páginas de uno de esos santísimos volúmenes del tiempo de los Luises!

Pues bien, con el bibliómano he aprendido muchas cosas. Sé distinguir, en los libros de iniciales iluminadas, si el estilo es francés o italiano, español o inglés. Si corresponde al siglo xiv o al siglo xvii. Además he aprendido a clasificar las estampas, llegando mi aprovechamiento hasta discutir con un vendedor sabio sobre la historia de la estampa y sobre una ilustración, que me aseguraba era de la época de los Borgias.

¹ Conozco tres versiones: Miguel Ángel Asturias, “A orillas del Sena”, en *El Imparcial*, del 2 de mayo de 1925; con la misma firma y título en *ABC* del 11 de enero de 1971, y luego recogido en *Novelas y cuentos de juventud* (1971), pp. 295-300. Se fija la versión hemerográfica más reciente, es decir, el artículo de 1971.

² Gerald Martin, responsable de las notas en la edición de 1988, sugiere que se pueda tratar de Armando Godoy, poeta cubano y ministro de su país en París en los mismos años en que Asturias vivió en esa ciudad (Martin, “Notas establecidas...”, en M. A. Asturias, *París 1924-1933: periodismo y creación literaria*, p. 542).

³ 1925: *Dilatamos por Tardamos*

⁴ 1925: *las orillas por la orilla*

Pero más que por la erudición y las antigüedades, mi espíritu nervioso ama la compañía de aquel hombre por sus movimientos serenos y sencillos. Su mano, amarilla, larga y sucia, se hunde cual una araña de cinco patas entre las pilas de volúmenes, y después de bucear un largo rato saca del fondo, de la oscuridad, de la negra entraña del misterio, una joya. Diríase un buscador de piedras preciosas en el fondo del mar. Luego se exalta, y con frase sintética me hace el elogio del libro encontrado. Su historia, sus alcances en la época de su apareamiento, el descrédito de las ideas que contiene. Diríase un sacrílego desenterrador que, en presencia de un ataúd célebre, evocara punto por punto la vida del personaje desenterrado.

El Sena pasa tan suave que en él se copian sin parpadear las luces de los puentes, encendidas en las últimas horas de la tarde, las sombras móviles de los árboles, las embarcaciones que flotan atadas a los muelles. El Sena es el repetido ojo de una sola sirena, ojo verde, sin fondo y sin amor, aunque algo melancólico. ¿Quién ha salvado del tiempo los libros a la orilla de este río milagroso? El bibliómano calla. Mi pregunta no tiene importancia. Sin embargo, para mí estos libros son los restos del naufragio eterno. Entre el ir y venir del mundo, después de hundirse hombres y ciudades, pueblos y naciones y lo más espiritual, ideas y creencias, los libros han flotado y en sus venerables páginas se salvaron los restos del pasado. La desgracia es que se salven para los bibliómanos desnaturalizados, me dice el amigote, para los que lo mismo conservan un sofá arcaico que un tomo de la Biblia manuscrita por los monjes; para los yanquis que son unos niños bobos y estúpidos de quienes no quiero oír hablar sino cuando haya terminado de hacer la digestión para ofrecerles lo único que les puedo⁵ ofrecer. El bibliómano es enemigo de los “pobres yanquis”. A nuestro paso le saludan reverentes los viejecitos vendedores, todos encorvados, de cara risueña y pelo blanco. Ellos saben que el bibliómano les ha gastado una fortuna y tienen que ser corteses. La cortesía del dueño de la casa de juego o de la cantina para el jugador o el bebedor empedernidos. Y ya he dicho mucho de este amigo, y ya he dicho mucho de los libros viejos, y ya he dicho mucho del Sena, más de lo que yo quería, todo por la maldita costumbre de escribir como si conversase con unas buenas gentes, es decir, conocidos sin oficio, vagabundos alegres. Yo escribo para los vagabundos.

⁵ 1925: *que se les puede por que les puedo*

18. LOS POETAS “ROBOTS”

15 mayo 1971

Vamos hacia una poesía de “robots”. Así parece. Ya la poesía no nos dice nada. Se publican tantos libros de versos, que no parece sino una multiplicación hasta el infinito de palabras en combinaciones que pronto podrán ser producidas por esas máquinas que poseen cinco sentidos, dos memorias, una célula de indeterminación y numerosos dispositivos electrónicos que corresponden a los centros nerviosos.

Y entonces tendremos la “poesía cibernética”, cultivada en cerebros hasta ahora tridimensionales, pero que mañana serán más completos con una versificación tan ajustada a la alta matemática, como la soñaron los poetas que en el cálculo creyeron encontrar la máquina eterna de la verdadera poesía, el elemento astral, cósmico ordenador silábico de las palabras consonantes con el desplazarse de los astros.

¿Imposible? ¡Ah, la vanidad humana! Otro tanto se pensó cuando se hablaba de los telares mecánicos que ahora realizan los trabajos de diez y veinte mil artesanos. Los poetas-robots no serán como las otras máquinas electrónicas. La cibernética piadosamente trabaja para darles una conformación de muñecos con melena, con gran corbata mariposa, y alguna caspa en las hombreras. El poeta-robot conservará la indumentaria y aditamentos. Pero su producción será ultramoderna. Nada de “ismos”. Se acabaron los “ismos”. Proclamémoslo al mundo. Para la poesía, empiezan los tiempos en que las escuelas serán las “icas”. Electroclásicas, romanticrónicas, energiatómicas. Y en pocos segundos, estas maravillosas máquinas realizarán la labor de diez mil poetas haciendo versos con los prácticos diccionarios de la rima cada uno. Y así tendremos la futura *Odisea* escrita en tres segundos. En ella se cantará el descubrimiento de la octava luna de Júpiter, que fue encontrada en ocho horas por un “robot” que ahorró el trabajo de seiscientos hombres. Y tendremos una *Divina Comedia* con su “Infierno” en que se describirá la acción de los proyectiles sobre los aviones de altísimas velocidades, más rápidos que el sonido.

En el campo de la nueva poesía, la aerodinámica, la electrónica, la mecánica, la acústica jugarán un papel tan importante como en los actuales tiempos los estudios humanísticos y las lecturas, en la preparación y formación de los poetas. El poeta-robot todo esto lo tendrá por claves y fichas, por insospechadas conexiones eléctricas que harán

funcionar las válvulas de medir los versos, juntar las estrofas, o disgregar el poema si se va a la poesía en versos libres. Las células fotoeléctricas permitirán las explosiones de las imágenes, comparaciones y metáforas. Estamos, pues, en vísperas de la gran sorpresa, en vísperas de poder decir: “¡Robot da paso a los furtivos versos!”

19. PRISIONEROS DE LAS CALLES

18 agosto 1971

¿Bacterias?... ¡No, automóviles! Una fotografía tomada a vista de pájaro de las calles de las ciudades modernas, nos las muestran como canales en los que pululan bacterias avanzando con dificultad, centímetro a centímetro, en las horas de mayor congestión. Son automóviles sin movimiento en las calles. Una infección mortal de las urbes. Piénsese en París, Londres, Nueva York, Roma. Y en todas partes, en las ciudades grandes y pequeñas. La infección no respeta edades ni tamaños, planteando así un problema que cada día se hace más serio, el de moverse, el de ir de un punto a otro del ámbito urbano.

Pero descendamos del plafón, asomémonos ahora desde un barandal de un tercero o quinto piso, a la calle, y entonces se nos presentarán los automóviles, no como bacterias infecciosas, sino como pobres prisioneros que en lugar de grillos arrastran las ruedas, marchando trabajosa, dificultosamente. La visión es otra. Ya no es de enfermedad. Aquí se trata de unidades vivas, humanas, inutilizadas, reducidas a las cárceles de las calles, convertidas a ciertas horas del día en prisiones tubulares para automóviles y automovilistas.

Casi todos estos prisioneros llevan los mismos uniformes. Los mismos colores al menos. Y en cuanto a la forma del traje por fuera, algo varía, sin faltar los que lo llevan roto, por reciente choque, o sucio, o descarado. No se les ven los pies, digo las ruedas. No ruedan. Se arrastran con lo que antes les servía para andar. Ruedas no pueden ser. Se oyen como si llevaran pantuflas y las sobaran en los pisos de las calles, al moverse.

Pero lleguemos a ras de la calle. Palpemos a nuestros prisioneros nacidos para la velocidad y reducidos a condición de inválidos. Tres de ellos van dejando una trenza de humo mortífero, hediondo, horriblemente hediondo y venenoso. Los peatones, sin cuidarse del peligro, ¿qué peligro puede existir donde los automóviles avanzan más despacio que una tortuga?, se cruzan entre las telarañas que forman, circulan, van, vienen, reivindicación del hombre que todavía usa sus pies. Y es una escena pintoresca, en la que tal vez el lector no ha reflexionado antes, esta imagen de las calles, en las que los hijos de la velocidad han quedado prisioneros de ellos mismos y los peatones circulan ágiles, libres y paradójicamente más ligeros.

La batalla de las bocinas, *claxons*, sirenas, trompetas, campanillazos de bicicletas, no es poco. Todos quieren pasar y nadie pasa. Todos quieren llegar y nadie llega a tiempo. El tiempo aquí no existe. Por las ventanillas y las portezuelas empiezan entonces a asomar caras airadas, rostros descompuestos, bocas que vomitan insultos carcelarios. Las furias. Toda la mitología de las furias. Y no sólo las caras, los puños. Y no sólo los puños, el diccionario de la procacidad ciudadana más suelto de lengua.

¿Remedio? Permítaseme que me calce los guantes y me vaya. Hay males que no tienen remedio.

Devolver los ojos a los que no los tenemos. Esto hacen los pintores. Nos devuelven los ojos. Una manera de ver las cosas. Una manera especial de contemplar el universo que nos rodea o que imaginamos en sueños. Por eso, cuando asisto a una exposición pictórica, tomo a la humildad como guía, y me borro a mí mismo, mis gustos, mis tendencias, mis remanentes anteriores, prejuicios, maneras de pensar, a fin de poder usar, como míos, los ojos que el pintor me dará prestados. Y lo que digo de los pintores puede ampliarse, si se quiere, a todas las artes plásticas. Sólo que tratándose de los pintores, por el color se nos presenta (como en la televisión en colores), más completo el panorama de nuestra renovadísima manera de mirar. Un mecanismo en verdad extraño. Un mecanismo que muchas veces reduce todo lo que contemplamos, a frases pictóricas, que no pasan de una pincelada, o símbolos convencionales que aceptamos como caminos para acercarnos, sensibilizados, al cuadro que enfrentamos. Nos reeducamos. Porque es eso, reeducarse los ojos para variar nuestra visión, para no ver como vemos siempre lo que pasa a través de nuestras retinas a herir, no nuestra inteligencia, nuestra facultad de razonar, sino nuestra sensibilidad y nuestro inconsciente.

Esta especie de aceptación tácita de la obra pictórica o escultórica sería recomendable para los que visitan las exposiciones o los talleres de estos artistas nuevos, porque llegar allí ya en actitud de sólo lo que yo veo es, y lo que pretenden hacerme ver, no es, cierra el camino de la emoción, que es el vehículo para acercarse más a estas formas de arte. Sería como llegar a una iglesia y de entrada decir: entro, pero no creo en Dios. Todo esto traté de explicarlo a una señora que pontificaba contra lo que ella llamaba el arte abstracto, que, no quise decirle, de abstracto no tiene nada; se refería ella al arte informal, no figurativo. Renuncié, no comprendía. Y estaba con su hija, una señorita con cara de acólito precioso que esgrimía un paraguas de mango de marfil, y como contestando a una letanía agregaba cada vez que su madre se callaba: Razón lleva mamá...

Lo que su progenitora llevaba era una nube en los ojos y en el alma una doble catarata inoperable, porque no hay peor ciego que el que no quiere ver y ella se negaba a mirar con

otros ojos todo aquel mundo de manchas, líneas, círculos, espirales que, para explicarlo ligero, cabría buscar su equivalente en la música.

Hay una realidad mundo, mundillo de las cosas reales, realidad a la que nos aferramos desesperadamente cuando sentimos que vamos a ahogarnos en ese universo irreal de los pintores que no ofrecen figuras que hacen nacer y vivir el cuadro, por la intensidad de sus colores, los contrastes de matiz, la gracia indefinible que nos ofrecen y que acepto, no podemos comprender ni explicar, pues que está hecho para que lo sintamos, para que vibremos con él, si somos capaces de emoción.

Es en esos momentos cuando nos acordamos de la realidad, de la naturaleza que bien olvidada y ultrajada la tenemos, cuando suspiramos por la mariposa, por el árbol, por el puente que cruza un río de aguas celestes, por el Angelus. Y protestamos, enfadados, porque nada de esto aparece en los cuadros (ya fue pintado todo eso, pero reclamamos que se siga pintando, para no atentar contra nuestra individualidad); protestamos sin preguntarnos antes si el pintor informal, rechazando la naturaleza y la realidad por limitadas, ante la vastedad de su espíritu se entregó a crear mundos propios, mundos suyos. A medida que se exploran los mares profundos y los espacios interplanetarios, con los viajes a la Luna nos daremos cuenta [de] que las fotos y películas que nos presentan tienen mucho de este arte llamado abstracto sin relación visible con la realidad, con nuestra realidad, con nuestra reducida visión del mundo. Colores y manchas en movimiento, volúmenes de materias que se desplazan, de substancias que se confunden, que se traspasan, que se combinan, que en una gama de sueños ininterrumpidos nos dan esa otra dimensión de lo real, de lo material inmaterial.

Nadie carga su sueño por el sueño mismo, sino porque dentro, parece mentira, lleva todas las secretas mediciones del ser prolongado hacia el exterior en idioma de jerigonza luminosa, lo que hacían, antes de conocerse mares y espacios, los que evadidos de la naturaleza, empezaron a pasear sus girasoles de ojos giratorios y sus antenas en el sueño, en los sueños de colores de sus cuadros y concepciones.

Otro idioma es lo que nos negamos a aceptar. Para apreciar mejor estas artes no figurativas, pensamos que en ellas hay un mensaje de libertad, un novedoso asomarse hacia lo desconocido, y eso nos hace pensar que la gran aventura del espacio, de la conquista del espacio por el hombre, se inició con esta liberación de las artes plásticas de sus cánones conocidos, lanzados los artistas, los verdaderos creadores al trasponer a sus telas el universo

invisible, para ellos visible, de una realidad intuida, de un más allá que ahora empezamos a descubrir. El arte precedió a la ciencia, la imaginación al hecho, el impulso creador a lo ya conocido. Abramos los ojos. Ante nosotros, ¡oh prodigio!, nace una nueva realidad.

21. SE FABRICAN NOVELAS¹

19 febrero 1972

A los pocos días de estar en París, tomé el pulso de la novela. Entre mis dedos quedó el antebrazo de esta personita tan querida para nosotros los novelistas americanos, y apoyé las yemas para sentir su pulso. Su corazón latía. Latía. Pero ¡ay! sin ritmo humano. Latía como cualquier reloj de pulsera, como cualquier reloj despertador de sentimientos confusos, por lo regular sexuales, y de otros que no tienen nombre todavía. ¿Qué pasa? ¿Qué pasa?, me dije sorprendido, entristecido. Y empecé a palpar sus carnes, y no eran carnes de novela humana, sino carnes de algo parecido a la carne, de un producto sintético, elaborado a base de sustancias químicas. Desesperado por aquella experiencia, que al principio creí inexperiencia, es tan fácil quedarse atrás en la literatura, abandoné su pulso, y me lancé a verla a los ojos. ¡Sí, sí, en los ojos debe tener toda su humanidad esta persona-novela! Y ahí estoy viéndola, viéndola, y a más verla, a más buscar reconditeces, menos hondas me parecen sus pupilas, no van más allá de un vidrio, del vidrio de los ojos de los animales disecados en los museos. ¿No miras?, le pregunto. Y no me contesta. Y entonces me doy cuenta que tampoco oye. Ciega, sorda... Pero habla... Ah, eso sí, habla...

Y la invito a que dialoguemos. Pronto me convengo que hablamos idiomas distintos. Que aunque los dos estamos en la Tierra y tenemos los mismos problemas, ella no sabe sino respuestas de ésas que se aprenden en manuales de conversación para moverse con poco idioma en un país extranjero. Sabe hablar. Habla correctamente, pero lo que dice no corresponde a un pensamiento propio, a un sentimiento suyo, a una emoción, a una sensación. Todo parece haberlo aprendido y antoja que lo repite igual que un disco. En manera alguna es tonto lo que dice. Por el contrario, muy profundo, muy sesudo, muy filosófico, muy sociológico. Cada una de sus frases abarca o quiere abarcar los principales problemas sin solución de la hora actual. Pero también hay que decir que da un poco la impresión de que se trata de ciencia suelta, de filosofía sin asidero, de algo que no tiene que ver con lo vivo del

¹ Conozco dos versiones: Miguel Ángel Asturias, "Se fabrican novelas", en *El Imparcial*, 19 de febrero de 1972; con la misma firma y título en la revista *Negro sobre blanco* (1956). No he tenido acceso al texto completo de 1956. Se fija el testimonio hemerográfico de 1972 sin notas de variantes.

hombre, que es de lo que vivimos los que por sobre todos esos saberes, todavía precisamos el sustento de lo auténtico, de lo intransferible.

¡Esto se acabó!, me digo, y trato de investigar qué es lo que pasa con la novela. Y a poco encuentro la explicación. Pasa con la novela lo siguiente, en pocas palabras y sin tapujos. Las grandes casas editoriales de Francia, han pasado a ser “fábricas”, en el sentido no de la fabricación tipográfica del libro, sino “fábricas” totales, en la fabricación del texto de la materia tipografiable, si se puede decir este barbarismo.

Desapareció el novelista y surgió el “fabricante de novelas”. “Escribidor de novelas”, se decía en el Siglo de Oro. Y en este que no es menos porque es de *dólar oro*, tiene algo que podría traducirse por “fabricador de novelas”.

Se fabrican las novelas. Sí, señor, se fabrican las novelas, como zapatos, como los automóviles, los aviones y los cohetes teleguiados. El novelista, adelantándose a la época del “robot”, se ha hecho robot él mismo, y trabaja a lo robot, poniendo en marcha una serie de manecillas de su extenso repertorio y vomitando novelas igual que cualquier otro producto “robótico”.

Estas “fábricas de novelas”, las editoriales, lanzan al mercado su producto con base en eso que llaman los “premios literarios”, premios perfectamente comercializados, lo que a nadie extraña ni subleva, igual que si para lanzar un dentífrico, un fabricante acordara un premio a la dentadura más brillante y esta dentadura, en lugar de buscarla en la boca de una mujer o de un hombre, se encontrara hecha de porcelana, en la boca de un maniquí. Tenemos la “fábrica”, tenemos los “premios literarios”, tenemos a los “fabricantes de novelas”.

No creí que iba a tener la suerte de encontrarme con uno de estos maestros. Pero París es un laberinto donde nos espera lo más insospechado, y así un buen día me vi subiendo en un ascensor de esos que suben para recordarnos que existe el cinematógrafo a “ralentí”, y de pronto en el saloncito de un dichoso mortal que llegará a “inmortal”, y el cual vestía un kimono chino, pantalón color borravino, bufanda al cuello y fumaba en una boquilla de ámbar de dos cuartas, por lo menos. Bastante maquillada la cara y con su cierto perfume evanescente. Esta palabra no me venía a los labios desde la época de Remy de Gourmont.

Me pasó más adentro. Todo era misterioso y exótico. Y en un comedor bastante coqueto encontré una botella de *champagne*, puesta al hielo, y tostadas de caviar y *paté de foie*.

La verdad es que me sentí desorientado. Pero mayor fue mi asombro cuando después de degustar el champagne y sus manjares, me abordó de lleno con su voz vacía, pidiéndome que le proporcionara algunos datos para una obra que tenía en el “torno”.

–Necesito –me dijo– poner un indio maya...

–Póngame a mí –estuve a punto de contestarle...

–En forma sintética, lacónica, con sólo lo muy necesario, quiero que usted me pinte un indio maya, un indio de su país, pues este indio debe enamorarse perdidamente de una turista que ha ido en busca del tesoro de un “inca” desaparecido en Yucatán.

Mal que bien, recordando a Morley y tomando de mi experiencia en lo que sabía, empecé a hablarle de los mayas y él fue escribiendo notas.

–Ah –me dijo–, pero este indio agricultor, no me sirve para nada. El personaje que yo necesito debe rebelarse contra sus amos, debe ser guerrero. ¿No son ustedes los aztecas?...

Me di cuenta que el famoso autor carecía de una elemental geografía de nuestro pasado histórico, pues confundía incas con mayas, aztecas con incas, etcétera, y resolví imaginar una historia que se la conté en el acto. La copió frase por frase, y corrió a echarla en su fundición, para que saliera, algo deformada, pero bastante verídica y sensacional.

–Ya ve usted cómo se hace una novela...

–Sí – le contesté humildemente...

–Y esta obra la necesito para los futuros premios, tiene que aparecer pronto. Creo que este año pueda ser uno de los laureados, el libro en que iba a ir su “maya” de cuerpo entero, sin las “plumas”, pues ya lo de las plumas sólo quedó para historias de “cowboys”. Con los datos que usted me dio, *mon très cher ami*, y un viaje que hice por la Martinica, tengo lo necesario. Los demás ingredientes, pues hay bastante donde ilustrarse: fotos, películas, estuve viendo unos documentales en dieciséis milímetros que tiene un amigo, etcétera.

Y esto lo corroboré plenamente con el asalto de los editores. Cada uno quería que yo le firmara un contrato por una nueva novela así... este tema es apasionante... el público está ansioso de un protagonista que encarne...

–No, no, yo no hago novelas, –estuve a punto de contestarle, pero temí que me respondiera– Y entonces usted no es novelista...

Y la verdad es que sí soy novelista, pero “no hago novelas”, no las “fabrico”, las tengo adentro, y las escribo, sencillamente, sin prisa, sin idea que van a editarse, de que van a ser

leídas, premiadas. Y he aquí acaso la diferencia posible entre lo que ahora se fabrica como novela, en Europa, producto de fuera para adentro, y de lo que hacemos los escritores americanos, sacarnos las novelas de nuestro ser, de nuestra sangre, de nuestras raíces, lo que, por otra parte, no exige una guardia contra los que quieren tentarnos con el canto de las sirenas y ponernos a “fabricar” novelas.

22. DIÁLOGOS DE PEATÓN

26 junio 1972

El oficio de peatón es uno de los oficios que mejor hay que saber si se quiere sobrevivir en este mundo de ciudades apiñadas de automóviles y de toda clase de transporte. El peatón, empecemos por decir, no se hace. Nace. Se nace peatón. Otros lo aprenden. Su aprendizaje implica, primero, saber en qué terreno tienen que actuar. Hay centros y centros urbanos. No todos son iguales. No en todos el tráfico es el mismo. En ciertas urbes es veloz, menos veloz en otras partes. De aquí las deducciones que el peatón se debe hacer. En aquellos sitios en que el tráfico es veloz, su vida de simple mortal que marcha a pie, corre mil veces más peligro, en cada esquina, en cada bocacalle, por todas partes, que en ciudades en que el enemigo –es decir el automóvil– se mueve más despacio.

Conocido el terreno que pisa, y allí sí que pisa, porque peatón ciento por ciento, conocidas las velocidades autorizadas o habituales, el peatón debe echarse a la calle, vaya a su trabajo, vaya de compras, vaya de paseo, prometiéndose cumplir estrictamente con los reglamentos de circulación o tránsito o tráfico. No cruzar la calle fuera de los pasajes indicados. Hacer rigurosamente la escuadra esa, no intentar, aprovechando que no hay vehículos, correr oblicuamente, para ganar tiempo. Meterse en la cabeza que el ir por la calle es cumplir una función de desplazamiento que implica saberla como arte o artesanía. Es más, aproximadamente debían darse diplomas, títulos, medallas, a los peatones concienzudos, a los peatones que desempeñan su papel a las mil maravillas, sin causar desarreglos de hígado a los automovilistas, a los policías, y sustos terribles a los que, simples peatones también, asisten al momento de peligro corrido por uno de los suyos.

Y no se trata de automatizarse. Por el contrario. El peatón no puede ser un autómatas, ya que constantemente tiene que ir resolviendo problemas que corresponden a la defensa de su propia vida o de su integridad corporal, calculando pasos, apresurándolos donde es necesario, o disminuyéndolos donde conviene, para no ser imprudente, los ojos puestos en los semáforos para guiarse por las luces rojas o verdes, o en los policías que abren los brazos para protegerlo, o regañarle cuando ha cometido alguna imprudencia.

La vida de todos los días. La vida de miles de millones de peatones es esta: este desempeñarse, este cumplir un oficio, el de ir a pie por las ciudades, guiado por el instinto de

conservación, con los cinco sentidos puestos en lo que va haciendo, pues un descuido, un olvido, una distracción cualquiera, le pueden ser fatales. Y por ello, nada más respetable que las asociaciones de peatones que actúan con autoridad reconocida por las leyes, para la defensa de esos pobres seres oscuros que van abriéndose camino entre cientos y miles de vehículos en movimiento, entre los coches que forman filas interminables parados al lado de las aceras, temerosos de todo lo que se mueve, porque casi todo lo que se mueve en la calle es contra el peatón, principio del que hay que partir, para no quedarse en el camino y volver sano y salvo a casa.

23. POESÍA EN DISCOS

22 julio 1972

La poesía renace constantemente, todos los días, todas las horas, de lo que podría llamarse sus cenizas: de los libros de versos. Enterrada en los libros de poemas, se libera de los signos gráficos, de las páginas, de las empastaduras, algunas tan duras y tan inútiles, para resurgir tal y como es, bella, inmensamente bella, inaccesible y renovable hasta el fin de los siglos.

El disco, sin embargo, ha introducido un cambio total en este vivir y sobrevivir de la poesía. Siglos, podría decirse, se han necesitado para que el verso vuelva a su primitiva y saludable forma: la de la expresión verbal. Las artes de la palabra, canto y poesía, nacieron habladas, cantadas, no escritas. La escritura viene después. Es el medio de perpetuarla, más allá de la memoria. Pero antes fue la palabra dicha, emitida, resonando en los oídos de los que asistían a esta comunión con el verbo, ora fuera de iluminados, de profetas, de poetas, o de simples trovadores o declamadores en teatros o plazas públicas. Y es así, en su expresión primera, como ahora vuelve, empleando medios mecánicos. Por medio del disco, de la cinta grabada, hácese ahora la comunicación oral del poeta, del creador, del que clama, canta, distrae, subyuga, mediante la voz y el poema. La poesía ya no irá anquilosada en los libros. Vuelve, felizmente, a su condición de fluido líquido, de emanación comunicable, de vehículo móvil en el tiempo y el espacio.

Y esto, desde luego, hará variar la concepción de poesía pensada-escrita, o para ir en libro, a la poesía creada para ser dicha, para ser oída, con todos sus atributos del nacimiento de la palabra como arte bella. Sería curioso, y algún crítico lo intentará en no lejano futuro, que se analizaran las diferencias entre el poema escrito, decíamos, y la poesía para ser dicha, oída, captada a través de la voz por los oídos de las multitudes. Porque esta es la otra, en el cambio operado de la poesía en discos. Antes se dedicaba el poeta a los entendidos, a los aficionados al verso, a las élites, a los iniciados. Ahora se trata, por los discos, de llegar a la masa, y prueba de ello es que uno de los poetas más difundidos en el mundo hispánico es Federico García Lorca, no por sus libros, solamente, sino por los discos. Y la poesía anglosajona ya nos tiene ganados muchos cuerpos, en la carrera del cambio de caballo, para los jinetes áureos, o poetas que, deben dejar el pegaso-bagazo-libro y lanzarse al alado universo de los sonidos y la voz y la comunicación directa.

La Biblioteca del Congreso de Washington [y] la Universidad Nacional Autónoma de México, son dos instituciones que se han preocupado, la primera, por conservar en sus archivos, las voces de los más destacados poetas y prosistas de Hispanoamérica; y la segunda, por grabaciones en lenguas indígenas, de los textos sagrados de mayas y aztecas. Todo el valor sonoro, solemne y lleno de eternidad, del poema precolombino, en estos discos de la Universidad Nacional Autónoma de México. También en Venezuela ha habido la preocupación de recoger, de labios de los propios campesinos, aquellos poemas y cantos que verbalmente pasaron de generación en generación.

El verso ha vuelto a ser lo que era, a ser música, música hablada, plural, mensaje y canto. Vuelve la poesía a lo vivo y esto hará recordar a los poetas que la palabra-canto-poema fue al principio de la creación literaria, la forma más directa de llegar a las masas desde los templos, las pirámides, las plazas públicas, los mercados. Torna el verso a su esplendor antiguo; es la poesía oral de antes inscrita ahora, en los surcos de los discos. Y qué bello pensar en que los discos tienen surcos, y que en esos surcos, el poeta derrama sus semillas gloriosas, y de allí van surgiendo, auténticas, las floraciones de la nueva poesía, del verso renovado, de la palabra imagen-espejo de la vida, del hombre y la naturaleza. ¡Bienvenidos, por lo tanto, los discos dichos por los poetas!

24. SOBRES CON SEMILLAS

21 septiembre 1972

No se resiste a la tentación de detenerse a contemplar, en los escaparates de negocios especializados en la venta de semillas, esos paquetitos ornados con dibujos de flores en vivo color y gracioso dibujo. Antojan sobres misteriosos, sobres que encierran mensajes que van a enviarse, a través de la oscuridad de la tierra, a la futura primavera. Exactamente como se manda una carta a una novia. Y queda uno en espera de la respuesta. No se deposita, ¿para qué insistir?, en el buzón de correos, se deposita en el semillero. En lugar de palabras, granitos, granitos de todas formas, tamaños y colores negros, cafés, amarillos, verdes, blancos. La contestación, a plazo previsto, será el nacimiento de la plantita, de la plantita de flores.

Pero los vendedores de semillas no solamente distribuyen estos sobres de cartas misteriosas, sobres de mensajes enigmáticos, sino son verdaderos comerciantes de esperanzas e ilusiones. Por eso, acaso, sus negocios tienen un aspecto especial, de más estar en el florecimiento del mañana que en el hoy de las simientes que ofrecen a su clientela. Y ellos mismos, cuando son auténticos vendedores de primaveras hacia el mañana florecidas, tienen una fisionomía inconfundible, pues son un poco jardineros, un poco sacerdotes de un culto ancestral y no dejan de gastar sus cortantes respuestas con aquellos que les hacen más preguntas de las necesarias, ya que muchas veces la pregunta del comprador implica la duda de si aquellos granos no están envejecidos y si de ellos, ¡oh milagro!, pueden salir plantas y flores iguales a las que se anuncian en el paquete o sobrecito, y granitos, semillas, que no se ven, que se oyen a sacudir el sobre, con ruido de lejana lluvia, de arena, de polvo de sueño.

Hemos ensayado comprar uno de aquellos sobres. Por unas monedas nos llevamos el paquetito y lo depositamos en nuestro bolsillo caliente. Va allí haciendo ruido cada vez que lo palpamos, el ruido de las semillas que se golpean contra el papel. Ya lo tenemos, ya lo llevamos y nuestra mente imagina macizos de flores en nuestras macetas arrimadas a la ventana, o en nuestros diminutos jardines. Nadie nos asalta. Saben que llevamos la primavera en el bolsillo y nadie nos asalta. La primavera ya no interesa. Asaltan a los que llevan unos papeles con semillas de guerra, miseria y dolor, que se llaman billetes de banco. Pero a nosotros, a nosotros que no dejamos de proclamar que llevamos un tesoro de color, de

perfume, de alegría, un tesoro que oculta el milagro de la vida y la flor, nadie nos roba. Otro es el interés del hombre ahora que se ha vuelto un pedazo de nada más que dinero.

El comerciante de sobres con semillas ha quedado detrás de su escaparate, siguiendo con sus ojos nuestros pasos, envidioso quizás de vernos con la alegría pintada en la cara, y nuestros movimientos, por la respuesta que aquellos sobrecitos nos darán. Nos vendió la ilusión y la esperanza. Y pronto nos perdemos en otros semilleros, esos que se alinean a lo largo del Sena: semilleros de libros viejos, de libros raros. No nos detenemos. Nos apura llegar y sembrar, romper aquellos sobres y extraer los mensajes que nos contestarán con flores, mieles, perfumes, corolas que visitarán las mariposas y las abejas.

Pero de paso diremos, ¿por qué callarlo?, que en este negocio de semillas y plantas, no faltan los que adquieren vástagos, plantas ya en floración. Los positivistas, nos decimos, los que por temperamento o por ser como Santo Tomás, no se avienen a comprar sobres con semillas, incógnitos mensajes de futuro, y prefieren la plantita ya en marcha, visible, no invisible como los granos de las simientes, palpable, tocable, existente. Pero también está esa gente rara, esta que adquiere árboles pequeños. Diríase que cuentan con la vida, que están seguros de ver crecer un cedro, un naranjo, un ciprés, un pino. Algunos con sus años, otros encorvados, al comprar la planta deben pensar que la verán altear, florecer y frutecer. Santo optimismo o santo olvido de lo que es la vida. Y no faltan los inmensamente optimistas que hasta se miran derribando el árbol, y aprovechando sus maderas para techos o muebles de una futura casa. Y a qué callar la presencia, en estos negocios de plantas junto al Sena, de los que compran esos mundos redondos que se llaman bulbos, algunos con barbitas en el mentón, como machitos cabríos o chinitos de las novelas de Pierre Loti. Ah, pero estos también adquieren bienes positivos, no semillas, no metafísica . . .

El que lleva un vástago o un bulbo, lleva algo: no es como el que ha comprado el sobre con semillas, ese ser que en la ciudad se pierde entre un mundo que es frecuente acusarlo de materialista, municipal y estúpido. Se es injusto. Esta acusación no puede sostenerse a la luz de los cientos de personas que compran ilusiones en comercios que venden aquellos sobres misteriosos, orlados con lindas clavellinas, preciosas espuelas doradas, fabulosos fuegos de coralinas... Se es injusto, porque, además, todavía hay quien, compradas las semillas de su futuro jardín, se detiene entre los “buquinistas” a comprar libros de versos...

El paseo matinal tiene a veces sorpresas agradables en las grandes ciudades que no se acaban de conocer nunca. Los que no pueden o no quieren (más de cien muertos en las carreteras cada fin de semana) ir más allá de lo que se llama un paseo matinal a pie el domingo, siempre vuelven a casa con alguna novedad; algo han visto, algo han descubierto; las ciudades son inacabables, o la fachada de un viejo edificio, o una construcción portentosa de estas edificaciones modernas, *béton*¹ y vidrio, o un parque, o un jardín, una callecita que le recordó aquella de aquella otra ciudad. Los motivos son tantos que sería su enumeración interminable. Lo cierto es que siempre se regresa a casa, el domingo, con estas novedades, como nosotros volvemos ahora después de un paseo por uno de los parques más concurridos y céntricos de París.

Nosotros quisiéramos que el lector pensara en la sorpresa del que va “flaneando” el domingo por allí y de pronto se encuentra con el espectáculo de un mercado bajo los árboles, un mercado en el que, en pequeñas cajas, valijas y escaparates portátiles, cientos de personas de todas edades comercian con esas minúsculas especies valiosas que se llaman sellos postales. Diríase que, a la sombra de aquellos árboles, en aquel lugar esquinado, entre las grandes avenidas, momentáneamente empezara a girar la geografía de los países del universo fragmentado en aquellas alas de mariposas que el correo ha llevado y traído a través de distancias inmedibles. Colecciones, unidades aisladas, estampillas únicas, otras rarísimas, todo sometido al saber del entendido que las examina, primero a simple vista, y después con lupa.

Pero si ya de por sí esta bolsa filatélica improvisada a la sombra de estos árboles, es simpática, atractiva, lo es más cuando nos damos cuenta que nació de citas que se dieron en este lugar, algunos filatelistas. Así nació y no hay reglamentos ni la vigila autoridad alguna. Ni ley, ni policía. Las operaciones se hacen la mayoría de las veces empleando el sistema de trueque, silenciosamente, casi en forma ritual, como si se comerciara con cosas sagradas. Al paso del que llega no falta quien le pregunte si se interesa por tal o cual estampilla, y se oye

¹ Desde el francés: hormigón.

a los que en voz baja ofrecen sellos de Chile, de India, o raros sellos de México, o valiosos sellos de Australia. El sello famosísimo del canguro al revés.

La geografía sigue girando en redor de este mercado silencioso. En esta estampilla italiana, va un rey a caballo, en aquella de los Estados Unidos de América, una estatua de la Libertad, y en esta otra la imagen de un pequeño sátrapa de cualquier país, en todas partes los hay, sólo que, en algunas, son de sello postal.

Las horas matinales del domingo se pasan. El conocedor discute con otros, en rueda de amigos, si la estampilla que tiene en la mano es realmente tan valiosa como se anuncia en los últimos catálogos. Todos se acercan, la examinan, opinan. Algunos apoyan. Otros discrepan. O bien se discute si un sello valiosísimo, vale más o menos, porque le falta un diente. Lo de la dentadura de los sellos es como la dentadura de las grandes estrellas de cine.

El mediodía entibia la atmósfera. Los filatelistas se dispersan. Será hasta el próximo domingo. Y así de domingo en domingo, se hace y deshace este mercado, esa bolsa de operaciones filatélicas. El que va presuroso, le tarda el tiempo de llegar a su casa y mostrar a los suyos la estampilla que hace mucho venía persiguiendo y que ahora había encontrado. El que va paso a paso, meditativo, puede que esté arrepentido de haberse deshecho de uno de los mejores sellos de su colección. Pero necesitaba otra, y tuvo que cambiarla. Ya la repondrá más adelante. Y así se dispersan.

26. GASTOLOGÍA

14 mayo 1973

Gastología, ciencia de gastar el dinero. ¿Ciencia o arte? El arte de gastar el dinero. Es ciencia y es arte. Hay que saber gastarlo y hay que tener estilo para gastarlo. El proverbador decía que las monedas se habían hecho redondas para que rodaran. El dinero debe rodar porque, con las mismas palabras del proverbador, repetimos que si no ruedan esas monedas, cortan las bolsas, los bolsillos, las sacas en que se guardan o se esconden.

La Gastología se aprende, se estudia, pero hay quienes sostienen que se nace con cierta inclinación para gastar o guardar al supremo personaje de nuestro tiempo, aquel que rodeamos de tantos cuidados, como si fuera un Dios. Ni a Dios mismo los creyentes le guardaban en subterráneos contra toda clase de bombas y explosivos, bajo siete rejas que se abren con combinaciones de llaves matemáticas, y cancerberos que nada tienen que envidiar al personaje de la fábula antigua.

La Gastología está contra esas tumbas o cajas fuertes de bancos-cementerios, que no hacen sino nutrir en el espíritu de las gentes, esas odiosas virtudes del ahorro que significa no gastar lo que se tiene, lo que se gana, no darse gusto con lo que fue creado para eso, para gastar. Y benditos sean los gastólogos, porque de ellos será el reino de los cielos en la tierra. Cristo no aconsejaba la gastología, pero sí el abandono de los bienes, que es otra forma de desprenderse de las riquezas que no sirven para nada, cuando en el estado de simples riquezas, no se lanzan al enloquecido boato del mundo, a los viajes, a los banquetes, a las mesas de juego, a los caballos preferidos, a las loterías fantásticas, a todo lo que es desprenderse del metal valioso que pesa, cada onza ahora ha vuelto a valer un Potosí, y de sus fotografías que son los billetes de banco.

Y tal y como va el mundo. Por eso precisamente son ahora cada vez más los alumnos de las academias gastológicas. Nadie quiere guardar “divisas”, como se llama ahora a los valores fiduciarios, porque se corre el riesgo de que, sin gastarlas ni beberlas, dejen de tener valor. La Gastología es la ciencia, o el arte, de comer y beberse lo que se tiene, y en su apoyo viene aquello de que nadie le quita a uno lo bailado. Al que supo gastar, nadie se lo quita.

Pero ampliamos nuestra visión a sitios en que efectivamente el dinero no vale nada, a las sociedades de países en que lo que cuenta es el trabajo, porque todo lo demás, el

trabajador lo tiene ya pagado. ¿Qué pasa a estas gentes? Que llegan a deshabituarse al uso del dinero, no lo guardan, les interesa poco, y si lo tienen, lo gastan inmediatamente, pues de qué les sirve guardarlo si sus necesidades del mañana están aseguradas por el estado o la sociedad en que viven.

En esas sociedades dichas, la Gastología se practica como arte de la vida misma; lo que entre nosotros tiene valor –el dinero– ahí no tiene, y el arte entonces es saberlo aprovechar en satisfacciones inmediatas, humanas, porque esto es lo que se enseña gastológicamente, que no es gastar el dinero, acumular en casa objetos, antigüedades, ropas, no, la Gastología nos enseña a gastar en nosotros, en lo que aspiramos como deseos profundos, para nuestro contento y felicidad, en una sociedad en que la violencia y sexo nos están gritando que ya toca a rebato.

La violencia, el sexo y los impuestos. Porque lo que no se gasta, se lo llevan los impuestos de todo orden, cada vez más castigadores y enemigos del que no gasta.

Alguna conclusión. Una sola. Aprovechar las enseñanzas de la Gastología, para gastar en darnos buena vida, el dinero de que dispongamos, a sabiendas de que los que en la vida se dan un gusto, la muerte no les “hace” susto. ¡Gastólogos, todos a nosotros, arte o ciencia, queremos practicar la gastología!

27. ... Y TODOS LOS DÍAS ORQUÍDEAS

16 junio 1973

En estos grandes mundos urbanos, donde cada hombre no pasa de ser una arena perdida en el inmenso mar de gente, lógico es que se busquen y reúnan personas que tienen las mismas aficiones, tal como ha sucedido últimamente con la creación de una sociedad de cultivadores de orquídeas, preocupados por el mantenimiento de las especies logradas, su mejoramiento, si es posible, y la búsqueda de nuevas orquídeas. Algo maravilloso. Una orquídea es siempre algo maravilloso.

Esta agrupación de orquidófilos se propone también una intensa campaña publicitaria orquidocultural a efecto de despertar en el público aficionado a la jardinería, el interés por estas misteriosas y enigmáticas flores (una orquídea es siempre enigmática y misteriosa...), y para ello se prestará a los aficionados que lo soliciten, todo el material informativo que sea necesario. Pero algo más. Se darán cursos especiales, en la rama de estudios de jardinería y horticultura, para los que deseen dedicarse al milagroso cultivo de las orquídeas, ya que estas, para existir, para vivir, para nacer y florecer necesitan de ciertas condiciones de ambiente, luz, clima, necesarias en los invernaderos.

Además, existiendo, como es sabido, en muchas partes del mundo, jardineros y particulares cultivadores de orquídeas que han logrado variantes de forma y colores, estas sociedades de orquidófilos se proponen ponerse en contacto con ellos, y poder así cambiar informaciones, literatura, y, a ser posible, las mismas plantas a fin de que se enriquezcan, sin precios prohibitivos, las colecciones de todos los orquidocultores.

Y luego el problema del transporte de estas delicadísimas flores. El avión ha venido a dar un gran impulso a los intercambios de orquídeas de país a país, entre los jardineros y los aficionados, y ha permitido, por otra parte, su más fácil comercialización, ya que, por carga aérea, y qué preciosa carga aérea, cargamentos de orquídeas, estas llegan a los mercados, para su venta, a precios no tan altos. Y creo que es aquí donde tocamos la parte práctica de la creación de sociedades de orquidófilos. Cada vez hay más demanda, de parte de los amantes de las bellas flores (... y cuáles más bellas que las orquídeas), demanda de mercado, como se diría técnicamente, lo que implica una gestión mantenida, por parte de

dichas sociedades, para la rápida llegada de las flores, de los jardines que las producen, a los centros que las ofrecen.

Pero no pasaremos del umbral de la belleza, al campo de las finanzas y de las economías. Otros tocarán las orquídeas con sus manos comerciales. Nosotros intentemos reconstruir cómo fueron halladas. Las leyendas de las orquídeas no se han escrito. Su presencia, su apareamiento, como lo menos esperado, en medio de la selva, sobre un tronco añoso, nos conmueve. Son como mariposas que se han quedado inmóviles. *Lycastes*, las más bellas. Y entre estas *lycastes*, la “*Lycaste Virginalis*”, conocida con el nombre de “Monja blanca”, mal llamada “*Lycaste Skinneric*”, oriunda de los bosques de Guatemala. No nació esta flor de la rivalidad de la naturaleza tropical con los escultores mayas que poblaban aquellos mundos selváticos de maravillosas esculturas. ¿No quiso el mundo vegetal presentar una especie infinitamente bella, para que los ojos de los que allí habitaban no se recrearan solamente en las esculturas? Sí, las orquídeas, allí donde florecieron esas grandes culturas artísticas –artísticas sobre todo– no son sino el complemento vegetal, milagroso, de lo que las manos de los artistas esculpieron, pintaron o edificaron, y acotó la voz de los poetas que, así como se le llama “flor” a la poesía –la “flor” es la voz de los poetas– podría nombrarsele “orquídea” y decir que la poesía es la orquídea de las bellas letras entre mayas y mexicas.

En ningún otro lugar pudo nacer la orquídea. Estas orquídeas de porcelana dulce, blancor teñido de colores vivos, como la famosísima “*Epidendrum Cochleatum*”, que encontramos en Tikal, la ciudad maya de pirámides de más de setenta metros de altura, y donde la escultura maya alcanza uno de los momentos de su gran esplendor, sólo disputado por Quiriguá y Palenque. Una heráldica. Cada una de estas flores representa un símbolo, indiscifrable, como los jeroglíficos. Pero algún día leeremos su mensaje, porque lo que ahora ocurre es que siempre que estamos frente a una orquídea, tratamos, no contentos con su inmensa belleza plástica, de penetrar a lo que es, a lo que significa, a lo que representa, como flor de un mundo perdido. Pero volvamos a la realidad, al hilo tenso de los días y celebremos la obra que realizan los orquidófilos, para que no falten en el mundo las orquídeas.

La calle. Un periodista debe vivir en la calle. Nos lo decimos y salimos. Pronto surge el tema. Está en el aire. Está a la vista. Hemos dirigido nuestros pasos hacia un mercado. ¿Dónde mina mejor para un periodista, para un cronista, que un mercado? Inagotable. Son inagotables las sugerencias, las escenas, los diálogos amables o violentos entre vendedores y compradores. Recabamos nuestros cuadernos de notas. No hacerlo así, sería confiar a la memoria un verdadero tesoro, como en el caso de los nombres que ostentan los camiones y carretas de mano.

Principiamos, al acercarnos al mercado, por recrearnos, sin reír riéndonos, a la lectura de los nombres o blasones que ostentan los vehículos grandes y pequeños. Son, jugando con las palabras, carromatos, convertidos en carromitos, por sus insignias o motes, casi mitológicos. Por poco nos atropella un verdulero, con un alto carro de ruedas zancas empujado a dos manos y todo el cuerpo, en el que se lee “Se doman suegras”. Pero ni bien nos salvamos de este domador de suegras, se nos viene encima otro que decía: “¿Qué tal, leonas mías?”, y como si se entablara un diálogo entre estos letreros, un chofer arrimaba de retroceso un camión que, en la parte trasera ostentaba un “Seguíme corazón”, casi al mismo tiempo que se detenía otro camión cargado de coles, que en su carrocería con letras grandes tenía escrito: “Amor de madre, lo demás es aire”.

Nuestro lápiz no hace sino seguir tomando notas. Es la gente de estos mercados la que escribe esta crónica. Otro camión, más impetuoso, llega a descargar papas, maniobra que hace moverse precipitadamente a algunos compradores temerosos de ser arrollados. Su lema anuncia la brutalidad con la que maneja el dueño: “Abránse que no freno”. Es una divisa atentatoria y heroica.

Hay una alegría inexplicable, juguetona, en la luz, en las frutas, en las flores, en los largos mostradores con toda clase de verduras, alegría que parece ir de la mano con los nombres de los vehículos que van y vienen, anunciándose, anunciando lo que defienden, según sus blasones de la noble alcurnia de la imaginación popular.

Un carrito o carretilla que lleva a mano un gigantón, cargado de macetas vacías para flores, va gritando, con letras de color celeste: “Gracias compañera”, dirigiéndose, sin duda,

a su carreta, a la que le ayuda a ganarse la vida, sin más fatiga que la de rodarla y empujarla. Gracias compañera. Hay una gran ternura en la humanización del pequeño vehículo de dos ruedas, bastante trajinando y chirriante.

El acento festivo de esto que hemos llamado blasones, por lo jactanciosos, se hace a veces lacónico e incisivo. “Donde estoy yo, las mujeres hacen cola”. Donjuanerías: “Esta noche llega antes, porque espero a muchas”.

Por momentos, en ese ir y venir de los mercados, en ese entrar y salir de vehículos grandes y pequeños, algunos colosales, larguísimos camiones como locomotoras, no se alcanzan a leer, como en una justa de caballería, en la que cada caballero ostenta su divisa, su blasón, todo lo que dicen: “Miráme bien y chúpate el dedo”, “El choclo” (por el tango), “Adiós Caín”, y otros simplemente “Gol”, y otro “Cepillo viejo pero con pelo”, y otro “¡Da que te vienen dando!”, o “¡Malhaya, pueblo!”, “Al mal tiempo, buenas ruedas”, “El que viene atrás, que frene...”.

La crónica está escrita. Han sido estas gentes de trabajo en los accesos a los mercados, las que la han escrito, comunicándole su gracia, su desparpajo, su desafío, esa filosofía popular que siempre es mejor que la de las academias. Pero se quedaba en mi carnet, el último: “Si tus besos adormecen, bésame ahora que estoy despierto”.

Si no todo lo que brilla es oro, lo saben bien los buscadores en las ciudades, a los que se podrían llamar buscadores de oro urbanos. Curiosa, sí, curiosísima ocupación o entretenimiento. Hay los que lo hacen por necesidad y otros por deporte, un deporte como cualquier otro. Pero no faltan los que creen ser guiados por fuerzas extraterrestres. Los iluminados de la noche. Los que en lugar de dormir deambulan, al parecer, como cualquier cristiano, pero en verdad sometidos a una como atracción de todo lo de valor que se encuentra botado en calles y plazas, y en especial, en las monedas.

Los amantes de las estadísticas han llegado a establecer que en las grandes ciudades como París, Londres, Nueva York, Buenos Aires, Madrid, sus habitantes pierden cada día una suma muy respetable de dinero en monedas pequeñas. Porque esta es la otra. Los buscadores de oro, el buscador de oro urbano, no es ese ambicioso que con un único hallazgo quiere convertirse en rico, no, sino aquel que pretende pasar la vida con las monedas que va encontrando.

Por otra parte, el encontrarse una gruesa suma, en billetes por lo regular en este caso, ya implica los problemas de policía, de tener que entregar o no lo que se ha encontrado, a la espera de que alguien lo reclame, caso en el que el hallador tiene un tanto por ciento a su favor, o que nadie reclame, y en ese caso, íntegramente le sea devuelto.

Esta noche, verano fresco, mucha gente por las calles y algunos buscadores de oro. Nos acercamos a uno de ellos, a un viejo de aspecto amable y le preguntamos cómo andaba el negocio. “Igual”, nos contestó con una voz un poco ronca, despersonalizada, como si hubiera hablado no él, sino su vestimenta. Y sin alzar la cabeza, con los ojos clavados en el suelo de una acera, nos hizo saber que algunas veces la suerte le favorecía, pero en otras tornaba a casa con las manos vacías. Es decir, el negocio siempre era igual: noches de mucho y noches de poco.

A otra pregunta quisimos saber si lo hacía por necesidad o por “hobby”. “Por necesidad”, nos contestó lacónico. Y luego, con gran dignidad de jugador, añadió que cada noche trataba de reunir lo que necesitaba, buscando moneditas, y que una vez reunida esta suma abandonaba lo que para él era un trabajo. “Trato de encontrar cada noche lo que

necesito para subsistir cada día. Con el sustento basta –agregó, filosófico–. Y no conviene, al menos a mí, no me conviene buscar ni encontrar más porque esto podría atraerme algún infortunio. En estos oficios –fueron sus palabras– es fácil torcerse”.

Los que lo hacen por “hobby” o por deporte, menos concentrados en la búsqueda, gozan de sus hallazgos como aquel que encuentra un trébol de cuatro hojas. Pretenden estos que se llega a adquirir una especie de intuición, desarrollándose en la persona la mecánica de los detectores de metales, ya que, paseándose por las calles de las grandes ciudades, de noche sus ojos van a dar directamente con la moneda botada como imantados, como atraídos por el metal. “Pero a veces encuentran billetes”, argüimos. “No es nuestro fuerte –nos contesta–. El billete, a decir verdad, no nos interesa. Es la moneda la que conserva para nosotros la emoción del encuentro. Verla, hallarla, ponerle el pie, temeroso que algún ignorante la haga desaparecer e inclinarnos a recogerla apropiándonos de su redondez infinita es un deleite que muy pocos conocen”.

Sin ser “profesionales” ni “aficionados”, repentinamente hemos sentido el deseo de encontrarnos siquiera una monedita de esos miles y miles de monedas que se extravían de los bolsillos de los habitantes de estas grandes metrópolis.

30. LOS GLOBOS AEROSTÁTICOS

20 diciembre 1973

Todo vuelve a empezar. Eso nos decíamos al ver el cielo tachonado de globos aerostáticos. Dos siglos después, vuelven a aparecer estas aéreas naves. Fueron, en su tiempo, uno de los medios empleados por el hombre para evadirse de la Tierra. ¡Quién no ha leído de Julio Verne sus “Seis [sic] semanas en globo”!¹ ¡Quién no recuerda a los hermanos Montgolfier que durante el reinado de Luis XVI, lanzaron su primer globo aerostático, que recibió el nombre de Montgolfière! En uno de esos primeros globos, se pusieron animales, y, entre estos, el famoso cordero que después de pasear por el cielo, al volver a tierra vivo, se le destina al Trianon, obsequiado a María Antonieta, que lo recibió en su aprisco con la alegría de una pastorcita.

Estos globos, como las naves de vela, se mueven al impulso del viento. Es el viento [el] que los lleva. No se les puede dirigir, encaminar en determinada dirección. Los aviadores que suben a ellos se enloquecen, mueven las manos, buscan timones, no pueden dirigirlos. La sensación angustiosa de estar a merced del viento que puede impulsar el globo hacia el mar, donde el pasajero o pasajeros se perderían. En cuanto a la ascensión o descenso, depende también del aire. El aire caliente, ahora se usa propano, lo hace subir, pero basta dejar escapar este aire cálido, para que el globo busque la tierra, descienda rápidamente.

Ahora es un deporte que apasiona a muchos. La técnica a su servicio facilita lo que antes implicaba el uso de materiales menos apropiados. No se usan los famosos sacos de arena que se empleaban en las primitivas épocas de estos vuelos en globo, y la góndola es de aluminio y fibra de vidrio. El problema por resolver, y estamos seguros que se resolverá, es la forma, la manera, el sistema de guiarlos, no de dejarlo al capricho del viento, como ocurre, a efecto de que no caigan donde menos se espera, pues, en este caso, ya podrían servir de medios de comunicación, tal y como ocurre con los helicópteros.

Un deporte podríamos llamar ancestral, dado que una de las antiguas ansias del hombre ha sido poder volar, y no son pocos los textos de las civilizaciones y culturas de la

¹ El título de la obra de Jules Verne es *Cinco semanas en globo* (1863).

antigüedad, que en tono velado o abierto, dan noticia de aquellos seres que recorrían el espacio, valiéndose entonces de una energía que desconocemos, magia del color, magia de las serpientes voladoras, magia de la flecha, magia de las escaleras al sol, la escalera trece, que en el décimo tercer escalón impulsaba los pies del hombre que se lanzaba hacia los astros.

¿Qué tienen los globos de ángeles, de ángeles-elefantes? Allá van, es un rebaño de ángeles-elefantes de colores, al impulso del viento que sopla a favorablemente. Se desplazan. Se siguen. Se alcanzan. Algunos se desvían. Los más grandes, veintitres metros de alto y quince de diámetro. Y los chicos. Y los más chicos. Ganan el horizonte. Se pierden.

Evadirse de la Tierra ha sido el afán del hombre, ayer en globo, hoy en las cápsulas Apolo. El espacio. La ebriedad del espacio, como la ebriedad de la velocidad. Y más ahora que se huye de las ciudades contaminadas. Deporte y paseo por los altos del cielo para respirar mejor. Podría ser esta la explicación de la vuelta de los globos aerostáticos. En las ciudades, nos hace falta cielo y nos hace falta aire.

En esta guerra del petróleo, quién que no sea un poco loco o poeta trasnochado, ha pensado en las rosas, y qué relación, Dios mío, puede haber entre las rosas y el petróleo. Todos, lógico y natural, hablan del peligro que corren la industria, las explotaciones agrícolas, las comunicaciones por carretera, mar y aire, las catástrofes de no poder producir electricidad y tornar a la época del candil, el farol y la candela, pero nadie, nadie piensa en las rosas. Ellas también sufren el impacto que hace temblar en sus cimientos a este mundo occidental traumatizado. La falta de combustible (fatal y preciosa palabra: com-bus-ti-ble), la reducción de “fuel” obliga a los floricultores a dejar sin calefacción los santuarios de cristal en que se cultivan las rosas que han comenzado a morir de frío.

La guerra saca garras terribles. Antes no se vio usar con tanta certeza armas económicas que obligan a las poblaciones más ajenas y alejadas de los campos de batalla [a] sufrir las consecuencias. Los niños tiritan, igual que pajaritos, en las escuelas escasamente calefaccionadas; los enfermos en los hospitales y los ancianos en sus asilos se mantienen helados, como si estuvieran a la intemperie. Todos víctimas de la guerra económica lanzada por los países productores de petróleo, y de un invierno que se ha adelantado, riguroso e implacable, como si la naturaleza, más que madre, madrastra en algunos casos, quisiera empeorar el castigo, aumentar los sufrimientos que padecen los países occidentales, mostrándonos su fragilidad económica. Y es aquí donde cabe pensar –y pensamos– en las rosas, esas preciosas criaturas, adorables y fragantes, que doblan sus cabecitas sobre los tallos y sueltan sus pétalos marchitos como pequeñas duchas de ángeles, seres tan quebradizos como los grandes, los adelantadísimos países occidentales, los más ricos y desarrollados. Riqueza que no es tal, tan rápidamente puede convertirse en pobreza, en masas de trabajadores sin trabajo, de agricultores con sus máquinas paradas, y en hambre y miseria si no cesara el boicot de los países árabes.

Obligadamente se llega a esta comparación de las frágiles rosas y las no menos frágiles economías de los países que vivían hasta ahora en el mejor de los mundos. ¿Se reflexionó antes en esto? Jamás. Los países, ebrios de su potencial de industrias y conquistas terrestres y extraterrestres, jamás previeron que el ritmo de la historia pudiera cambiar y

volverse contra ellos, hasta reducir en migajas sus conquistas. Porque éste es el caso. No es sólo el petróleo lo que les puede faltar. Los países pobres, subdesarrollados, productores de metales pueden empezar a negarse a vender a los países ricos las materias que les son indispensables, y entonces qué pasará, qué camino tomarán los países de la abundancia y el despilfarro, todos ellos, como se puede constatar con lo del petróleo, tan frágiles como las rosas que por falta de “fuel”, se nos mueren de frío.

Por falta de combustible y materias primas morirán las ciudades industriales, las explotaciones agrícolas, los grandes centros de la vida actual del mundo, si esta llamada de atención no hace pensar a los países altamente desarrollados, en la necesidad de pagar las materias primas producidas por los países en vía de desarrollo, a más justos precios, a fin de que no les falten el petróleo, los metales, el uranio, las maderas, los aceites, etcétera, sin este tira y afloja del momento actual que va resultando trágico.

No celebramos, como podría creerse, la afluencia de magníficos libros de arte, reproducciones espléndidas, textos apropiados, en las librerías. Apartamos el placer que nos causa tener en las manos ejemplares de ediciones maravillosas, desde el punto de vista tipográfico, verdaderas joyas, como ocurre con los libros de arte publicados por Alberto Skyra que acaba de morir, y señalamos su enorme utilidad en favor de la cultura artística. El progreso del gusto por la buena música débese en mucho a los sistemas de propagación fácil de aquellas obras que antes sólo se escuchaban en determinadas ocasiones o en los grandes conciertos. Otro tanto, estamos seguros, acontecerá con la actual divulgación, a precios al alcance de todos, de las obras de los grandes pintores, escultores, grabadores, dibujantes, que se encuentran en los quioscos donde venden periódicos en fascículos muy bien presentados y baratos. Si antes los que viajaban eran los únicos que tenían el privilegio de gozar de la “presencia y la figura” de las obras de arte en los museos y pinacotecas, en la actualidad, gracias a estas reproducciones casi perfectas, no solamente todos los que aman el arte pueden deleitarse con ellas, sino tenerlas en casa y verlas y reverlas cuantas veces quieran.

Hasta hace poco, se le preguntaba a un amigo que nos visitaba, ¿quieres oír tal o cual sinfonía? Hoy se le pregunta: ¿quieres “fra-angelizarte”?, y se le entrega, no una biografía, no un texto escrito sobre Fra Angélico, sino su obra reproducida hasta el más ínfimo detalle, y con absoluta fidelidad en las páginas de estos libros de arte. Y lo propio ocurre con Picasso, Rafael, Miguel Ángel, el Greco, Goya, así como con los modernos Paul Klée, Toulouse-Lautrec, Van Gogh o los muralistas mexicanos.

Y el horizonte de esta clase de libros se amplía a las más remotas y fantásticas obras de las culturas antiguas. Los aficionados a la pintura o escultura del antiguo Egipto, los templos de Angkor, las ciudades mayas, fácilmente encuentran reproducciones a todo color de estas maravillas del mundo.

El oído se ha hecho con discos. El ojo se hará con el libro de arte, y su propagación era antes reducida, por costosa, pero ahora se han encontrado los sistemas comerciales para abaratar muchísimo esta clase de suntuosas publicaciones, suntuosas por su contenido. Y el público, sobre todo los jóvenes arrebatan, así, arrebatan de librerías, ventas de libros en las

estaciones y quioscos de periódicos, los libros que contienen los pintores o escultores de su preferencia o los de aquellos que no conocen y desean conocer.

Hay que diferenciar, sin embargo, el libro raro, el libro bibliófilo, y el libro de arte al alcance de todos. Las ediciones primeras, las famosas incunables, corresponden a los violines del cremonés que aparecen de tanto en tanto y van quedando sepultados bajo el poder amoroso de los que los poseen. El libro de arte, no. Su función es otra. Es difundir como parte de la cultura artística, las obras de los grandes maestros, permitir a los aficionados, familiarizarse con ellos. Y en todos los órdenes. El aprendiz de dibujante, ¿dónde puede aprender más que en estas maravillosas planchas coloridas o en negro de Picasso? ¿Y el arquitecto en las láminas de todo tamaño de la “ciudad del hombre” de Le Corbusier y el “vitalista” en la obra de Robert Sowers, recientemente editada en Londres?

No ponemos punto final, ni damos por terminado el tema. Hay tanto que decir sobre el libro de arte que hoy juega un papel sumamente importante en la propagación de la cultura plástica, entre entendidos y aficionados. Y si a los libros se agregan las revistas de carácter artístico a todo color, a qué dudar de una nueva vida para las obras maestras, de esta propagación de sus concepciones pictóricas o escultóricas, en manos de todos. Discos y libros de arte, todo para que el hombre sea cada vez más permeable a la cultura, ahora que debemos luchar con el exceso de tecnologías y la masificación del ser humano. Música y color, la vida es eso.

ÍNDICE COMPLETO DE ARTÍCULOS

Índice completo de los títulos de los artículos publicados por Miguel Ángel Asturias en *El Imparcial* de Guatemala durante la suscripción con ALA, entre 1968 y 1974.

1968

- | | |
|--------------------------------|-------------------------|
| 1. <i>Homo novis</i> | 18 de diciembre de 1968 |
| 2. Una ciencia a la interperie | 23 de diciembre de 1968 |

1969

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------|
| 3. El espacio animado | 4 de enero de 1969 |
| 4. America fábula de fábula | 11 de enero de 1969 |
| 5. Participación de la mujer | 18 de enero de 1969 |
| 6. El test del semáforo | 24 de enero de 1969 |
| 7. El cartel pintura que habla | 30 de enero de 1969 |
| 8. Política y ficción | 6 de febrero de 1969 |
| 9. Gabriela Mistral | 8 de febrero de 1969 |
| 10. No exponer objetos | 22 de febrero de 1969 |
| 11. Complejos de feldad | 4 de marzo de 1969 |
| 12. La brujería de los <i>ersatz</i> | 11 de marzo de 1969 |
| 13. Babel de Babeles | 24 de marzo de 1969 |
| 14. Arte y utilidad de ser eficaz | 8 de abril de 1969 |
| 15. Las grandes vacaciones | 10 de abril de 1969 |
| 16. Nacer del arte nuevo | 30 de abril de 1969 |

17. La batalla de las generaciones	3 de mayo de 1969
18. El arte en la sociedad actual	15 de mayo de 1969
19. Un mundo feliz	24 de mayo de 1969
20. Barba Jacob el hechizado	6 de junio de 1969
21. Rosa de los manjares	2 de agosto de 1969
22. La literatura Hispanoamericana en Italia	9 de agosto de 1969
23. Tiempos cavernarios	10 de agosto de 1969
24. Coexistencia poética	16 de agosto de 1969
25. Cocina y televisión	20 de agosto de 1969
26. Comparsas sícodelicas	23 de agosto de 1969
27. Los coleccionistas	3 de septiembre de 1969
28. Otra dimensión de la poesía	6 de septiembre de 1969
29. TV ¿enemigo numero uno?	20 de septiembre de 1969
30. El “pobrediablismo” literario	4 de octubre de 1969
31. Los retratos en movimiento	15 de noviembre de 1969
32. Surmenage	22 de noviembre de 1969
33. La grafolometría ciencia nueva	1 de diciembre de 1969
34. Pildoras tranquilizadoras y lavados de cerebro	6 de diciembre de 1969

1970

35. Elogio del pretexto	8 de enero de 1970
36. Vedetismo	15 de enero de 1970
37. Los “por qué” al escritor	17 de enero de 1970
38. Ciencia solar	19 de enero de 1970

39. La definición de agresión	12 de febrero de 1970
40. Antología literaria	19 de febrero de 1970
41. La verdadera edad de Matusalém	23 de febrero de 1970
42. Gertrude Stein, escritora del mundo musical	7 de marzo de 1970
43. Cultura folklore y turismo	12 de marzo de 1970
44. Como se emplea la carta que habla	14 de marzo de 1970
45. El mito y el confort	17 de marzo de 1970
46. Una desobediencia de Jesús	25 de marzo de 1970
47. Oficio de tinieblas	4 de abril de 1970
48. Vittorini, hombre y escritor	11 de abril de 1970
49. Calles del gran recuerdo	18 de abril de 1970
50. Lectura para ciegos	25 de abril de 1970
51. Rumores y ocultismo	9 de mayo de 1970
52. Todo nuevo bajo el sol	13 de junio de 1970
53. El verbo aparcar	16 de junio de 1970
54. Poleo el pintor poeta	23 de junio de 1970
55. ¿La crisis del teatro es total?	2 de julio de 1970
56. Santa artesanía	8 de julio de 1970
57. El circo pasa...	11 de julio de 1970
58. Historietas infantiles	23 de julio de 1970
59. Un código de colores	25 de julio de 1970
60. Estamos en una nueva guerra: la de los radios portátiles	6 de agosto de 1970
61. El niño este desconocido	19 de agosto de 1970
62. Sección constante	28 de agosto de 1970
63. Las lanzas coloradas	10 de septiembre de 1970

64. Los cantos de maldoror	19 de septiembre de 1970
65. El hombre, ese indefenso	26 de septiembre de 1970
66. Asomante, o la primera salida de Don Quijote	3 de octubre de 1970
67. La industria del enflaquecimiento	16 de octubre de 1970
68. Los objetos bellos de todos los días	27 de octubre de 1970
69. Publicidad y pornografía	3 de noviembre de 1970
70. Comportamiento humano	6 de noviembre de 1970
71. Entre la espada y la información	12 de noviembre de 1970
72. Regalos que matan	23 de noviembre de 1970
73. Mortalidad infantil por accidentes	1 de diciembre de 1970
74. El ratoncito moribundo	12 de diciembre de 1970
75. Las piedras enfermas	15 de diciembre de 1970
76. Viejitos olvidados	23 de diciembre de 1970
77. Letanía de artistas	30 de diciembre de 1970

1971

78. Literatura latinoamericana	9 de enero de 1971
79. Filmando con las hélices	13 de enero de 1971
80. Rehabilitación de la sopa en Budapest	21 de enero de 1971
81. El alegato del buen comer	31 de enero de 1971
82. Enrique Amorín	5 de enero de 1971
83. Placeres solitarios	20 de febrero de 1971
84. Filmando con las hélices: Potala, el Vaticano en Tibet	26 de febrero de 1971
85. Liberté Cherie	5 de marzo de 1971

86. Hágalo Usted mismo	6 de marzo de 1971
87. Filmando con las hélices: Norbulingka, palacio de verano del Buda Viviente	8 de marzo de 1971
88. Andarines urbanos	13 de marzo de 1971
89. Exceso de equipaje	20 de marzo de 1971
90. Filmando con las hélices: El destino humano y el acoso estelar	26 de marzo de 1971
91. Sombras chineasca	20 de abril de 1971
92. El “antirruido”	24 de abril de 1971
93. Bolsa de trabajo y banco de tiempo	30 de abril de 1971
94. Filmando con las hélices: Poetas, santones, monos y esqueletos	6 de mayo de 1971
95. La universidad y el folklore	10 de mayo de 1971
96. Los poetas “robots”	15 de mayo de 1971
97. Alfonsina Storni	17 de julio de 1971
98. Los hombres del hielo	31 de julio de 1971
99. Periodistas viajeros	5 de agosto de 1971
100. Doktor Esperanto	10 de agosto de 1971
101. El niño espástico	12 de agosto de 1971
102. Prisioneros de la calle	18 de agosto de 1971
103. Diccionario del hombre contemporáneo	21 de agosto de 1971
104. Cocinas orientales	18 de septiembre de 1971
105. Gandhi y los Gandhistas	25 de septiembre de 1971
106. Los gatos de Venecia	21 de octubre de 1971
107. Pintura y entendimiento	28 de octubre de 1971

- | | | |
|------|--------------------------------|-------------------------|
| 108. | Futurologías | 3 de noviembre de 1971 |
| 109. | Campos de batalla | 12 de noviembre de 1971 |
| 110. | Elogio de las pastas italianas | 11 de diciembre de 1971 |

1972

- | | | |
|------|--------------------------------------|-----------------------|
| 111. | Liberación de la mujer | 5 de enero de 1972 |
| 112. | La no violencia y la guerra | 7 de enero de 1972 |
| 113. | La pregunta obligada | 8 de enero de 1972 |
| 114. | Madrid | 22 de enero de 1972 |
| 115. | El Escorial | 24 de enero de 1972 |
| 116. | Se fabrican novelas | 19 de febrero de 1972 |
| 117. | Escritores y cocineros | 26 de febrero de 1972 |
| 118. | Problemas de la enseñanza media | 4 de abril de 1972 |
| 119. | Itinerario de un arcángel rebelde | 8 de abril de 1972 |
| 120. | Literatura deportiva | 24 de abril de 1972 |
| 121. | Thomas Mann, genio y trabajo | 29 de abril de 1972 |
| 122. | Antonio Machado, el mío | 6 de mayo de 1972 |
| 123. | El ladrón solitario | 15 de mayo de 1972 |
| 124. | Telefonemas teatrales | 19 de mayo de 1972 |
| 125. | La fisiología del gusto | 25 de mayo de 1972 |
| 126. | El afinador de pianos | 3 de junio de 1972 |
| 127. | Solidaridad del hombre con el hombre | 10 de junio de 1972 |
| 128. | Agrofilm y bibliotecas viajeras | 21 de junio de 1972 |
| 129. | Diálogos de peatón | 26 de junio de 1972 |

130.	Anteojerías	13 de julio de 1972
131.	Su enfermedad, Jefe...	20 de julio de 1972
132.	Poesía en discos	22 de julio de 1972
133.	El crimen de la guerra	2 de agosto de 1972
134.	Memoria perfume	6 de septiembre de 1972
135.	Miniaturas de Ilobasco	16 de septiembre de 1972
136.	Sobres con semillas	21 de septiembre de 1972
137.	Mercado de historietas	23 de septiembre de 1972
138.	Batallas de la jalea real	28 de septiembre de 1972
139.	Fotógrafos deportivos	3 de septiembre de 1972
140.	Libros y autores	9 de octubre de 1972
141.	Murallas de silencio	13 de octubre de 1972
142.	Un paseíto en automóvil	21 de octubre de 1972
143.	El manosanta	28 de octubre de 1972
144.	La mujer valor económico	15 de noviembre de 1972
145.	Reloj de flores	2 de diciembre de 1972
146.	Libros, teatro y cine para niños	9 de diciembre de 1972
147.	La novela en la universidad	16 de diciembre de 1972
148.	Un idioma tejido con el cuerpo	22 de diciembre de 1972
149.	Bolsa filatélica	30 de diciembre de 1972

1973

150.	Gabriela, clavo y canela	13 de enero de 1973
151.	Gases lacrimógenos	17 de enero de 1973

152.	No hay carestía que por bien no venga	24 de enero de 1973
153.	El Maestro Bernardo Houssay y su actitud contra la guerra	2 de febrero de 1973
154.	Negocios del martillo y de quien da más	6 de febrero de 1973
155.	Coloquios en lugar que clases	16 de febrero de 1973
156.	Universidades tecnológicas	23 de febrero de 1973
157.	Por qué sueñan las mujeres y ... y qué es lo que sueñan?	2 de marzo de 1973
158.	Los gorilas	20 de marzo de 1973
159.	El hermano Quiroga	24 de marzo de 1973
160.	Escuela de niños ciegos	28 de marzo de 1973
161.	Babel en los caminos de América	11 de abril de 1973
162.	Sextogradistas	13 de abril de 1973
163.	Escuela Superior de vendedores	30 de abril de 1973
164.	Juventud y folklore	9 de mayo de 1973
165.	Gastología	16 de mayo de 1973
166.	El Cristo de Tiraneta	18 de mayo de 1973
167.	Sirviente, criado, mucamo y estantigua	26 de mayo de 1973
168.	Tomeo Buades	2 de junio de 1973
169.	Los sindicatos y la infancia desvalida	13 de junio de 1973
170.	...Y todos los días orquídeas	16 de junio de 1973
171.	Hogar de marineros	27 de junio de 1973
172.	Sin fin por el amor	29 de junio de 1973
173.	Réquiem por lo países subdesarrollados	4 de agosto de 1973
174.	Bochas	8 de agosto de 1973

175.	Juvenilia	9 de agosto de 1973
176.	Frac y pechera	20 de agosto de 1973
177.	El bandoneón y el tango	22 de agosto de 1973
178.	El jugador número doce	23 de agosto de 1973
179.	Calendarios	25 de agosto de 1973
180.	Juan Cristian Andersem	29 de agosto de 1973
181.	Andres Eloy Blanco	22 de septiembre de 1973
182.	Blasones populares	26 de septiembre de 1973
183.	La tierra del fuego	29 de septiembre de 1973
184.	Buscadores de oro	6 de octubre de 1973
185.	La historieta y el zoo	15 de octubre de 1973
186.	Sombras chinescas	27 de octubre de 1973
187.	Suicidios en las cárceles	7 de diciembre de 1973
188.	Pintores leales a sus pueblos	15 de diciembre de 1973
189.	Los globos aerostáticos	20 de diciembre de 1973

1974

190.	Poesía y poetas Africanos de hoy	5 de enero de 1974
191.	El petróleo y las rosas	12 de enero de 1974
192.	Rafael Alberti, poeta y pintor	19 de enero de 1974
193.	Libro de arte	22 de enero de 1974
194.	Asistencia médica a la niñez	30 de enero de 1974
195.	Epopéya de crímenes	6 de febrero de 1974
196.	Soneto "la novia de los periodistas"	7 de febrero de 1974

197.	Seguimos descubriendo Nuestra América...	16 de febrero de 1974
198.	Nazim Hikmet	23 de febrero de 1974
199.	Festival acuático para Lisiados	28 de febrero de 1974
200.	Payadores	2 de marzo de 1974
201.	La tribu de los Migueles	16 de marzo de 1974
202.	Dar de comer al hambriento	19 de marzo de 1974
203.	La telaraña y la novela	30 de marzo de 1974
204.	Prólogo para una novela	6 de abril de 1974
205.	El nouveau roman	20 de abril de 1974
206.	Arte popular religioso	4 de mayo de 1974
207.	El indio y la tierra	18 de mayo de 1974
208.	Abrazo (poema)	28 de mayo de 1974

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO EGEEA, María (2014). “Mirar y contar la realidad desde el periodismo narrativo”, en María Angulo Egea (coord.), *Crónica y mirada*, pp. 7-36. Monterrey, Nuevo León, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- ARCE, Manuel José (1988) “Guatemala *versus* Miguel Ángel Asturias. Breve relato de un conflicto”, en Amos Segala (ed. y coord.), Gerald Martin (notas), *París 1924-1933: periodismo y creación literaria*, pp. 883-919. Madrid, Colección Archivos.
- TARACENA ARIOLA, Arturo (1988). “Miguel Ángel Asturias y la búsqueda del "alma nacional" guatemalteca. Itinerario político, 1920-1933”, en Amos Segala (ed. y coord.), Gerald Martin (notas), *París 1924-1933: periodismo y creación literaria*, pp. 679-709. Madrid, Colección Archivos.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1972). *América, fábula de fábulas y otros ensayos*. Richard Callan (ed.). Caracas, Monte Ávila.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1971). *Novelas y cuentos de juventud*. Claude Couffon (ed.). París, Centre de recherches de l’institut d’études hispaniques.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1988). *París 1924-1933: periodismo y creación literaria*. Amos Segala (ed. y coord.), Gerald Martin (notas). Madrid, Colección Archivos.
- BAUDRILLARD, Jean (2007). *El sistema de los objetos*. México, Editorial Siglo XXI.
- BENAVIDES, Jeovanny (2015). “Origen, evolución y auge del periodismo literario latinoamericano: desde las crónicas de indias y el modernismo hasta las revistas especializadas”, *Questión*, 1:45, pp. 36-44.

- BENJAMIN, Walter (2000). *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris, Gallimard.
- BERNAL RODRÍGUEZ, Manuel (1997). *La crónica periodística: tres aproximaciones a su estudio*. Sevilla, Padilla Libros.
- BORGES, Jorge Luis (1974). "El escritor argentino y la tradición", en *Obras completas 1923-1972*, pp. 267-274. Buenos Aires, Emecé.
- BOSCÁN SÁNCHEZ, Juan Pablo (2006). "Argumentación, discurso periodístico y reportaje interpretativo", *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico*, 12, pp. 45-58.
- BOTREL, Jean-François (2001). "La novela, género editorial (España, 1830-1930)", en Paul Aubert (ed.). *La novela en España (siglos XIX-XX)*, pp. 35-51. Madrid, Casa de Velázquez.
- BREUER, Franz (2003). "Subjectivity and reflexivity in the social sciences: epistemic windows and methodical consequences", *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 4, p. 2.
- CÂNDIDO, António (1987). "Literatura e Historia", en Ana Pizarro (coord.) *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, pp. 168-173. México, El Colegio de México.
- CARPENTIER, Alejo (1975). *Crónicas*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- CARRIÓN, Jorge (2012). "Mejor que real", en Jorge Carrión (ed.) *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares*, pp. 13-44. Barcelona, Editorial Anagrama.
- CASALS CARRO, María Jesús (2000). "Ego inmarchitable", *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico*, 6, pp. 31-51.

- CASSOU, Jean (1988). “Asturias en París: un descubrimiento recíproco”, en Amos Segala (ed. y coord.), Gerald Martin (notas), *París 1924-1933: periodismo y creación literaria*, pp. 730-742. Madrid, Colección Archivos.
- CLARK DE LARA, Belem (1998). *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- COLOMINES COMPANYS, Agustí (2020). “La segona vida de Joaquín Maurín: Nova York i la creació de l'American Literary Agency (ALA)”, *Afers. Fulls de recerca i Pensament*, 95-96, pp. 177-197.
- DEL CASAL, Julián (1963). *Crónicas habaneras*. Santa Clara, Universidad de Las Villas.
- ECO, Umberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona, Ariel.
- FELIU MOGGI, Fernando (2004). *Caliban in the City of Light: Paris in the Latin American Crónica from Modernismo to the Avant-garde*. Tesis. Pittsburgh, University of Pittsburgh.
- FERNÁNDEZ, Justino (1965). *El lenguaje de la crítica de arte*. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana Correspondiente de la Española, leído el 23 de julio de 1965; contestación de Ángel María Garibay. México, UNAM.
- GIL GONZÁLEZ, Juan Carlos (2004). “La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia al periodismo interpretativo”, *Global Media Journal México*.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, Irma Elizabeth (2021). *Umbrales literarios: prácticas autorreflexivas y construcción del género crónica en la prensa mexicana (décadas de 1820 a 1900)*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

- GÓNZALEZ, Aníbal (1983). *La crónica modernista latinoamericana*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas.
- GÜNTHER, Lorentz (1999). “Diálogo con América latina”, en *Vida obra y herencia de Miguel Ángel Asturias, 1899-1999*. París, ALLCA XX.
- HIDALGO, Oscar (2011). “Periodismo interpretativo”, *Acta Académica*, 48:5, pp. 59-77.
- JAUSS, Jauss Han (1971). “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, en *La actual ciencia literaria alemana: seis estudios sobre el texto y su ambiente*. Madrid, Anaya.
- LÓPEZ PAN, Fernando (2005). “El ethos retórico. Un rasgo común a todas las modalidades del género columna”, en *Ínsula*, 703:704, pp. 13-15.
- LOUIS, Annick (2014). “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Berlín, Shaker Verlag.
- MANCERA RUEDA, Ana (2008). “Oralidad y coloquialidad en la prensa española: la columna periodística”, *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*. Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- MARLÉS VALENCIA, Liliana Patricia (2018). Reseña de “Posturas Literarias. Puestas en escena modernas del autor. Jérôme Meizoz, traducción y prólogo”, en *Revista Caracol*, 16, pp. 360-365.
- MARTIN, Gerald (1988). “Pensamiento y creación literaria”, en Amos Segala (ed. y coord.), Gerald Martin (notas), *París 1924-1933: periodismo y creación literaria*, pp. 791-843. Madrid, Colección Archivos.

- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo (1987). *Géneros periodísticos: reportaje, crónica, artículo (Análisis diferencial)*. Madrid, Paraninfo.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2002). “Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI”, en *Cuadernos de Literatura*, 8:15, pp. 115-123.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis (2000). *Curso general de redacción periodística. Lenguaje, estilos y géneros periodísticos en prensa, radio, televisión y cine*. Madrid, Paraninfo.
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis (1974). *Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita*. Barcelona, Ate.
- MEIZOZ, Jérôme (2014). “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, en Juan Zapata (compilador, traductor) *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, pp. 85-96.
- MEIZOZ Jérôme (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor. Traducción y prólogo de Juan Zapata*. Bogotá, Ediciones Universidad de los Andes.
- MONZÓN BASTERRECHEA, Sara (1968). *Miguel Ángel Asturias*. Tesis. Pamplona, Instituto de periodismo, Universidad de Navarra.
- MORALES, Mario Roberto (1998). *La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón. Los discursos literarios y políticos del debate interétnico en Guatemala*. Ciudad de Guatemala, FLACSO.
- OLEA FRANCO, Rafael (2021). “El nacimiento de un género: José Emilio Pacheco en el Excélsior”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 69:1, pp. 235-259.
- OLEA FRANCO, Rafael (2023). *El otro Borges. El primer Borges*. México, Colegio de México.

- PALAU SAMPIO, Dolors (2018). “Las identidades de la crónica: hibridez, polisemia y ecos históricos en un género entre la literatura y el periodismo”, *Palabra Clave*, 21:1, pp. 191-218.
- PIGLIA, Ricardo (2013). “Borges por Piglia”. Programa emitido el 28/09/2013. Consultado en abril 2024. Disponible en el canal de YouTube de la TVA: <https://www.youtube.com/watch?v=rHTfNHcUeyo>
- PUERTA MOLINA, Andrés Alexander (2017). “Crónica latinoamericana. ¿Existe un *boom* de la no ficción?”, *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico*, 23:1, pp. 165-178.
- RAMA, Ángel (1995). “Los poetas modernistas en el mercado económico”, en *Rubén Darío y el Modernismo*. Panamá, Alfadil Ediciones.
- RAMOS, Julio (2021). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Buenos Aires, CLACSO.
- Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española* (en línea). 2023.
- RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl (2023). *Las manos de la ficción: notas para una genealogía*. Santa Fe, Vera
- ROGERS, Geraldine (2019). “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición”, *Revistas, archivo y exposición. Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX* (pp. 11-27). La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- ROTKER, Susana (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires, E. Letras Buenas.
- ROY, Joaquín (1986). *ALA periodismo y literatura*. Madrid, E. Minuesa.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin (2017 [1838]). “Sobre la literatura industrial” *Trama & Texturas*, 34, pp. 7-23. Traducción Gabriela Torregrosa.
- SANTIBÁÑEZ, Abraham (1995). *Periodismo interpretativo*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

- SISKIND, Mariano (2016). *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- THÉRENTY, Marie-Ève Thérénty (2007). *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX siècle*. Paris, Éditions du Seuil.
- VIU, Antonia (2019). *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- VIVEROS ANAYA, Luz América (2018). “Estudio preliminar” a Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XVI. Arte. Viajes. Espectáculos. Artículos y crónicas (1880-1894)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Agencia Latinoamericana Records, Special Collections, Miami University:

https://atom.library.miami.edu/uploads/r/university-of-miami-special-collections/1/4/4/1442328052bea52785710f55d8acc96598ce336c6d2f3520bb26d2a301cc7e4e/ALA_Master.pdf

Joaquín Maurín Papers, Hoover Institution Library & Archives, Stanford University:

https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf9489p00x/admin/#aspace_e2d49a4c0d5f96851c119caa5ea38bbd