

De la pluma al internet

Literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX-XXI)

Christoph Müller
Ricarda Musser
–Editores académicos–



Laboratorio Interdisciplinario en el Centro Hermann von Helmholtz de Técnicas Culturales



**Ibero-Amerikanisches
Institut**
Preußischer Kulturbesitz

De la pluma al internet. Literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX - XXI) / Christoph Müller ... [et al.] ; Ricarda Musser, editora académica. -- Medellín: Editorial EAFIT; Ibero-Amerikanisches Institut Stiftung Preussischer Kulturbesitz, 2018
300 p.; 16 cm. -- (Colección Académica)
ISBN 978-958-720-559-6

1. Literatura popular – América Latina – Historia y crítica. 2. Medios de comunicación de masas y cultura – América Latina. 3. Literatura popular – América Latina -- Investigaciones. 4. Literatura popular – América Latina – Siglos XIX-XX. I. Tít. II. Serie. III. Musser, Ricarda, edit.

860.998 cd 23 ed.

P734

Universidad EAFIT – Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

De la pluma al internet

Literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX-XXI)

Primera edición: diciembre de 2018

© Christoph Müller, Ricarda Musser

© Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Potsdamer Str. 37

10785 Berlín, Alemania

<https://www.iai.spk-berlin.de>

Correo electrónico: iai@iai.spk-berlin.de

© Editorial EAFIT

Carrera 49 No. 7 sur - 50

Tel.: 261 95 23, Medellín

<http://www.eafit.edu.co/fondoeditorial>

Correo electrónico: fonedit@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-559-6

Edición: Marcel René Gutiérrez

Diseño: Alina Giraldo Yepes

Diagramación: Editorial Artes y Letras S. A. S.

Imagen de carátula: Portada de la revista Repertorio Selecto, 1935, serie 5, núm. 50.

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia. Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia. Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional hasta el 2026, mediante Resolución 2158 emitida el 13 de febrero de 2018

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial

Editado en Medellín, Colombia

Contenido

Prefacio

Ricarda Musser y Christoph Müller..... 7

De las plazas al taller: el editor Antonio Vanegas Arroyo y la difusión de la literatura popular en México

Mariana Masera 15

El Tigre de Santa Julia, de la imprenta Vanegas Arroyo a la pantalla de plata

Edith Negrín..... 31

Calaveras en movimiento: los motivos del grabador mexicano José Guadalupe Posada en la literatura de cordel brasileña

Ricarda Musser 67

Impresos callejeros sobre hombres altaneros, México y Chile, 1880-1920

Tomás Cornejo 87

La narrativa visual en las estampas de los pliegos de poesía popular chilena como estrategia de difusión

Carolina Tapia Valenzuela..... 119

De la guitarra al impreso: cancioneros populares chilenos de la colección de Robert Lehmann-Nitsche

Ana Ledezma..... 147

Impresos periódicos y popularización de la literatura en Colombia (1913-1930)

Ana María Agudelo Ochoa y Cristina Gil Medina..... 181

Revistas culturales colombianas: movilizar conocimiento y objetos de la cultura popular	
<i>Christoph Müller</i>	217
<i>Letras y Encajes</i> (1926-1959). Decana del periodismo femenino en Colombia	
<i>Juan Manuel Cuartas Restrepo</i>	231
Los primeros años de <i>Eco: Revista de la Cultura de Occidente</i> , una aproximación distinta al arte	
<i>Adelaida Acosta Posada</i>	265
Los autores	295

Prefacio

Ricarda Musser y Christoph Müller

Los orígenes de la literatura popular latinoamericana deben buscarse en las epopeyas medievales de Europa. En un principio, estas se transmitían de forma oral y, a partir del siglo xv, comenzaron a circular también de forma impresa, por lo que más adelante pudieron llevarse al Nuevo Mundo de manos de los colonizadores europeos. Allí, el contenido se adaptó a los hechos locales y se añadieron nuevos temas y narraciones. Algunos de los temas, protagonistas y leyendas son comunes, incluso hoy en día, en toda América Latina (cf. Cátedra y Carro Carbajal, 2006; González, Masera y Miaja, 2010).

En el siglo xix, la mayor parte de los países contaban con imprentas especializadas en la producción de textos clasificados como literatura popular. Es difícil una datación exacta, puesto que en los comienzos no siempre se indicaba el año de la impresión. Sobre todo aparecieron dos formas de publicación: folletos de formato pequeño con 8, 16, 32 o 64 páginas e impresiones de una hoja en distintos tamaños. Las obras estaban compuestas tanto en prosa como en verso y lo usual era que los autores permanecieran en el anonimato. Con el paso del tiempo, los textos se acompañaron de ilustraciones gracias a las cuales el público analfabeto también podía entender las historias allí contadas. Estas ilustraciones contenían motivos de la cultura popular como es el caso de las calaveras en México que forman parte de las tradiciones durante el Día de los Muertos. Desde el punto de vista artístico, destacaron los trabajos de dibujantes y grabadores en cobre como Manuel Manilla y José Guadalupe Posada. Sus motivos sirvieron para ilustrar diversos textos e incluso traspasaron las fronteras mexicanas, adaptándose y volviéndose a contextualizar. Algo similar ocurrió con las ilustraciones de las hojas sueltas redactadas en Chile.

A falta de otros medios, estas publicaciones también solían adoptar la función de divulgar noticias comunicando así los acontecimientos políticos, accidentes y crímenes. En principio, cualquier tema que formara parte de la comunicación social era apropiado para aparecer en la literatura popular, desde consejos sobre una alimentación sana hasta cómo cuidar a niños enfermos o cómo escribir cartas de amor.

IMAGEN 1: *Colección de Cartas Amorasas*, Cuaderno 1



Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Colección Grabados Mexicanos.
Clasificación: Mex wd 565 : 55 [8].

Esta tradición se mantuvo durante mucho tiempo especialmente en el nordeste de Brasil, en una zona donde las modernas infraestructuras de comunicación llegaron de forma tardía. Hoy en día siguen produciéndose en este país una gran cantidad de *folhetos* nuevos.

El auge de la impresión de publicaciones de literatura popular también fue debido a la cultura teatral y musical latinoamericana en expansión durante el siglo XIX: cada semana se representaban nuevas obras y se imprimían los textos correspondientes, incluso como resúmenes y colecciones temáticas, para su lectura posterior. Esto ocurrió sobre todo en Argentina, donde se representaron más de doscientas obras de teatro diferentes durante esta época. Este fenómeno en concreto también es demostrable en la mayor parte de los países del subcontinente.

IMAGEN 2: *La Escena. Revista Teatral*, Santiago de Chile, núm. 6



Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Clasificación: Z / 12002: 6 [1932].

Al mismo tiempo, se publicaron numerosas series de novelas breves y cuentos cuya finalidad era llevar al público tanto publicaciones contemporáneas nacionales como obras maestras internacionales; este es el caso de la serie colombiana *Lecturas Populares*. Los periódicos y revistas fueron clave para dar a conocer estas publicaciones, añadidas como suplemento y donde solían aparecer en forma de folletos.

Las revistas ilustradas eran otro medio consumido por una parte significativa de la población alfabetizada. Al igual que en las publicaciones anteriormente nombradas, en las revistas también tenía lugar una comunicación muy variopinta con todo tipo de textos, ilustraciones, caricaturas, publicidad y anuncios personales. La proporción entre textos e imágenes podía diferir considerablemente. Las técnicas empleadas para elaborar las ilustraciones evolucionaron a toda velocidad a partir del último tercio del siglo XIX y la fotografía reemplazó al dibujo, al grabado en cobre y al grabado sobre acero. Las fotografías de personalidades conocidas, de acontecimientos importantes y de fenómenos naturales dieron la vuelta al mundo y se imprimieron tanto en las revistas de Europa como del continente americano. Incluso textos sueltos, muchos de ellos en forma de traducciones, adquirieron fama internacional gracias a su aparición en diversas revistas. La seriedad de las publicaciones contribuyó a que no se rompiera la comunicación con las imágenes y textos y a que, al aparecer una nueva edición, ambos elementos siempre fueran nuevos. Para ello fue clave la existencia de novelas y cuentos publicados en fascículos sueltos. Las redes de comunicaciones de las revistas abarcaban varios continentes y estaban adaptadas a las diversas clases sociales del público.

En las bibliotecas públicas o académicas no se hizo acopio de una gran parte de la literatura popular aparecida entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esto se debió a motivos muy diversos. Uno de ellos es que esas publicaciones fueron consideradas literatura del momento, presuntamente sin un valor duradero y que se solía imprimir con un papel de escasa calidad. En contrapartida, los coleccionistas privados con intereses culturales o científicos adquirieron colecciones únicas de un valor incalculable.

En los últimos tiempos, sin embargo, las bibliotecas y archivos se afanan por reconstruir el volumen total de estos medios ampliando, sistematizando y permitiendo el acceso a colecciones especiales. Recientemente, la digitalización desempeña un papel decisivo ya que las colecciones sueltas se ponen a disposición de los lectores en cualquier momento y desde cualquier

sitio, permitiendo así una visión virtual de conjunto de toda la producción. Los nuevos procedimientos de indexación y el *software* de reconocimiento de texto permiten además volver a enlazar estas fuentes de forma que sean útiles para la investigación internacional.

IMAGEN 3: *Hogar: la lectura del hogar*



Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Clasificación: Z / 29399: 1,63 (1927).

En este contexto se celebró del 19 al 22 de julio de 2016 en la Universidad Friedrich Schiller de Jena (Alemania) el XLI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI) con el tema “La Literatura Latinoamericana – Escrituras Locales en Contextos Globales” donde tuvo lugar el panel de discusión “De la pluma al internet: literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX - XXI)”. Una gran parte de los artículos aquí compilados se remontan

a las intervenciones de este congreso. A ciertos autores se les pidió, además, que incluyeran un artículo sobre los temas que investigan actualmente en relación con la literatura popular. Desde el punto de vista geográfico, los artículos se centran en Colombia, México y Chile. El contenido aquí presentado abarca todos los medios de comunicación populares hasta finales de la primera mitad del siglo xx. Estos representan los fenómenos que existían en toda América Latina, fijando a veces otras prioridades.

Mariana Masera centra su artículo en la difusión de la literatura popular en México y prioriza el destacado papel que jugó la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo en la construcción del imaginario cultural de la sociedad mexicana de entre siglos. Aquí se produjeron tanto *hojas volantes* como *cuadernillos* a partir de 1880.

Edith Negrín demuestra con el ejemplo de las noticias sobre el legendario bandido José de Jesús Negrete Medina, conocido como el “Tigre de Santa Julia” y cuya figura se ensalzó en algunas publicaciones hasta convertirlo en el Robin Hood mexicano, cómo se difundían las noticias espectaculares en forma de texto y de imagen durante el Porfiriato (1876-1911) y cómo estas afectaban y se reeditaban posteriormente en otras producciones, concretamente en películas.

El artículo de *Ricarda Musser* cuestiona la forma en que se utilizan y adaptan los motivos del dibujante y grabador en cobre del mexicano José Guadalupe Posada en la producción actual de la literatura de cordel brasileña, a pesar de la arraigada tradición con la que cuenta Brasil en la ilustración de literatura popular.

Tomás Cornejo investiga de forma comparativa la representación en la literatura popular de México y Chile de los hombres pertenecientes a las élites sociales. Esta puede entenderse como una especie de crítica a la clase dominante, independientemente de la forma concreta en que aparece en los medios. Además, en los dos países se utilizan los mismos tópicos para definir la masculinidad desde un punto de vista sociocultural.

Los objetos de interés del artículo escrito por *Carolina Tapia Valenzuela* son los orígenes, los modos de diseño y el papel social de la *Lira chilena* en el periodo comprendido entre el año 1865 y finales de 1930. La autora hace hincapié, sobre todo, en la correspondencia entre la ilustración y el texto para la transmisión y difusión de noticias en una sociedad donde se pasa del formato oral al formato escrito.

El artículo de *Ana Ledezma* se centra en los *Cancioneros Populares* chilenos pertenecientes a la colección del antropólogo alemán Robert Lehmann-Nitsche y que recogen sobre todo la cultura popular de la región del Río de la Plata. Aquí se profundiza en la movilidad de publicaciones y textos entre cada uno de los países de Latinoamérica, lo que a su vez es un indicador de la existencia de redes sociales tempranas entre los coleccionistas y los científicos.

Ana María Agudelo Ochoa y *Cristina Gil Medina* describen el desarrollo de *impresos populares* enfocándose en el *género semanal* en Colombia hasta aproximadamente el año 1930. Las autoras remiten a la integración de Colombia en los procesos de diálogo y progreso a nivel internacional; en especial, destacan el intercambio con publicaciones y modalidades de producción argentinas. Además, analizan el papel de estas publicaciones a la hora de popularizar la lectura y la literatura.

Christoph Müller dedica su artículo al papel que desempeñan las revistas culturales e ilustradas de Colombia como medios de comunicación y como objetos que impulsaron el desarrollo de la identidad cultural del país en un periodo de gran inestabilidad política y de continuos sobresaltos. A este respecto adquiere gran significado la interacción entre los autores y los lectores dentro de Colombia y las conexiones con el extranjero, comparables con los procesos de las redes sociales de hoy en día.

En su artículo, *Juan Manuel Cuartas Restrepo* analiza una revista femenina colombiana que se presentaba conscientemente como órgano para fomentar y difundir la cultura entre sus lectoras. El autor pone de manifiesto la larga tradición en la que se incluye *Letras y Encajes* y remite al importante papel de esta publicación periódica que se comercializó durante varias décadas y fue testigo por mucho tiempo de la evolución social.

Eco. Revista Cultural de Occidente, fundada por el librero y marchante de arte colomboalemán Karl Buchholz, es el tema escogido por *Adelaida Acosta Posada*. Esta autora analiza la importancia que la revista concede a la mediación del arte moderno entre América y Europa y qué conceptos diferencian a esta publicación de las otras muchas revistas de la época.

Esta publicación ha sido posible gracias al Laboratorio Interdisciplinario Imagen Conocimiento Gestaltung, de la Universidad Humboldt de Berlín (Image Knowledge Gestaltung Interdisciplinary Laboratory at the Humboldt-Universität zu Berlin) y a la ayuda financiera de la Fundación Alemana de Investigación (Deutsche Forschungsgemeinschaft) en el marco de la iniciativa de excelencia número EXC 1027/1.

Referencias

Cátedra, Pedro M. y Eva Belén Carro Carbajal (eds.) (2006), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR).

González, Aurelio, Mariana Masera y María Teresa Miaja (2010), *Lyra mínima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, México, D. F., El Colegio de México - UNAM.

De las plazas al taller: el editor Antonio Vanegas Arroyo y la difusión de la literatura popular en México

Mariana Masera

Universidad Nacional Autónoma de México, Morelia

En el México del siglo XIX, como en otras sociedades decimonónicas, destaca la profusa producción de impresos gracias a la posibilidad de contar con la aparición de nuevas imprentas tanto en la capital como en las distintas regiones de la república mexicana, así como debido a las nuevas leyes que surgieron para su control y producción.¹ Sin embargo, esto último, fue un proceso lento donde se revela una tensión continua entre la libertad y la censura, sobre todo durante la primera mitad del siglo XIX. La situación no se define sino hasta el año de 1855 con la Ley de Lafragua, donde se informa que nadie puede ser encarcelado por imprimir sus opiniones, de esta manera se frenaba la estricta Ley de Lares de 1853.²

Entre el mundo de los impresos destacan los folletos y la hoja volante.³ La finalidad de estos fue tan diversa como los temas que estuvieron en

¹ No es para menos que el año de mayor producción de folletos registrado por el proyecto de Folletería Mexicana sea el de 1822, con un total de 1.026 títulos, que contrasta notoriamente con el promedio de producción anual de 447 folletos (Soberón Mora, 2014: 40).

² La importancia de México como consumidor de impresos a pesar del analfabetismo reinante es comentada por Laura Suárez:

Debo subrayar aquí que pese al analfabetismo reinante –del que no tenemos cifras precisas, pero que podemos inferir era muy elevado, alrededor del 90%– México se presentó como una buena opción para el comercio del impreso, con un futuro promisorio: una nación que se proyectaba y redefinía día a día, unos lectores atentos a las publicaciones y una elite interesada en las lecturas como alimento necesario para sus proyectos político-culturales (2011: 473).

³ La definición que utilizamos para los impresos procede de la estudiosa María Cruz García de Enterría quien distingue entre el formato del cuadernillo y de la hoja volante. El primero es un pliego doblado hasta su decimosexta parte y recortado para ofrecerse en folios unidos a efecto de frente y vuelto; la segunda, la hoja volante, se presenta como un octavo de pliego impreso generalmente por ambos lados. También añadimos formatos que denominamos librillos con más de diecisiete hojas y con volantes menores de hasta el 1/32 de pliego (García de Enterría, 1973: 30). Como se puede apreciar, nuestro corpus estaría integrado principalmente por impresos que fueron considerados por los historiadores como folletos, es decir, aquellos impresos de menos de cien páginas (Girón, 1997: 12).

boga en las sociedades decimonónicas. Entre las grandes producciones que se registran se pueden mencionar como ejemplos dos amplias temáticas: por un lado están los impresos de tema religioso y por otro los impresos de carácter político-noticioso, que más adelante del siglo van a ser desplazados por las publicaciones periódicas.⁴

El folleto permitía llegar a un gran público, a bajo costo y con rapidez en su impresión; a ello se suma la amplia socialización de los contenidos en los diferentes espacios públicos que permitían los procesos de voceado y repartición de los impresos. Este proceso ilustra cómo podían llegar a incidir en la opinión y el gusto de un gran número de personas. Ello los volvió un artefacto ideal para la lucha política, como se puede apreciar en el siguiente párrafo:

A pesar de las dificultades, quienes no sabían leer o no disponían de los medios económicos para adquirir libros pero se mostraban interesados, por ejemplo, en formarse una opinión sobre las distintas formas de gobierno posibles o en el simple acontecer cotidiano, podían acudir a las lecturas en voz alta que se hacían de los folletos y hojas volantes recientes en cafés y billares, pulquerías, mercados, plazas públicas, fondas, o bien podían adquirirlos en alacenas, puestos de tabaco y negocios del Portal de Mercaderes. El folleto, instalado ya en las diferentes redes de debate del espacio público y privado, a diferencia del libro, ofrecía ventajas nada desdeñables: era ligero y se imprimía rápido sobre papel barato que permitía venderlo a bajo precio. Pero quizás lo más importante era que, por un lado, debido a la denodada aspiración de sus autores de llegar a una amplia masa de lectores —buscaban con afán, señala Agustín Yáñez, ser entendidos por el vulgo—, y por otro, a raíz del interés de los impresores en incrementar sus ventas, el lenguaje de sus contenidos se apartaba de los cánones filológicos vigentes y exploraba, cada vez con mayor audacia, el habla de las clases populares. El espacio público fue asaltado por la originalidad de expresiones y rotulaciones gramaticales que motivaron el regocijo de las masas y el escándalo de los puristas. Al lector y escucha de impresos le importaba el mensaje, las novedades e ideas de sus contenidos, a los cuales ponía atención porque le hablaban en la jerga de la vida cotidiana,

⁴ El folleto, en los años virreinales, había sido portador de sermones, textos homiléticos y discursos pastorales, composiciones poéticas y —en el último tramo del periodo— divulgador de conocimientos científicos y de las ideas propagadas por el pensamiento ilustrado (véase Soberón Mora, 2014: 35).

es decir, hallaban en ellos las fuentes mismas de sus formas de comunicación y representación (Soberón Mora, 2014: 37).

Las imprentas populares fueron el lugar privilegiado de los folletos y hojas volantes que también continuaron con la tradición de temas de las épocas coloniales, como los sucesos extraordinarios, los temas religiosos, los géneros poéticos como la cuarteta octosilábica y la décima, las noticias en prosa y en verso. Entre estos tipos podemos hallar los impresos populares de la imprenta Antonio Vanegas Arroyo, cuya producción pertenece al último cuarto de siglo XIX, en específico de 1880 a 1917 (periodo que estuvo a cargo de Antonio). De este modo la imprenta comienza su producción cuando la literatura de cordel tenía ya una larga trayectoria, como señala Caro Baroja:

La literatura de cordel decimonónica y primisecular es un resultado final. Es el final de una larga selección de elementos que pasan de la prensa “ilustrada” a la “prensa” humilde. Parte de su acervo es medieval, parte del Siglo de Oro, de los siglos XVI y XVII (1990: 530).

La variedad de géneros ofrecidos, así como el caudal de temas multiseculares, dificulta el establecimiento de periodos claros que puedan iluminar con precisión la difusión y recepción de los contenidos. Entre la voz y la memoria y el libro y la biblioteca, la literatura de cordel ofrecía una amplia gama de prácticas lectoras, como ha sido estudiado por Botrel (2001).

La imprenta popular es un lugar donde convergen tan heterogéneos materiales como gustos y pedidos del público, desde una invitación hasta publicidad para los diversos negocios pequeños, y entre ellos todas las variantes posibles e imaginables. Los impresores-editores eran los encargados de seleccionarlos, componerlos, organizarlos en distintos géneros y formatos, en tanto que las imágenes eran encargadas a distintos grabadores, que a su vez se nutrían de todo tipo de fuentes cultas o populares.⁵ Una imprenta se convertía, de este modo, en el centro de varios talleres de producción, como era el caso que nos atañe. En la siguiente descripción, hecha por el escritor mexicano decimonónico Rubén M. Campos, resulta

⁵ Así como aparentemente Posada no discriminó entre clientes, tampoco parece haberlo hecho respecto del amplio mundo visual que nutrió su bagaje artístico, y en última instancia, su obra, ejemplo claro de lo difícil que puede ser establecer la frontera entre un arte culto y un arte popular (Bonilla, 2013: 90). Un catálogo consultado de Vanegas muestra un claro interés por la literatura, donde más de 140 títulos están en relación con ella, mientras que los temas de religión suman solamente 40 y la historia y geografía alrededor de 60, mucha menos oferta se hace de otras disciplinas.

evidente que los talleres no guardaban un orden y una limpieza estricta, por el contrario su abigarramiento parecía provenir de los numerosos pedidos y la imperiosa velocidad con la que debían despacharlos:

Vanegas Arroyo [...] tenía su casa editorial a la vuelta del taller de Posada [...] era una especie de rebotica que en vez de envoltorios de yerbas tenía legajos de papeles que eran [...] novenarios y triduos de los que había un gran repuesto para surtir a todos los sacristanes y beatas de ciudades y pueblos. Una o dos puertas desvencijadas y tapadas con pedazos de papel impreso en las rendijas, dejaban ver dentro una vieja prensa de mano a pedal, cajas de imprenta negras de puro uso, rimeros de papel cortado, de Atemajac o de otra fábrica del país productora del peor papel para anuncios. Las paredes estaban tapizadas de anuncios de peleas de gallos, de corridas de toros de pueblo; de funciones de teatros populares de barranca, de jacalones y circus de plazuelas. Media docena de obreros desarrapados, por los que jamás habían pasado el peine y el jabón, eran los haraposos colaboradores del poeta melenudo que garrapateaba de noche a la luz de una vela de sebo y sobre una mesa coja, alumbrado más de alcohol [...] la literatura [...] los corridos laudatorios de bandidos de camino real o de caudillos de revolución.

De aquel laboratorio salían las innumerables hojas volantes que los papeleros de encrucijada declamaban a gritos ante el corro de pelados, y que aparecían depositados en las mesitas de pino que decoraban la entrada de las Iglesias [...]

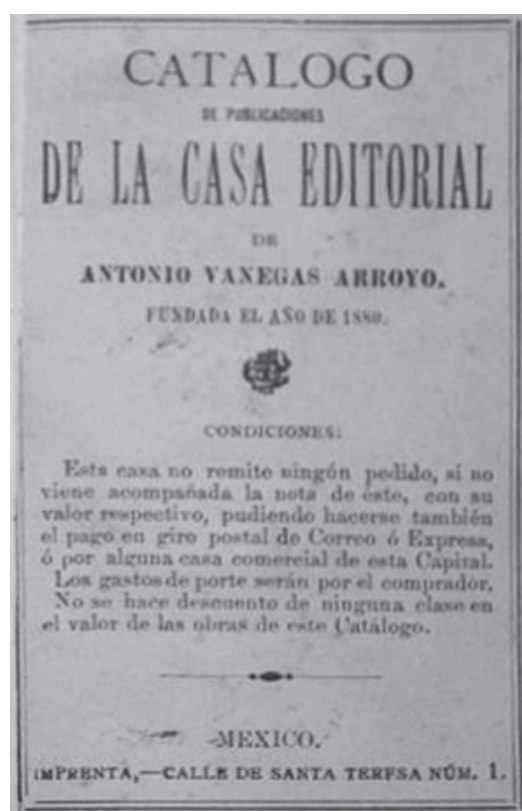
Los asuntos multiplicábanse en vista del éxito de las hojas volanderas. Pero cuando llegaba al colmo de la popularidad y de la venta era el día de muertos, 2 de noviembre [...] (Campos citado por Bonilla, 2013: 83).

Los procesos de edición de estos impresos, como se expresa en el párrafo anterior, requerían un número de actores que permitían llegar al producto final bajo la dirección del editor, como puede verse en esa conocida foto de Vanegas Arroyo, donde sostiene en la mano las pruebas de un prensista para realizar su revisión.⁶

⁶ Bonilla destaca la importancia de la participación de las mujeres en la imprenta. Y afirma que la esposa de Vanegas Arroyo seguramente tuvo un rol destacado en el negocio familiar, como había sido tradición desde el periodo colonial. Asimismo, añade Bonilla, cómo el grabador Posada ilustra a Carmen Rubí “al frente del mostrador, atendiendo los pedidos a clientes de distinta extracción social, y despachando a algunos paupérrimos y descalzos papelerillos que ya salen a vocear la mercancía editorial” (2013: 83).

La difusión de los impresos, en gran medida, dependía también de las estrategias de comercialización de su impresor. Entre los aciertos de Vanegas como difusor de su producción fue la utilización de todo espacio posible para hacer publicidad de sus productos, como se aprecia tanto en la publicación de un catálogo, propiamente, para hacer los pedidos por un producto o por ciento; así como en las contraportadas de las distintas colecciones que promovían los contenidos producidos por la imprenta.

IMAGEN 1: Catálogo de la Imprenta Vanegas Arroyo

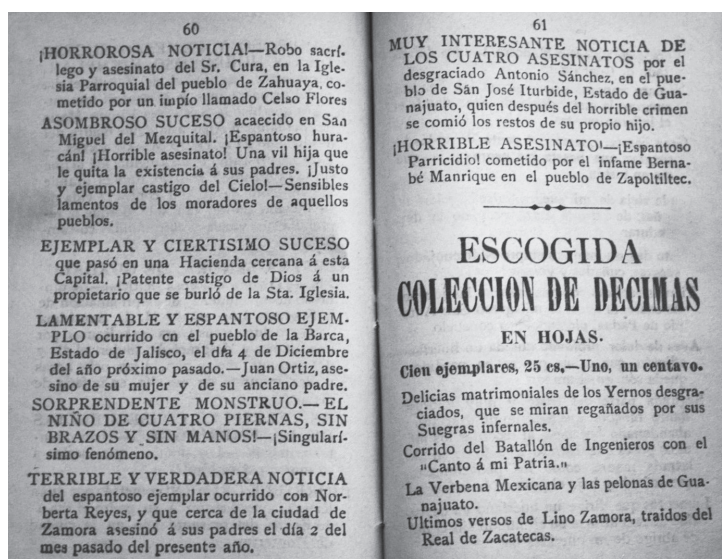


Fuente: Colección Mercurio López Casillas.

Comprender la variedad de temas, productos y prácticas de lectura nos deja ver un complejo mundo de relaciones de las que una imprenta popular

era el centro.⁷ Una hoja volante dedicada al editor, una característica *calavera*, ilustra muy bien estos procesos. Esta hoja es también muy conocida por el grabado de Posada, donde se describe al editor sacando de su bolsillo varios billetes, es decir, como un hombre rico.⁸ El contenido de la hoja volante nos permite también conocer cómo se relacionaba el editor con los diversos procesos y actores que intervenían en la construcción de un impreso.

IMAGEN 2: Catálogo de la Imprenta Vanegas Arroyo



Fuente: Colección Mercurio López Casillas.

⁷ Otro aspecto importante a señalar es la venta de las publicaciones. Por una parte “Las imprentas acostumbraban la venta directa de sus productos por lo que el binomio impresor-librero resultaba común. Desde el punto de vista del negocio, ayudaba contar con una tienda donde vender las impresiones que se producían en el taller, llamándose librerías” (González Calderón, 2014: 22). Por otra parte, se hallan también diversos tipos de negocios importantes para la recepción de los impresos y “vinculados con el mundo del libro como es el caso de las bibliotecas, gabinetes de lectura, cajones y alacenas” (González Calderón, 2014: 22).

⁸ Las *calaveritas* solo se producían para el día de muertos, 2 de noviembre, y fueron uno de los grandes éxitos de la producción de la imprenta, en tanto que la aparición de la calavera en grabados es de tradición universal. Por una parte, no hay duda, de acuerdo con Montserrat Galí, de la influencia de la medieval Danza de la Muerte. Asimismo, añade la estudiosa, este tema está influido también por la “tradición cristiana de carácter moralista y escatológico, que se expresa de diferentes maneras en las *vanitas*, los *memento mori* y en la literatura relacionada con las postrimerías” (2013: 41).

La composición conocida como *calaverita* se realiza específicamente para el día de muertos, 2 de noviembre, su forma es en estrofas de cuatro versos octosílabos, formato típico de la lírica tradicional hispánica, de carácter pluritemático y con rimas predominantemente consonantes, a diferencia de la rima asonante frecuente en la poesía oral. Desde la primera estrofa se dice a quien va dirigido el texto: “Esta si es calavera / del Editor popular”,⁹ que puede considerarse como una descripción, donde al estar incluido el término popular nos refiere a la recepción que se tenía de la gran difusión de las obras de Vanegas Arroyo. Asimismo, en el texto, en la segunda estrofa destaca la publicación que hace el editor de poesías que dan alegría:

El fue quien nos publicaba
mil primores de poesía,
que nuestra vida endulzaba
y llenaba de alegría.

Las siguientes estrofas nos ilustran bien los públicos a los que llegaba y la funcionalidad de sus pliegos:

Tenía preciosas historias
que al más triste hacían gozar,
y dejaba en las memorias
un recuerdo singular.

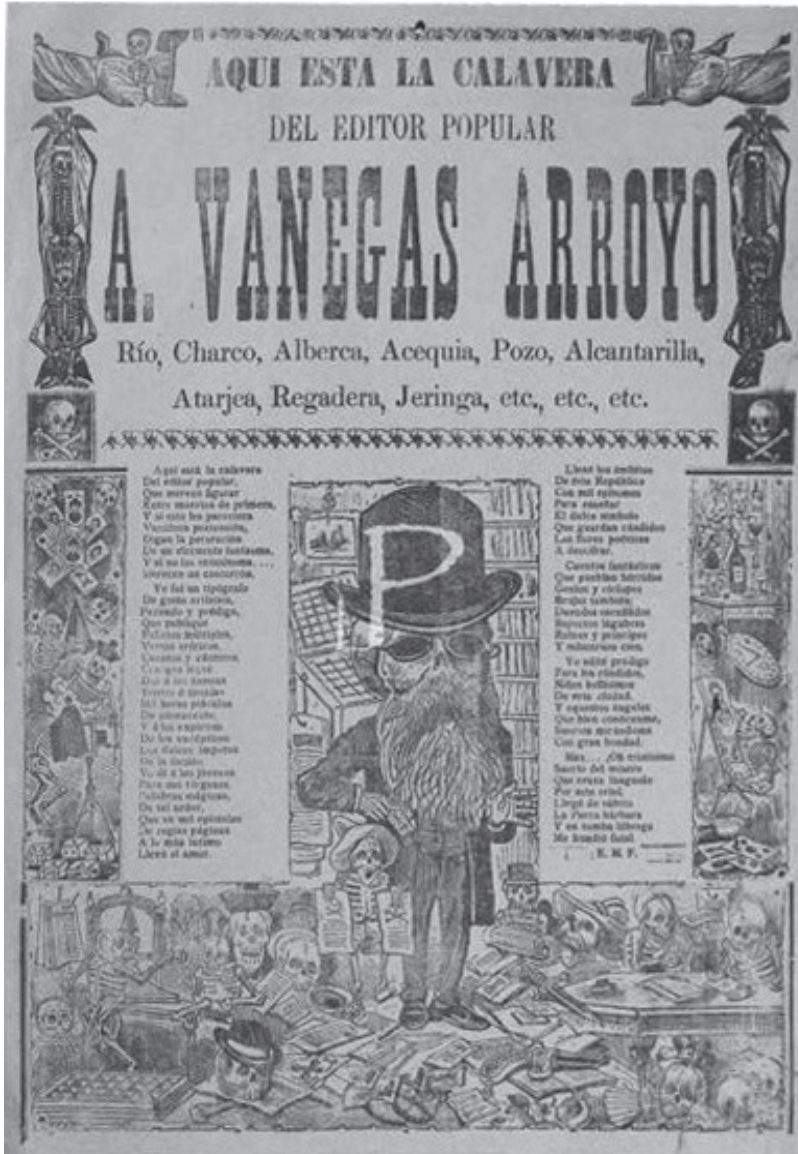
Más adelante, describe la importancia de los cuadernillos de las *Cartas amorosas* que permiten expresar los sentimientos de las muchachas y de sus pretendientes, un formato que se preserva desde los comienzos de la imprenta:

Los alegres sin medida,
leyendo sus oraciones
sentían tan corta la vida
que prendían sus corazones...

Las muchachas que alocadas
por el novio ni dormir
pueden las... enamoradas
y no le saben decir.

⁹ En esta y las demás transcripciones que se presentan en este capítulo se respeta la grafía de la publicación original (N. de la E.).

IMAGEN 3: Calavera del editor



Fuente: Impresos Populares Iberoamericanos. Clasificación: AEArroyo.djvu.

IMAGEN 4: Cuadernillo de *Cartas amorosas*



Fuente: Impresos Populares Iberoamericanos. Clasificación: CCAmorosas 3C.djvu

Que le quieren, que le adoran;
no se saben expresar...
y las desdichadas lloran
al Editor Popular.

Da colecciones preciosas
para poder escoger
de mil cartas amorosas
la que guste á la mujer.

Y los tratos arreglados
los novios pronto tenían
y prometen que abogados
de Don Antonio serán.

En este mismo sentido se halla otra estrofa que se inserta más adelante en la composición, cuando el editor ya está en el infierno y se hace notorio que todos compran sus productos, incluso el demonio:

Allá compra hasta el demonio
para escribirle á su diablo,
las cartas de Don Antonio
de puros amores habla.

Asimismo, en el texto se incluye al público infantil que se regodea con las colecciones de cuentos que son tan entretenidas que hasta los adultos gozan de ellas:

Los niños agradecidos
sus cuentos leyeron ya,
que son tan entretenidos
que los lee hasta su papá...

Los enormes tirajes de sus publicaciones, entrefolletos y librillos, que eran considerados como coleccionables y parte de una biblioteca, también se hallan en la composición:

Y millares de folletos
y bibliotecas enteras
que llevó á los esqueletos
y á todas las calaveras.

La diversidad de los contenidos, que comprenden desde cuentos maravillosos, historias extravagantes, sucesos espeluznantes hasta oraciones fervorosas, se hace presente en los versos de estas típicas composiciones

del día de muertos con su tono siempre burlesco-satírico. Una vez que ha dicho que el editor estará en el infierno continúa con las siguientes estrofas:

Allá encontrareis gustosos
mil lecturas agradables,
mil cuentos maravillosos
y versitos admirables.

Historias extravagantes,
oraciones fervorosas;
sucesos espeluznantes
y comedias muy hermosas

El mayor consumo de impresos se realizaba en la Ciudad de México, sin embargo esto no impedía que la producción de la Imprenta Vanegas llegara a otros lugares en distintos estados de la república e incluso a nivel internacional. Recordemos que existen cartas donde se muestran los pedidos que se hacían de los estados y también se halla comprobado que la producción de Vanegas llegó a Estados Unidos.

Adiós calle Lecumberri
a donde está mi taller
adiós Zócalo, Alameda
por donde tanto pasié.

Adiós Estados de Texas,
adiós Hidalgo y Morelos,
Oaxaca, San Juan de los Lagos
y otros puntos que me dieron.

En sus ferias y festines,
porque para eso son buenos,
muchos, muchos tecolines
a cambio de mis cuadernos.

Una de las estrategias para la mejor venta de los diferentes productos era el adjetivo “modernas”, independientemente de si se trataba de un texto reciente o de uno muy popular que habría permanecido en la memoria del público durante varios años.

Y sigue siempre vendiendo
sus ediciones modernas
y todos siguen leyendo
esas lecturas eternas.

IMAGEN 5: Cuadernillo de *Colección de Canciones Modernas*



Fuente: Impresos Populares Iberoamericanos. Clasificación: EAMar.djvu.

Estas calaveras tampoco podían dejar a un lado el aspecto comercial, así en una estrofa se le dice al “valedor”, al consumidor potencial, dónde podrá comprar los distintos tipos de géneros, desde los ya nombrados cancioneros hasta los manuales de diversidad de temas. Sabemos que los

cancioneros se publicaron tanto como cuadernillos de periodicidad anual, la *Colección de canciones modernas*, como también en las hojas volantes. Este género tuvo gran éxito principalmente entre el público del “bello sexo”, pero también lo tuvo con el público general.

Si tú gustas valedor,
la dirección te daré,
cuando vayas al panteón
al despacho te enviaré.

Y compras tus calaveras
y cuadernos de canciones,
y jotas y peteneras
que alegran los corazones

Todo se vuelve a gozar
ni quien recuerde la vida...
y el quien no sepa cantar
no más un cuaderno pida.

Cuando el impreso llegaba a manos del consumidor ya había pasado por una cadena de relaciones donde estaban involucrados numerosos actores, como puede apreciarse en las siguientes estrofas en las que se mencionan a los estanquillos, lugar donde se vendía el impreso, al correo, a la fábrica de papel y a los artesanos:

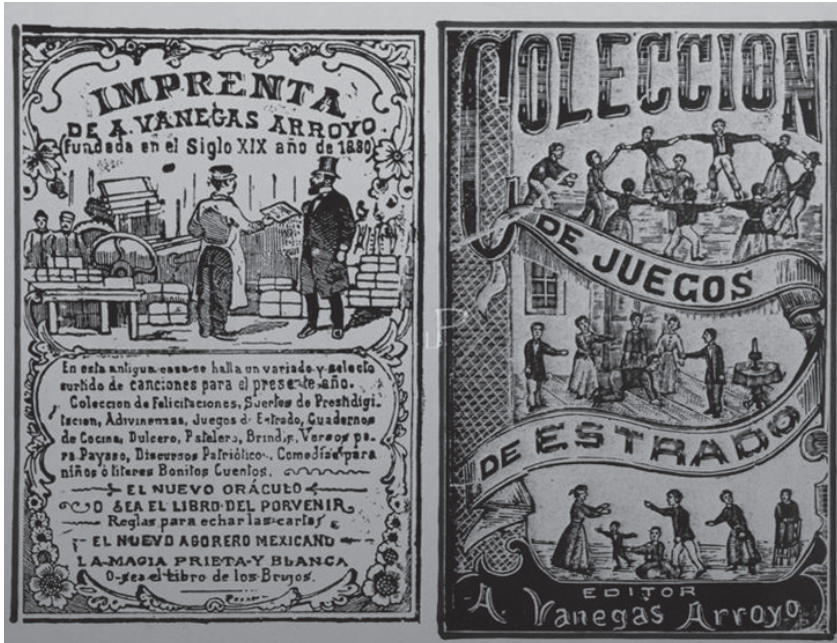
Adiós las estanquilleras,
que no más de cada y cuando
me compraban calaveras
¡ahora me están llorando!

Adiós empleados y empleadas
de este Correo tan modelo;
ya bajarán las entradas
cuando yo esté bajo del suelo.

Adiós fábrica famosa
de San Rafael donde fue
la casa más ventajosa
donde mi papel compré.

Adiós los artesanos,
que por sueldo ó por estajo
siempre hallaron de mis manos
el suficiente trabajo.

IMAGEN 6: *Colección de Juegos*



Fuente: Impresos Populares Iberoamericanos. Clasificación: CJEstrado.djvu.

Los impresos populares jugaron un rol determinante en la construcción del imaginario cultural de la sociedad mexicana de entre siglos, como puede apreciarse en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, el caso más significativo. Este editor –junto con su ingenio comercial y su gusto, así como gracias a la selección de sus grabadores, tanto Posada como Manilla– logró desarrollar una literatura de cordel rica en sus imágenes, formatos y contenidos que marcó profundamente a la cultura finisecular.¹⁰ Y como diría Vanegas Arroyo en su calavera:

¹⁰ La falta de estudio sobre la importancia de los editores ha sido señalada en una tesis sobre la imprenta de Yucatán:

[...] el impresor-editor conjuntaba todo un mundo nuevo y diferente que lo sitúa como un mediador cultural que se encuentra entre el autor y el público. Sin embargo, su papel no ha sido lo suficientemente reconocido por la historia, a pesar de que actualmente nuevas corrientes históricas están revalorando la historia social y cultural de nuestras sociedades (González Calderón, 2014: 10).

¿Se oye aún lo que les hablo?
 ¡adiós mis vales! Grité...
 ¡ay que me lleva el diablo!
 ¡zás, zás! ¡ya me restiré!

IMAGEN 7: *Asombroso Suceso*



ASOMBROSO SUCESO

Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia á sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!

Rafaela Perez, joven de diez y seis años, cuando gozaba de la primavera de su vida, le sedujo el demonio, infundiéndole en su cabeza un fatal odio á sus padres Leopoldo Perez y María Cristina Sánchez, nativos de la villa de Huamantla.

Una tarde le encomiendan un mandado urgente, y como vieran sus padres que Rafaela tardara más de lo suficiente, ocurrieron á buscarla. Al andar unas cuantas calles se encuentran con una conocida, la cual les informa que Rafaela tenía relaciones ilícitas con un compadre de bautismo. La infortunada madre, para desengañarse, ocurrió con santo y seña al punto designado y logró encontrarla al lado del susodicho compadre. Con toda la prudencia de una buena madre la sacó de aquella casa y la fué exhortando con buenos consejos, suplicándole que desistiera de esa amistad que tanto le perjudicaba. Una vez llegados á la casa, su padre le reprendió con sentimiento, tanto las ilícitas relaciones como las faltas que había cometido. La infeliz Rafaela, después de haber escuchado los consejos de su padre, con voz imperiosa le contesta: «A usted no le importan nada mis buenas ó malas costumbres; ya soy grande y por lo mismo me da la gana de tener relaciones con mi compadre, mas que tenga que ofrecerle mi alma al demonio.»

A tal respuesta cogió su padre un lazo con el que le dió varios azotes. En contestación á este castigo Rafaela le da á su padre cuatro cachetadas; mirando éste que la hija estaba endemoniada, guarda prudencia y deja la cuestión pendiente. Al día siguiente sale su padre á practicar un negocio, y le encarga á su esposa, madre de Rafaela que dispusiera pronto la comida porque el no tardaría.

Cuando Rafaela se vió sola con su madre, le dijo: «Ha llegado el momento de vengar mi agravio, puesto que has sido una revoltosa, vieja impertinente, y que me tienes el alma recocida, ahora me la vas á pagar!»

¡Ave María Purísima! exclamó la madre, yo no esperaba de tí tan infernal amenaza, y en seguida le dió cuatro mecatazos en la espalda.

—¿Por qué me pegas? dijo la endiablada Rafaela, mas que seas mi madre, pronto voy á ejecutar mi venganza. Diciendo esto se dirige al taller de su padre y coje un puñal, vuelve con él, afianza fuertemente á la madre del pescuezo, le da cuatro puñaladas, ésta le suplica que no le dé más, que desea el auxilio de los Santos Sacramentos; pero la infame Rafaela no le dió oído á la desventurada madre que cae anegada en sangre en medio de la más horrible agonía. Con la infamia más atroz y el alma más depravada, pensó ocultar el cadáver porque temía que llegara su padre á comer, y viera tan horrendo crimen.

Pensó por un momento, y le ocurrió la idea de sepultarla en los agujeros de un paredón viejo: cogió una hacha para descuartizarla y fué colocando los pedazos en dichos agujeros que cubrió con lodo y piedras. Pocos momentos después de concluir su operación, llegó su padre, el cual la interrogó de esta manera:

—¿Dónde está tu mamá? Tengo hambre y deseo que comamos.

Fuente: Impresos Populares Iberoamericanos. Clasificación: ASCielo A.djvu.

Referencias

Bonilla Reyna, Helia (2013), *José Guadalupe Posada a 100 años de su partida*, México, Índice Editores - Iconos de Siempre.

Botrel, Jean François (2001), “El género de cordel”, en: Luis Díaz Viana (coord.), *Palabras para el pueblo: La colección de pliegos del CSIC. Fondos de la Imprenta Hernando*, vol. II, Madrid, CSIC.

Caro Baroja, Julio (1990), *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmos.

Galí, Montserrat (2013), “De romances, relaciones y otras hojas volantes que circularon en la Nueva España”, en: *Posada: 100 años de calavera*, México, Fundación Bancomer - RM.

García de Enterría, María Cruz (1973), *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus.

Girón, Nicole (1997), “El proyecto de folletería mexicana del siglo XIX: alcances y límites”, *Secuencia*, núm. 39, septiembre-diciembre, disponible en: <https://goo.gl/XSWGQV>, consulta: 23 de enero de 2018.

González Calderón, Marcela (2014), “La imprenta en la península de Yucatán en el siglo XIX” [trabajo de grado, Doctorado en Historia, CIESAS], México.

Impresos Populares Iberoamericanos (s. f.), [Base datos], disponible en: <http://ipm.literaturaspopulares.org/>

Soberón Mora, Arturo (2014), “Los folletos como agentes del debate político: Ciudad de México, 1821-1855”, *Histórica*, vol. 38, núm. 1.

Suárez de la Torre, Laura (2011), “Construir un mercado, renovar las lecturas y hacer nuevos lectores”, *Bulletin Hispanique*, núm. 113, disponible en: <https://goo.gl/rmWN8>, consulta: 23 de enero de 2018.

Vigil Batista, Alejandra (1998), “Bibliografía de la imprenta en México: 1855-1910 (Fondos Biblioteca Nacional de México)”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. 3, núms. 1 y 2, enero-diciembre.

El Tigre de Santa Julia, de la imprenta Vanegas Arroyo a la pantalla de plata¹

Edith Negrín

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México

Hasta hace poco, a la nota roja se le encomendaba convertir la tragedia en espectáculo, el espectáculo en admonición moralista, la admonición en relajo, el relajo en cuento de la tribu
Carlos Monsiváis, “Prólogo”, *Fuera de la ley. La nota roja en México 1982-1990*

De la nota roja en México

Innecesario reiterar que la nota roja ha sido y sigue siendo una cantera infinita de temas y sugerencias tanto para la alta literatura, la más canónica, como para la literatura popular en su diversidad. El interés por los delitos y los desastres parece trascender las épocas. En el caso de México, los investigadores Marco Lara Klahr y Francesc Barata, que dedican un exhaustivo trabajo al tema, hablan de un proceso informativo que se remonta a la época prehispánica. Basándose en relatos de Fray Juan de Torquemada, mencionan los relatos de espanto que en Tenochtitlán difundían miembros de la nobleza mexicana conocidos como “tecúpuytl”, oficio que gozaba de alta estima social. Ellos eran una especie de pregoneros que narraban las sentencias de hechos criminales. Luego haría algo similar Hernán Cortés, contando casos delictuosos cometidos por los bárbaros indios contra los civilizados peninsulares (Lara Klahr y Barata, 2009: 24)

Con la Conquista llegó al país la tradición de la literatura de cordel que había surgido en España desde inicios del siglo XVI que, también en forma de cuadernillos o de hojas volantes, relataba sucesos sangrientos

¹ Estos apuntes fueron elaborados dentro de un proyecto en curso en la Universidad Nacional Autónoma de México, coordinado por la Dra. Mariana Masera y por mí, que se propone el rescate documental, la clasificación y la edición de Impresos Populares Iberoamericanos, empezando por los de la imprenta Vanegas Arroyo.

en forma oral y escrita, en verso y en prosa, y era consumida por grandes capas populares. Lo mismo ocurría en otros países europeos.

La imprenta llega al continente americano, empezando por la Nueva España, en 1539, y dos años después empiezan a publicarse las hojas volantes, esos papeles sueltos de carácter informativo que, si bien carecían de periodicidad, son un germen del periodismo, considera María del Carmen Ruiz Castañeda (2005: 37). Según Carlos Monsiváis, durante el virreinato, por razones políticas y religiosas, se difundían episodios de los procesos del Tribunal de la Santa Fe, pero disfrazados de leyendas de fantasmas o aparecidos o como relatos infantiles (2010: 17).

Para Aurelio González, hacia el siglo XVIII pueden documentarse en México varios tipos de impresos populares de referente local; y en el XIX existían varias casas impresoras dedicadas a los pliegos y hojas volantes (2001: 452-453).

En el caso de nuestro país, coinciden diversas estudiosas en que la nota roja, como una variante del reportaje, es inherente al periodismo moderno. Y este se asocia al periódico *El Imparcial*, fundado el 2 de noviembre de 1896, dirigido por Rafael Reyes Spindola y auspiciado por el gobernante del país, Porfirio Díaz (Bonilla de León, 2013: 1-2; Pérez Rayón Elizundia, 2001: 73-90).

El Imparcial señala el paso del periodismo político, de opinión, dirigido a un número reducido de lectores, que había florecido en la etapa insurgente, al de noticias e información, comercial, de amplios tirajes, de publicidad y tecnología avanzada. Y por supuesto, la inclusión de grabados y litografías fue fundamental en el reportaje moderno e imprescindible en el policiaco, como prueba Alberto del Castillo Troncoso (1998: 165, 192). Laura Edith Bonilla de León relata el nacimiento simbólico de la nota roja, que se debe a Manuel Caballero, iniciador en México del periodismo de información al estilo estadounidense. Caballero publicó, en la primera plana del diario de Guadalajara *El Mercurio Occidental*, dirigido por él, un artículo sobre el asesinato del gobernador de la entidad, una mañana de 1889. La noticia iba acompañada de la marca de una mano entintada en rojo, que atraía la atención de inmediato logrando que se multiplicaran las ventas del periódico (Bonilla de León, 2013: 15)

Se trata de momentos simbólicos, insisto, porque lo cierto es que ni *El Imparcial* ni *El Mercurio Occidental* inauguran las noticias sensacionalistas y sanguinolentas. Estas pueden leerse, si bien de forma dispersa y asistemática, en otras publicaciones.

Para Monsiváis, los primeros cultivadores de la nota roja en México, ya en el sentido moderno, son los autores de corridos y los grabadores. Así, José Guadalupe Posada

[...] convierte los crímenes más notorios en expresión artística y ve en los hechos de sangre los cuentos de hadas de las mayorías [...] transforma hechos de la naturaleza social en ‘sensaciones’, en aquello ‘tan real’ que es inverosímil, tan cercano que solo si el arte o el escándalo lo transfiguran se advierte su definitiva lejanía (Monsiváis, 2010: 18).

La merecida fama de Posada se vincula en mucho a don Antonio Vanegas Arroyo, no su único, pero sí su principal editor. Mariana Masera lamenta que muchos grabados de Posada, o de Manuel Manilla, se han difundido desprendiéndolos de su contexto, del relato o los corridos con que los imbricó el editor (Castro Pérez, González Bolívar y Masera, 2013: 493). De ahí que, en 2017, centenario del nacimiento del impresor, fuese imperativa la reivindicación de su papel.

La imprenta Vanegas Arroyo

En ese periodo de transición hacia un nuevo periodismo, a finales del siglo XIX y principios del XX, en un contexto de grandes avances tecnológicos y profundos cambios políticos, surge la imprenta familiar de Antonio Vanegas Arroyo. Esta casa impresora, explican Mariana Masera y su equipo, fue, si no la única, una de las más importantes y emblemáticas de la cultura popular de México (Castro Pérez, González Bolívar y Masera, 2013: 491). La editorial a la vez representaba y conformaba el imaginario popular de México, pues había una continua retroalimentación entre las publicaciones y los lectores. Los textos eran accesibles pues se vendían a un precio bajo no solo en la imprenta sino en sitios públicos, como la entrada de las iglesias. Un hecho fundamental es que, dada la condición analfabeta de la mayoría de la población mexicana, los textos llegaban a muchos consumidores mediados por la tradición oral.

Sin duda, uno de los atractivos de las publicaciones de Vanegas Arroyo era la combinación entre textos e imágenes. Vendedores ambulantes o pregoneros leían los relatos, o cantaban los textos, si se trataban de corridos, en plazas o mercados, a quienes no sabían leer. Así los impresos se vinculan con la oralidad, el juego o la música. A su vez, por supuesto, que las ilustraciones constituían un lenguaje que todos podían entender

(Castro Pérez, 2015: 49-58, 129). Los dos tipos de formato predominantes entre los impresos Vanegas Arroyo fueron el cuadernillo, que consiste en un pliego doblado dieciséis veces y recortado, que se presenta en folios unidos, y la hoja volante constituida por un octavo de pliego, impresa generalmente por ambos lados (Castro Pérez, González Bolívar y Masera, 2013: 494-502).

La gran diversidad de contenidos de las publicaciones apela a gustos diferentes y atañe a todos los aspectos de la vida cotidiana, material y espiritual de los habitantes de la capital. Sintetiza Elisa Speckman: cancioneros, colecciones de versos, cuentos patrióticos e infantiles, comedias para ser representadas por títeres o por niños, series de cartas amorosas y consejos a los amantes, felicitaciones, juegos y adivinanzas, imágenes de santos, reglas para echar las cartas, suertes de prestidigitación, libros de magia o brujería, oráculos o libros del porvenir, remedios médicos, recetas de cocina y muestrarios de bordado. De ahí que esta investigadora, siguiendo a Georges Duby, afirme que las hojas sueltas, los pliegos y cuadernillos, son unos de los pocos vehículos que permiten conocer las ideas e imaginarios de los grupos populares. Ello pese a que, al ser redactados por personas ajenas al grupo, los textos publicados por Vanegas Arroyo y otras imprentas similares ofrecen el pensamiento de estos grupos un tanto mediatizado (Speckman, 2005: 391, 396).

Masera encuentra dos ejes centrales en las hojas volantes, el noticioso y el pasatiempo (Castro Pérez, González Bolívar y Masera, 2013: 500). El primero agrupa tres tipos de contenido y su correspondiente discurso. Uno de ellos es el que me interesa en esta ocasión, la noticia de bandoleros y criminales. Los títulos llamativos y morbosos, si bien divertidos, que se encuentran en este tema han sido objeto de varios acercamientos. Monsiváis considera que entonces y ahora, “en la retahíla de adjetivos límite (‘escabroso, monstruoso, tétrico, vomitivo, abracadabrante, macabro, repugnante, pavoroso, atroz’) la reseña convulsa triunfa sobre el genuino horror moral” (2010: 40).

La nota roja, refiriéndose al crimen y la prostitución, ha sido llamada la otra cara del imaginario porfiriano basado en orden y progreso, de ahí su importancia histórica (Pineda Franco, 2005: 77).

Jesús Negrete, o sea, el *Tigre de Santa Julia*

Jesús Negrete, apodado el *Tigre de Santa Julia*, fue un famoso asaltante y criminal en el Porfiriato, nacido en 1883 y muerto en 1910, cuya fama ha trascendido su momento histórico.

Las primeras noticias del delincuente las encontramos en la prensa contemporánea a su vida, tanto en publicaciones de Vanegas Arroyo como en la prensa regular. Se trata de un personaje que ha arraigado en el imaginario colectivo nacional, como ratificamos en las conclusiones. Las revisiones más confiables del caso del Tigre son las de Alberto del Castillo Troncoso (2008), quien ofrece una amena y bien documentada semblanza del personaje, y Elisa Speckman, que ha realizado una revisión acuciosa de las publicaciones del momento –*La Gaceta de Policía, El Imparcial, El Diario del Hogar, El País y El Popular*, además de la producción Vanegas Arroyo–, y concuerdan en que la imagen de Negrete oscila entre el forajido común y el bandido social. Speckman explica que en tanto algunas publicaciones lo describían como un malhechor del orden común, que actuaba solo en beneficio propio, otras, como los impresos sueltos, sobre todo décadas más tarde, lo presentaban como un bandido social que se enfrentaba a los poderosos, mataba únicamente en defensa propia y compartía sus ganancias con la comunidad. Las hojas volantes revisadas para este trabajo presentan más bien una imagen negativa; si bien, como afirma la investigadora, sí le atribuyen al Tigre cualidades como bravura, valor, honor y un considerable grado de heroicidad. Del Castillo Troncoso explica que en tanto la historia oficial aleja al *prócer* de su condición humana para convertirlo en estatua de bronce, la cultura popular humaniza al *bandido* para devolverlo a la memoria y la vida cotidiana. También concuerdan ambos investigadores en que es a partir del juicio popular enfrentado por el transgresor que su trayectoria empieza a suscitar el interés del público, entre 1908 y 1910 (Castillo Troncoso, 2008: 285, 292; Speckman, 2014: 218-222).

Con diferencias mínimas, ambos estudiosos coinciden en la información fundamental, que resumo.

Jesús Negrete nació en agosto de 1874 en Cuerámara (Guanajuato). De origen campesino, pobre, trabajó primero en el campo, sirviendo a algún hacendado, y luego ingresó al Ejército como soldado raso; más adelante llegó al grado de sargento segundo. Sin embargo, solicitó su baja, se trasladó a la Ciudad de México y se estableció en el antiguo barrio de Santa Julia. De acuerdo con las publicaciones de la época –revisadas por Speckman– formó una banda con otros cuatro para asaltar la hacienda de Aragón. Fue aprehendido y consignado a una comisaría de la cual logró escapar matando a dos policías. A partir

de ese momento se dedicó a operar en la ilegalidad y empezó a ser identificado como el Tigre de Santa Julia.

Prisionero en la cárcel capitalina de Belén, en 1904 se evadió de ella, junto con otros cuatro reos. Pronto fueron aprehendidos, a excepción de Negrete que se había escondido en la casa de una de sus amantes, María Inés Escogido. Los periódicos de la época, cuenta Del Castillo Troncoso, subrayaron que la huida de los reos demostraba claramente la corrupción imperante en el presidio, y los nexos entre la Policía y el mundo del hampa (Castillo Troncoso, 2008: 284-285).

Pese a que gozó de la protección de varias mujeres, fue aprehendido cerca de su casa, cuando se encontraba muy tranquilo defecando en una nopalera y fue trasladado, una vez más, a la cárcel de Belén. En cinco ocasiones el jurado popular solicitó su pena de muerte, así que a pesar de los esfuerzos de su defensor, Justo San Pedro, por salvarle la vida, finalmente fue fusilado el 22 de diciembre de 1910, cuando tenía treinta y siete años de edad.

Los textos novelescos y cinematográficos sobre el Tigre manejan en forma más o menos laxa la misma información, poniendo el acento en el episodio de algún cruel delito, cometido por él solo o por la gavilla que comandaba, en el de la ingeniosa fuga de la cárcel de Belén, en la ridícula aprehensión en la nopalera –muy difundida en el imaginario popular–, en uno de los múltiples y apasionados romances, en determinado pasaje del juicio o en el fusilamiento, todos momentos atractivos. Y por supuesto, a excepción de la novela de Bautista Juárez, ofrecen una mirada positiva y mitificadora.

Varias hojas volantes

Dado que la mitificación del personaje tiene su origen en los impresos sueltos, entre otros los generados por la imprenta Vanegas Arroyo, tiene especial interés acercarse a ellos. Hago una selección de estas publicaciones.²

² Transcribo de las publicaciones, conservando los errores ortográficos y tipográficos.

La vida de un bandolero

LA VIDA DE UN BANDOLERO / LOS CRIMENES MAS NOTABLES DE JESUS NEGRETE /
(a) EL “TIGRE DE SANTA JULIA” / (APREHENSION DE SUS COMPLICES)³

Este encabezado, en el frente de una hoja volante –la parte de atrás no se ha encontrado–, contiene una parte de un corrido que relata, en efecto, la vida y los crímenes más notables del bandolero, así como la detención de sus cómplices. El grabado de José Guadalupe Posada se refiere no a la aprehensión final que tuvo lugar en 1904, sino a un intento anterior en el cual todos pudieron escapar. Relata Del Castillo Troncoso que, al momento de la detención, una de las amantes del Tigre, Ramona Cabrera, le entregó un sarape que ocultaba una pistola. Esto pese a que ella había sufrido malos tratos por parte del delincuente (2008: 296-297).

El grabado se centra precisamente en el ataque de Negrete a los policías, quienes lucen más bien asustados, en tanto que una mujer observa quieta. Lo que sí comparten el corrido y el grabado es la fiereza y vileza del bandido, que se representa de tamaño mayor que los demás, según acota Speckman (2014: 226). En este caso, la visión de Negrete es negativa.

Vamos á narrar los crímenes
Mas notables de Negrete
Los cuales se han descubierto
En México últimamente

El Coronel Felix Díaz
Trabajando sin descanso
Ha conseguido hacer esto
Sin tropiezos ni retraso.

Los cómplices del bandido
También fueron descubiertos
Y en poder de la justicia
Todos se encuentran ya presos

A referir comencemos
Los formidables delitos

³ En la base de datos Impresos Populares Iberoamericanos –en adelante IPI– la clasificación es HVolante:JNBelen A.djvu. Impreso fuera de serie y de colección. Año 1906. La hoja volante, de la que solo se ha digitalizado una página, consta de 1/8 de pliego, en papel revolución. Pie de imprenta: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo Calle Santa Teresa 1. Pertenece al Repositorio Chávez-Cedeño. Disponible en: <https://goo.gl/3jhKdv>.

Del “Tigre de Santa Julia”
Con sus detalles precisos.

La noche del día 15
De mil novecientos tres
De Vallejo en la Garita
Un robo y asalto fué

Dos arrieros que llevaban
Animales con carbón
Fueron ¡ay! asesinados
Por robarlos a los dos.

De Negrete fueron cómplices
Un Hernandez y un Martínez;
Otro llamado Galván
Con instintos también viles.

Los muertos en una zanja
Fueron por allí arrojados
Y los bandidos huyeron
Para no ser apresados.

Después de esto al poco tiempo,
Aquí ya en la Capital,
A un gendarme dió un balazo
Con vileza singular.

Su cómplice fué en este crimen
Su querida la “Cabrería”
El gendarme lo llevaba
Por escándalos que alteran.

Huyeron los criminales
Sin que pudiera prenderlos
Y al pronto quedando impune
Este delito tan fiero.

Después en el Molino
Llamado de Valdéz
Asaltaron una noche
Con mucha avilantez:

IMAGEN 1: La vida de un bandolero. Los crímenes más notables de
Jesús Negrete (a) el *Tigre de Santa Julia*.
Aprehensión de sus cómplices



Fuente: Impresos Populares Iberoamericanos. Clasificación: HVolante:JNBelen A.djvu.

Montserrat Galí Boadella, que estudia el grabado novohispano como antecedente de la producción de José Guadalupe Posada, hace notar que lo que se entendía como información, incluso en el siglo XIX, no es lo mismo que en la actualidad. Se trataba de historias que entretenían y encerraban lecciones morales (2013: 43). Helia Emma Bonilla, refiriéndose a los grabados de Posada, piensa que tal vez al público no le importaba la *veracidad* de los impresos; que las hojas volantes se situaban entre la información y el entretenimiento, satisfaciendo en principio una curiosidad morbosa (2005: 436).

El jurado, narración en dos páginas

Bajo el título “EL SENSACIONALISIMO JURADO / DE / JESUS NEGRETE / O SEA ‘EL TIGRE DE SANTA JULIA.’”,⁴ esta hoja lleva exactamente el mismo grabado de Posada que la hoja anterior, “La vida de un bandolero...”. La imagen se corresponde solo con una parte del texto: se recrea la anécdota de la pistola envuelta en la cobija que permite al Tigre escapar, pero el apoyo en este caso se atribuye a otra de sus amantes.

El relato abarca la página del frente y parte del reverso. En esta última página, al final de la narración se destaca con letra mayor la sentencia del juez a Negrete y los cinco acusados que lo acompañaron en el juicio. Y después se incluyen seis estrofas de cuatro versos octosílabos de rima irregular sobre el Tigre y su destino.

Lo más interesante en esta hoja es el relato, que tiene todas las características de una crónica periodística de mediados o finales del siglo XX, en tanto se proponen comunicar un acontecimiento, pero donde el autor puede valerse de recursos literarios para ofrecer una mirada subjetiva.

En este caso, la noticia objetiva es la de las sentencias del jurado, pero estas ocupan apenas una parte del texto; el resto es el inventario de la vida y *fechorías* del delincuente. La narración ofrece detalles que agilizan la lectura y generan una cierta expectativa: “dio un salto tigresco [...] Con pistola en mano pudo huir rapidísimo”, “tremenda fue la refriega”, “Quebró los barrotes de la celda del tercer piso, saltando un paredón y hasta ganar la calle”.

⁴ Hoja del acervo del Instituto Ibero-americano de Berlín. Título: El sensacionalisimo jurado de Jesús Negrete. Subtítulo: o sea “El Tigre de Santa Julia”, disponible en: <https://goo.gl/NHKwFP>.

Los matices subjetivos residen en la intención aparentemente moralizante del narrador, cuyos adjetivos reiteran su horror ante lo relatado: “sensacionalísimo” (jurado), “formidables” (crímenes), “taimado” (Tigre), “nocturnas y sangrientas” (correrías), “horribles” (delitos). Así como en determinadas frases que dejan claro que no es su lenguaje propio sino el de los vulgares acusados: “se armó la terrible ‘gorda’”; “[Marina] echaba balazos como maíz, según expresión de esta gentuza”.

Transcribo el texto:

Ha terminado El Jurado, sensacional com omuy pocos, del famoso homicida Jesús Negrete, titulado con justo motivo “El Tigre de Santa Julia.” No solo ha sido homicida asesino, sino que á más de esto. ladrón

Cinco veces se ha pedido para él la pena de muerte. El 3o de Mayo próximo pasado á las 6 de la mañana, se trasladó tan feróz reo de la Penitenciaría á Belén con las mayores precauciones, en el carrito denominado “El Diablo”.

El Jurado duró muchos días y según dicen tiene 1200 hojas el proceso; como testigos hubo varias personas.

Haremos á la ligera un corto relato de sus más formidables crímenes:

Hace algunos años estuvo de soldado en el Tercer Batallón “Artilleros” y se captó taimado la simpatía de sus jefes. Llegó á Sargento 2º y después pidió su baja, la que le concedieron. Aquí comenzó su vida de bandolero: formósu cuadrilla de forragidos que robaban y asaltaban, Con Tomás Peña, Fortín Mora, Gregorio Mariscal y Pedro Mora, robó la hacienda de “Aragón”. Negrete efectuó muchas correrías nocturnas y sangrientas por varios puntos del Distrito Federal. Una vez fué aprehendido “El Tigre” por un gendarme y al llevarlo á la Comisaría, en tono conmovedor rogó al policía le permitiera que su Señora le diera una cobija. A poco asomó Inés Escogido, que era su amasia con la dichosa cobija arrollada. Negrete la tomó, pero ésta ocultaba una pistola cargada con cinco tiros. Dió un salto tigresco y agredió al gendarme; vino en auxilio otro policía llamado Arnulfo Sánchez y á este le dejó muerto de un balazo. Con pistola en mano pudo huir rapidísimo. Negrete cambiaba de rumbo frecuentemente. Asaltó á poco tiempo

[Reverso de la hoja: continúa la narración y se incluyen unos versos:]

al “Molino de Valdez” con varios compadres valiéndose de horadaciones.

Otra vez en Tacubaya, por puro gusto puso á reñir á dos de sus compañeros. Uno de los Cisneros, cómplice de Negrete cayó en manos de un policía quien se lo llevaba á la cárcel. “Yo no puedo permitir que vejen á mis amigos” dijo el Tigre y dió un balazo al referido policía. Después robó en el cuartel de Artilleros donde antes había sido soldado. Horadó el muro que separa dicho cuartel del atrio de San Diego y robaron algunas pistolas. Muy afecto á mujeres era el Tigre y estas le ayudaban y le servían de cómplice para sus robos. Una de ellas, Marina, se vestía de hombre y echaba balazos como maíz según expresión de esta gentuza. A poco tiempo fué á la Colonia de Santa Julia, de donde le vino el nombre de Tigre. Este y su gente estaban bien alcoholizados y en la cantina “La Puerta del Sol” se armó la terrible “gorda”. Hubo disparos y un muerto. Acudieron los rurales y Negrete luchó con ellos á balazos en unión de su cuadrilla. Tremenda fué la refriega, pues hubo muertos de ambas partes. Aquí si no pudo escapar por haber resultado herido; del hospital pasó á bartolinas de Belén bien incomunicado. De estos lugares se fugó una noche poniéndose de acuerdo con sus convecinos de encierro; quebró los barrotes de la celda del tercer piso, saltando un paredón y hasta ganar la calle. Su captura se efectuó en una guarida que tenía en Tacubaya, y á los 5 meses de la fuga de Belén. En esta cárcel fué detenido y después se remitió á la Penitenciaría por haber más seguridades. Poco más ó menos esta es la historia de las fechorías del Tigre de Santa Julia. Este delincuente quedó ya por la sexta vez sentenciado á la pena capital la que tendrá verificativo probablemente, atendiendo á las leyes de nuestro suelo y á los horribles delitos que lleva cometidos el Tigre de Santa Julia.

El Tribunal del Pueblo ha pronunciado su veredicto el día 13 de Junio de 1908, y el Juez fundado en la resolución del Jurado, ha producido sentencia en contra de los acusados, en la forma siguiente:

Jesus Negrete: Sentenciado á Muerte.

Pedro Herrera: 10 años, 10 meses y 20 días.

Marciano Cornejo: 8 años 11 meses 10 días.
Agustin Cisneros: 8 años 3 meses 10 días.
Apolonio Ruiz y Maria Ines Escogido: Absueltos.
Heraclio Rodriguez y Jose Cisneros: Compurgados.
El Indio Guadalupe (G. Martinez.) Compurgado.

Cometió muchos delitos
El Tigre de Santa Julia,
Robos y homicidios hartos
Y en Belén consiguió fuga.

--

Terrible ha sido este reo,
Terrible como ninguno
Por esto hoy, ya la Justicia
Previene un castigo duro.

--

La última pena de fijo
A Negrete aplicarán
Y á sus cómplices ¡quién sabe
Quién sabe qué pasará!

--

Pero lo que es el Tigraso,
Creo no se escapará,
Ya la hora se aproxima
De su sentencia cabal.

--

Los defensores seguro
No conseguirán salvarle
Y en el patio de Belén
Le matarán, es probable

--

Y así acabará Negrete
Por asesino vilísimo
Si es que el indulto no llega,
Lo cual es difícilísimo.

IMAGEN 2: El sensacionalísimo jurado de Jesús Negrete, o sea *El Tigre de Santa Julia*



Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín, clasificación: P Mex ha 23.

El fusilamiento y las últimas palabras

La base de datos Impresos Populares Iberoamericanos resguarda tres hojas con el mismo encabezado: JESÚS NEGRETE / (á) el Tigre de Santa Julia. / FUSILADO / En la Cárcel de Belem. / El 22 de Diciembre de 1910.⁵

El grabado de José Guadalupe Posada que, junto con el encabezado, ocupa la mitad de la página, nos muestra al pelotón de fusilamiento ya disparándole al acusado, y generando una nube de pólvora que, sin embargo, aún no toca al hombre parado junto a un muro de ladrillo. En la esquina derecha de abajo, se encuentran cuatro hombres muy bien vestidos.

La violencia de la ilustración contrasta con la serenidad de la voz narrativa:

Ya es conocida la tenebrosa historia de este temido criminal. Esta larga cadena de crímenes que cometió Negrete en compañía de sus camaradas que formaban su “pandilla” esa interminable serie de robos, asesinatos, riñas, escándalos y otros atentados, ahora toca á su fin, la cadena muestra su último eslabón. El tigre de Santa Julia fué fusilado el Jueves 22 á las 6 de la mañana en el Jardín de Belém.

Fué trasladado la tarde del martes 20 de la Penitenciaría á Belem y entregado al Sr. alcalde de esta última prisión, encapillado el Miércoles 21 á las 6 a. m. en la sala de descanso de los Celadores, donde se puso la Capilla y donde pasó las últimas 24 horas de su existencia en fervorosa plática cristiana con el sacerdote padre Durán, que lo dispuso católicamente á recibir el castigo de sus culpas en este mundo y á pedir el perdón de ellas alla en el otro, donde habrá de presentarse á un nuevo jurado, no menos severo que el de los hombres.

¡Oh, mis lectores amados! figuraos cuan terribles serán los momentos que duró ese infeliz esperando la muerte, pensad en todos los tormentos que enloquecerán su alma, y haced el firme propósito de huir del camino del mal para seguir por la senda del bien y de la virtud.

⁵ En IPI las hojas llevan las siguientes clasificaciones: JNBelen A.djvu, JNBelen B.djvu y JNBelen.djvu. Elegimos trabajar con JNBelen B.djvu porque es la única que tiene la fecha explícita, y de la que se han digitalizado ambos lados. Impreso fuera de serie y de colección. Año 1910. 1/8 Pliego, en papel revolución. Pie de imprenta: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo Calle Santa Teresa 1. Pertenece al Repositorio Chávez-Cedeño. Disponible en: <https://goo.gl/PKAo9t>.

El narrador de la crónica más que estar horrorizado por la crueldad del delincuente, parece sentir compasión y estar casi conmovido con sus sufrimientos. Se acentúa la “fervorosa plática cristiana” del condenado con el cura, lo que mueve a simpatizar con él. El relato culmina con el consejo de no seguir el camino del delincuente, de forma más explícita que en los ejemplos precedentes.

La parte trasera de la hoja contiene un corrido con el siguiente encabezado:

ultimas palabras / de jesus negrete / (á) “El Tigre de Santa Julia.”⁶

El escuadrón de soldados
En fila frente por frente
Del impasible Negrete
Esperan tristes, callados.

El tigre los contempla
Y sonríe irónicamente,
Suspira pausadamente
Y dice con voz que tiembla.

Soldados, vuestro deber,
Me conmueve y os perdono;
No temáis sufrir mi encono.
Esto así tiene que ser.

Bien pronto muerto seré
Por vuestras balas certeras,
También yo en mis horas fieras
Muchas vidas arranqué.

Mundo que viste mi eterna
Odiosidad por lo bueno,
Hoy me arrojas de tu seno,
Hoy me consumes de pena.

Mis arrebatos deploro,
Me arrepiento, aunque ya tarde,
Mi remordimiento es grande
Y no puedo más, y lloro...

⁶ En el IPI esta página, identificada como JNBelem B.djvu/2, no tiene datos bibliográficos específicos, le corresponden los mismos que la página del frente.

IMAGEN 3: Jesús Negrete (a) *El Tigre de Santa Julia*. Fusilado en la cárcel de Belén el 22 de diciembre de 1910



Fuente: Impresos Populares Iberoamericanos. Clasificación: JNBelen B.djvu.

Y aquel hombre altivo y fiero
Llevó á su rostro la mano
Para ocultar lo que en vano
Contenía firme y sereno.

Después, con voz apagada
Continuó de esta manera,
Muy quedo, cual si le oyera
Una existencia ignorada.

Adios mundo, cruel e ingrato,
Adios vida, triste y mala;
Voy á un mundo en que se iguala
El sér más vil y el más alto.

Allá voy á descansar
Tanto como aquí he sufrido,
A llorar arrepentido,
Tantas culpas á llorar.....

Adios amigos queridos,
Adios Guanajuato y León,
Mis amigos de prisión
Y todos mis conocidos.

Pedidle todos á Dios
Que me perdone en el cielo,
Ya me marchó de este suelo,
Adios, vida, ¡adios, adios!

Y á la señal que se dió,
Los soldados fuego hicieron,
Y los ecos repitieron:
¡Jesús Negrete murió!

Cesó de hablar y á su izquierda
Vió al capitán en seguida
Y una mirada expresiva
Le pidió que concluyera.....

Y á la señal que se dió,
Los soldados fuego hicieron,
Y los ecos repitieron:
¡Jesús Negrete murió!

IMAGEN 4: Últimas palabras de Jesús Negrete (a)
El Tigre de Santa Julia

**ULTIMAS PALABRAS
 DE JESUS NEGRETE
 (á) "El Tigre de Santa Julia."**

El escuadrón de soldados
 En fila frente por frente
 Del impasible Negrete
 Esperan tristes, callados.

El tigre los contempla
 Y sonrió irónicamente,
 Suspira pausadamente
 Y dice con voz que tiembla.

Soldados, vuestro deber,
 Me conmueve y os perdono;
 No temáis sufrir mi encono
 Esto así tiene que ser.

¡Ben pronto muerto seré
 Por vuestras balas certeras.
 También yo en mis horas fieras
 Muchas vidas arriqué.

Mundo que viste mi eterna
 Odiosidad por lo bueno,
 Hoy me arrojas de tu seno,
 Hoy me consumes de pena.

Mis arrebatos deploro,
 Me arrepiento aunque ya tarde,
 Mi remordimiento es grande
 Y no puedo más, y lloro....

Y aquel hombre altivo y fiero
 Llevó á su rostro la mano
 Para ocultar lo que en vano
 Contenia firme y sereno.



Después, con voz apagada
 Continué de esta manera.
 Muy quedo, cual si le oyera
 Una existencia ignorada.

Adios mundo, cruel é ingrato,
 Adios vi'a, triste y mala;
 Voy á un mundo en que se iguala
 El sér más vil y el más alto.

Allá voy á descansar
 Tanto como aquí he sufrido,
 A llorar arrepentido,
 Tantas culpas á llorar.....

Adica amigos queridos,
 Adios Guanajuato y León,
 Mis amigos de prisión
 Y todos mis conocidos.

Pedidle todos á Dios
 Que me perdone en el cielo,
 Ya me marchó de este suelo,
 Adiós, vida, ¡adiós, adiós!

Y á la señal que se dió,
 Los soldados fuego hicieron,
 Y los ecos repitieron:
 ¡Jesús Negrete murió!

Cesó de hablar y á su izquierda
 Vió al capitán en seguida
 Y una mirada expresiva
 Le pidió que concluyera....

**Y á la señal que se dió,
 Los soldados fuego hicieron,
 Y los ecos repitieron:
 ¡Jesús Negrete murió!**

Imp. de Antonio Vanegas Arroyo, 24 de Santa Teresa núm. 43, México, 1910

Fuente: Impresos Populares Iberoamericanos. Clasificación: JNBelem B.djvu/2.

En el corrido se mantiene la simpatía de la voz narrativa con el personaje a quien se describe como valiente y sereno.

Más detalles del fusilamiento

Otra hoja contiene una extensa narración, que ocupa ambas páginas. Se titula: EL FUSILAMIENTO / DE JESUS NEGRETE / (á) “El Tigre de Santa Julia” / El 22 de Diciembre de 1910, á las 6 y 25 de la mañana / En el Patio del Jardín de la Cárcel de Belem.⁷

El grabado de Posada muestra a Jesús Negrete, vestido de traje oscuro, ropa muy distinta de cuando ejercía como asaltante. También se ve embarnecido. Está sentado ante una mesa, con la mano en el rostro que expresa preocupación. Detrás de él, de pie, están dos uniformados con fusiles en la mano que parecen haber ido a buscarlo. A su derecha cuelga la imagen de una Virgen de Guadalupe, y debajo, en el extremo derecho, dentro de un círculo ondulado que abre un espacio al imaginario del personaje, el instante del fusilamiento, los soldados disparando, la nube de pólvora en el aire, entre ellos y el condenado aún de pie.

Bajo el subtítulo de “ULTIMOS DETALLES” se encuentra el siguiente texto:

Habiéndose verificado la entrega del reo, que se hallaba confinado en la bartolina No. 67, la misma en que pasó tantos años en Belén, antes de ser trasladado á la Penitenciaría, hubo de procederse á el encapillamiento, para lo cual se designó la pieza que sirve de descanso á los celadores, y en ella se levantó el altar, donde fué colocada en la parte superior una Virgen de Guadalupe y á sus pies un crucifijo y candelabros de latón con sus respectivas ceras.

Había en el interior de la capilla dos camas: una para “El Tigre” y la otra para el presbítero Padre Julián Villaláin, que le acompañó hasta el último momento.

Había también dos mesas con sus sillas y demás útiles indispensables, por lo que Negrete veía complacido y con curiosidad todas estas cosas que le rodeaban.

Quiso vestirse de negro y el Sr. Alcaide le obsequió un traje de charro de este color y un sombrero de pelo también negro, todo lo

⁷ En el IPI la clasificación es HVolante:EFBelem A.djvu. Impreso fuera de serie y de colección. 2 páginas. Año 1910. 1/8 pliego, en papel revolución. Pie de imprenta: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo 2ª de Santa Teresa 43. Pertenece al Repositorio Chávez-Cedeño. Disponible en: <https://goo.gl/ZBRXKY>.

cual recibió Negrete muy agradecido, y para celebrar el estreno de su indumentaria, brindó con una copa de cognac, manifestando la verdadera serenidad de los hombres valientes.

Durante buena parte de la noche se la pasó platicando con los sentinelas y otras personas que lo acompañaban, como su defensor el Lic. Justo San Pedro, el padre Villaláin y otras, que le daban conversación.

[Reverso de la hoja volante:⁸ continuación del relato]

Ya cerca de la media noche se puso á escribir unos versos que incertamos y varias cartas, entre ellas dos que recomendó mucho, y que eran para su pariente Amado Sánchez y la otra para un hermano suyo, que radican en Cuerámaro, Guanajuato, y en la que les recomendaba el cuidado de su hija Leonila y que no le avisaran á su madre de su muerte, sino hasta pasados unos días.

Ya de madrugada se acostó y durmió aunque con sueño intranquilo. El padre Durán y el padre Villaláin, unidos, le rogaban y le aconsejaban que se confesara pero no quizo. Rezó mucho y rezó fervorosamente y de corazón, pero no se confesó.

Antes de las 6 de la mañana fué despertado y llevado al patrio del Jardín y colocado de pié en el muro blanqueado al efecto. Recorrió toda la distancia de la capilla al jardín con paso firme. Serio, callado y con la vista inclinada y fija hácia el suelo. El padre Villalain a su izquierda con un crucifijo en la mano y el capitán del escuadrón de tiradores á su derecha. Dió la señal el jefe, resonó la descarga y J. Jesús Negrete cayó exclamando ¡Adiós, señores perdonenme, ¡Viva México!.....

Separado por una pequeña floritura tipográfica, el relato continúa:

Para complacer debidamente á nuestros lectores, copiamos á continuación los versos de “El Tigre de Santa Julia” sin hacerle ninguna corrección ni cambio alguno para que nuestro público posea los verdaderos:

A continuación dos adornos enmarcan la dedicatoria:

los dedica a su defensor el lic. d. justo san pedro.

⁸ En el IPI esta página, identificada como EFBelem A.djvu/2, no tiene datos bibliográficos específicos, le corresponden los mismos que la página del frente.

Sigue el título

versos / de Jesus Negrete,

Un ornato más y el texto que transcribo:

La sociedad ha quien yo pertenesco,
De de que tuve este aliento de vida,
Yo les suplico escuchen mis versos
Que ala zazón va acantar les milira.

Con relación á la vida y la muerte
es necesario que todo sucumba,
Nuestra Criación es cuestión indeleble
Dios la formó en tre losierto y la duda

Mil novecientos y 10 —es el año,
En que vivemos nuestra Era cristiana,
yó, yá, sufrí un fatal desengaño,
Es to les digo á los hombres de fama.

Con esta fecha que no olvidare,
Se publico la espantosa desgracia
Que á Jesús Negrete le ba á suceder
El día 27 del mes de Diciembre.

Fuí hombre del gusto no puedo negarlo
ysolito sufrí todas mis pasiones.
Este mundo ingrato que me adirigido
Me hizo comprender de sus iluciones.

Solo les encargo á todos mis amigos
Qué no agan recuerdos de lo que antes fuí
Por que el de sengaño deste triste mundo,
Me vino á decir que todos los tiempos llegan á su fin

Como la grieta que abre en duraroca,
Del Cosmo la terrible convulsión
Es la herida, profunda y no curada
Qué en el fondo del pecho llevo yó.

Es la angustia mortal de sinco años
Qué en la Penitenciaría sufrí yó
Por que él Supremo Gobierno de mi Patria,
Me condeno y así lo de creto.

Todo el mundo es falso y engañoso.
La juventud, las fuerzas, el vigor.

La esperanza, los sueños, todo pasa
y la eterna verdad, es el dolor.

Déjame proseguir el Ser humano.
Se parece en su historia á cierta flor:
Nace, ostenta matices, vierte aromas,
y se marchita al trasmultar el sol.

Yo les suplico disimulen mi torpeza.
Por alfin no fuí más queaficionado
Pero, mañana si Dios la vida me presta
Mi ciencia loca pasará á mejor estado

Estos versos se los obsequio á mi defensor como un recuerdo de
gratitud.

Trovados de mi triste y torpe talento, Dios lo guarde muchos años

La crónica de los últimos detalles está relatada por una voz muy afectuosa para el personaje. Tal pareciera que después del juicio, donde fue evidente la simpatía popular hacia el acusado, se hubiera liberado de sus culpas. En cuanto a los versos, en verdad surgieron de la pluma del Tigre. Speckman acota que en su último periodo en la cárcel, Negrete ostentó una conducta ejemplar y aprendió a leer y a escribir, “demostró con hechos su capacidad de regeneración” que ya había afirmado en el juicio (Speckman, 2014: 249). El espíritu de arrepentimiento también parece auténtico, lo que es creíble ante la negación del indulto por parte del gobernante Porfirio Díaz. Los investigadores atribuyen esta negación posiblemente a que el dictador necesitaba mostrar su fuerza, dado que el levantamiento de Madero, entre otros, había tenido lugar poco antes (Castillo Troncoso, 1988: 287; Speckman, 2014: 252).

Otro corrido

Otra hoja volante ostenta en la portada el encabezado de “El cancionero / popular número 2”,⁹ tiene en el lado izquierdo el dibujo de un charro muy bien plantado. Y en el lado derecho aclara: “JESUS NEGRETE / (A) EL TIGRE DE SANTA JULIA / (nuevo corrido.)”.

⁹ Esta publicación aparece fechada en 1910 en el texto de Antonio Avitia *De la Revolución maderista al triunfo de los constitucionalistas* (2016: 6), que es el tomo III de *El país de las hojas sueltas. Colección de hojas sueltas, históricas y de ficción, de imprentas populares mexicanas*. Sin embargo, Speckmann lo sitúa en 1909 (2014: 231).

IMAGEN 5a: El fusilamiento de Jesús Negrete (a)
El Tigre de Santa Julia



Fuente: Impresos Populares Iberoamericanos. Clasificación: HVolante:EFBelem A.djvu.

IMAGEN 5b: Reverso de la hoja volante: El fusilamiento de Jesús Negrete (a) *El Tigre de Santa Julia*

Ya cerca de la media noche se puso á escribir unos versos que incertamos y varias cartas, entre ellas dos que recomendó mucho, y que eran para su pariente Amado Sánchez y la otra para un hermano suyo, que radican en Cuernavaca, Guanajuato, y en la que les recomendaba el cuidado de su hija Leonila y que no le avasaran á su madre de su muerte, sino hasta pasados unos días.

Ya de madrugada se acostó y durmió aunque con sueño intranquilo. El padre Durán y el padre Villalain, unidos, le rogaban y le aconsejaban que se confesara pero no quiso. Rezó mucho y rezó fervorosamente y de corazón, pero no se confesó.

Antes de las 6 de la mañana fué despertado y llevado al patio del jardín y colgado de pie en el muro blanqueado al efecto. Recorrió toda la distancia de la capilla al jardín con paso firme. Serio, callado y con la vista inclinada y fija hacia el suelo. El padre Villalain á su izquierda con un crucifijo en la mano y el capitán del escuadrón de tiradores á su derecha. Dió la señal el jefe, resonó la descarga y J. Jesús Negrete cayó exclamando ¡Adiós, señores perdóneme! ¡Viva México!.....

— O —

Para complacer debidamente á nuestros lectores, copiamos á continuación los versos de "El Tigre de Santa Julia" sin hacerle ninguna corrección ni cambio alguno para que nuestro público posea los verdaderos:

LOS DEDICA A SU DEFENSOR EL LIC. D. JUSTO SAN PEDRO.

Impronta de Antonio Vanegas Arroyo 2a de Santa Teresa, núm 43 México 1910.

VERSOS

DE J E S U S N E G R E T E.

— O —

La Sociedad ha quien yo pertenesco,
De de que tube este aliento de vida,
Yo les suplico escuchen mis versos
Que al azón va acantar les milira.

Con relación á la vida y la muerte.
Es necesario que todo sucumba.
Nuestra Criación es cuestión indeleble
Dios la formó en el desierto y la duda

Mil novecientos y 10 — es el año.
En que vivemos nuestra Era cristiana,
yó, yá, sufrí un fatal desengaño,
Es to les digo á los hombres de fama.

Con esta fecha que no olviare.
Se publico la espintosa desgracia
Que á Jesús Negrete le ba á suceder,
El día 27 del mes de Diciembre.

Fuí hombre del gusto no puedo negarlo
y solito sufrí todas mis pasiones.
Este mundo ingrato que me adirigido
Me hizo comprender de sus ilusiones.

Sí lo les encargo á todos mis amigos
Qué no agn recuerdos de lo que antes fui.
Por que el de sengaño deste trite mundo.
Me vino á decir que todos los tiempos llegan á su fin

Como la grieta que abre en duraraca,
Del Cosmo la terrible convulsión.
Es la herida, profunda y no curada
Qué en el fondo del pecho llevo yó.

Es la angustia mortal de cinco años.
Qué en la Penitencia ía sufrí yó
Por que el Supremo Gobierno de mi Patria,
Me condeno y así lo decretó.

Todo el mundo es falso y engañoso.
La juventud, las fuerzas, el vigor.
La esperanza, los sueños, toda pasa
y la eterna verdad, es el dolor.

Déjame proseguir el Ser humano.
Se parece en su historia á cierta flor:
Nace, ostenta matices, vierte aromas,
y se marchita al transmutar el sol.

Yo les suplico disimulen mi torpeza.
Por alfin no fui más que aficionado
Pero, mañana si Dios la vida me presta
Mi ciencia loca pasará á mejor estado

Estos versos se los obsequio á mi defensor como un recuerdo de gratitud. Trovados de mi triste y torpe talento. Dios lo guarde muchos años

IMAGEN 6: *El Cancionero Popular*, No. 2

NUM. 2

EL CANCIONERO POPULAR



JESUS NEGRETE

(A) EL TIGRE DE SANTA JULIA

(NUEVO CORRIDO.)

Escuchen todos atentos
 Los crímenes principales
 Que llevaron al castigo
 Al «Tigre» por sus maldades.

Comenzaron sus batallas
 En mil movimientos tres
 Que á de a arrieiros la vida
 Les quitó con furia cruel.

Después y muy poco tiempo
 A un godarino por ser fiel,
 Le soltó muy buen balazo
 Con bastante arillaster.

Al siguiente año otra muerte
 En Taraboya fué á hacer;
 Con traición y deslealtad
 A otro hombre quitó el ser.

Y otro asesinato horrible
 Cometió junto á un maguero
 Allí coe'to dió un balazo
 A un peón que robó el.

Después mató á otro godarino
 Con dos balazos muy bien
 Pero no podían cogerlo
 Negrete muy listo fué.

Y por último el más grande
 De sus delitos por ser,
 Asesinó en Santa Julia
 Un a malana á las seis.

El «Tigre» de Santa Julia,
 Le pusieron aquí bien,
 Fué el caso en una carolina
 Con ferocidad muy cruel.

Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Clasificación: P Mex ha 162: 2.

El grabado de Posada, que recrea una fotografía del Tigre vestido de charro, tomada por Agustín Casasola, ha sido objeto de muchos comentarios por parte de los estudiosos. El personaje está en su mejor momento, luce elegante y masculino (Castillo Troncoso, 2008: 292; Speckman, 2014: 233).

El texto del corrido es:

Escuchen todos atentos
Los crímenes principales
Que llevarán al cadalso
Al “Tigre” por sus maldades.

Comenzaron sus hazañas
En mil novecientos tres
Que á dos arrieros la vida
Les quitó con furia cruel.

Después y muy poco tiempo
A un gendarme por ser fiel,
Le soltó muy buen balazo
Con bastante avilantez.

Al siguiente año otra muerte
En Tacubaya fué á hacer;
Con traición y alevosía
A otro hombre quitó el ser.

Y otro asesinato horrible
Cometió junto á un maguey
Allí oculto dió un balazo
A un pobre que robó él.

Después mató a otro gendarme
Con dos balazos muy bien
Pero no podían cogerlo.....
Negrete muy listo fué.

Y por último el más grande
De sus delitos por ley,
Aconteció en Santa Julia
Una mañana á las seis.

El “Tigre de Santa Julia
Le pusieron aquí bien,
Fué el caso en una cantina,
Con ferocidad muy cruel.

El corrido se dedica al lado negativo del personaje, se le asocia con “alevosía”, “traición”, “ferocidad”, “crueldad”, “avilantez”, que significa insolencia y audacia, pero se subraya que era más listo que la Policía.

En el caso de El Tigre de Santa Julia, tanto los corridos, como las notas en prosa pertenecen al género noticioso. Si bien en algunos se subrayan los aspectos negativos, aun en los peores momentos ofrecen una impresión de fuerza y masculinidad.

Speckman opina, comparando las hojas volantes y los corridos con otras versiones:

[...] la imprenta de Vanegas Arroyo, quizá por su interés de atraer lectores ofreciéndoles la información que querían leer u oír, o acaso porque compartía las aspiraciones y los valores populares, exaltó la trayectoria criminal del bandido y recogió los elementos que engrandecían su figura (hombría, valor, fiereza, audacia, astucia, e inteligencia), y absteniéndose de criticar su tendencia criminal (2014: 235).

Si bien pienso que, como se ha visto, sí hay algunas publicaciones de la imprenta que enfatizaban la maldad del personaje, en esta cita se apunta un hecho esencial: la retroalimentación de la editorial con sus lectores. Las hojas volantes y el cancionero captan, a veces en forma contradictoria y siempre fragmentada, ese rumor social popular.

Narraciones y películas sobre el Tigre

El personaje ha inspirado dos novelas, *El tigre de Santa Julia*, del escritor veracruzano Carlos Isla, publicada en 1999, en forma póstuma, y la novela corta de Melina S. Bautista Juárez, de idéntico título, aparecida en 2003.

Por lo que hace al cinematógrafo, en la segunda mitad del siglo xx, en 1974, se proyectó en las salas capitalinas una película, filmada un año antes, con la misma denominación que las novelas, dirigida por Arturo Martínez. Y al inicio del siglo xxi, en 2002, se produce otro filme, de Alejandro Gamboa, llamado igual. Por supuesto, materia y nombre se repiten en sitios web como la popular Wikipedia.

La edulcoración del personaje, su tránsito de un asaltante común a un buen bandido, con sentido social, de los que roban a los ricos y ayudan a los pobres, fue un proceso que se inició con los impresos sueltos, como hemos visto, en especial cuando se referían al fusilamiento y las horas precedentes a este.

Speckman apunta que la marginalidad del personaje, su exclusión de las oportunidades educativas, laborales y económicas, independientemente de su carencia de intenciones reformadoras, sí lo convirtió en un vengador que se enfrentó a los ricos y poderosos y se granjeó la simpatía de los desposeídos. Esto, y su probada fama de hombre valiente, contribuyeron a esa imagen de bandido social con la que entra en las narraciones después de muerto (Speckman, 2014: 260-261). Por supuesto, todo ocurre en el agitado contexto revolucionario mexicano. Del Castillo Troncoso apunta algunos factores fundamentales en la legendarización del Tigre. Uno es “la activa presencia femenina en su vida y obra”, la participación de mujeres que infringen las normas que el Porfiriato les imponía. Otro es la teatralidad de su existencia, que se revela sobre todo en el juicio y que impregna sus actos anteriores (Castillo Troncoso, 2008: 286, 298).

Si bien la legendarización se inicia en los periódicos, es asumida por el escritor Carlos Isla, que escribió novelas sobre transgresores y personajes populares, en *El tigre de Santa Julia*, y más adelante por el cine. Isla antecede la narración de la vida de Jesús Negrete con un corrido laudatorio, que muestra el espíritu que preside la novela, como puede verse en los siguientes fragmentos:

[...]

Le decían el mil amores
del barrio de Santa Julia;
como el tigre de la sierra
las contaba por colores.

Con más vidas que un gato, ´
cobró muchísimas muertes,
pues le sobraban mujeres,
que rezaran por su suerte

Ladrón fue de los ricos
y un chacal sanguinario.
Vengador de los pobres
y entre todos temerario

[...]

Fue como Chucho el Roto
y como el mismo Cristo Rey
José de Jesús Negrete
por nombre de buena ley (Isla, 1999: 9-10).

La narración, en tercera persona omnisciente, de la vida del personaje lo presenta como una víctima de las circunstancias. De familia pobre, recibió el odio y maltrato de su padre, que lo llamaba “diablo” y “Satanás”, por haber ocasionado la muerte de su madre al nacer.

El padre de Jesús, muy católico, se siente afectado personalmente por las Leyes de Reforma, aprobadas por el presidente Lerdo de Tejada y siente que eso es otra manifestación de la presencia del diablo en la tierra; por supuesto, Benito Juárez era para el señor un demonio. Así, el narrador va vinculando al personaje con el contexto social.

Criado por su abuela, Jesús creció como un peón en la hacienda de su progenitor y desde niño dio muestras de gran inteligencia, pero también de malestares gastrointestinales que presagiaban su futuro.

La novela recrea todos los episodios conocidos: el peonaje, el Ejército, los asaltos, la cárcel, las riñas, la violencia, las venganzas, las múltiples amantes, el juicio, el fusilamiento –incluso detalles como el hecho de que eligió como última comida barbacoa y quiso morir vestido con un elegante traje de charro–. En cada episodio se mencionan referencias precisas de lugar y tiempo. También se citan los nombres extratextuales de algunos personajes, como las amantes del Tigre, o su abogado defensor.

Se pinta a Negrete en su vida cotidiana como defensor de las mujeres y amoroso compañero. También se le describe como padre preocupado por la hija que tuvo con una de sus amantes.

Asimismo, Isla atribuye al personaje cierta corrección política. El Tigre es descrito como un ser identificado con “el pueblo”, a quien el sistema le va cerrando todas las posibilidades de sobrevivir honestamente y que, contra sus deseos, se ve obligado a entregarse a la delincuencia. Ya en la capilla final, el narrador atribuye al condenado la siguiente reflexión: “De tener libertad, ya andaría con los maderistas peleando contra los federales. Apagada ya su sed de venganza personal, deseaba luchar por las causas comunes” (Isla, 1999: 169).

Alberto del Castillo Troncoso, tras acuciosa investigación apunta que poco antes de ser ajusticiado, el Tigre contó sus hazañas, incluso amorosas, ante “un pequeño auditorio de empleados, guardias y presos” y que “es factible que entre ese grupo de oyentes estuviera el rijoso poeta veracruzano Salvador Díaz Mirón, que la noche anterior había ingresado a Belén por haber sostenido una escandalosa riña” con un colega diputado dentro de la propia cámara (Castillo Troncoso, 2008: 288). A su vez, Carlos Isla, con la libertad del novelista, relata que el delincuente le recitaba al

confesor poemas de Díaz Mirón, su autor favorito desde que lo conoció en Belén (Isla, 1999: 164).

La novela cierra con las cartas y el poema –que ya se ha transcrito– dejados por el Tigre al morir.

Curiosamente, la novela breve de Melina S. Bautista Juárez, también denominada *El tigre de Santa Julia*, aparece en 2003 como parte de una serie de lecturas para jóvenes, llamada “Clásicos Juveniles”. Los hechos relatados de la biografía del personaje son, en forma sintética, más o menos los mismos conocidos. Pero la actitud de la voz narradora, en tercera persona, no muestra nunca empatía con el personaje.

La narración inicia con el diálogo confesional entre el condenado a muerte Negrete, definido desde el principio como “el tan tristemente célebre El Tigre de Santa Julia” (Bautista Juárez, 2003: 15), y el sacerdote. Recrea, como la novela de Isla, la crueldad paterna, pero solo para apuntalar el resentimiento del protagonista.

Caracterizado como astuto, feroz y sanguinario, la novela reitera especialmente, contra toda la mitificación, la crueldad del Tigre con las mujeres:

Muchas veces sus propias mujeres, a quienes trataba con un dejo de desprecio y de violencia, lo ayudaban a ejecutar sus delitos, en ocasiones por gusto, pero las más de las veces por verse obligadas por su hombre, a riesgo de que si no lo hacían eran castigadas con golpes y hasta con balazos por rejegas (Bautista Juárez, 2003: 21).

La narración finaliza con las horas anteriores a la ejecución, cuando el prisionero pide al “gobernador de la capital, el señor Landa y Escandón”, que ayude a su familia –a su abuelita, a una hermana y a su hija– y el funcionario le promete hacerlo (Bautista Juárez, 2003: 87). Los dos breves párrafos que cierran la novela dejan ver que el gobernante –inserto en la trama con su nombre real– cumplió su promesa:

El Tigre de Santa Julia murió ese 21 de diciembre de 1910; luego de una rápida autopsia, su cuerpo fue trasladado en un servicio fúnebre de tercera al panteón de Dolores. Días después, la abuela, la hermana y la hija de Negrete llegarían a trabajar a la finca del gobernador Landa y Escandón, aquí en la Ciudad de México (Bautista Juárez, 2003: 90).

Aunque esta novela no ofrece información nueva, real o imaginaria sobre el personaje, se distingue justamente por el intento de desmitificarlo, tal vez porque se encuentra en una colección con intenciones didácticas y

moralizantes. De hecho, la versión ofrecida se aproxima más a la realidad biográfica del delincuente.

Por lo que hace a las películas, la primera versión cinematográfica sobre Negrete, titulada *El tigre de Santa Julia*, dirigida por Arturo Martínez, está fechada en 1973. El guion se debe al mismo Martínez sobre un argumento de Rogelio Agrasánchez y Crox Alvarado.

En esta película se presenta, en una ambientación campirana, al Tigre, cuyo nombre es Miguel Negrete, ya totalmente idealizado, representado por el actor Juan Gallardo. Vemos a un bandolero social en plena Revolución mexicana que no solo es amante defensor de su familia, sino que, como suele decirse, roba a los ricos para darles a los pobres y asesina tanto por legítima venganza, como en defensa propia.

Aquí se enfatizan los aspectos de víctima social del personaje y, posteriormente, de perseguido por la justicia. En su infancia Negrete padece en carne propia los abusos del poderoso cacique Heraclio quien asesina a sus padres, envía a su hermano a la cárcel —donde es a su vez aniquilado— y se lleva a su hermana. Negrete acaba matándolo y convirtiéndose en un justiciero de los pobres.

Después del consabido paso por el Ejército, ya en la ciudad, Miguel forma su banda de asaltantes en el barrio de Santa Julia. La trama reitera lo valiente y mujeriego del personaje. Se casa con la hija de Heraclio, por venganza y para ser dueño de su riqueza. A la larga la mujer, celosa del amor del Tigre por otra amante, colabora en su detención, poniéndole en la comida un purgante.

La siguiente película, *El tigre de Santa Julia*, de 2002, dirigida por Alejandro Gamboa, con un guion de él mismo y Francisco Sánchez, lleva la mitificación del personaje a grados extremos. Un estudioso opina que “esta ‘tragicomedia romántica’ del cine mexicano en realidad no buscaba recrear la biografía de ‘El Tigre’ de Santa Julia, sino parodiar la leyenda” (Olmedo Canchola, 2016).

El personaje concibe que en su país hay dos tipos de seres humanos: “jodidos”, como él, y “ojetes”, como todos aquellos a quienes ataca.

En esta cinta, la capacidad de seducción de Negrete, protagonizado por Miguel Rodarte, se exagera a un punto que ha sido considerado “delirante” (Castillo Troncoso, 2008: 295). El transgresor desde joven resulta irresistible para las mujeres quienes no solo toman la iniciativa con frecuencia, en los amoríos, sino en la planeación de los actos ilícitos. Abundan las escenas del Tigre teniendo relaciones sexuales con una o con varias mujeres a la vez.

El director ha declarado que una de sus fuentes documentales fue la novela de Carlos Isla, con cuya información coincide en términos generales. Sin embargo, también afirma su deseo de hacer una película divertida (Gamboa, 2002). Y lo consigue, con lo que genera un efecto muy distinto al de la novela, que carece de humor.

La estupenda actuación de Fernando Luján, en el papel del personaje ficticio llamado Fernando Pacheco de Torremolino Padilla y Bustos, alias Nando, escritor de ficción y periodista, da a la película un toque especial.

Nando se hace amigo de Negrete cuando este, en una emulación quijotesca, lo defiende de un agresor. El escritor se dedica entonces a dar a conocer, en sus artículos, las hazañas del bandido, haciéndolo famoso. El pintoresco periodista aparece como el autor del sobrenombre de El Tigre de Santa Julia y lo convence de quitar a los ricos y dar a los pobres. Me parece muy interesante que las notas de Nando aparezcan en una hoja volante con ilustraciones, que evoca las publicadas por la imprenta Vanegas Arroyo y otras de la época. En varios pasajes de la película pueden verse personajes, tanto del pueblo como de los enemigos de Negrete, leyendo la hoja en grupos, como ocurría en la época contemporánea al delincuente.

Comentario final

La historia de El Tigre de Santa Julia deja ver cómo funciona el diálogo implícito, la correspondencia, la influencia mutua, entre determinados medios de comunicación y lectores o receptores más o menos asociados con las clases populares. Desde las hojas volantes publicadas por Antonio Vanegas Arroyo hasta las películas recientes, con toda la evolución tecnológica a lo largo de un siglo, y con toda la evolución del país, que va del antiguo régimen al de la Revolución mexicana, se ha mantenido el interés en el personaje. Varios investigadores, como los aquí citados, se han interesado en estudiar el proceso a través del cual la imagen de un delincuente común se va transformando, al correr del tiempo, en la de un bandido social. Las hojas volantes de la imprenta Vanegas Arroyo presentan una imagen más bien negativa, si bien reconocen la fuerza, el valor y las cualidades seductoras del Tigre, como puede verse en los ejemplos comentados. Es en la novela de Carlos Isla y en las películas sobre el personaje donde se ofrece la descripción del malhechor que roba a los ricos para apoyar a los pobres.

En parte, la atracción del personaje reside, no en el haber sido un generoso bandido con conciencia, pero sí –como sustenta Speckman–

en que sus diversos delitos pueden verse como una venganza contra la sociedad, que lo excluyó de todas las oportunidades económicas y sociales por su origen (2014: 260-261). Si las batallas del personaje contra la legalidad del Porfiriato despertaron las simpatías populares, la permanencia de la desigualdad social hasta el presente le sigue granjeando la aceptación, o al menos la curiosidad, por parte de amplios grupos de receptores. Alberto del Castillo Troncoso recuerda que en 1963 el semanario amarillista *Alarma!*, que por lo que hace a la nota roja juega un papel similar al de algunas publicaciones de Vanegas Arroyo, ofreció la biografía del Tigre, dándolo a conocer a las nuevas generaciones (2008: 292). Asimismo ratifica el investigador que la frase, infinitas veces repetida y comentada, y de hecho integrada al acervo de los dichos populares, “no te vayan a agarrar como al *Tigre de Santa Julia*”, es prueba de la persistencia del personaje en la memoria colectiva nacional (2008: 298-299).

Aún en el momento de redactar estas notas, a finales de 2017, se pueden encontrar en la red anuncios de cómics más o menos pornográficos sobre el personaje.¹⁰

Quisiera finalizar apuntando que el cráneo del Tigre se conserva como una curiosidad y puede contemplarse en el Centro Cultural Isidro Fabela en San Ángel, Ciudad de México.¹¹

Referencias

Avitia, Antonio (2016), *De la Revolución maderista al triunfo de los constitucionalistas*, t. III, en: *El país de las hojas sueltas. Colección de hojas sueltas, históricas y de ficción, de imprentas populares mexicanas*, disponible en: <https://bit.ly/2sSG6w6>, consulta: 30 de septiembre de 2017.

Bautista Juárez, Melina S. (2003), *El tigre de Santa Julia*, México, Selector.

Bonilla, Helia Emma (2005), “Imágenes de Posada en los impresos de Vanegas Arroyo”, en: Belén Clark y Elisa Speckman (comp.), *Publicaciones periódicas y otros impresos*, vol. II, en: *La república de las letras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁰ Cito dos, uno que se titula “Así fue... como agarraron al Tigre de Santa Julia”, en una colección llamada “Relatos de Presidio” (“Así fue...”); el otro se denomina “La vida de... El Tigre de Santa Julia”, título antecedido por la calificación “Héroe del pueblo” (“Una vida...”). Por la índole de este tipo de publicaciones, datos como el autor o la fecha de publicación, a veces están omitidos.

¹¹ El Centro Cultural Isidro Fabela también es conocido como Museo La Casa del Risco y está ubicado en Plaza San Jacinto 5, San Ángel TNT, San Ángel, 01000 Ciudad de México, CDMX.

Bonilla de León, Laura Edith (2013), “La nota roja a finales del siglo XIX”, *Fronteras de Tinta*, núm. 2, diciembre 2012 - marzo, consulta: 10 de septiembre de 2017.

Castillo Troncoso, Alberto del (1998), “El surgimiento del reportaje policiaco en México. Los inicios de un nuevo lenguaje gráfico (1888-1910)”, *Cuicuilco*, vol. 5, núm. 13, mayo-agosto.

_____ (2008), “El tigre de Santa Julia”, en: Gerardo Villadelángel Viñas (ed.), *El libro rojo*, t. I, 1868-1928, México, Fondo de Cultura Económica.

Castro Pérez, Briseida, Rafael González Bolívar y Mariana Masera, (2013), “La Imprenta Vanegas Arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros”, *Revista de Literaturas Populares*, vol. XIII, núm. 2.

Castro Pérez, Briseida (2015), “De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos” [trabajo de grado, Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México], México.

Galí Boadella, Montserrat (2013), “De romances, relaciones y otras hojas volantes que circularon en la Nueva España”, en: *Posada: 100 años de calavera*, México, Fundación Bancomer - RM.

Gamboa, Alejandro (2002, septiembre 27), “El Tigre de Santa Julia representa la venganza del abuso de poder”, *La Jornada*, disponible en: <https://goo.gl/WfnxLa>, consulta: 10 de octubre de 2014.

González, Aurelio (2001), “Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo, textos que conservó la memoria”, en: Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México.

Isla, Carlos (1999), *El tigre de Santa Julia*, México, Fontamara.

Lara Klahr, Marco y Francesc Barata (2009), *Nota (N) roja: La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, México, Debate.

Monsiváis, Carlos (1992), “Prólogo”, en: Antonio Arellano y otros, *Fuera de la ley. La nota roja en México 1982-1990*, México, Cal y Arena.

_____ (2010), *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México* [1994], México, Debate.

Olmedo Canchola, Horacio (2016, 24 de mayo), “El tigre de Santa Julia”, *Consagrado a las Horas*, disponible en: <https://goo.gl/aKm8s8>, consulta: 9 de agosto de 2016.

Pérez-Rayón Elizundia, Nora (2001), *México 1900. Percepciones y valores en la gran prensa capitalina*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco - Miguel Ángel Porrúa.

Pineda Franco, Adela (2005), “La que mata y la que muere por segunda vez: algunas escenas del imaginario amenazado del Porfiriato”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, núm. 210, enero-marzo.

Ruiz Castañeda, María del Carmen (2005), “Periodismo colonial. Las hojas volantes (1541-1700)”, en: Luis Reed Torres y María del Carmen Ruiz Castañeda (eds.), *El periodismo en México: 500 años de historia*, México, EDAMEX.

Speckman, Elisa (2005), “Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en: Belén Clark y Elisa Speckman (comp.), *Publicaciones periódicas y otros impresos*, vol. II, en: *La república de las letras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

_____ (2014), *Del Tigre de Santa Julia, la princesa italiana y otras historias. Sistema judicial, criminalidad y justicia en la ciudad de México (siglos XIX y XX)*, México, IIH-UNAM - Instituto Nacional de Ciencias Penales - Procuraduría General de la República.

Bases de datos

Impresos Populares Iberoamericanos, disponible en: <http://ipm.literaturas-populares.org/>

Instituto Ibero-americano de Berlín, Colecciones Digitales, disponible en: <http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/>

Filmografía

Gamboa, Alejandro (dir.) (2002), *El tigre de Santa Julia*, México, 105 min.

Martínez, Arturo (dir.) (1973) *El tigre de Santa Julia*, México, 105 min.

Calaveras en movimiento: los motivos del grabador mexicano José Guadalupe Posada en la literatura de cordel brasileña¹

Ricarda Musser

*Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz,
Berlin*

Posada y la movilidad de sus motivos

José Guadalupe Posada (1851-1913), a quien en la bibliografía a menudo se denomina como el “ilustrador de la vida mexicana” (cf. Echánove Trujillo, 1965; Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1963; Valdivia Orozco y Wittenzellner, 2004), fue un grafista y grabador mexicano de gran importancia en la ilustración de obras populares. Entre 1889 y 1912, Posada trabajó para la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, especializada en literatura popular y ubicada en Ciudad de México. Su trabajo se considera ejemplar e inspirador para las obras del pintor mexicano Diego Rivera y el movimiento muralista, así como para los miembros del Taller de Gráfica Popular —el colectivo de artistas mexicanos fundado en 1937—, entre ellos, Ignacio Aguirre, Alberto Beltrán y Leopoldo Méndez.

A menudo, los dibujos y grabados de Posada guardan relación directa con las tradiciones culturales populares en torno a la celebración mexicana del Día de los Muertos y muestran esqueletos o calaveras en todas las situaciones cotidianas imaginables. Otros motivos son tan solo ornamentales, abordan espectaculares casos criminales o muestran a figuras de la vida religiosa. Su obra tiene gran importancia para los estudios de la cultura popular y la historia social de su tiempo.

Las imágenes realizadas por Posada son evidencia de la desigualdad e injusticia social que existía en la época porfiriana; cuestionaban su

¹ Esta contribución se enmarca en el proyecto “Objetos móviles” del Laboratorio Interdisciplinario Imagen Conocimiento Gestaltung, de la Universidad Humboldt de Berlín (Image Knowledge Gestaltung Interdisciplinary Laboratory at the Humboldt-Universität zu Berlin) y tiene la ayuda financiera núm. EXC 1027/1 de la Fundación Alemana de Investigación (Deutsche Forschungsgemeinschaft) en el marco de la iniciativa de excelencia.

moralidad y su culto por la modernidad. Describía al pueblo mexicano en los asuntos políticos, en la vida cotidiana, su terror por el fin de siglo y el fin del mundo, los desastres naturales, las creencias religiosas y la magia. Tomó como símbolos populares animales ponzoñosos, culebras y serpientes, esqueletos, el fuego, el rayo, la sangre, etc. (Jonas, 2014).

Debido a sus representaciones satíricas de políticos influyentes, Posada fue varias veces encarcelado. Hoy, el motivo más conocido de su pluma es la calavera *La Catrina*, que caricaturiza a una dama rica de los tiempos del Porfiriato (1876-1911) y que, al mismo tiempo, puede considerarse un ejemplo de su postura a favor de la crítica social.

IMAGEN 1: Calavera *La Catrina*, todavía con su nombre original Calavera Garbancera



Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Detalle. Clasificación: P Mex ha 241.

Es llamativa la extrema movilidad de las obras de Posada y su recepción y reimpresión tanto dentro como fuera de México. En el año de 1977, por ejemplo, se publicaba en Alemania *Das Waldröslein oder die Verfolgung rund um die Erde - ein melodramatischer Bilderbogen*, con ilustraciones de Posada. Algunos años después, en 1982, se publica el libro *Verdrehte Welt* que incluía canciones, baladas, poemas y prosas del cantautor alemán de izquierdas Wolf Biermann, todo ello ilustrado con estampas de Posada. La revista ecuatoriana *Eskeletra* usa en los años noventa del siglo xx la calavera *Don Quijote* en su portada.

IMAGEN 2: Portada de la revista *Eskeletra*



Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Clasificación: Z/7033: 8.1998.

Esa movilidad sigue intacta hasta hoy, un mundo donde coexisten lo analógico y lo digital, como se ha mostrado muy recientemente en la novela gráfica de 2012 *El pokvo de los antepasados*, del artista berlinés Felix Pestemer. La misma imagen de la revista *Eskeletra* se encuentra en la carátula del libro de poesía argentino *Cadáver feliz*, de Pablo Müllner, del año de 2016.

El ciberespacio y la digitalización son los componentes más nuevos que contribuyen a este desarrollo, a pesar de que muchas de las obras de Posada se encuentran en internet sin conexión con las publicaciones originales.

En Brasil, la primera exposición con trabajos del artista mexicano se realizó recién en 2006, como informó el diario mexicano *El Universal* el 18 de diciembre:

Una serie de obras del grabador mexicano José Guadalupe Posada (1854-1913) [sic], famoso por sus creaciones inspiradas en la muerte y padre de la técnica de la zincografía, son expuestas [...] en Brasil. La muestra de las obras de Posada está expuesta [...] en el centro cultural del Instituto Tomie Ohtake de la capital paulista, informó este lunes el Consulado de México en esta suroriental ciudad.

Posada, recordó el comunicado del sector cultural consular mexicano, “interpretó la vida mexicana en sus aspectos sociales y políticos, haciendo críticas y sátiras, a través de las famosas calaveras y otros medios, en plena efervescencia de la Revolución

[...] Fue el más importante ilustrador de la vida mexicana y ejerció una gran influencia sobre los muralistas José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) y David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y sobre todo el arte mexicano”. [...]

La exposición, además, será la primera completa que se realiza del artista mexicano en Brasil y reúne cerca de 50 zincografías expresivas de su vasta producción.

El conjunto de obras expuestas en Brasil pertenece a una colección de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, consiste en 37 propias del artista, siete al lado de Manuel Manilla (1830-1895), su maestro, tres de su precursor y otras tres anónimas.

La obra de Posada, con dibujos, grabados y caricaturas, fue consagrada a nivel mundial, en especial por sus trabajos sobre la muerte que tenían mensajes de alto tenor político para su época (vgt, 2006).

A continuación, se averigua hasta qué punto fueron relevantes las obras de Posada en la literatura de cordel brasileña y si estas se tomaron tal cual o fueron adaptadas en las publicaciones actuales.

La literatura de cordel brasileña

No se sabe con certeza cuándo fueron imprimidos los primeros folletos de la literatura de cordel en Brasil. Ariano Suassuna menciona el folleto *Romance d'A Pedra do Reino* del año 1836 (Maxado, 1980: 31) y se sabe que, alrededor del año 1865, la librería Antônio Gonçalves Guimarães vendió folletos producidos en esa misma casa (Abreu, 1985: 103). De todas maneras, los folletos de la literatura de cordel fueron distribuidos en Brasil como objetos de importación durante toda la época colonial.

En el nordeste del país el proceso completo de producción, distribución y consumo de los folletos fue un componente integral de la vida social durante mucho tiempo. Esto vale particularmente para el interior de los estados de Pernambuco, Alagoas, Paraíba, Rio Grande do Norte y Ceará. Allí la literatura de cordel fue considerada como herencia cultural común que transmitía la filosofía de los habitantes de la región, sus opiniones morales y religiosas. Tanto los productores como los consumidores de los folletos pertenecían, sobre todo, a las clases más pobres del interior nordestino y del litoral.

La sociedad típica del campo se caracterizaba por el poder de los hacendados, patrones y coroneles sobre los campesinos dependientes, que vivían con una libertad de acción muy limitada. La región se mantuvo relativamente aislada durante mucho tiempo y sin recibir influencias del desarrollo económico que se estaba produciendo en el sureste y el centro del país porque la construcción de carreteras y la electrificación ganaron importancia solamente más tarde. En esas condiciones, los folletos tenían allí un papel importante, siendo a la vez entretenimiento y vehículo de educación, así como una fuente de noticias de gran importancia (Mühlschlegel y Musser, 2002: 146). Con la migración de numerosos nordestinos a Río de Janeiro y San Pablo desde mediados del siglo xx, se desarrollaron nuevos centros de publicación y distribución.

La literatura de cordel tradicional fue publicada en cuadernillos de pequeño tamaño con una extensión de 8, 16 o 32 páginas.² Al contrario que en México o en Chile, en Brasil no era usual publicar hojas sueltas. Las historias se desarrollan, por regla general, en formas rimadas. Hasta hoy, es un medio de comunicación vivo que recoge temas diferentes de la vida social, política y económica y los representa con sus formas específicas. Tanto los poetas de cordel como el público pertenecen actualmente a todas las clases sociales.

El rol y el desarrollo de las ilustraciones

Los folletos más antiguos, sin fecha indicada, no contaban con ilustraciones. Durante el siglo xx se impuso la costumbre de ilustrar las portadas con diseños, fotografías o postales reproducidas con la técnica de la zincografía. La literatura de cordel está también estrechamente conectada con los grabados en madera. Con esta técnica se ilustraron asimismo algunos diarios nordestinos en el siglo xix en Brasil. El primer folleto de la literatura de cordel ilustrado con un grabado en madera se publicó en el año 1907 en la Imprensa Industrial. Se trata de *A história de Antônio Silvino, contendo o retrato e toda a vida de crimes do célebre cangaceiro, desde o seu primeiro crime até a data presente – Setembro de 1907*, de Francisco das Chagas Baptista. La ilustración aparece en la segunda página (Franklin, 2007: 15). Ese lugar secundario cambió rápidamente y la ilustración pasó a aparecer en la portada. Desde los años cincuenta del siglo xx, el grabado en madera dominaba las ilustraciones de las portadas de los folletos.

² Existen también folletos con 64 o 128 páginas.

El grabado en madera se había desarrollado independientemente de la literatura de cordel como forma de arte y había recibido resonancia y atención tanto dentro como fuera de Brasil. La escuela de Ceará, con el lugar de peregrinación Juazeiro de Norte, conectado con la figura emblemática de Padre Cícero, como centro, y la escuela de Pernambuco, con influencia en Alagoas y Paraíba, dominaban. En Bahía los dos estilos se mezclaban (Franklin, 2010: 24-25).

Sobre las ilustraciones de la literatura de cordel dice Débora Arruda:

La xilografía entró en la vida de la literatura de cordel como una alternativa del poeta pobre, del poeta más humilde, para ilustrar una hoja de un folleto. Ella entró en la vida del folleto, medio en rebeldía, y el público no se identificó de inmediato. Hoy, si al intelectual que le gusta el folleto, el estudioso o el turista que lo compran como una curiosidad, prefieren la portada con la xilografía, el público más tradicional prefiere la portada con dibujos y fotografías. Los autores y editores tratan siempre de agradar a todos, trabajando tanto con la xilografía como con dibujos, figuras, etc. (Arruda, 2003).³

En 1955, los grabados en madera brasileños fueron mostrados por primera vez en Europa en una exposición importante organizada por el Museo Etnográfico de Neuchatel, Suiza (Dinneen, 2001: 11). A esta le seguirían exposiciones en otros países europeos. Los artistas y sus obras ganaban la atención de coleccionistas e investigadores brasileños y extranjeros. Además, se registra gran influencia de los grabados en madera, con su estética en blanco y negro, en el Cinema Novo brasileño de los años sesenta del siglo xx.

Aunque numerosos folletos nuevos y antiguos tengan ilustraciones con grabados en madera, que como la literatura de cordel misma tienen estrechas conexiones con la cultura popular del nordeste del país, este tipo de grabado es una forma de arte independiente de la literatura de

³ El texto original dice:

A xilogravura entrou na vida da literatura de cordel, como uma alternativa do poeta pobre, do poeta mais humilde, de ilustrar uma capa de um folheto. Ela entrou na vida do folheto, meio à revelia, e o público não se identificou de imediato. Hoje, se por um lado o intelectual que gosta de folheto, o estudioso ou o turista que compra o folheto como uma curiosidade, prefere a capa com a xilogravura, o público mais tradicional prefere a capa com desenhos, fotografias. Os autores e editores tentam sempre agradar a todos, trabalhando tanto com a xilogravura como com desenhos, figuras, etc. [La traducción es nuestra. N. de la E.].

cordel. El crítico de arte Antônio Bento llega a declarar el grabado en madera como la contribución más importante del nordeste dentro del arte brasileño (citado por Franklin, 2007: 9).

Con este trasfondo y con el saber de la larga y exitosa historia de la ilustración en la literatura de cordel con grabados en madera y otras técnicas, como el uso de fotos y carteles de cine, aparece la pregunta por el interés de los poetas y artistas de la literatura de cordel en las obras de José Guadalupe Posada y su recepción. Al mismo tiempo, se puede añadir aquí la pregunta por la internacionalización de las literaturas populares latinoamericanas en el siglo xx y, todavía más interesante, en el siglo xxi con las nuevas posibilidades del ciberespacio. Obras digitalizadas o, al menos, escaneadas de la cultura popular de diferentes países y regiones permiten la recepción fácil e independientemente del lugar y del tiempo. Además, formas nuevas y tradicionales de la literatura popular se publican en internet, en muchos casos, de manera exclusiva.

Los motivos de Posada en la literatura de cordel actual

¿Qué significado tiene este escenario para el uso de motivos de Posada en la literatura de cordel? Aunque la noticia en el diario *El Universal* diga que la primera exposición grande con obras de Posada en Brasil se había realizado en 2006, las obras de Posada ya eran conocidas antes y son ahora fácilmente accesibles en Brasil por internet, donde se encuentran tanto versiones digitales de los originales como adaptaciones por diferentes estilos de la cultura pop y otros similares. Las obras de Posada corresponden en su extensión temática idealmente a la literatura de cordel, que todavía representa todas las facetas de la vida social, política y cultural brasileña.

Durante los últimos diez años, en la capital del estado federal brasileño de Ceará, Fortaleza, se publicaron algunos folletos de la literatura de cordel cuyas portadas mostraban motivos de Posada.⁴ Cuatro de estos folletos pertenecían a la Editorial Tupynanquim, que se fundó en 1995. Un eje temático de su producción siempre fue la literatura popular.

A partir de 1998 pasó a publicar historietas con temáticas regionales y al año siguiente enfocó sus acciones en la literatura de

⁴ Como base para la investigación se tomó la colección de folletos de la literatura de cordel del Instituto Ibero-americano de Berlín (Ibero-Amerikanisches Institut), formada actualmente por unos nueve mil impresos.

cordel, género literario importantísimo para la cultura brasileña que enfrentaba una de sus mayores crisis de todos los tiempos.

El trabajo de nuevo trajo aliento para el género y luego ganó notoriedad nacional e internacionalmente, haciendo que la Editorial Tupynanquim se destacase como una de las mayores y mejores editoriales populares de todos los tiempos.

Según el anciano investigador, poeta y folclorista Ribamar Lopes, el gran mérito de las ediciones Tupynanquim fue la actualización de la estética del folleto sin perder su esencia, manteniendo fiel sus orígenes y características (Viana, s. f.).⁵

El fundador de la editorial, el cordelista, ilustrador y editor Klévisson Viana (nacido en 1972), es actualmente una de las figuras más importantes en la producción de folletos de cordel. Viana es autor de más de cien folletos y ha ganado diferentes premios por su obra. Es uno de los pocos artistas de cordel que vive exclusivamente de su arte. Viaja mucho dentro y fuera de Brasil, vende sus obras, canta o recita sus textos y da ponencias y talleres. Dos de sus viajes tuvieron como destino México. Allí pudo adentrarse más en la obra de José Guadalupe Posada y le cautivó de tal manera que empleó dos motivos originales de Posada y dos adaptaciones en sus portadas.⁶

Cada uno de los dos motivos originales utilizados ilustró respectivamente un folleto de cordel sobre la Ley Maria da Penha. En 1983, Maria da Penha fue víctima de doble intento de homicidio por su entonces marido y padre de sus tres hijas, dentro de su casa, en Fortaleza, Ceará. La larga duración del proceso contra su marido y la condena relativamente corta llamaron la atención de diferentes organizaciones no gubernamentales así como también de instituciones jurídicas en Brasil y América Latina.

⁵ El texto original dice:

A partir de 1998 passou a publicar histórias em quadrinhos com temáticas regionais e no ano seguinte focou suas ações na literatura de cordel, gênero literário importantíssimo para a cultura brasileira que enfrentava uma de suas maiores crises de todos os tempos.

O trabalho trouxe novo alento para o gênero e logo ganhou notoriedade nacional e internacionalmente, fazendo com que a Tupynanquim Editora se destacasse como uma das maiores e melhores editoras populares de todos os tempos. Segundo o saudoso pesquisador, poeta e folclorista Ribamar Lopes, o grande mérito das edições Tupynanquim foi a atualização da estética do folheto sem perder sua essência, mantendo-se fiel as suas origens e características originais [La traducción es nuestra. N. de la E.].

⁶ Correo electrónico de Klévisson Viana a la autora, el 18 de julio de 2017.

El caso fue también reportado al Comité de la Convención para la Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra las Mujeres (CEDAW, por sus siglas en inglés) en 2003, el cual recomendó al Estado adoptar “sin demora una legislación sobre violencia doméstica”. El 7 de agosto de 2006, como resultado de una acción conjunta de la sociedad civil y del Estado, fue aprobada la Ley 11.340 (Ley Maria da Penha), que crea mecanismos para refrenar la violencia doméstica y familiar contra la mujer (CLADEM, s. f.).

Esta ley, su historia y sus ámbitos de aplicación fueron descritos y comentados en numerosos folletos de cordel. El diseño de la portada en cuestión hace uso de todas las posibilidades arriba descritas y abarca desde fotografías de Maria da Penha, dibujos que la representan en silla de ruedas o grabados en madera. El primer folleto de cordel que abordó este tema fue publicado en el 2007 por la Editorial Tupynanquim y tiene como autor al abogado Valdecy Alves. Maria da Penha escribe en su presentación:

Felicitó al poeta y abogado Valdecy Alves, que derrochó talento y arte al diseminar en lenguaje claro y accesible los artículos de la Ley Maria da Penha [...] de difícil entendimiento para la mayoría de la población. Por supuesto, el folleto La Ley Maria da Penha en cordel contribuirá a esclarecer esa problemática y consecuentemente disminuir la violencia contra las mujeres (Alves, 2007: s. p.).⁷

La portada del folleto muestra una escena de violencia de género donde un hombre está pegándole a una mujer. El estilo es el típico de las portadas de muchos cuadernillos ilustrados de Posada. El folleto tiene la particularidad de que la página dieciocho muestra una ilustración adicional: un hombre, que obviamente mató a la mujer, es llevado detenido por dos policías. Ese motivo ilustró originalmente un homicidio.

⁷ El texto original dice:

Parabenizo ao poeta e advogado Valdecy Alves, que esbanjou talento e arte ao disseminar em linguagem clara e acessível os artigos da lei Maria da Penha [...] de difícil entendimento para a maioria da população. Com certeza, o livreto “A Lei Maria da Penha em cordel” contribuirá para esclarecer essa problemática e consequentemente diminuir a violência contra as mulheres [La traducción es nuestra. N. de la E.].

IMAGEN 3: Portada del folleto de cordel *La ley Maria da Penha*



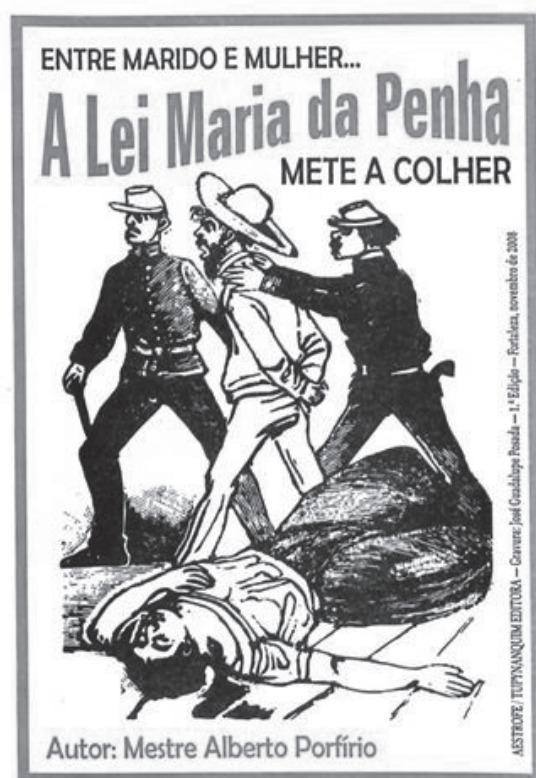
Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Clasificación: Bra ge 826: 4059.

Ese mismo motivo decora la portada del segundo folleto de cordel de la Editorial Tupynanquim sobre la Ley Maria da Penha, esta vez con un texto de Alberto Porfírio de 2008.

Las dos ilustraciones son sin duda motivos muy adecuados para dar impresiones de diferentes facetas de la violencia doméstica. Al mismo tiempo, se ve claramente en la ropa de las figuras que no son actuales. Eso y su origen en un país distante posibilitan a los autores y a la editorial el siguiente mensaje paratextual adicional: la violencia doméstica y contra las mujeres es un mal universal que existía en todos los tiempos y todavía existe en todo el mundo. Posada elaboró numerosas ilustraciones para las

hojas sueltas donde se comentaban los asesinatos de aquella época en México. Una gran parte de estos eran casos de violencia doméstica cuyos autores eran hombres.⁸ Para representar estos casos en papel se utilizaron en parte fotografías de la prensa diaria.

IMAGEN 4: Portada del folleto de cordel *Entre marido y mujer... la ley Maria da Penha mete la cuchara*

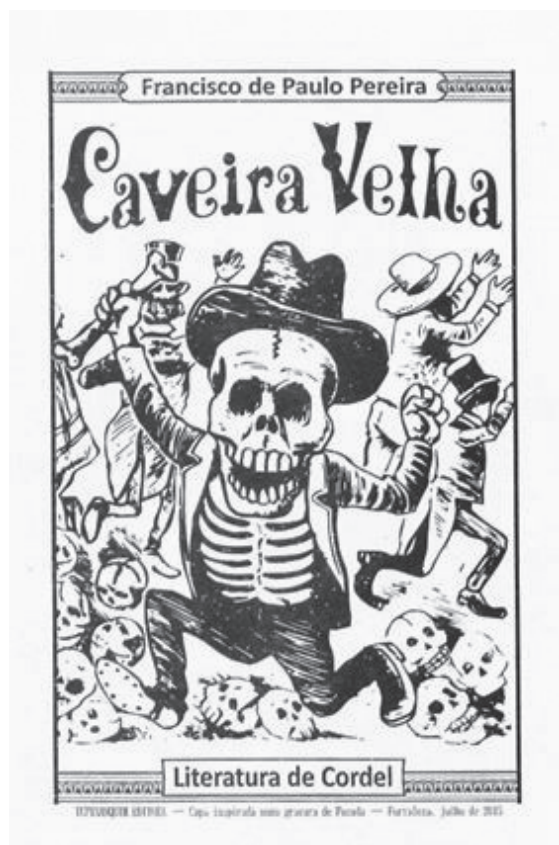


Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Clasificación: Bra ge 826: 6339.

⁸ Las mujeres como autoras de delitos también están presentes en la obra de Posada. Esto queda documentado con las diversas ilustraciones de Guadalupe Martínez de Bejarano, la primera asesina en serie de México y condenada por el asesinato de tres niñas, así como con otras ilustraciones de madres que habían matado a sus recién nacidos.

Otro folleto de la Editorial Tupynanquim se dedica a la figura de Alexandre Francisco Cerbelon Verdeixa, más conocido como Padre Verdeixa (1803-1872). Padre Verdeixa es una de las personas legendarias en la historia oral de Ceará y es descrito como extravagante. El título del folleto de 2015 de Evaristo Geraldo designa a Padre Verdeixa como “Rey de los pendejos”. La portada del folleto fue elaborada por Klévisson Viana a partir de un trabajo de Posada sobre el campo temático de la religión.

IMAGEN 5: Portada del folleto de cordel *Calavera vieja*



Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Clasificación: Bra ge 826: 7889.

El cuarto folleto *Caveira Velha* (calavera vieja) de Francisco de Paulo Pereira muestra una calavera en movimiento. El texto cuenta la historia de

un cazador que encuentra una calavera que habla y que acabará arruinando su vida. El motivo de Posada usado para la portada es uno de los más vivos que existe. Había diferentes versiones de esa calavera ya en el tiempo de Posada: una porta en su mano derecha un hueso y en la otra un cuchillo. Además, algo que cambia en las diferentes versiones es el sombrero que lleva la calavera. Varía también el número y la ropa de las otras figuras y el número de cráneos en la parte inferior. Son de interés especial los diversos tipos de textos o información que acompañan a esa calavera, como en el caso de la calavera del cine que ilustra las películas en cartelera.

IMAGEN 6: *La calavera del cine*



Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Detalle. Clasificación: P Mex ha 251.

Otro folleto de cordel también originario de Ceará y publicado por Ediciones Rouxinol do Rinaré hace uso del trabajo de Posada para la portada de *Zé Charada no reino dos sabichões*, firmado por *Rouxinol do Rinaré*, seudónimo de Antonio Carlos da Silva. En esta historia, Zé Charada, un muchacho listo y despierto, llega al reino de los sabelotodos: un lugar donde para subsistir hace falta responder correctamente a complicadas

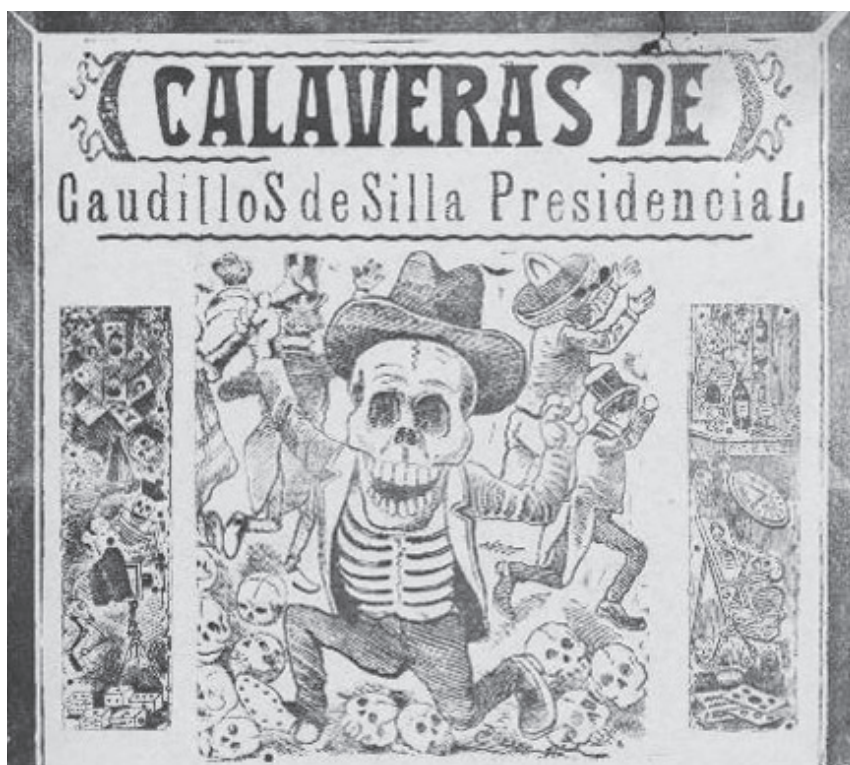
preguntas. Allí la riqueza depende de la sabiduría. Como era de esperar, el protagonista consigue amasar una fortuna con la que vive por todo lo alto. Finalmente es recibido por el propio rey, que le planteará una pregunta que le pondrá entre la espada y la pared. Zé Charada consigue responder correctamente y, como recompensa, salvará su vida. La portada del folleto muestra una ilustración de José Guadalupe Posada que en un principio se publicó en el volumen cinco de la serie *El pequeño adivinadorcito*. La impresión de esta serie corrió a cargo de Antonio Vanegas Arroyo, uno de los primeros impresores en México que lanzó al mercado productos destinados al público infantil. Para cautivar a estos destinatarios, las portadas solían contar con imágenes de niños (cf. López Casillas, 2003: 79-80). En la historia de Rouxinol do Rinaré, Zé Charada no es un niño pero su picaresca hace que se comporte como un joven despreocupado y seguro de sí mismo. El contenido del texto ilustrado en un primer momento coincide con la historia contada en el folleto de cordel: en ambos casos las adivinanzas tienen un papel protagonista. El autor de este último queda maravillado con la obra de Posada y la utiliza como fuente de inspiración para sus trabajos:

En cuanto al *Zé Charada en el reino de los sabiondos*, tuve varias razones al seleccionar el grabado de Posada para componer su portada. Primero, porque pensé que el grabado en cuestión mostraba bien la propuesta de la trama y del personaje; segundo, porque ese y los demás grabados nacidos de la pluma de Posada contienen en sus motivos y composiciones (hasta en la estética) un cierto encanto y arte que recuerdan las portadas de las ficciones (en cordel) clásicas de nuestra literatura.⁹

⁹ El mensaje original, en correo electrónico de Rouxino do Rinaré a la autora, el 20 de julio de 2017, dice:

Quanto ao 'Zé Charada no reino dos sabichões', tive várias razões ao selecionar a gravura de Posada para compor sua capa. Primeiro porque achei que a gravura em questão comunicava bem a proposta do enredo e do personagem, segundo porque ela e as demais gravuras nascidas da pena de Posada trazem nos seus motivos e composições (até na estética) um certo charme e arte que lembram as capas dos 'romances' (cordéis) clássicos de nossa literatura [La traducción es nuestra. N. de la E.].

IMAGEN 7: *Calaveras de caudillos de silla presidencial*



Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Detalle. Clasificación: P Mex ha 245.

IMAGEN 8: Portada del folleto



Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Clasificación: Bra ge 826: 8288.

IMAGEN 9: Portada de la obra original



Fuente: Wikimedia Commons.

Primeras conclusiones

Desde principios del siglo xx, la literatura de cordel brasileña suele publicarse en folletos cuyas portadas muestran ilustraciones elaboradas con técnicas diversas. Un aporte artístico específico con el que se diseñan los folletos de la literatura de cordel del nordeste brasileño son los grabados en madera. Estos han obtenido gran renombre incluso sin estar vinculados a la literatura popular.

Al contrario de otros países latinoamericanos donde, con el paso del tiempo, se han ido perdiendo las técnicas de impresión tradicionales de la literatura popular en forma de cuadernillos y hojas volantes,¹⁰ la literatura de cordel en Brasil sigue más viva que nunca y capta el interés de autores, ilustradores y lectores u oyentes de muy diversas clases sociales.

En un principio, las técnicas y los motivos usados para ilustrar la literatura popular se desarrollaron de forma diferente en cada uno de los países, en función de los hechos acontecidos a nivel nacional, pero, actualmente, se percibe una gran internacionalización. A esta ha contribuido de forma decisiva la percepción y recepción de motivos en internet. Este hecho puede incluso provocar el resurgimiento regional de procesos y productos artesanales que cayeron en el olvido. A este respecto, es mucho menor la contribución por parte de las exposiciones tradicionales.

En cuanto al uso de motivos de José Guadalupe Posada en la literatura de cordel del nordeste de Brasil, en todos los folletos analizados hasta el momento se aúna la posibilidad de acceder a los trabajos del dibujante mexicano y crear una relación más personal con sus obras. Esto provoca la adopción o la adaptación de sus motivos. A pesar de todo, el traslado de los motivos desde México a Brasil es señal de una firme movilidad internacional y de la intemporalidad de las obras de Posada en la cultura popular latinoamericana.

Referencias

Abreu, Márcia (1985), “De como a literatura de cordel portuguesa tornou brasileira”, *Estudos portugueses e africanos*, vol. 5.

¹⁰ Como ejemplo podemos señalar a México e incluso a Chile con su *Lira Popular* (véase el artículo de Carolina Tapia Valenzuela en este libro).

- Alves, Valdecy (2007), *A Lei Maria da Penha em Cordel*, Fortaleza, Tupynanquim.
- Arruda, Débora (2003), “Entrevista: Klévisson Viana - Cordel para os intelectuais e folheto para o povo”, *A Nova Democracia*, año I, núm. 8, disponible en: <https://goo.gl/kbEFAJ>, consulta: 8 de diciembre de 2017.
- CLADEM (s. f.), “Caso Maria da Penha, Brasil (violencia doméstica contra las mujeres)”, disponible en: <https://goo.gl/Lc1A79>, consulta 25 de octubre de 2018.
- Dinneen, Mark (2001), *Brazilian Woodcut Prints*, Londres, Kegan Paul.
- Echánove Trujillo, Carlos A. (1965), “José Guadalupe Posada, grabador de la vida mexicana”, *Américas*, vol. 17, núm. 12.
- Fondo Editorial de la Plástica Mexicana (ed.) (1963), *José Guadalupe Posada, ilustrador de la vida mexicana*, s. l., Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- Franklin, Jeová (2007), *Xilogravura popular na literatura de cordel*, Brasília, LGE.
- _____ (2010), *A xilogravura nordestina*, Recife, Coqueiro.
- Geraldo, Evaristo (2015), *Verdeixa o canoa doida, Rei das Trapalhadas*, Fortaleza, Tupynanquim.
- Jonas, Odette (2014, 20 de enero), *La imaginación y el sentido del humor de José Guadalupe Posada*, disponible en: <https://goo.gl/7MkJKY>, consulta: 2 de agosto de 2017.
- López Casillas, Mercurio (2003), *José Guadalupe Posada ilustrador de “Cuadernos populares”*, México, RM.
- Maxado, Franklin (1980), *O que é Literatura de cordel?*, Río de Janeiro, Codecri.
- Mühlschlegel, Ulrike y Ricarda Musser (2002), “De cómo la Donazela Teodora atravesó el mar, se casó con un ‘cangaceiro’ y finalmente descubrió la cibernética en São Paulo: la literatura del cordel brasileña como medio de masas”, *Iberoamericana*, vol. 2, núm. 6.
- Pereira, Francisco de Paulo (2015), *Caveira velha*, Fortaleza, Tupynanquim.
- Porfírio, Alberto (2008), *Entre marido e mulher... a lei Maria da Penha*, Fortaleza, Tupynanquim.
- Rouxinol do Rinaré (2015), *Zé Charada no reino dos sabichões*, Fortaleza, Rouxinol do Rinaré.
- Valdivia Orozco, Pablo y Jana Wittenzellner (2004), *José Guadalupe Posada: ein Illustrator des mexikanischen Lebens*, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut.

vGT (2006, 18 de diciembre), “Exponen en Brasil obras de José Guadalupe Posada”, *El Universal*, disponible en: <https://goo.gl/mqV7NV>, consulta: 8 de diciembre de 2017.

Viana, Klévisson (s. f.), *A editora*, disponible en: <https://goo.gl/qCMNvj>, consulta: 8 de diciembre de 2017.

Impresos callejeros sobre hombres altaneros, México y Chile, 1880-1920¹

Tomás Cornejo

Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Santiago²

Resultan sorprendentemente parecidas algunas representaciones que versos y canciones populares de Chile y México elaboraron sobre los varones de la elite. Tanto es así, que en ocasiones parecieran referirse a un mismo grupo social, si se hace abstracción de las particularidades lingüísticas para referirlos o los nombres y lugares concretos involucrados. La oligarquía fue aludida en innumerables ocasiones en los impresos callejeros de Santiago y Ciudad de México. En tanto estos propiciaron la participación de las clases populares en el espacio público y contribuyeron a modelarlo como una instancia de disputa y debate, tanto como de intercambio y cooperación, se advierte un ejercicio de crítica constante hacia los sectores dirigentes.

En una mirada de conjunto pueden distinguirse variadas formas discursivas dominantes, según se trate de corridos impresos, de hojas o pliegos de poesía y de cancioneros (en forma de folleto o de hojas individuales posteriormente encuadernadas), en las cuales el elemento descriptivo se combina con una rica superficie expresiva que parece trastocar la realidad. Con todo, se manifiesta no tanto una desafección hacia el orden social, cuanto un deseo primero por cuestionar, y luego

¹ Proyecto 11150810 del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT), dentro de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), del Gobierno de Chile.

² Agradezco la gentileza de la Dra. Ricarda Musser, encargada de colecciones de Brasil, Chile, México y Portugal, y de la Sra. Caterina Indolfo, encargada de Colecciones Especiales del Instituto Ibero-americano de Berlín, por su gentileza al permitirme consultar materiales recién llegados a la institución. Agradezco también a los funcionarios del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, por las facilidades brindadas para consultar los impresos que ahí resguardan. El último agradecimiento va para mis compañeros de trabajo en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, por la labor que realizan para cuidar y difundir piezas tan valiosas como frágiles.

por impugnar a quienes detentan el poder y llevan hasta sus últimas consecuencias los preceptos del mismo en materia de masculinidad. En esta dimensión, donde clase y género son inseparables, se vuelven corpóreos los principios del orden instituido y determinados personeros son sindicados como los enemigos a combatir. De forma complementaria, las características sobresalientes de los hombres más conspicuos, de aquellos que exageran la norma de clase/género, incluso violentándola (o, por el contrario, incumpliendo alguno de sus preceptos al sobredimensionarlos), llevaron a construir un estereotipo con varias caras y denominaciones: *futres, pijes, catrines, lagartijos, pololos, gomosos*.

Tales fueron los apelativos utilizados para nombrar y describir a quienes se sindicaron como perpetradores de lo más inicuo de la sociedad entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Un rasgo común a los tres tipos de impresos de México y Chile fue por tanto el acento clasista a la hora de construir representaciones, las que por vía negativa elevan a los hombres de las clases trabajadoras como protagonistas positivos y propiciadores del bienestar nacional.

Por el contrario, los varones de la elite fueron degradados recurriendo al arsenal del humor y a las armas del carnaval y la sátira, por lo que en esta visión *desde abajo* del periodo los estereotipos antes nombrados figuran como pícaros, en vez de estar encumbrados en la cúspide social. Hasta cierto punto emerge por tanto una total inversión simbólica. La ridiculez queda del lado de las clases altas (en particular de quienes aspiran a pertenecer a ellas), mientras que los sectores populares se acercan a la seriedad y la mesura. Es de notar una coincidencia con formatos literarios de gran difusión, como el melodrama, donde se da una polaridad moral a la par de una exacerbación de las caracterizaciones sociales de los personajes (Martín-Barbero, 2003: 157). Al mismo tiempo, implicaría una apropiación de los sectores populares respecto de un conjunto de imperativos sexogenéricos con un acento distinto al desiderátum impuesto *desde arriba* (Bourdieu, 2000: 67-71).

¿Cómo comprender las recurrentes creaciones verbales y gráficas que representaron al enemigo social en terrenos distintos a la explotación económica y en situaciones alejadas de la dominación política más evidente? ¿De qué manera compartieron su visión del injusto entramado social quienes no adherían a los discursos o movimientos de trabajadores, sino que componían el ubicuo *bajo pueblo* en trance de convertirse en habitante de *la ciudad de masas*, los cuales parecen seguir rehuendo la mirada de los historiadores?

Estudios clásicos del intervalo comprendido entre los últimos años del siglo XIX a los primeros del XX asignaron una mentalidad particular a las sociedades chilena y mexicana. Independiente del régimen político vigente en cada país, base para establecer las cronologías más usuales (república parlamentaria u oligárquica y Porfiriato, respectivamente), el fin de siglo fue interpretado como un periodo durante el cual una minoría social intentó monopolizar no solo el poder político y económico, sino también imponer una serie de directrices culturales que resguardaran su posición preeminente (González Navarro, 1970: 711; Heise, 1974: 141-190; Subercaseaux, 1988: 71-86). Se sofisticaron en extremo las competencias culturales, quedando íntimamente ligadas con el estatus de los individuos por medio de una serie de prácticas sociales y estéticas que dieron forma a aquello que Pierre Bourdieu denominara “distinción”. Fueron años de exclusión para las mayorías y de esfuerzos estériles de las elites por defender sus nuevos fueros, ante la arremetida de grupos sociales ascendentes en un mercado de bienes simbólicos cada vez más competitivo.

Tanto la elite chilena como la mexicana efectuaron un desplazamiento de mediano plazo, alejándose de usos y costumbres tradicionales. Fue una mutación cultural difícil de discernir en su momento inicial, promediando el siglo XIX, pero más clara en su punto de llegada como *belle époque*, que estableció una brecha creciente con los sectores sociales subordinados. Si, por una parte, implicaba abolir mecanismos de dominación ancestrales, dicha transformación tornó evidentes las diferencias entre el antiguo patriciado urbano y el pueblo. Elemento común en los dos países – podríamos agregar prácticamente a toda América Latina– fue la proyección modernizante. En palabras de William Beezley, la elite mexicana primero abandonó desdeñosamente la cultura tradicional; posteriormente, atacó con vigor estas tradiciones como costumbres decadentes y retrógradas que no implicaban cultura en ningún caso, sino obstáculos que bloqueaban el progreso y el desarrollo de la nación mexicana (Beezley, 2004: 7. La traducción es mía).

La persuasión porfiriana consistió en un combate liderado por los sectores dirigentes a favor del progreso y la total identificación con la modernidad positivista europea.

A esto se agrega la procedencia desde el Viejo Continente de buena parte de los empresarios de mayor éxito durante la segunda mitad del siglo XIX, quienes formaron muy pronto redes familiares y conexiones con el Gobierno para acrecentar sus negocios. Estudiadas en su propia evolución

europea, las burguesías de Francia e Inglaterra se construyeron a sí mismas como cosmopolitas, amén de sus intereses económicos supranacionales y sus afanes imperialistas de despojo, en su conformación durante la primera parte del siglo XIX como sector social carente de lazos vernáculos, con entrada franca solo en el distrito financiero de cada capital de dicho continente (Sennett, 2011: 174).

Conocer Europa era importante para las familias de las elites latinoamericanas. Viajaron innumerables mexicanos y chilenos, bien para realizar el *grand tour*, estudiar o hacer negocios, enviados por sus respectivos Gobiernos y desterrados por estos mismos en varios momentos. Familias acomodadas, hombres de mundo, damas de sociedad y muchos letrados de los sectores medios ascendentes completaron allá lo que consideraban una educación necesaria para su posición preeminente y adquirieron las modas, los gustos y las formas de comportarse en público más en boga (Sanhueza, 2007: 60-62).

La pertenencia de clase se revistió de un conjunto de señales socialmente codificadas, las cuales permitían a quienes integraban *la sociedad* transitar entre sus congéneres de las repúblicas latinoamericanas y congeniar con los recién llegados de tierras europeas, siempre y cuando estos poseyeran un capital cultural de tenor parecido. En el plano nacional, tales códigos funcionaron diferenciando entre quienes estaban imbuidos de ellos, los considerados advenedizos y los totalmente ignorantes de los mismos. En la medida en que la acumulación del capital se concentró en unas pocas manos, la distinción social tomó la forma del consumo ostentoso y selló tanto a la plutocracia del salitre chilena como al grupo de los *científicos* porfirianos, con su carácter oligárquico tan marcado (Barros y Vergara, 1978: 58-60; Beezley, 2004: 101).

Dichas premisas concibieron sociedades en extremo jerárquicas en países aparentemente alejados como los que aquí interesan. Los dinámicos sectores sociales menos favorecidos experimentaron tal ordenamiento de diversas maneras, decantando en cuestionamientos reiterados contra las elites –algunos más violentos que otros– que jalonaron la historia política referida al liberalismo o la más reciente y conocida historia social de los movimientos populares.

Una instancia de cuestionamiento y lucha complementaria se dio en el campo cultural. Desde el último tercio del siglo XIX su modalidad preferente fue el soporte impreso. El espacio público santiaguino y el de la capital mexicana estuvieron surcados por publicaciones de cuños muy

variados y emanados de posiciones discursivas contrarias, dando cuenta de una gran fragmentación. Esta impide pensar que hubo una sola y aplastante opinión pública (léase oficial y elitista), sino más bien que hubo varias en pugna, respondiendo a públicos socialmente distintos, aun cuando provistos de capilaridad entre sí. Las singulares estrategias discursivas y económicas que llevaron a cabo pueden entenderse a partir de la noción de *lucha de representaciones*, acuñada por Roger Chartier (2002: 57).

Los impresos que en uno y otro país se identificaron más con el sentir de los pobres urbanos fueron los pliegos y hojas sueltas de poesía. Liminares con la oralidad tan arraigada entre una población recién inmigrada desde áreas rurales, los corridos mexicanos y la *Lira Popular* chilena fungieron de puente hacia las modalidades dominantes de la cultura impresa. De manera similar a la literatura de cordel de otras latitudes, estos llevaron al papel expresiones verbales de larga tradición y vocablos novedosos, surgidos al son del crecimiento de las capitales y sus paisajes humanos cada vez más abigarrados. Poetas anónimos, en México, y conocidos por su nombre y apellido, en Chile, adaptaron así un oficio por muchas generaciones vinculado a la música y la sociabilidad cotidiana.

Gracias a diversos testimonios se ha constatado que los receptores preferentes de estos impresos eventuales eran parte del *pueblo menudo* de las ciudades, entre quienes se contaban cargadores, cocineras, sirvientas, gañanes, prostitutas y otros hombres y mujeres pobres sin especialización laboral o con trabajos temporales (Cornejo, 2006: 31; Cornejo, 2016: 1610-1611; Lenz, 1919: 569). Los propios poetas autores de los versos expendían hojas y pliegos en mercados y estaciones de ferrocarril. También los vendían cantores callejeros, quienes después de musicalizar los versos guitarra en mano para captar la atención de los transeúntes, ofrecían su mercadería—de autoría propia o ajena— a un público ya interesado en contar con una versión impresa por un precio muy modesto. La distribución era complementada por *voceadores* y *suplementeros*, dedicados primordialmente a la venta de periódicos y revistas, eslabón fundamental del mercado impreso que floreció hacia 1900.

Esto último lleva a dos problemas relevantes. De partida, tanto los corridos impresos como los pliegos de poesía chilenos deben ser comprendidos como parte de una serie de prácticas culturales tradicionales, pero en abierta disposición a adaptarse a un nuevo entorno donde recrearse y a ocupar soportes novedosos para transmitirse (Orellana, 2005: 19; Pérez Montfort, 1994: 123-124). En ambos casos, los creadores de versos que

decidieron adoptar un formato impreso ocuparon por sí mismos tecnología moderna, o solicitaron los servicios de trabajadores y talleres especializados que, en algunos casos, no fueron establecimientos tipográficos precarios, sino imprentas de tamaño considerable de donde salían las principales publicaciones comerciales. No fue, por tanto, una labor inocente o llevada a cabo por pura inspiración poética, sino, tal como bardos y aedos de antaño, un oficio con un componente económico capaz de sustentar a toda una familia.

El éxito comercial de hojas volantes, pliegos de poesía y folletos recopilatorios de versos y canciones propició que, hacia 1880 en México y 1890 en Chile, se constituyeran como *fórmulas editoriales*: poetas, ilustradores e impresores reutilizaron textos y grabados en múltiples ocasiones, los modificaron y adaptaron a las circunstancias, conocedores de los intereses y preferencias de un público socialmente próximo y cuyos gustos contribuyeron a moldear. De aquí el éxito de algunos productores de estas modalidades impresas, de los cuales los más conocidos son Juan Bautista Peralta, quien llegó a tener una imprenta propia en Santiago, y el célebre Antonio Vanegas Arroyo, prolífico dueño de un taller tipográfico en Ciudad de México que tuvo la feliz idea de encargar las ilustraciones para sus textos al no menos genial José Guadalupe Posada (Cornejo, 2006: 31; Miliotes, 2006: 8-17; Navarrete, 1998: 24).

Con respecto a este último se aprecia claramente la capilaridad entre cultura oficial y cultura popular, donde unos mismos objetos –textos impresos e imágenes– podían ser apropiados a través de prácticas distintas, dependientes de trasfondos sociales que les otorgaban significados divergentes y eran asociados a otros elementos del mundo social. Esto nos lleva al segundo problema concatenado, la diversificación de impresos producidos para el bolsillo de los pobres urbanos y adecuados a sus competencias culturales, por parte de unos mismos actores. Posada y Vanegas dieron a luz innumerables folletos, libritos ilustrados y cancioneros, además de la conocida participación del grabador en varios títulos de la prensa satírica capitalina de menos recursos económicos –que no literarios ni gráficos– (Speckman, 2005: 391-396). Similar situación ocurrió en la capital chilena, donde pliegos de poesía, cancioneros, folletos políticos y periódicos punzantes como *El Ají* y *José Arnero*, constituyeron una “opinión pública plebeya” (Ossandón y Santa Cruz, 2001: 34).

Este grupo heterogéneo de impresos recogió un lenguaje clasista peculiar, compuesto de giros verbales e imágenes que muy gráficamente

vilipendiaron los rasgos que la oligarquía gustaba mostrar de sí misma. Julio Heise afirmó que “la mentalidad, la estructura espiritual, las preocupaciones y hasta el aspecto exterior correspondían o debían corresponder al *modelo proverbial del caballero*” (1974: 176. Cursiva en el original). Las propias elites latinoamericanas construyeron un andamiaje representacional que remarcaba la diferencia social y engrandecía la *decencia* de quienes regían al país y cuán majestuoso debía ser el orden por ellos levantado (Salinas, 2000: 26). Aquí apuntaron sus dardos las voces populares, mediante la apropiación crítica del modelo civilizatorio del caballero, extraño y lejano, convirtiéndolo en la personificación del enemigo.

Las actitudes y valores atribuidos a cada una de las variadas maneras de construir la masculinidad se enmarcaban en un clima de cambios acelerados, visibles en todas las esferas de México y Chile de entre siglos, por lo que las exigencias y atributos del canon masculino estaban tensionadas (Mosse, 2000: 28-29). Hubo dos ejes temáticos que desarrollaron este problema en la literatura popular, construyendo ricas representaciones: la apariencia física y la conquista sexual. Para efectos de orden, los siguientes apartados exponen el análisis por país, aunque se advertirá cuán coincidente resulta.

Lagartijos porfirianos presumidos

El primer eje a considerar se refiere a las características visibles atribuidas a los varones, verdadera *performance* donde se mezclan inextricablemente género y clase social, coordinadas a las cuales se agregan diferencias étnicas y regionales. Las ropas, los ademanes, la manera de caminar y comportarse en distintas situaciones, las características corporales, la forma de hablar y aun la posibilidad de hacerlo —en público— constituyen parte de códigos sociales y culturales, cuyas marcas de lectura podemos descifrar poco a poco. De acuerdo con Philip Nicholas Furbank (2005: 176), aquello forma parte de un proceso de mediano plazo ocurrido en Europa a lo largo del siglo XIX, en cuanto el honor como distinción social ya no pudo exhibirse externamente. En contrapartida las diferencias de estatus se expresaron mediante infinidad de pequeños indicadores o *contraseñas sociales*. Ahí radica la importancia semiótica de vestimentas, accesorios, usos acordados al cuerpo, color de piel y otros factores de una compleja trama de elementos constitutivos de la presentación de los individuos. Las sociedades modernas, cuyo hábitat se asentó en el espacio urbano,

se volvieron por tanto mucho más sensibles al sentido de la vista, con el cual se perciben rápidamente las marcas del consumo (Simone, 2012: 99).

La crisis económica de comienzos del siglo xx afectó a todos los habitantes de Ciudad de México y puso en evidencia la performatividad de la clase como constructo social y cultural (Elley y Nield, 2010: 24-28). Sátira en mano, una hoja suelta retrató *la arranquera* que trastocaba todo el orden dominante:

Hasta los ricos señores
Que la daban de paquete,
Ántes gastaban su plata
Y hoy gastan puro sorbete.
[...]
En México los rotitos
Hoy comen en las plazuelas,
Y se juntan en Tepito
Á lamerse las cazuelas.
Era algo que afectaba también a las damas, porque
las pobres catrincitas,
Que ántes se vestían remonas
Yá no se ponen camisa
Y solo están copetonas.
La situación llegaba al extremo de que
En México los catrines
Como los compran baratos
En el nombre sea de Dios
Se comen hasta los gatos.³

La Revolución mexicana profundizó ese sentir, tanto por derribar el régimen de Díaz como por las consecuencias materiales que tuvo para la vida cotidiana de los habitantes de la capital (Rodríguez Kuri, 2010: 12-18).

Antes de “la bola”, sin embargo, versos y canciones populares lanzaron dardos contra un elemento peculiar de la elite porfiriana: la manera en que se volcó a imitar las modas foráneas e importar toda suerte de costumbres a través del consumo ostentoso. La moda ha tenido un desarrollo secular también en América Latina. Durante el siglo xix permitió, al igual que en otras

³ Ed. Warman [¿seud.?], *La puerca brava*, s. e., s. f., Colección de Corridos Populares, Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

latitudes, integrar y diferenciar socialmente. Al liberalizarse el comercio e integrarse en las redes de intercambio mundial de mercancías e información, los dictados de la moda se impusieron como señas identitarias. Los jóvenes que aspiraban seguirla y mantenerse al día fueron censurados por exagerados y derrochadores, desde la propia elite. Aunque, contradictoriamente, los sectores dirigentes también consideraban que la moda era un elemento civilizatorio de la población, una suerte de índice del grado de adelanto local en el concierto internacional (Goldgel, 2013: 133-140).

Por eso los ojos ávidos de ciertos actores sociales estaban puestos en los centros metropolitanos para adoptar las novedades más recientes. Una de aquellas, venida “de París y Nueva York”, era el uso de bicicletas. De acuerdo con una canción de los primeros años del nuevo siglo, era un artilugio moderno utilizado por hombres y mujeres. Mientras estas zurcaban las calles con gracia singular, llamaban la atención los varones que escogían este medio de transporte para estar a la moda:

Hay muchos gomosos que andan con tan poca precaución
Que el timbre sin cesar dice ti... lín... lón,
Causa risa ver pasar cual si fuera exhalación,
Un lagartijo engomado de cortito pantalón.⁴

Los *lagartijos*, según refiere Víctor Macías-González, era el apelativo para los hombres de clase media-alta o alta, urbanos e ilustrados, que llevaban un tren de vida elegante, una versión porfiriana del dandi decimonónico. Mientras para cierto sector del país dicho estilo de vida basado en el consumo conspicuo de bienes nacionales e importados era un índice del progreso social, económico e industrial de México en relación con Europa, otros sectores interpretaron el desenvolvimiento de aquellos como una “sinistra feminización de la elite” (Macías-González, 2003: 227. La traducción es mía). El lagartijo era una sofisticación del *catrín*, que había sido la manera tradicional para designar a los hombres del sector dirigente, sofisticación cuyos contornos resultaban odiosos para la mayoría de los mexicanos. En sintonía con el régimen, los lagartijos intentaron erigirse en jueces estéticos, tanto en materia de arte como respecto a la moda. Sus competencias en esos campos provenían de aspiraciones cosmopolitas, satisfechas generalmente con estadías más o menos prolongadas en las capitales europeas.

⁴ Sin autor, “Las bicicletas”, [México], s. f, Vanegas Arroyo, Clasificación: P Mex ha 327, Colección de estampas, Grabados mexicanos, Instituto Ibero-americano de Berlín.

IMAGEN 1: "Las bicicletas"



Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Colección estampas, Grabados mexicanos.
Clasificación: P Mex ha 327.

Desde una posición enunciativa cercana a las clases populares, distintos impresos compartieron una mirada reprobatoria sobre tales figuras particulares de la elite, fincándose en sus atributos de clase y género. A manera de denuncia, el propósito de versos y canciones fue evidenciar la importancia creciente atribuida por la sociedad de fin de siglo al mundo de las apariencias, para lo cual una calavera⁵ estampó:

Me gustan los lagartijos
que se la echan de elegantes
y que sin tlaco en la bolsa
van de sorbete y con guantes.
De ellos no quiero dejar
ni señales, ni semilla,
que haré polvo imperceptible
hasta su última canilla.
Del Jockey Club afamado
ni un socio ha de escapar,
que sus flacos esqueletos
pelados he de dejar.⁶

De acuerdo con Macías-González,

[...] la opinión pública hizo escarnio del estilo de vida lujoso de aquellos dandis porque volvían inciertos los límites de género tradicionales y representaban una utilización estéril o no reproductiva –y, en consecuencia, no masculina– del capital, que atentaba contra los valores de la frugalidad, la modestia, el decoro y la acumulación de capital que el régimen pregonaba (2003: 228. La traducción es mía).

La sociedad mexicana vio con ojos críticos el estiramiento de estos hombres que, en definitiva, eran parte del selecto grupo que regía al país, y cuyos preceptos llevaban hasta las últimas consecuencias.

La sociabilidad acartonada de los lagartijos contrastaba, por ejemplo, con *Los parranderos*, título de un cancionero de 1898 que incluía varones de distintos estratos y sin mayor refinamiento en su presentación personal. La censura satírica por los extremos a los que podía llevarse dicho

⁵ Para una explicación más amplia sobre las publicaciones denominadas “calaveras” véase el artículo de Mariana Masera incluido en este libro.

⁶ Sin autor, “Esta es de Don Quijote la primera, la sin par la gigante Calavera”, s. f.

refinamiento fue lo que expresaron las imágenes de Posada con motivo del escandaloso *Baile de los 41*, donde estuvieron involucrados conspicuos varones de los círculos cercanos al mismísimo dictador. Aquí, la exageración del cuidado físico y la apariencia de los protagonistas se expusieron como un cuestionamiento total de su masculinidad, razonamiento que llevó a que su sexualidad fuera significada como propia de sujetos femeninos.

La complejidad de este tipo humano como encarnación de lo más nefasto de un país en proceso de modernización y apertura al capitalismo de *la era del imperio* no se agota aquí. En efecto, resultaba fácil caricaturizar personajes que, buscando ser dechado de virtudes, se transformaban en una tergiversación del propio modelo patriarcal. Pero no había una línea de separación taxativa entre lagartijos y catrines. Ni entre catrines y *rotos* (en acepción mexicana del vocablo). Ni entre aquellos y los *gomosos*.

Las disquisiciones lingüísticas de la época –por sí solas merecedoras de un estudio– son indicativas del modo en que se elaboraron representaciones culturales para situaciones puntuales. Estas no apuntaron exclusivamente al aspecto visible de este tipo de varón que buscaba situarse en la cúspide del ordenamiento social, pues fue objeto de escarnio también por su vertiente de vividor y seductor heterosexual. Hubo ahí también un exceso, una tensión del modelo de masculinidad hegemónica, verificado, antes que nada, en el acoso interclasista a las mujeres jóvenes situadas más abajo en la escala social. Fue ese el punto más sensible para la mirada popular. El binomio conquista-apariencia puso en jaque a los varones de las clases trabajadoras. Un ambicioso “amante de cien mujeres”, se quejó diciendo:

Yá no quiero a las muchachas,
Lo mismo son mil que cero,
Porque ellas no aman al hombre
Sino que aman al dinero.⁷

En otra hoja, un diálogo callejero estampó igual problema:

Hombre: Qué bonita chaparrita,
Se me hace que me la llevo
Porque traigo veinte pesos
Y á ninguno se le debo;

⁷ Sin autor, *El amante de cien mujeres*, México, Imprenta de Eduardo Guerrero, s. f., Colección de Corridos Populares, Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.

Agarrarla yo me atrevo
Porque al fin traigo con qué
Qué dices prietita mía,
No gustas ir al café
Al teatro, a la nevería,
Yo todo te pagaré.

Mujer: ¡Allá, borracho maldito!
Majadero inconsecuente,
Lárguese de aquí prontito
Que apesta mucho a aguardiente,
Yo soy novia de un decente
Y Ud. está muy pelado,
No tiene ni para camisa
Pero anda de enamorado,
Voy a llamar al gendarme
Si no se va de mi lado.⁸

Desde la óptica de los hombres populares, la preeminencia acordada a la presentación personal en el contexto del cortejo podía ser engañosa, cuando no decepcionante. En la traza de la capital podían encontrarse:

los catrincitos
Que se alisan con pomada.
Que andan por esa banqueta
Luciendo sus pies que apestan
Con la colita parada.

Eran fáciles de identificar y los hábiles artífices de la pluma los describieron con sorna:

Los Domingos van á misa,
Con alto cuello postizo,
Aunque de mugre cenizo,
Cantándole á Juana ó Luisa
O á la que mejor le quiso.
Y van con guante y varita
Con el fundillo rasgado;
Eso sí, disimulado,

⁸ Sin autor, *El borrachito enamorado*. México, Imprenta Guerrero, s. f., Colección de Corridos Populares, Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

Pues lo cubre la levita
Que del empeño han sacado.⁹

La mayor molestia se dirigió, en definitiva, contra los *tenorios* y *pisaverdes* porfirianos. En la misma hoja volandera se expuso:

Hay muchos de esos rotitos
Que nomás andan vagando
Y también enamorando
A las de los pies bonitos;
¿Pero con pesetas?... ¡cuándo!

de lo cual se extraía una advertencia:

En fin muchachas de honor,
Si queréis tener buen fin
No os creáis de roto ó catrín,
Aunque sea buen seductor
Y parezca un serafín.

Junto con la actitud sexual predatoria, se entrevé un reclamo contra la disimilitud entre riqueza y apariencia física. Desde una posición subordinada y tal vez reforzando la misma lógica patriarcal, una parte del mundo popular mexicano abogó por la sobriedad y el trabajo, contra la disipación y la imprevisión de quienes tuvieron una *belle époque* tan efímera como egoísta.

En corridos impresos y en cancioneros se vehiculó advertencias a las mujeres jóvenes:

Aparentan un buen traje
[...] Usan cuello de cartón
que con saliva limpiaron
y bufanda que compraron
cerquita de Tomatlán;
pero nunca comen pan
esos benditos catrines
ni se ponen calcetines
esos rotos tan menguados
ya mero andan encuerados [...].

⁹ Sin autor, *Repelito de catrines que les gusta enamorar*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s. f., Colección de Corridos Populares, Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

IMAGEN 2: "No hay que repelar catrines"

**No hay que repelar Catrines
DIJO CHAQUETA AL MORIR,
NI DEJAR LOS CALCETINES
QUE SE VAYAN A PODRIR.**

I

Es tal la plaga que hay de catrines repelados, que me parecen manados acabados de lavar, a todos los voy pasear por la calle tiecitos y nudan los pobrecitos sin calzón y sin camisa eso sí, se van a misa a su muchacha a esperar.

II

Aparentan un buen traje que no parece repelo, y sin embargo yo huelo que es más grande el difunto, en el cuello se ve el unto que no pudieron quitar; pero siempre en el andar se nota lo viejecito del traje que allá en Tepito mucho se supo aselear.

III

Usan cuello de cartón que con saliva limpiaron y bufanda que compraron cerquita de Tomatlán; pero nunca comen pan esos benditos catrines ni se ponen calcetines esos rotos tan menguados, ya mero andan encuerados igual que San Sebastián.

IV

¡Válganse Diosque muchachos esos catrines del día parecen montón de hilachos de alguna zapatería; y nunca preferiría dice una pobre vieja, tener amor de María con la ropa tan añeja la experiencia me aconseja que yo me quede de tía.



VI

No usan camisa interior ni de manga ni de punto y nunca tienen en junto dos camisas de color, y sólo la del difunto es la que sacan al sol, pero andan con quitasol como cualquier millonario y se dicen empresario de ricos lieznos de tal.

VII

A cuantos ven les dan jaque de a peseta o de a tostón y luego van al lýon como cualquier badulaque; pero en la calle se miran señores de distinción remendado el pantalón con pochera y sin camisa, y por eso me da risa cual le daba a Don Simón.

VIII

Los domingos van a Misa con alto cuello postizo y con el pelo cenizo cantándole a Juana o Luisa; vaya si no causa risa esta plaga de encuerados tan buenos para soldados formaran un batallón y ya tavieran calzón no que andan tan mal forrados

IX

Por eso lindas muchachas no se dejen engañar, de catrines repelados que no saben trabajar; se deben muy bien fijar que esos hombres andrajosos andan de levita y guantes, y quitándose los pijos que ni merecen ser vistos por esos tan bellos ojos

Reg. conforme a la Ley bajo el núm. 410 por la Tes^a. de Antonio Vanegas Arroyo. 2^a Sta Teresa 40.

Fuente: Instituto Ibero-americano de Berlín. Colección estampas, Grabados mexicanos.
Clasificación: P Mex ha 342.

Por eso lindas muchachas
no se dejen engañar,
de catrines repeludos
que no saben trabajar;
se deben muy bien fijar
que esos hombres andrajosos
andan de levita y guantes,
y quitándose los piojos
que ni merecen ser vistos
por esos tan bellos ojos.¹⁰

En el ámbito urbano las costumbres habían cambiado al son de las transformaciones económicas y laborales. Sin duda las consecuencias se producían tanto para hombres como para mujeres, pues el trabajo asalariado en el espacio público implicaba trastocar dictados respecto a la dependencia material y la sujeción física de aquellas. Ahí puede radicar el sentido de esta canción dedicada a una famosa fábrica de cigarros:

Pues hermoso “Buen Tono”,
Tu fama vas á perder
Porque unas de tus obreras
No saben querer,
Desprecian al obrero
Con mucha pretensión,
Prefieren lagartijos
Con cuellos de cartón.

Hermoso “Buen Tono”,
Tu fama vas á perder
Porque unas de tus obreras
No saben amar,
Se fijan en la ropa,
¡Qué desgracia en la mujer!
Pues ese defecto
No lo debían de tener.

Para esas pretensiosas
Un consejo voy a dar,
Que al obrero sepan considerar

¹⁰ Sin autor, “No hay que repelar catrines”, México, Test. Antonio Vanegas Arroyo [1918], clasificación: P Mex ha 342, Colección de estampas, Grabados mexicanos, Instituto Ibero-americano de Berlín.

Pues váyanse fijando
La diferencia que de uno á otro hay,
Pues todo lagartijo
No sabe trabajar.¹¹

A partir de tal manera de representar el reordenamiento social propio de las ciudades en proceso de modernización se derivó otro tema, más abarcador, sobre los efectos del paso del tiempo y el cambio generacional. Las relaciones de género sirvieron, así, como metáfora de lo actual y lo pretérito, la novedad y la tradición. Un comentarista mexicano observó:

Hay hombrecitos en la actualidad
que les gusta enamorar
que ven a las pollas,
les echan sus flores
y no saben trabajar,
en tanto que
también las damitas
de la actualidad,
que les gusta vacilar,
andan prendiditas y muy polveaditas,
y no saben ni guisar.

Porque hoy en la actualidad,
todas son muy vacilonas,
las casadas y las viudas
y también las solteronas.¹²

Lo anterior valía también para los cambios entre los propios varones de las clases trabajadoras. Quienes iban hasta la frontera con Estados Unidos, y más todavía aquellos que cruzaban al otro lado y regresaban, eran también observados con recelo:

Ya llegaron los Norteños
Del punto de la Frontera,

¹¹ Sin autor, "El Buen Tono", *El Cancionero Popular*, núm. 2. México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1909, clasificación: P Mex ha 162: 2, Colección de estampas, Grabados mexicanos, Instituto Ibero-americano de Berlín [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

¹² Pedro Huerta, *Nueva bola de hombres y mujeres*, México, s. e., s. f., ver también: Sin autor, *Coplas de Don Simón del siglo xx*, [México], s. e., s. f., ambos textos en la Colección de Corridos Populares, Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.

Todos vienen presumiendo
Que son la chucha cuerera.

Desde la capital se criticaba el posible cambio sociocultural manifestado en la indumentaria:

Porque ahora traen pantalón
Ya se creen que son catrines,
Se fueron patas de perro
Y hoy presumen de botines.¹³

Vistas en conjunto, las hojas volanderas y los folletos de canciones impresas pintaron un friso del orden social que permitió al público de las clases subordinadas compartir las vicisitudes de la sociabilidad citadina. Es revelador que el cambio de la presentación pública de los hombres de dichos sectores sociales fuera un punto de resistencia, o al menos de crítica, donde se aunaba una censura sociológica y cierto distanciamiento cultural (Beezley, 2004: 101). En un país con tan acendradas tradiciones regionales como México, era claramente distinto provenir del Bajío, de la costa o de Guadalajara, y la masculinidad debía forjarse a partir de tales referentes.¹⁴ En cambio, todos aquellos que se peinaban *a la Boston* caían bajo una andanada que los ridiculizaba:

De estos tipos callejeros
se pueden clasificar:
el fifí que es de dinero
y el fifí del arrabal.¹⁵

Futres australes arrogantes

En el extremo sur del continente hubo varias similitudes en el modo de representar a los tipos sociales más característicos del modelo de

¹³ Sin autor, *Los norteros*, s. e., [1920], Colección de Corridos Populares, Biblioteca Daniel Cosío Villegas, El Colegio de México.

¹⁴ J. M. Romero, “Nuevos y divertidos versos de un valiente del Bajío”, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s. f., clasificación: P Mex ha 120; Sin autor, “El costeño”, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s. f., clasificación: P Mex ha 124; ambas en Colección de estampas, Grabados mexicanos, Instituto Ibero-americano de Berlín.

¹⁵ Miguel Garnica, “Los fifis y las pelonas”, *Canciones y Corridos Populares publicados por Eduardo Guerrero*, tomo I, México, Eduardo Guerrero, 1924, Fondo Reservado, Biblioteca Nacional de México.

masculinidad. De hecho, es llamativo que puedan encontrarse los mismos dos tópicos elaborados por la cultura popular mexicana sobre el particular. En las ciudades chilenas también se escarneció a los *elegantes del día*, pero con el nombre despectivo de *futres*. Estos aparecen en numerosas ocasiones en pliegos de poesía y en cancioneros impresos como el extremo opuesto y a menudo el antagonista de otros tipos que, como el *roto*, el *huaso* y el *minero*, eran las encarnaciones masculinas de los sectores populares.

En el caso de Chile los verseros y recopiladores de cantos populares discurrieron asimismo sobre las implicaciones de la migración económica. Las nuevas condiciones productivas desarrolladas a partir del último tercio del siglo XIX redundaron en desplazamientos permanentes y ocasionales entre la zona central, de carácter agrícola, y el norte, donde se desarrollaron faenas y oficios mineros. Tales condiciones generaban el encuentro de hombres provenientes de distintas regiones y cuyas escenificaciones de lo masculino remitían tanto al lugar de origen como al despliegue de *performances* amenazantes y atrevidas, viéndose en territorios desconocidos.¹⁶ Esa estacionalidad laboral fue retratada en boca de un *huaso* empleado como peón:

Brindo como un triste pion
Mas uaso que lentre aleta;
I brindo por la galleta
Que recibo de racion;
Brindo por mi profesion,
I brindo entre los remotos;
Brindo por todos los rotos
Que toman con enerjía.
Brindo al tiempo medio dia
Por el fondo i los porotos.¹⁷

Al igual que en México, se contrapuso aquella construcción social de lo masculino donde el cuerpo es una metonimia de la mano de obra –dentro de un ordenamiento crecientemente capitalista–, con la masculinidad

¹⁶ Daniel Meneses, “Contrapunto entre un Maucho arribano con un Pampino”, Colección Alamiro de Ávila, 24, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.

¹⁷ J. Hipólito Cordero, “Brindis diversos [Brindis de un peoncito huaso]”, Colección Raúl Amunátegui, II, 360, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

estilizada de los *futres*. Y tal como en las representaciones antes aludidas, en Chile también hubo una crítica dirigida contra la atención constante que concedían a la moda. Era claro que adoptaban ropajes que no eran solo para vestirse, sino para distinguirse entre sí y establecer una barrera demarcatoria frente a otros. Los caracteres de los grandes hacendados de antaño quedaban atrás, siendo reemplazados por los modos del *gentleman* inglés, frecuentador de clubes en exclusiva compañía de otros hombres del mismo rango social.

Las señales de presentación, los índices visibles que servían para identificar a los varones de la elite, eran sus trajes oscuros y sobrios, de corte victoriano, zapatos relucientes, bastón y sombrero. Así podía vérselos por el barrio financiero del centro de Santiago, en las cercanías del Congreso y en el selecto Club de la Unión. Desde el habla popular, sin embargo, se descifró rápidamente ese conjunto de ornamentos y, desacralizados, fueron signados con el ridículo. La levita característica de los caballeros de la oligarquía perdió el diminutivo y fue designada “leva”. El “sombrero hongo”, en cambio, fue llamado “tongo”. Otro modelo común para ornar la cabeza, el elegante sombrero de copa, sufrió peor suerte, porque se le llamó “colero” y “tarro de unto” (Fernández, 1900: 21).

En versos de Rosa Araneda:

Brindo dijo un futrecillo
Por mi leva i por mi tongo,
Cada vez que me lo pongo
Presento facha de pillo.
Pobre i sin ningun cuartillo
Me paseo por la Plaza.
Tan solo de ver mi traza
Huye hasta la señorita [...].¹⁸

Dichas expresiones peyorativas se entretrejan con cuadros habituales para compartir una manera festiva, aun cuando crítica, de comprender el problema:

Da gusto ver a los pijes
Cuando van a remoler,

¹⁸ Rosa Araneda, *Brindis distintos*, Colección Rodolfo Lenz, 5, 28, [1895], Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

Se apoderan de las niñas
 Y andan hasta sin comer.
 Sin cobre en el bolsillo
 El pijecito
 Solo lleva baston
 leva i tonguito;
 leva i tonguito, sí,
 La leva verde
 le ofrecen a su amada
 pa que se acuerde. [...]

Los pantalones rotos,
 los zapatitos
 llegan a andar sin suela
 bien lustraditos.
 Bien lustraditos sí,
 Con un chaqué fiado
 Tapan los pantalones
 que no han pagado.
 Arriba los pijecitos
 Que son lachitos.¹⁹

Y, en total antinomia, se difundió por los mismos años una ponderación poética y musical de la figura que encarnaba la masculinidad popular:

No hay como el roto chileno
 porque es franco y generoso,
 y siempre maneja plata,
 aunque ande todo roto.

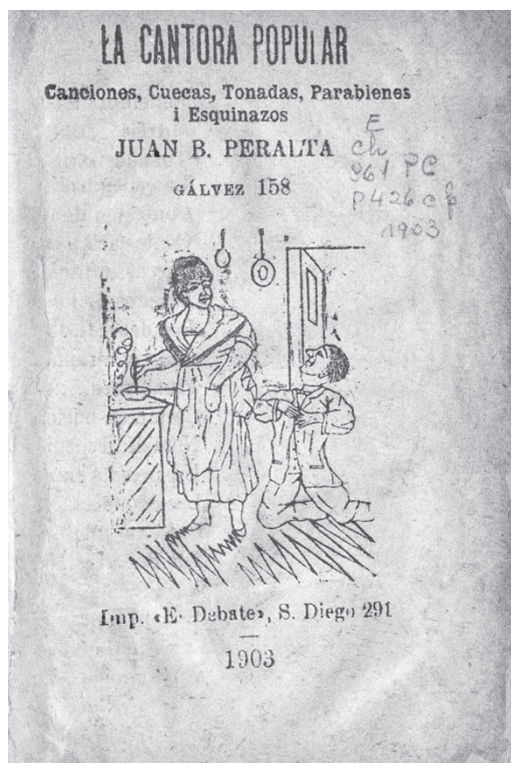
Con las tiras colgando
 quiero a un chileno
 que aunque roto lleva
 bolsillo lleno,
 bolsillo lleno, sí,
 por un rotito,
 yo desprecio hasta un paco [policía]
 y a un pigecito [sic].

¹⁹ Sin autor, "Cuecas". N. Pinto (comp.), *Varietés*, 4.^a serie, Santiago, Imprenta Las Artes Mecánicas, 1912, pp. 34-35, Biblioteca Criolla, Fondo Robert Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-americano de Berlín [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

¡Que vivan los rotos
tan generosos!²⁰

Esta contracara de personificaciones masculinas corresponde a dos partes de una misma composición, cuya primera evidencia figura en un cancionero de 1903, con autoría de Juan Bautista Peralta y bajo el título de “Cuecas satíricas”.²¹

IMAGEN 3: *La cantora popular*



Fuente: Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

²⁰ Sin autor, “Cuecas - El roto chileno”, M. Gallardo (comp.), *La alegría del hogar*, 2.^a serie, Santiago, Imprenta y Encuadernación Central, pp. 91-92, Biblioteca Criolla, Fondo Robert Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-americano de Berlín.

²¹ Juan Bautista Peralta, “Cuecas satíricas”, *La cantora popular: Canciones, cuecas, tonadas, parabienes i esquinazos*, Santiago, Imprenta El Debate, 1903, pp. 10-12, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Es probable que Peralta no la hubiera creado (ya que la cuestión autoral era bastante compleja y había apropiaciones y reutilizaciones constantes), o que se haya publicado antes por él mismo u otro compilador de textos musicales. Lo importante es remarcar que el tema de la construcción social de género y clase respecto de los varones se repetía y actualizaba, tanto así que una década después los cancioneros citados reprodujeron la misma cueca.

Inscribir dicho tópico del debate social en un género musical popular que iba ganando en difusión y popularizándose –en el sentido de extender su llegada y arraigo– es también relevante. Puede verse ahí tanto la consabida plasticidad de la cueca, como la conveniencia de utilizarla como vehículo sonoro para transmitir un mensaje y generar un punto de discusión sobre una realidad que buscaba impugnarse.

En los mismos años de la conocida cuestión social parece haber crecido el encono contra los representantes más nefastos de la oligarquía. Eran, por añadidura, los más visibles, pues parte fundamental del despliegue masculino de los futres provenía de sus constantes paseos por las calles céntricas de Santiago y su pavoneo en portales y galerías, donde “se paseaban diariamente [...] / con leva mui estirada / i botines reluciente [sic]”.²²

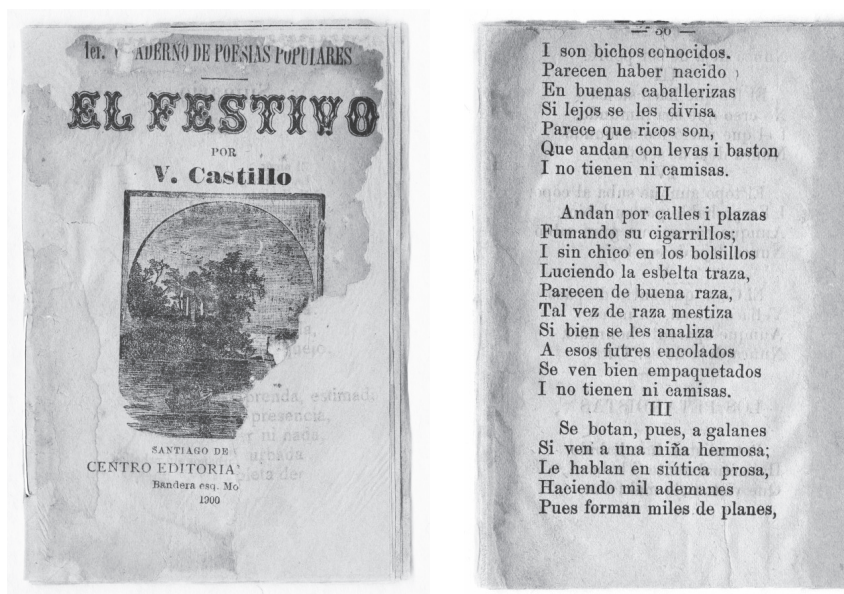
Los ataques se dirigían contra su pertenencia de clase, pero asimismo contra sus ambiciones y su arrogancia. Fueron descritos como petulantes y entrometidos, identificables fácilmente por sus señas físicas y los gestos que ponían en práctica, calificándolos de “petardistas”, es decir, que inducían al engaño:

Petardistas han habido,
Hai actualmente i habran,
Que visten de makfalan,
I son bichos conocidos,
Parecen haber nacido
En buenas caballerizas
Si lejos se les divisa
Parece que ricos son
Que andan con levas i baston
I no tienen ni camisas.

²² José Arroyo, “El futre arrojado del balcón por el padre de su prenda”, Colección Raúl Amunátegui, II, 472, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Andan por calles i plazas
 Fumando su[s] cigarrillos,
 I sin chico en los bolsillos
 Luciendo la esbelta traza,
 Parecen de buena raza,
 Tal vez de raza mestiza
 Si bien se les analiza
 A esos futres encolados,
 Se ven bien empaquetados
 I no tienen ni camisas.²³

IMÁGENES 4 y 5: *El Festivo*



Fuente: Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

²³ Sin autor, “Los petardistas”, V. Castillo, *El festivo. Primer cuaderno de poesías populares*, Santiago, Centro Editorial La Prensa, 1900, pp. 35-36, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

Nótese que en esta canción en particular, al igual que en innumerables versos de aquellos años, una de las facetas más vilipendiadas fue la incongruencia entre la apariencia y la realidad, entre aquello que se fabricaba con afeites, ropas y modales de alcurnia, opuesto a la total insolvencia material, a la incapacidad para subvenir los gastos que ello implicaba. Más aún cuando era un imperativo que el hombre financiara también a su pretendida. Ello era parte de un decoro extensivo a los deberes familiares respecto al sostén de la esposa y los vástagos, el cual la mayoría de la población estaba lejos de poder cumplir. En aquella época parece haberse acuñado una expresión que perduraría, “a pata pelada y con leva”, para sintetizar ese desajuste.

A través de la burla –así en Chile como en México– se estampó entonces una serie de comentarios moralizantes hacia las pautas de comportamiento impuestas al seguir modelos civilizatorios provenientes del extranjero, pero especialmente hacia arribistas y ambiciosos que adherían a ellas de forma imitativa, sin reflexionar. Por tal razón la clase alta se volvía sospechosa en su conjunto. Un brindis poético lo dejaba en claro:

Un caballero brindó
En el centro de un salon
Como era de educacion
Con mucha prudencia habló!
Socialmente se explicó
En palabras exquisitas
Ya me bebí dos copitas
Con esta es tercera accion
Pero con la obligacion
Que me paguen señoritas.²⁴

Los petimetres chilenos gastaban sus días entre cantinas y juegos de apuestas. Se los relacionaba con personajes ubicuos como los tinterillos, que

pasan como los lebreles
Con atados de papeles

²⁴ J. Hipólito Cordero, “Brindis de un futre”, Colección Raúl Amunátegui, II, 359, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

I sin cobre en los bolsillos,
Es una tropa de pillos.²⁵

El propio Rodolfo Lenz registró algunos de los giros verbales creados por el habla chilena para dar cuenta de un entramado social que se volvía más complejo y donde ropas, gestos, accesorios materiales y actitudes escenificadas en diversas instancias de sociabilidad servían para establecer pertenencia y poner barreras. El vocablo *futre*, de acuerdo con Lenz, significaba “señor distinguido”, “hombre de levita”, aunque, agregó, se usaba “también con significación de ‘fatuco, presumido’” y, dependiendo del contexto, designaba a los “jóvenes elegantes de la ciudad” (1940: 108 y 130).

Décimas y canciones chilenas, alineadas ciento por ciento con los impresos callejeros contemporáneos que circularon por tierras mexicanas, abundaron asimismo en torno al tema interrelacionado de la clase y el deseo sexual. En Chile también se achacó a las mujeres jóvenes que buscaran pareja o se dejaran conquistar por *pololos* de un estrato social más alto:

El pololo es un tipito
Elegante i [sic] perfumado,
Que presume ser bonito
A fuerza de estar cuidado
[...]
No hai [sic] fiesta en que no se halle
Llamando así la atención
Por el garbo de su talle
I [sic] su poca educación.²⁶

Al dar vuelta el siglo, un pliego de poesía sentenció:

Mas vale querer un pobre
En siendo trabajador

²⁵ Daniel Meneses, “El borracho i muchos más”, Colección Alamiro de Ávila, 34, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

²⁶ Sin autor, “El pololo”, *Cantares*, Concepción, s. e., [1911], pp. 29-30, Biblioteca Criolla, Fondo Robert Lehmann-Nitsche, Instituto Ibero-americano de Berlín [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.]. Véase también Adolfo Reyes, “Las muchachas elegantes”, Colección Raúl Amunátegui, I, 146, s. f., Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

endilgando así toda la responsabilidad a las sirvientas que anhelaban
tomar estado
Con un jóven arreglado
Que ande futre i bien decente
[...]
Para pasearme en la calle
Lujosa i con buenas prendas.²⁷

En materia de hallar compañero sentimental adecuado, sin embargo, la elección resultaba una tarea ardua. Poniéndose en el lugar de una joven casadera, Peralta expuso:

A los pijes aborrezco
Porque nunca andan con plata,
I andan tocando la banda
Con las tripas de la guata.
Tampoco quiero a los guazos
Porque no tienen limpieza
I con tierra en las ojotas
Suelen llenar una pieza [...].
Por fin, pues, mis amiguitas,
Si ya se quieren casar,
No busquen a los cachazos [problemas]
Que yo acabo de nombrar.²⁸

Los pliegos de la *Lira Popular* permitieron, en paralelo, escenificar duelos verbales bastante airados entre los tipos sociales antitéticos de futres y rotos (Cornejo, 2013: 12-30; Hayden, 2010: 10-19). A través de ellos se dio cuenta de la realidad extratextual, donde el capital social y las competencias culturales del canon letrado, siempre esquivas para las clases trabajadoras, excluían a los sectores populares del espacio público. Aquello se elaboró en versos de contrapunto, con disputas en torno al derecho y la pertinencia misma de hablar, es decir, de enarbolar

²⁷ Lázaro Salgado, verso sin título, Colección Alamiro de Ávila, 333, [1903], Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

²⁸ Juan Bautista Peralta, “Tonadas satíricas”, *La cantora popular: Canciones, cuecas, tonadas, parabienes i esquinazos*, Santiago, Imprenta El Debate, 1903, p. 2-3, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

un discurso competente y ser tenido por interlocutor válido de las clases dirigentes. Invariablemente, los representantes masculinos del pueblo son favorecidos y triunfan en dichas lides poéticas, sea que se trate de rotos, en el mundo urbano, o de huasos, algo descolocados en escenarios ciudadanos donde les toca interactuar con despectivos futres en cantinas o restaurantes.²⁹

En una de tales escenas imaginarias, un futre trata con mucho desprecio a un huaso, haciéndole notar la gran separación, casi infranqueable, que existe entre los dos:

Falto, nécio, impertinente,
Yá te he dicho que te vayas
I no vengas, vil canalla,
Con palabras insolente,
Si no te vas prestamente,
Hago llevarte al cuartel.

Pero el huaso, después de intentar dialogar con su despectivo interlocutor, lejos de amilanarse ante la amenaza de la Fuerza Pública, responde con todo desenfado:

Me vá a mandar al cuartel
Porque no callo la boca
Pero yo con esta zoca
Que tengo, qué le he de hacer,
De un puñete lo hago heder
Y la comida aflojar
Tal cosa le ha de pasar
Le digo amigo afutrado Si no quiere estar guanteado
No me esté tratando mal.³⁰

Un elemento destacado del despliegue de la masculinidad se pone en juego aquí: la violencia y la fuerza física. En versos contemporáneos al adversario social podía llamársele “futre puños de papel”, en tanto

²⁹ Entre otros, José Hipólito Casas Cordero, “Gran contrapunto entre un rotito y un futre”, Colección Alamiro de Ávila, 259, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.

³⁰ El Tamayino (seud.), “Contra-punto del Futre con el Huaso”, Colección Raúl Amunátegui, 559, [1893], Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile [se respeta la grafía de la edición original, N. de la E.].

no eran oponentes dignos de trenzarse a golpes y su misma entidad física era plausible de verse reducida a la mínima expresión si no tenían un oficio o trabajo donde desarrollar musculatura alguna. Parte de los componentes antitéticos del ideal de la masculinidad moderna (Mosse, 2000: 93) reciben así una valoración inversa y son puestos al servicio de la subversión. Una vez más surge una contraposición con los hombres de la elite, quienes, con su atildamiento en el vestir, su excesiva atención a moda y afeites, pero sobre todo su inactividad corporal, se ven disminuidos frente a los varones de la clase trabajadora.

Hombres de aquí y hombres de allá: reflexiones finales

Los tópicos del enfrentamiento entre *rotos* y *futres* parecen anudar el mundo tradicional y el moderno, las inveteradas querellas contra los ricos y los nuevos avatares del entramado urbano. Cuestiones como el honor, la fuerza y la sexualidad, de un lado, y la moda o la presentación social (urbanidad, habla y aspecto físico), del otro, articulan una disputa entre tipos sociales que, desde la perspectiva de las clases populares, tuvo una expresión de género íntimamente vinculada con la clase. Inesperadamente, el *roto*, personificación de la masculinidad plebeya, degrada a su opuesto, el *futre*, representación superlativa del orden social hegemónico.

Desde un punto de vista moral, tal visión dicotómica de la sociedad chilena cobró la forma de un desprecio por los ricos y su afán de dinero y poder. Por el contrario, los versos de los pliegos callejeros encomiaron e idealizaron a los *rotos* trabajadores y esforzados, en clara oposición a la holgazanería de los varones encumbrados en la escala social, entregados al galanteo y el disfrute de su avaro modo de vida durante el llamado “ciclo salitrero” o república parlamentaria u oligárquica.

En el caso de México, las representaciones que los impresos populares elaboraron sobre la construcción sociocultural de lo masculino se situaron también sobre los ejes nacional/no nacional y tradicional/moderno. En este punto puede captarse la vivencia de los mexicanos comunes sobre cuanto ocurrió durante el largo gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911).

En un terreno como el género, donde la subjetividad tiene especial relevancia como factor de comprensión de la realidad, las complejidades del periodo decantaron varios problemas. Porque hay algunos elementos que apuntan a que, frente a aquello denostado como alienación respecto a lo nacional (desde las facilidades dadas a los capitalistas extranjeros hasta

la penetración de la cultura afrancesada o la pretensión cosmopolita), la masculinidad pudo ser un refugio. Oponiendo un tipo de hombre mexicano *vernáculo*, identificado con alguna región particular, o *inventado desde el centro* –como el charro–, a un hombre apátrida, como el *catrín* y su derivación, el *lagartijo*, pudo haberse exacerbado una identidad defensiva conservadora. Pero ese no fue el caso, y se operó más bien una apropiación de algunos de los modelos de varón modernizantes que permitieron un equilibrio, además de la convivencia de aquellas masculinidades opuestas.

Referencias

Barros, Luis y Ximena Vergara (1978), *El modo de ser aristocrático. El caso de la oligarquía chilena hacia 1900*, Santiago, Aconcagua.

Beezley, William (2004), *Judas at the Jockey Club and Other Episodes of the Porfirian Mexico*, 2.^a ed., Lincoln y Londres, University of Nebraska Press.

Bourdieu, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.

Chartier, Roger (2002), *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.

Cornejo, Tomás (2006), “Juan Bautista Peralta: cantor, poeta, periodista popular”, en: Micaela Navarrete y Tomás Cornejo (comps.), *Por historia y travesura. La Lira Popular del poeta Juan Bautista Peralta*. Santiago, DIBAM - Fondart.

_____ (2013), “Hablando con Su Excelencia: diálogos de impugnación política en la Lira Popular”, *Cuadernos de Historia*, núm. 39.

_____ (2016), “Representaciones populares de la vida urbana: ciudad de México, 1890-1930”, *Historia Mexicana*, vol. LXV, núm. 4.

Elley, Geoff y Keith Nield (2010), *El futuro de la clase en la historia. ¿Qué queda de lo social?*, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia.

Fernández, Abraham (1900), *Nuevos chilenismos. Catálogo de las voces no registradas en los diccionarios de Rodríguez y Ortúzar*, Valparaíso, Talleres de San Vicente de Paul.

Furbank, Philip Nicholas (2005), *Un placer inconfesable o la idea de clase social*, Buenos Aires, Paidós.

Goldgel, Víctor (2013), *Cuando lo nuevo conquistó América: prensa, moda y literatura en el siglo XIX*, Buenos Aires, Siglo XXI.

González Navarro, Moisés (1970), *El Porfiriato: La vida social*, 2ª ed., vol. 4, en: *Historia moderna de México*, México, Hermes.

Hayden, Consuelo (2011), “Gran contrapunto: Crítica social y patriotismo en la poesía popular chilena (1880-1920)”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 78.

Heise, Julio (1974), *Fundamentos histórico-sociales del parlamentarismo chileno*, t. I, en: *Historia de Chile. El período parlamentario, 1861-1925*, Santiago, Andrés Bello.

Lenz, Rodolfo (1919), “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al Folklore Chileno” [1894], *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 143.

_____ (1940), *Estudios chilenos (Fonética del castellano de Chile)* [1893], en: Amado Alonso y Raimundo Lida, *El español en Chile, Biblioteca de dialectología hispanoamericana*, vol. VI. Buenos Aires, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Macías-González, Víctor (2003), “The *Lagartijo* at the *High Life*. Masculine Consumption, Race, Nation and Homosexuality in Porfirian Mexico”, en: Robert McKee Irwin, Edward J. McCaughan y Michelle Rocío Nasser (eds.), *The Famous 41: Sexuality and Social Control in Mexico, 1901*, Nueva York, Palgrave Macmillan.

Martín-Barbero, Jesús (2003), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, 5.ª ed., Bogotá, Convenio Andrés Bello.

Miliotes, Diane (2006), *José Guadalupe Posada and the Mexican Broadside*, Chicago, The Art Institute of Chicago.

Mosse, George L. (2000), *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*, Madrid, Talasa.

Navarrete, Micaela (comp.) (1998), *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*, Santiago, DIBAM.

Orellana, Marcela (2005), *Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*, Santiago, Universidad de Santiago de Chile.

Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz (2001), *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*, Santiago: Lom - Arcis.

Pérez Montfort, Ricardo (1994), *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, Ciesas.

Rodríguez Kuri, Ariel (2010), *Historia del desasosiego: la revolución en la Ciudad de México, 1911-1922*, México, El Colegio de México.

Salinas, Maximiliano (2000), *El reino de la decencia: el cuerpo intocable del orden burgués y católico de 1833*, Santiago: Sociedad de Escritores de Chile.

Sanhueza, Carlos (2007), “En busca de un lugar en el mundo: viajeros latinoamericanos en la Europa del siglo XIX”, *Estudios Ibero-Americanos*, vol. 33, núm. 2.

Sennett, Richard (2011), *El declive del hombre público*, Barcelona, Anagrama.

Simone, Liliana de (2012), “La moda: hacia una comprensión de la sociedad de consumo en la ciudad moderna”, en: Francisca Márquez (ed.), *Ciudades de Georg Simmel. Lecturas contemporáneas*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado.

Speckman, Elisa (2005), “Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, en: Belén Clark y Elisa Speckman (comp.), *Publicaciones periódicas y otros impresos*, vol. II, en: *La república de las letras*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Subercaseaux, Bernardo (1988), *Fin de siglo. La época de Balmaceda. Modernización y cultura en Chile*, Santiago, Aconcagua.

La narrativa visual en las estampas de los pliegos de poesía popular chilena como estrategia de difusión¹

Carolina Tapia Valenzuela
Biblioteca Nacional de Chile, Santiago

Se conoce como “Lira Popular” al conjunto de hojas de poesía popular publicadas en Chile desde la segunda mitad del siglo XIX y hasta las primeras décadas del XX, en las que poetas urbanos realizaban el comentario de noticias, junto al desarrollo de temas tradicionales, utilizando principalmente la forma métrica de la décima. La mayoría de estas hojas estaban compuestas, además, por un titular y por estampas, siendo las realizadas a partir de tacos en madera, conocidos como grabados populares, las más características de esta manifestación.

En general, se adscribe al tipo de producción literaria denominada “literatura de cordel” (Ellena y Zamora, 2002: 49; Navarrete, 1999: [3]), ya que presenta características similares a las hojas y folletos de literatura popular que en Europa se realizaron prácticamente a la par con el desarrollo de la imprenta. El nombre “Lira Popular”, en tanto, procede del poeta Juan Bautista Peralta, quien en 1899 tituló una de sus tantas hojas de poesía como *La Lira Popular*, constituyéndose en un encabezado para su producción posterior. Se cree que este título sería una *reacción* a la conocida revista de la misma época *La Lira Chilena* (1898-1907),² que publicaba “poesía culta” (Ellena y Zamora, 2002: 49). No obstante, habría sido mucho más tarde que el término “Lira Popular” se asociara a esta manifestación en su conjunto: se podría aventurar que desde mediados

¹ Una primera versión de este artículo, bajo el título “De la oralidad a la Lira Popular: la narrativa visual en los pliegos de poesía popular como estrategia de difusión”, fue publicado en las actas del XLI Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI) 2016.

² *La Lira Chilena* fue una revista semanal dirigida, principalmente, a la elite urbana de Chile, disponible en: <https://goo.gl/54xF8f>, consulta: noviembre de 2015.

del siglo XX, cuando el escritor e investigador Diego Muñoz, junto con su esposa Inés Valenzuela, publicaron en periódicos una página llamada precisamente “Lira Popular”, que reunía poesías de varios poetas de diversas zonas de Chile. El primer número de la “Lira Popular” del diario *Democracia* fue publicado el 31 de mayo de 1952, y continuó en el diario *El Siglo* desde 1953 hasta 1958. Posteriormente, en 1968, el mismo escritor Diego Muñoz publicó la primera obra con reproducciones facsimilares de algunas hojas, titulada *Lira Popular. Una joya bibliográfica que revela la supervivencia de la juglaría medieval en Chile, país donde los poetas populares cantan a lo divino y a lo humano en hojas impresas que llevan graciosas ilustraciones de grabadores anónimos. Selección de 15 reproducciones facsimilares con un ensayo del autor y un proemio de Pablo Neruda*.

Habrían sido diferentes tipos de literatura de cordel –pliegos y folletos–, específicamente realizados en España y Portugal, y con toda seguridad sus formas poéticas y temas, los que se difundieron en América a partir de la Conquista, como señala Micaela Navarrete: “Con la espada, la cruz y el arado llegaron también los romances, corridos, logas, villancicos, jácaras, disparates, letrillas, glosas, seguidillas y otros metros y temas de la poesía tradicional de la península”; en cuanto a los temas, se dividen en dos grandes grupos, versos a lo divino y versos a lo humano, conteniendo estos “un ramillete poético bien matizado: hechos trágicos, insultos de un poeta a otro, creación del mundo, hazañas históricas, brindis, pallas, ponderaciones, contrapuntos, versos por amor, por el mundo al revés, etc.” (Navarrete, 1992: 5).

Por siglos, el medio de transmisión de estas formas y temas poéticos fue la oralidad y el campo su escenario, concretando su paso a la ciudad, y su materialización en hojas impresas, a través de las migraciones de campesinos a las urbes que se produjeron a lo largo del siglo XIX, en un contexto de incipiente modernización del Estado chileno que, hacia fines de la centuria, se caracterizó por el desarrollo de la industrialización e incorporación al mercado capitalista mundial, como otros países en Latinoamérica (Subercaseaux, 2011: 358). Los campesinos, habiendo llegado en busca de trabajo, se asentaron en las zonas periféricas y marginales de la ciudad, en contraposición a la centralidad física y social de la elite, pasando a ser parte del numeroso pueblo. Entre ellos, muchos que cultivaban la práctica de la poesía, principalmente en décima, sumaron a los temas tradicionales el comentario de hechos de actualidad, como noticias de crímenes, sucesos políticos y sociales, lo que se conoció como “poesía popular” de manera general.

El autor Juan Uribe Echevarría caracteriza de esta forma a los poetas populares:

Los autores de las hojas hacen el comentario de sucesos nacionales desde el nivel del pueblo. Lo representan con fidelidad, porque ellos mismos son pueblo. Aunque se inspiraron para la confección de sus hojas en los diarios satíricos más en boga, la verdad es que trajeron una voz nueva con gran riqueza de expresiones y metáforas criollas tomadas de los depósitos más profundos y secretos del habla popular campesina y ciudadana, que hasta entonces no había alcanzado los honores del papel impreso (1974: 16).

Señalar que esta expresión alcanzó “los honores del papel impreso” da cuenta de la dimensión moderna de esta manifestación tradicional, inserta dentro de una nueva lógica de comunicación que se estaba desarrollando en las ciudades. Según Uribe Echevarría, las primeras hojas habrían sido impresas a mediados del siglo XIX, con motivo de la guerra contra España en 1865 (1974: 16). De ahí en adelante, los más importantes sucesos nacionales serían comentados por estos poetas populares ya urbanos, convirtiéndose estas hojas en un medio de comunicación y de información para los vecinos de sectores periféricos y marginales de las grandes ciudades, además de habitantes de pueblos y eventualmente campesinos, a los que llegaron a través del ferrocarril o llevados por los propios poetas. En las ciudades, las hojas se vendían en plazas y ferias, vociferadas por sus propios autores o por suplementeros, especialmente niños (Lenz, 1919: 523 y 569-570).

A pesar de ser una forma de periódico popular que aludía a hechos noticiosos, entre los que destacaban crímenes, fusilamientos, acontecimientos políticos y sociales, en la mayoría de estas hojas no se registró la fecha de publicación. Las dos colecciones conservadas en la Biblioteca Nacional de Chile fueron datadas a través de dos proyectos de investigación que han sido publicados –Colección Lenz (Tapia, 2008) y Colección Alamiro de Ávila (Tapia, 2010)–, de los que se pueden extraer algunas conclusiones sobre la caracterización y evolución de esta manifestación.

Las hojas más antiguas que se conservan corresponden a la fecha en que se desarrolló la Guerra del Pacífico, entre 1879 y 1883. Los pocos ejemplares de esta época son diversos en cuanto a su conformación física: la cantidad de poesías era variable, solo algunos eran ilustrados y no existía regularidad en cuanto al tamaño y disposición del contenido. Durante la década de los ochenta, la mayoría de los pliegos eran apaisados y de tamaño relativamente

pequeño, de 26 x 38 cm aproximadamente, en el cual se disponían de cuatro a seis poesías. Hacia la década siguiente, se pasó a un tamaño más grande, alrededor de 35 x 56 cm, que daba cabida a más composiciones, entre seis a ocho, predominando la orientación vertical. La mayoría de las hojas destacaba la o las composiciones más importantes con un gran titular y se ilustraban con estampas que podían ser de dos tipos: las provenientes de los clichés que se utilizaban en la industria editorial y las realizadas a partir de una producción propia de grabados xilográficos, conocidos como grabados populares; también se consignaba el nombre del poeta, incluyendo en muchos casos su dirección particular y la de la imprenta.

Es importante remarcar que el título de encabezamiento *La Lira Popular* que el poeta Juan Bautista Peralta le dio a su producción, y otros como *El Roto Chileno*, son excepcionales, ya que lo común era que el titular correspondiera a la noticia o composición que más se quisiera destacar.

La fórmula título+imagen+texto se consolidó hacia finales del siglo XIX perdurando con algunas variaciones hasta la primera mitad del XX. Las más importantes de estas variaciones obedecen a la incorporación de fotograbados, en los primeros años de la primera década del siglo XX, y de títulos en las hojas, características que asemejaron cada vez más a esta manifestación con la prensa periódica (Malacchini, 2015: 156-157). En cuanto al contenido, las poesías de temas tradicionales fueron cediendo paulatinamente su espacio al comentario de las noticias, que llegó a ser el tema exclusivo en algunas de las hojas más tardías que, pertenecientes a la colección Lenz, datan de fines de la década de los treinta del siglo XX.

La Lira Popular como medio de comunicación

El paso desde la creación y difusión netamente oral de temas por siglos cantados y recitados en los campos hacia la creación y difusión escrita –y visual– de, además de los tradicionales, otros nuevos temas surgidos de la vida en la ciudad (noticias) responde a su inserción dentro de una nueva lógica de comunicación imperante en las urbes, en la que predominarían los productos surgidos de la imprenta, oficialmente introducida en Chile en la segunda década del siglo XIX. Dicho de otro modo, se pasó de la acción de escuchar a la acción de leer que, no está de más decirlo, implica no solo la comprensión de un texto escrito sino que también de representaciones gráficas, según las dos primeras acepciones que da la Real Academia Española sobre este término: “leer: 1. Pasar la vista por lo escrito

o impreso comprendiendo la significación de los caracteres empleados
2. Comprender el sentido de cualquier tipo de representación gráfica”.

Lo oral y lo escrito/visual corresponden a dos formas básicas de transmisión de ideas, conocimientos o sentimientos, entre otros: uno en el que el sentido del audio sería el preponderante, y otro en el que el sentido de la vista predominaría. El autor Marshall McLuhan plantea que el desarrollo de la imprenta provocó profundos cambios en la manera de pensar de las sociedades modernas, ocasionando paulatinamente una primacía de lo visual sobre lo oral –y lo tátil– (McLuhan, 1969: 69-72, 84-87, 136-138). Ya que la tecnología de la imprenta se situó en las ciudades, esta acentuación de lo visual se habría dado en este ámbito, mientras que la oralidad se mantendría, principalmente, en el campo o en sociedades analfabetas o poco letradas. De esta manera, el paso desde la oralidad a la escritura en la creación y difusión de la poesía popular nos indicaría no solamente un cambio de forma de difusión, sino que sería reflejo también de un cambio cultural que se estaría llevando a cabo en las urbes, y en específico en los márgenes, sectores que acogieron a las grandes masas de campesinos que llegaron en busca de trabajo.

Enfocado en el estudio de las imágenes, el académico Rafael García Mahíques desarrolla el concepto de *visualidad* entendiéndolo como “el desarrollo mental por medio del cual se procesan conceptos o significados a partir de lo percibido por medio del sentido de la vista” (2011: 66), proceso que estaría determinado, o mediatizado, por convenciones sociales que posibilitarían la interpretación de las imágenes en términos culturales, es decir, su significado más allá de lo solamente referencial.

La *Lira Popular* podría entenderse, entonces, como un “fenómeno visual” (García Mahíques, 2011: 66) que se convirtió en un medio de comunicación de la época, cuya conformación gráfica, compuesta por texto e imagen, sirvió para la transmisión de noticias y otro tipo de contenidos. Y si bien no todas las poesías en los pliegos de la *Lira Popular* se acompañan de ilustraciones, y en algunas la relación entre unas y otras no sería muy clara –ante nuestros ojos contemporáneos, o debido a una especie de *horror vacui* que algunos investigadores ven en la profusa utilización de imágenes sin aparente relación con las poesías (Ávila Martel, 1973: [3])–, la mayoría de los llamados grabados populares sí se relacionan con el texto, aunque no como una imagen referencial sino más bien simbólica o icónica, es decir, más que representar un acontecimiento específico las imágenes representan un tipo de hecho, ya sea un crimen, un fusilamiento u otro.

En un estudio anterior se señalaba que para una “fácil y rápida comprensión” de las imágenes que hacían referencia a este tipo de hechos, los grabados populares “se constituyeron en una expresión formal arquetípica, conformada por ‘atributos’ o rasgos distintivos”. En el caso de los crímenes, estos rasgos distintivos son las víctimas y los victimarios, “de las cuales las primeras aparecen abatidas mientras que los segundos portan armas en sus manos o realizan la acción”. Para ilustrar las noticias sobre fusilamientos, “el principal atributo es el reo con los ojos vendados y con grilletes, siendo rasgos secundarios –es decir, podían estar presentes o no– el sacerdote y el pelotón de fusilamiento” (Tapia, 2012: 86).

La relevancia de los rasgos más importantes para la identificación del tema podría relacionarse directamente con la técnica rudimentaria en la talla de los tacos de madera, realizada con herramientas no especializadas, que no permitía dotar de detalles a la imagen; así, las principales características formales de los grabados populares son su tendencia al esquematismo, desproporción de las figuras y carencia de perspectiva (Tapia, 2012: 86). Como se señaló anteriormente, representaban un hecho de manera más bien genérica que referencial, lo que se refrenda especialmente en los casos en que una misma imagen se utiliza para ilustrar dos o más poesías, lo que se puede ver en varios pliegos de la *Lira Popular*. Por ejemplo, el grabado popular de la imagen 1, que representa un crimen, se utiliza para ilustrar dos pliegos de poesía popular de la colección Alamiro de Ávila (Col. AA), identificados con los números AA0298 y AA0234. En este grabado se pueden distinguir dos escenas, o dos espacios, en la composición. En la imagen de la izquierda se ve a dos hombres, ambos con delantales, junto a una mujer; uno de ellos está parado con un objeto en su mano y el otro sentado frente a una mesa en donde se distingue el dibujo de un zapato; por este último detalle, y por la vestimenta de ambos, se podría inferir que son zapateros. En la imagen de la derecha, se ve a un hombre arrodillado, vestido de traje y sombrero, y detrás de él a una mujer que tiene una mano sobre el sombrero del hombre; sobre ellos se ve un retrato. En el pliego AA0298³ (imagen 2) se identificaron dos poesías que estarían directamente relacionadas con esta estampa. La primera, titulada “Suceso alarmante en Talca y en San Carlos”,

³ Javier Jerez, *Dos crímenes horrendos. Y gran desafío al raquílico Daniel Meneses, por crítica*, Colección Alamiro de Ávila, pliego 0298, Biblioteca Nacional de Chile.

que estaría relacionada con la imagen de la izquierda, narra lo siguiente:

En Talca dos zapateros
Una reyerta tuvieron
I marcornados cayeron
En estado lastimero.⁴

La segunda poesía se titula “La niña que mató al novio de catorce puñaladas, por celos”, y narra lo siguiente:

Estando para casarse
el crimen ejecutó;
al novio lo apuñaleó
para así poder vengarse,
al tiempo de levantarse
con entrañas de chacal
la niña con ira tal
i bastante ligereza,
solos los dos en la pieza,
se convirtió en criminal.

Interesante es constatar que en esta última poesía se detalla que el hecho ocurrió en una “pieza” y en la imagen es el retrato el que indicaría que se trata de una escena al interior de una casa.

Este grabado también ilustra el pliego AA0234⁵ (imagen 3). A diferencia del anterior, no se encontró ninguna poesía que narrara los hechos como lo muestra la imagen. La única relación indirecta que se pudo constatar es la narración de un crimen cometido por una mujer, “La mujer que mandó matar a su marido”, pero no coincide con los actores involucrados ni con los acontecimientos:

Pero un día cual demonio
La mujer se a convertido
Muerte su esposo atendido
Por su culpa Dios sensato
[...]

⁴ En la transcripción de esta y las demás poesías, y en todas las citas, se respetó la ortografía original.

⁵ Desiderio Parra, *Gran saqueo en Casablanca y la mujer que mandó matar al marido en Valparaíso*, Colección Alamiro de Ávila, pliego 0234, [mar., 1899], Biblioteca Nacional de Chile.

Tomó esta infiel un amante
 Dejando su esposo fiel
 Cometiendo a Dios con el
 El hecho mas repunante
 Su amante en un corto instante,
 Cual bandido el mas feroz
 Hizo aquel crimen atroz.

Se podría inferir que el grabado se realizó específicamente para

IMAGEN 1: Detalle del pliego *Gran salteo en Casablanca y la mujer que mandó matar al marido en Valparaíso*, del autor Desiderio Parra [mar., 1899]



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Alamiro de Ávila, pliego 0234.

ilustrar el primer pliego, y que se utilizó nuevamente en otro por una relativa cercanía con el tema narrado, del modo como Lenz explica que los poetas populares contaban con tacos de grabados para utilizarlos cuando y como ellos estimaran conveniente:

Los grabados en madera hechos ex profeso para los verseros son casi siempre increíblemente toscos. [...] Tales grabados orijinales se fabrican solo por encargo especial de los poetas, quienes pagan por ellos dos a tres pesos i los guardan como propiedad suya para volver a usarlos en otras ocasiones más o menos propicias (1919: 574-575).

Algunos grabados también se modificaban, cortando el taco de madera,

IMAGEN 2: pliego *Dos crímenes horrendos. Y gran desafío al raquíptico Daniel Meneses, por crítica*, del autor Javier Jerez



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Alamiro de Ávila, pliego 0298.

IMAGEN 3: pliego *Gran salteo en Casablanca y la mujer que mandó matar al marido en Valparaíso*, del autor Desiderio Parra [mar., 1899]



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Alamiro de Ávila, pliego 0234.

probablemente con el objetivo de relacionar texto e imagen de manera más directa. La imagen 4 ilustra la escena de una mujer yacente en el suelo observada por dos hombres; por la mesa y sombrero, se podría inferir que se trata de una escena de interior. En un pliego de la Colección Lenz (Col. Lenz), identificado con el código RL03-008⁶ (imagen 5) que se ilustra con este grabado, se relaciona con la poesía titulada “La niña violada i ahorcada por el padre”, en la que se narra lo siguiente:

Un padre peor que la hiena
o por venganza o por celo
ahorcó con un pañuelo
a su hija Filomena.

[...]

La niña tuvo un convite
en casa de un zapatero.

Al igual que en el ejemplo anterior, el oficio de zapatero al que se alude estaría representado por el delantal de uno de los hombres, que no sería el autor del crimen sino testigo, al igual que el otro hombre.

IMAGEN 4: Detalle del pliego *Monstruoso crimen*,
del autor Rolak [jul., 1892]



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Lenz, volumen 3, pliego 8.
Este mismo grabado fue utilizado en otros tres pliegos, pero

⁶ Rolak, *Monstruoso crimen*, Colección Lenz, volumen 3, pliego 8, Biblioteca Nacional de Chile.

modificado. En el pliego de la Colección Amunátegui (Col. Am.), número 635⁷ (imagen 6), la imagen aparece sin el hombre que estaba a la derecha, y se relaciona con la poesía titulada *Asesinato en Talca el querido mata a la chei*, en que se narra:

[...]
se vió pegado en la pieza
este letrero: ‘Se arrienda’
se armó luego la contienda
i se echó la puerta abajo
ésta cedió sin trabajo
i luego se pudo ver
muerta la infeliz mujer
cortado el cuello de un tajo.

[...]
el asesino bribon
es de oficio zapatero, [...]

Nuevamente un zapatero es protagonista, en este caso, el asesino; la figura del hombre que se dejó es precisamente el que está vestido con un delantal.

En los pliegos número 513⁸ de la colección Amunátegui (imagen 7) y RL03-0024⁹ (imagen 8) se ha utilizado solamente la figura de la mujer yacente del grabado para hacer referencia al hallazgo de un cuerpo más que al hecho criminal. En el primero de ellos se relaciona con la poesía titulada “La mujer muerta en el río a puñaladas”, que dice:

Una mujer se ha encontrado
el sábado en el canal
una mano criminal
con un puñal la ha ultimado.

En el segundo pliego, se relaciona con la poesía titulada “La señora asesinada en casa del jeneral Bustamante”, en que se narra:

⁷ D. Parra, *Asesinato en Talca. El querido mata a la chei*, Colección Amunátegui, 635, Universidad de Chile.

⁸ El Loro, *Salteo en el Blanqueado. Tres grandes crímenes*, Colección Amunátegui, 513, Universidad de Chile.

⁹ José Arroyo, *El Roto Chileno*, núm. 2, Colección Lenz, volumen 3, pliego 24, [may., 1894], Biblioteca Nacional de Chile.

IMAGEN 5: pliego *Monstruoso crimen*, del autor Rolak [jul. 1892]



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Lenz, volumen 3, pliego 8.

IMAGEN 6: pliego *Asesinato en Talca. El querido mata a la chei*, del autor D. Parra



Fuente: Universidad de Chile, Colección Amunátegui, pliego 635.

IMAGEN 7: pliego *Salteo en el Blanqueado. Tres grandes crímenes*, del autor El Loro



Fuente: Universidad de Chile, Colección Amunátegui, pliego 513.

[...]

La casa estaba cerrada
 en poder de Cármen Vargas
 i sin piedad que la valga
 ésta ha sido asesinada;
 un jóven sin saber nada
 llegó el viérnes de Quillota
 i dejó la aldaba rota
 golpeando sin resultado;

[...]

Saltó el jóven la muralla
 de la casa mas cercana
 i el cadaver de la anciana
 en el segundo patio halla; [...]

Ambos pliegos contienen, además, otras poesías que se relacionan con las otras imágenes que completan la composición general de las hojas. En el pliego 513 (Col. Am.), en “El horrible crimen del Baron”, se hace referencia al crimen y se señala que el asesino está preso:

El asesino Bastias
 en la cárcel se halla preso
 pagando su cruel delito
 por el terrible suceso.

[...]

Inducido por los celos
 tomó un puñal con fiereza
 por el cuerpo i la cabeza
 le pegaba sin reselos [...];

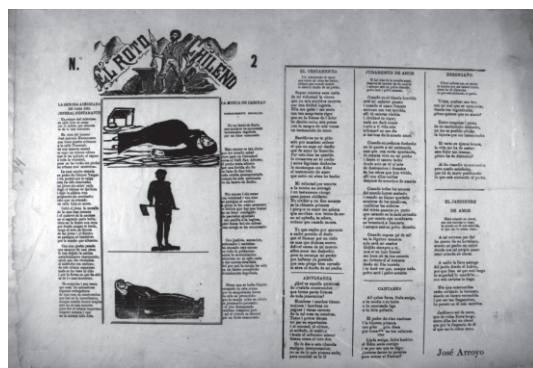
relacionándolo con los otros dos grabados, que muestran a un hombre forcejeando con una mujer y a un reo junto a un sacerdote (imagen 7). En el pliego RL03-0024, la poesía titulada “La monja de caridad horriblemente degollada”, que narra:

En un barrio de Berlín
 una monja se ha encontrado
 brutalmente degollada
 por un futre enamorado,

se relaciona con la imagen de una monja yacente —grabado inferior— y de la silueta de un hombre con un hacha —grabado del medio— (imagen 8).

Con respecto a las ilustraciones que acompañan poesías sobre fusilamientos, son más numerosos los casos en que una misma imagen se

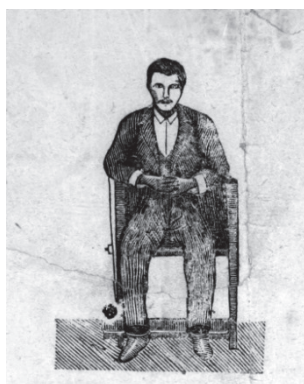
IMAGEN 8: pliego *El Roto Chileno*, núm. 2, del autor José Arroyo [may., 1894]



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Lenz, volumen 3, pliego 24.

utiliza en varios pliegos, debido a lo similar tanto de los hechos como de la narración de ellos. El principal atributo para ilustrar una noticia sobre fusilamiento o sobre condena a muerte es el reo, como el de la imagen 9, utilizado en cuatro pliegos: para anunciar la pena de muerte del reo Acuña, en los pliegos RL08-006¹⁰ y número 549¹¹ (Col. Am.), ambos del autor Juan de Dios Peralta; para narrar el crimen cometido por Miguel Jerónimo Triviño y su fusilamiento, en pliego número 447¹² (Col. Am.) del autor Nicasio García; y para referirse al fusilamiento de José Montecino, en pliego número 692¹³ (Col. Am.), anónimo.

IMAGEN 9: detalle del pliego sin título, del autor
Juan de Dios Peralta



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Lenz, volumen 8, pliego 6.

También existen composiciones realizadas a partir de varios tacos de grabados, que toman atributos como el reo, el sacerdote y el pelotón para conformar una escena, como se puede ver en la imagen 10, compuesta a partir de por lo menos tres elementos –pelotón, silla-sacerdote y reo– que

¹⁰ Juan de Dios Peralta, sin título, Colección Lenz, volumen 8, pliego 6, Biblioteca Nacional de Chile.

¹¹ Juan de Dios Peralta, sin título, Colección Amunátegui, 549, Universidad de Chile.

¹² Nicasio García, *Miguel Jerónimo Triviño: su desgracia i su muerte*, Colección Amunátegui, 447, Universidad de Chile.

¹³ Sin autor, sin título, Colección Amunátegui, 692, Universidad de Chile.

se han usado en los pliegos RL03-27,¹⁴ AA0307¹⁵ y RL03-022.¹⁶

IMAGEN 10: detalle pliego sin título, del autor José Arroyo



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Lenz, volumen 3, pliego 27, [oct., 1894].

Esta representación formal arquetípica, relacionada con un tipo de hecho más que con un hecho específico, se podría asociar con la dimensión comunicativa de esta manifestación:

Esta ‘tendencia a la iconicidad’, a la esquematización de las representaciones al punto de reutilizar las estampas e incluso combinarlas entre sí para conformar nuevas escenas, da cuenta de la dimensión comunicativa de los grabados populares, donde la expresión formal pone el énfasis en el qué sucedió, genéricamente, por sobre el cómo sucedió. Por lo tanto, en ellas no se busca el naturalismo ni la exactitud de la representación, sino tan solo evocar de la manera más directa el hecho narrado en la poesía (Tapia, 2012: 87).

Es importante señalar que la lectura de textos e imágenes de los

¹⁴ José Arroyo, sin título, Colección Lenz, volumen 3, pliego 27, [oct., 1894], Biblioteca Nacional de Chile.

¹⁵ Felicito Martínez (El Quillotano), sin título, Colección Alamiro de Ávila, pliego 307, [oct., 1894], Biblioteca Nacional de Chile.

¹⁶ Pepa Aravena, *Fusilamiento de los reos Cornejo, Fuentes, Paredes y Díaz*, Colección Lenz, volumen 3, pliego 22, [oct., 1895], Biblioteca Nacional de Chile.

pliegos no fue la única forma para su comprensión. La *visualidad* que adoptó la poesía popular en el contexto urbano sería solo una más de las formas de expresión y transmisión de esta manifestación. Según las descripciones de investigadores contemporáneos al desarrollo de la *Lira Popular*, no todos los poetas populares de la época publicaron sus poesías en pliegos u otros medios impresos, como folletos o periódicos, sino que algunos solamente las cantaban o recitaban en fondas o chinganas, como era la costumbre en las ciudades (Lenz, 1919: 523-524 y 576-578; Lizana, 1912: 8-9). Por otra parte, la poesía popular impresa en hojas sueltas podía completar su ciclo de difusión en la oralidad nuevamente ya que, en tanto producto desarrollado para su circulación en sectores con altos niveles de analfabetismo, su lectura, recitado o canto era necesario para su recepción. Se puede agregar, además, que parte importante de su divulgación consistía en su ofrecimiento a viva voz por los propios poetas o por niños suplementeros (Lenz, 1919: 523-524 y 569-570).

Una manifestación como la *Lira Popular* habría que entenderla, entonces, no solamente como un fenómeno visual sino como uno que, por sus condiciones de origen, todavía dependía, para su recepción, de las formas propias de transmisión de una cultura iletrada. El ámbito sociocultural en el cual se desarrolló la poesía popular impresa sería un espacio intermedio entre la oralidad y la *visualidad*, algo que se podría asimilar a lo que la investigadora Pilar Pedraza Martínez define como una *cultura emblemática*, entendida como “un fenómeno propio de todas las culturas tradicionales inmovilistas, en las que el conocimiento se propaga más por vía oral y de percepción inmediata que por medio de la palabra escrita sin apoyadura figurativa”. La autora toma la definición y teorización de *emblema* del historiador español José Antonio Maravall para dar cuenta tanto del contexto como de esta forma de transmisión de conocimiento en el ámbito específico del barroco: el emblema es una “forma híbrida plástico-literaria de carácter generalmente moralizante que, según Maravall, se inscribe en la polémica pedagógica de la época sobre el valor del conocimiento por vía visual o auditiva” (Pedraza Martínez, 1978: 181).

La forma en que una expresión como la *Lira Popular* llegó a convertirse en un eficaz medio de comunicación e información en y para una comunidad mayoritariamente iletrada se explicaría tanto por su conformación gráfica, en la que su significado vendría dado por la conjunción entre texto e imagen, como por su situación en una cultura a medio camino entre la

oralidad y la *visualidad*, que potenciaría, o necesitaría, esta estructura para su recepción.

Ahora bien, el acceder al mensaje o significado de una imagen también necesita cierto entrenamiento; es menos directo, y menos natural, que la oralidad. Implica una forma particular de pensamiento de una sociedad, tanto en la expresión como en el procesamiento de la información, lo que ya habíamos señalado que el autor McLuhan define como la primacía del sentido de la vista por sobre el del audio, producto de un proceso complejo y de largo plazo que se dio desde la invención del alfabeto fonético, primero, y luego con la tecnología de la imprenta (McLuhan, 1969: 35-40, 69-72, 84-87). La *visualidad* se habría desarrollado desde temprano en las ciudades, acostumbrando paulatinamente a sus habitantes a la lectura de imágenes, y en menor medida textos, algo que no habría ocurrido en el ámbito rural.

El uso de imágenes simbólicas habría sido una de las primeras formas en que la *visualidad* se desarrolló en las ciudades, como se desprende de esta descripción de una fiesta político-religiosa celebrada en Santiago de Chile en el siglo XVII:

En la tarde del domingo 28 de agosto del año mencionado de 1633, salió á Palacio una como á manera de procesión profana, compuesta de las autoridades y de lo más granado del vecindario, á cuya cabeza se levantaba un lienzo en forma de guión en que se veía pintada la Fama con sus atributos mitológicos, su gran clarín y sus alas correspondientes. [...] Iba por delante, como dijimos, la imájen de la Fama, con el clarín en una mano y con el índice de la derecha señalando y llamando la atención hacia una inscripción en letras gordas que combinada según las ingeniosas reglas de un Laberinto, decían, de arriba abajo y de derecha a izquierda: Patrón de Chile Solano (Carrizo, 1945: 155-156).

Las fiestas urbanas y procesiones eran ocasiones propicias para la exhibición de un gran aparataje arquitectónico –de carácter efímero– en que la *visualidad*, en la forma de figuras alegóricas o simbólicas, era una de las principales formas de comunicación de mensajes políticos y religiosos. Este tipo de actividades se realizaban con cierta frecuencia en España durante el siglo XVII, principalmente con ocasión del nombramiento de un rey o, más asiduamente, en la celebración de fiestas religiosas, lo que se ha relacionado con una cultura y sociedad barroca que gustaba de los artificios y efectos visuales (Maravall, 1975: 482-493, 498), manifestaciones que

se desarrollaron, también, en América en la época colonial. En Chile, la investigadora Isabel Cruz ha estudiado las diversas formas que adquirieron las celebraciones tanto religiosas como cívicas, destacando, en las últimas, la espectacularidad visual con que se demostraba el poder político de la metrópoli (Cruz, 1995: 241-295). La autora Pilar Pedraza Martínez señala que, si bien este tipo de manifestaciones se podrían considerar de difícil comprensión, eran perfectamente entendibles en el contexto de la época:

El hombre barroco vivía inmerso en una cultura impregnada de conceptismo y para el cual el símbolo, el jeroglífico, el emblema y la empresa eran cosas no sólo familiares y cotidianas, sino que ni siquiera comprendía desde un punto de vista que no fuera éste, el alegórico y simbólico, ciertos elementos culturales antiguos y buena parte de las Sagradas Escrituras (1978: 182-183).

Siendo consideradas manifestaciones eminentemente *barrocas*, las expresiones visuales que se desarrollaron en el ámbito de las ciudades en Chile podrían comprenderse a la luz de un contexto cultural habituado y propenso al uso de imágenes simbólicas y conceptuales.

Además de las manifestaciones visuales urbanas, otro ejemplo de uso de imágenes en el contexto colonial chileno es el juego de naipes y su posterior fabricación en el país, cuya existencia se ha datado en la segunda mitad del siglo XVI y su elaboración en la segunda mitad del XVII (Pereira, 1947: 197 y 199).

No obstante, fue en el siglo XIX que la producción de imágenes se desarrolló de manera más sistemática y pasó a ser parte de la vida cotidiana de las personas que vivían en las ciudades, con la introducción de la imprenta en 1811.¹⁷

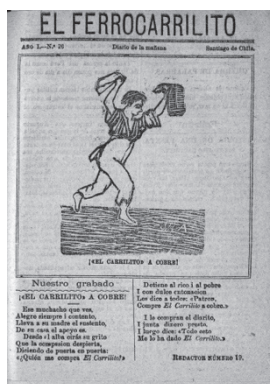
Las imágenes se utilizaron en un comienzo para ilustrar los encabezados de las publicaciones, pero derivaron como contenido propiamente cuando se publicaron como caricaturas en el semanario *El Correo Literario* (1858; 1864-1865; 1867). En el primer número de esta publicación, del 18 de julio de 1858, sus redactores explicaron que las caricaturas representaban “cada una de ellas una idea” (1858: 12). En adelante, las estampas que

¹⁷ La imprenta se introdujo de manera oficial en Chile en 1811, en el gobierno de José Miguel Carrera, y en 1812 se publicó la *Aurora de Chile*, el primer periódico del país. Existen, no obstante, impresos chilenos que datan de fines del siglo XVIII realizados en imprentas particulares de las que se tienen pocas noticias. Ver “La imprenta en el siglo XIX” (Biblioteca Nacional de Chile (s. f.).

ilustraban periódicos, revistas y almanaques, entre otros, se fueron haciendo cada vez más comunes, especialmente en periódicos de tipo popular como *El Ferrocarrilito* (1880-1881), que se muestra en la imagen 11, o el sensacionalista *Los sucesos del día* (1892), lo que habría permitido conformar un público habituado a su uso y también un repertorio de imágenes para la *Lira Popular*.

Lira Popular, un medio gráfico emblemático

IMAGEN 11: portada del periódico *El Ferrocarrilito*, núm. 26, 1880



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile.

Las investigaciones que se han realizado sobre la *Lira Popular* han tendido a estudiar los textos y las imágenes por separado, limitando su comprensión como producto gráfico unitario o “total” (Ellena y Zamora, 2002: 49). Los primeros y más numerosos estudios se enfocaron en el aspecto literario –las poesías y sus productores, los poetas– y en el histórico o en su utilización como fuente; las imágenes y la conformación física de las hojas, en cambio, han sido objeto de pocas investigaciones, lo que también ha incidido en prestar poca atención a su lugar en el contexto de la imprenta y de los medios de comunicación de la época. Como señala el investigador Tomás Cornejo, “los pliegos denotan que sus creadores se relacionaron con una cultura y un mercado gráfico mayores. En este último participaban, además de pequeños talleres tipográficos donde se fabricaban generalmente los pliegos en cuestión, el Estado y empresarios de más o menos recursos” (2016: 183).

Por otra parte, se han instalado percepciones generales, como la extrema marginalidad de los poetas populares y de la forma de elaboración de las hojas de poesía, que se han mantenido como lugares comunes en las investigaciones y han dificultado su ponderación en el medio social.

Una mirada más atenta sobre los propios pliegos de poesía popular indica una estrecha relación entre la prensa periódica y la *Lira Popular*, que va desde el contenido de algunas noticias que los poetas leían en los diarios –constatado en las investigaciones realizadas con el objetivo de datar los pliegos, cuya metodología fue la comparación de las poesías con las noticias (Tapia, 2008 y 2010)– hasta la producción de las hojas en las mismas imprentas, como se puede desprender de este aviso del periódico *El Nuevo Ferrocarrilito*: “Ojo! Ojo! En esta imprenta se imprimen cintas para óleos, carteles i versos¹⁸ populares, todo a precio mas barato que en cuálquiera otro establecimiento” (1893: 4). La imprenta en cuestión era la de *La Justicia*, la que se suma a otras como la *Ercilla*, *Cervantes* y *Albión*, todas con una participación importante en la publicación de prensa periódica e incluso libros. Lo interesante de esta relación es que, además, se habría producido una especie de intercambio de estampas, por lo menos en tres formas: 1. utilización o apropiación de los clichés que se usaban en las imprentas, de probable origen extranjero (comparar imágenes 12 y 13); 2. re-creación de las imágenes provenientes de estampas de producción local, realizando una copia más o menos fiel para la ilustración de una poesía popular (comparar imágenes 14 y 15); y 3. creación de un corpus de imágenes realizado específicamente para la ilustración de las poesías populares de los pliegos, los denominados “grabados populares”, hechos en madera (imágenes 1, 4, 9 y 10).

Las estampas realizadas a partir de la re-creación y de la creación tienen un carácter más narrativo que los clichés, tienden a contar el relato de una historia que hace referencia al contenido de una poesía. Es importante volver a señalar, y destacar, que algunas de estas estampas no se utilizaron exclusivamente para ilustrar una sola poesía, ya que se repiten en diferentes hojas. Se podría considerar que, en un primer momento, al confeccionar el grabado en madera, se realizaba exclusivamente de acuerdo con el contenido de una poesía y después se podía utilizar de nuevo si la

¹⁸ Los poetas populares denominan “verso” a la composición completa compuesta por una cuarteta y cinco décimas.

IMAGEN 12: portada de revista *La Familia*, núm. 3, 1890



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile.

IMAGEN 13: pliego *Crimen en San Felipe. El teniente que asesinó al Sr. Ríos en la Alameda*, de la autora Rosa Araneda [mar., 1895]



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile, Colección Lenz, volumen 5, pliego 29.

IMAGEN 14: ilustración en páginas centrales de la publicación
El Tinterillo, núm. 63, 1901



Fuente: Biblioteca Nacional de Chile.

IMAGEN 15: pliego la *Lira Popular*, núm. 32, del autor Juan B. Peralta
[sep., 1901]



Fuente: Biblioteca Nacional, Colección Alamiro de Ávila, pliego 164.

historia relatada era parecida; o, como ya se ejemplificó, se podía modificar el grabado a conveniencia. En este sentido, la referencialidad de la imagen con respecto a la poesía pasaría a un segundo plano, tomando relevancia un carácter simbólico de la ilustración.

Como medio de comunicación e información de la época, las hojas de poesía popular tendrían un carácter abierto en su lectura, dado que en un primer momento de recepción se daría un proceso de interpretación de imágenes que se determinaba, o desambiguaba, solamente al acceder al texto escrito, ya sea en la lectura individual o colectiva. Esta forma de recepción o de lectura habría funcionado con la fórmula antes vista de título + imagen + texto en cuanto a la imagen, especialmente a los grabados populares.

Esta estructura se consolidó en la última década del siglo XIX y permitió conformar en su conjunto una manifestación con características propias y particulares con respecto a otras publicaciones, a pesar de ser realizadas por muchos poetas. Una manifestación emblemática, en el sentido de ser representativa de una parte específica de la población y que logró con ella participación dentro de un contexto sociocultural que, de manera general, los silenciaba y reprimía.

Permitió, también, la difusión a través de un medio gráfico de los contenidos literarios que por siglos se habían creado y transmitido a través de la oralidad, posibilitando su disfrute por los habitantes de las ciudades fuera del circuito restringido de chinganas, fondas y fiestas familiares, y el registro hasta nuestros días de las poesías en boga en esa época. Esta recepción habría sido facilitada, en el ámbito urbano, por una creciente tendencia a la *visualidad* en las formas de pensamiento y comunicación, según lo expuesto por los autores García Mahiques (2011: 66) y McLuhan (1969: 69-72, 84-87, 136-138), aun cuando esto no significaba necesariamente la existencia de una población mayoritariamente alfabetizada y no desconociendo que los pliegos de poesía popular circularon, además, por pueblos pequeños y en sectores campesinos.

A fines del siglo XIX, en contextos de altos niveles de analfabetismo que llegaban al 70% (Malacchini, 2015: 50), para una persona que no supiera leer bastaría con ver la ilustración del pliego para inferir el contenido de una o más poesías, pero solo podría acceder al mensaje o significado completo de una composición con la lectura, recitado o canto de ella realizado por otra persona. Existiría, por decirlo de alguna manera, una relación horizontal entre texto e imagen, no habría jerarquía de una

expresión por sobre otra.

En las primeras décadas del siglo xx, las hojas de poesía popular perderían paulatinamente sus características particulares para ir adoptando otras que las asemejarían cada vez más a los periódicos de la época. La inclusión de títulos como *La Voz del Pueblo* (1917-1920) o la *Lira Chilena* (1938)¹⁹ –que reemplazaron los titulares con las noticias destacadas– y de fotograbados afectaría su forma de recepción, ya que de esta manera ninguna de estas dos dimensiones comunicativas haría referencia a un contenido fácilmente interpretable por una población semialfabetizada: los grandes títulos genéricos no enfatizan en un contenido en específico y los fotograbados no tienen el carácter narrativo de los grabados populares, sino más bien de registro. Esto si consideramos que su público objetivo seguían siendo las personas, en su mayoría analfabetas, que habitaban los sectores marginales de las ciudades; pero si atendemos a la creciente alfabetización de la población se podría inferir que los cambios que se dieron en las hojas de poesía popular fueron, tal vez, producto del propio cambio en sus consumidores y en su contexto. La importancia de la imagen para comunicar la información, la relación horizontal que tendría con el texto, se iría perdiendo, o no sería tan importante, en un público receptor letrado, ya que no sería necesaria o imprescindible para indicar el posible contenido de una poesía, se podría acceder a él simplemente con su lectura. La eficacia de la *Lira Popular* como medio de información, por lo tanto, tenía sentido en un contexto social en que la *cultura emblemática* era predominante, en el que el mensaje directo e inmediato de la oralidad y la imagen era, todavía, más importante o más efectivo que al que se accede por el texto solamente.

Referencias

Ávila Martel, Alamiro de (1973), *Los grabados populares chilenos*, Santiago, Universitaria.

Biblioteca Nacional de Chile (s. f.), “La imprenta en el siglo xix”, disponible en: <https://goo.gl/Dx2zGz>, consulta: enero de 2018.

Carrizo, Juan Alfonso (1945), *Antecedentes hispano-medievales de la poesía*

¹⁹ En ambos casos, los pliegos titulados *La Voz del Pueblo* y *Lira Chilena*, corresponden a las fechas de los documentos datados de la Colección Lenz.

tradicional argentina, Buenos Aires, Estudios Hispánicos.

Cornejo, Tomás (2016), “Notas para comprender las imágenes de la Lira Popular”, *Aisthesis*, núm. 59.

Cruz O., Isabel (1995), *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago, Universidad Católica de Chile.

Ellena, Emilio y Alberto Zamora (2002), “Sobre el grabado popular chileno”, *Alas y raíces*, núm. 4.

García Mahiques, Rafael (2011), “Imagen conceptual e imagen narrativa”, en: Rafael Zafra Molina y José Javier Azanza López (coords.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto* [Alcalá de Henares], Sociedad Española de Emblemática; Pamplona, Universidad de Navarra.

Lenz, Rodolfo (1919), “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al Folklore Chileno” [1894], *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 143.

Lizana, Desiderio (1912), *Cómo se canta la poesía popular*, Santiago, Sociedad Chilena de Historia y Geografía.

Malacchini, Simoné (2015), *Lira Popular. Identidad gráfica de un medio impreso chileno*, Santiago, Ocho Libros.

Maravall, José Antonio (1975), *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.

McLuhan, Marshall (1969), *La galaxia Gutenberg. Génesis del “homo typographicus”*, trad. Juan Novella, Madrid, Aguilar.

Muñoz, Diego (comp.) (1968): *Lira Popular. Una joya bibliográfica que revela la supervivencia de la juglaría medieval en Chile, país donde los poetas populares cantan a lo divino y a lo humano en hojas impresas que llevan graciosas ilustraciones de grabadores anónimos. Selección de 15 reproducciones facsimilares con un ensayo del autor y un proemio de Pablo Neruda*, Munich, F. Bruckmann KG.

Navarrete, Micaela (1992), *Liras populares. Algo de nuestra historia en la poesía popular*, Santiago, Banco del Estado de Chile.

_____ (1999), *La Lira Popular. Poesía popular impresa del siglo XIX*, Santiago, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares.

Pedraza Martínez, Pilar (1978), “Breves notas sobre la cultura emblemática barroca”, *SAITABI, Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, núm. 28, disponible en: <https://goo.gl/HbuVxo>, consulta: noviembre de 2015.

Pereira S., Eugenio (1947), *Juegos y alegrías coloniales en Chile*, Santiago, Zig-Zag.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, disponible en: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>, consulta: noviembre de 2015.

Subercaseaux, Bernardo (2011), *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, vol. 1, Santiago, Universitaria.

Tapia, Carolina (2008), *Datación de las Liras Populares de la Colección Lenz* [CD-ROM] [Santiago de Chile] Consejo de la Cultura y las Artes.

_____ (2010), *Datación de las Liras Populares de la Colección Alamiro de Ávila* [CD-ROM] [Santiago de Chile], Consejo de la Cultura y las Artes.

_____ (2012), “Grabado popular: ¿antecedente o referente en la historia del grabado en Chile?”, *Mapocho*, núm. 72.

Uribe Echevarría, Juan (1974), *Flor de canto a lo humano*, Santiago, Gabriela Mistral.

Periódicos

El Correo Literario (1858-1867), Santiago, Imprenta del Conservador.

El Nuevo Ferrocarrilito (1893), Santiago, s. i.

De la guitarra al impreso: cancioneros populares chilenos de la colección de Robert Lehmann-Nitsche

Ana Ledezma

Universidad Libre de Berlín, Berlín

La presente contribución busca relevar el valor patrimonial de un conjunto documental que nos permite vislumbrar la circulación, el formato y el contenido de producciones culturales ajenas a los tradicionales formatos de lo escrito: los cancioneros populares chilenos de la colección de Robert Lehmann-Nitsche, custodiada por el Instituto Ibero-americano de Berlín (Ibero-Amerkanisches Institut). Estos librillos, compilación de cantos y sones del periodo entre 1888 y 1914, son una rica fuente desde la cual adentrarnos al *gusto popular*, conocer los ritmos en boga, las letras y representaciones en las que las audiencias se sintieron convocadas. Es, sin embargo, otro el objetivo de este texto. Pretendo dar cuenta del tránsito editorial-impresor que contienen estos documentos, situarlos como una *bisagra* en el mundo letrado de la época al confluir en ellos autorías y décimas características del formato de los pliegos de poesía popular; refranes, brindis y adivinanzas propias de la tradición folklórica; modelos de cartas y dedicatorias que aluden al proceso de alfabetización y contacto con impresos de la población; así como textos cuyo contenido refiere a la formación de una incipiente cultura de masas: canciones de moda con y sin autor reconocido y cuyo origen no conoce fronteras, selección de piezas de teatro y operetas extranjeras de gran impacto en la escena nacional, entre otros.

Introducción

El 10 de julio de 1897 llegó a Buenos Aires el antropólogo, médico y cientista natural alemán Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938). Además de su rol como director de antropología del Museo de La Plata y como docente en esa institución, en la Universidad Nacional de Buenos Aires y

en la Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Lehmann-Nitsche se interesó por las culturas materiales, el folklore, la lingüística, la etnología y la mitología. Compiló gran cantidad de documentos sobre la cultura y la lengua popular e indígena tanto de Argentina como de otros países latinoamericanos. Al inicio de su estadía y ejerciendo el rol de conservador de la Sección Antropológica del museo, Lehmann-Nitsche comenzó la tarea de taxonomización de los materiales que albergaba la institución y, en paralelo, se dedicó a la recolección de diversos materiales. Más que con una temática investigativa, Lehmann-Nitsche abordó ambas empresas mirando a Europa y especialmente a Alemania, tanto en las discusiones y metodologías que se daban allí como en qué tipo de materiales recopilar o catalogar, guiando su selección a los que fuesen un aporte para las colecciones existentes al otro lado del océano a fin de generar un interés y *diálogo* en y con el mundo académico, o cuya novedad le distinguiera en el Viejo Continente (Farro, 2009). Su objetivo general era construir desde La Plata su carrera académica en Alemania (Ballester, 2014); de allí que la orientación de sus intereses por diversos materiales –desde cráneos a grabaciones de tango–, creo, no poseía una coherencia interna.

Lehmann-Nitsche también participó activamente de los círculos y actividades intelectuales en Argentina, Latinoamérica y Europa, generando una amplia red de contactos académicos, con especial énfasis entre coterráneos (Chicote, 2011: 322). Es gracias a su participación en el Primer Congreso Científico Latinoamericano (10 al 20 de abril, 1898, Buenos Aires) –tanto como integrante del subcomité de Ciencias Antropológicas como con un par de presentaciones– que tomó contacto con Rudolf Lenz (1863-1938), uno de los filólogos, lingüistas y pedagogos (y hoy añadiríamos con certeza antropólogos) más relevantes en el ámbito chileno, con quien comenzó una amistad cuyos frutos podemos rastrear a través del permanente diálogo intelectual y personal documentado en las cartas y materiales intercambiados entre ambos. En la epístola del 27 de abril de 1900 se dio por primera vez cuenta de un intercambio de vestigios: “Adjunto una lista de poesía popular argentina que poseo y que en este momento tengo dobles (en color azul). De su amable envío [...] Desea usted poesía popular chilena?”.¹

¹ El texto original dice: “Anbei eine Liste der argentinischen Volkpoesie, die ich besitze und z.T (blau) doppelt habe. Von Ihrer freundlichen Sendung habe ich [...] 8 Stück noch nicht gehabt und behalten, Wünschen Sie chilenische Volkspoesie [...]?” La traducción es mía.

Es esta también la primera vez que el encabezado dejó de ser *Herr Kollege* (Estimado colega) y pasó a ser *Werter Freund*² (Querido amigo). Lenz, si bien no aspiraba insertarse en la academia alemana, sí veía sus investigaciones como un aporte para desentrañar los orígenes o al menos intuir los devenires de las naciones “civilizadas”; para él, estudiar a los “pueblos naturales” y sus expresiones culturales posibilitaría “comprender la prehistoria desconocida de las naciones de alta cultura” (Lenz, 1909: 5).

Es, sin embargo, el conocimiento de las particularidades que distinguen a los países de acogida y conforman el *Geist* chileno o argentino lo que estaba en el trasfondo de sus búsquedas, recopilaciones y estudios; proyectos enmarcados en los planteamientos de Wilhem von Humboldt sobre la lengua como representación externa del *Volksgeist* y, por supuesto, en el movimiento romanticista alemán de la mano de Herder y sus postulados, alero formativo de ambos intelectuales (Lenz, 1919 [1894]: 356), propósitos que se desarrollaban en un escenario argentino-chileno en donde la reconfiguración de lo nacional estaba en pleno desarrollo y las elites permanecían reticentes a compartir sus espacios de poder. En palabras de Lenz: “en Chile parece faltar por completo entre la jente [sic] ilustrada ese amor i [sic] cariño al pueblo bajo, el cual, sin embargo, como hemos dicho en otra parte, es la base eterna de la fuerza nacional” (1919 [1894]: 358). Pavez ratifica este postulado al afirmar: “La modernidad alemana, anclada en el romanticismo populista, buscará en la alteridad negada por las elites criollas los fundamentos para la renovación de un proyecto nacional chileno [y argentino] cuya modernización se hiciera cargo de las tradiciones vernaculares” (2015: 30), tradiciones que se vinculaban directamente con sus producciones culturales, fueran estas impresas, orales, materiales, musicales, culinarias, etc.

Su relación de amistad e intercambio intelectual se fortificó al ser ellos el puente de conexión entre destacados investigadores de la época, como el filólogo hispano Menéndez Pidal, quien se refiere a esta conexión en la carta enviada a Lehmann-Nitsche el 12 de mayo de 1905: “El Dr. Lenz durante mi estancia en Santiago me aseguró la amabilidad de U.

² Las misivas entre ambos se encuentran en la Colección Robert Lehmann-Nitsche, Correspondencia: Cartas de Rodolfo Lenz con Robert Lehmann-Nitsche [Nachlass Robert Lehmann-Nitsche, Korrespondenzen: Briefe von Rodolfo Lenz an Robert Lehmann-Nitsche], Instituto Ibero-americano de Berlín, clasificación: N-0070 b 420. Este instituto custodia treinta y dos cartas enviadas por Lenz a Lehmann-Nitsche.

[sic] y me animó a pedirle colaboración en la formación del Romancero que proyecto” (Chicote, 2009: 159). Lehmann-Nitsche regresó a Alemania en 1930; y poco antes de su muerte (1938), donó al recientemente inaugurado Instituto Ibero-americano (1930) parte de sus fondos documentales. Los demás permanecieron en su casa familiar en Schöneberg, donde, tras los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial, se perdió una fracción de sus archivos. Posteriormente, el Instituto adquirió de su viuda otras secciones, fundándose la llamada “Biblioteca Criolla”, basada en la homónima biblioteca privada de Robert Lehmann-Nitsche (Chicote, 2004: 494, Malvestitti, 2012: 20).

De entre la copiosa y variada fuente documental de la Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche³ se conserva un total de 1.896 cuadernillos, los que en su mayoría fueron impresos en América Latina entre 1853 y 1941. Entre ellos, un total de setenta y un documentos son chilenos. El valor de este conjunto documental en general, y particularmente su *sección chilena*, es invaluable y estriba no solo en su contenido, sino en su materialidad: la diversidad geográfica de sus lugares de impresión, los que incluyen centros urbanos de los bordes geográficos del país y pequeñas ciudades, como Quillota que, para 1907, contaba con poco más de cincuenta y tres mil habitantes –ca. veintiocho mil urbanos– (Comisión Central del Censo, 1908: 393). La pluralidad de este corpus documental refiere a su vez al rango de sus años de publicación: 1888-1914. Hay entre ellos, también, diversidad en tipografías, inclusión de grabados, de publicidad; reconocimiento de autorías de cantos, de los cuadernillos, con nominaciones específicas que nos hablan de incipientes profesionalizaciones del mundo impresor: editor, compilador; imprenta, editorial, etc. Situar los cancioneros en la escena impresora de la época, verlos circular junto con otros documentos, comprender, como dijo Chartier (1992: 155), la materialidad y no solo los contenidos, los usos y no solo la posesión de ciertos bienes culturales, es fundamental para entender su potencial como vestigio. Esta tarea es imprescindible para superar la simplificación dualista que desde la historiografía social y cultural se ha dado entre cultura popular y oligárquica, y la identificación automática de literatura popular con cultura popular; y la representatividad de estas

³ Desde la adquisición de la colección de Lehmann-Nitsche, el Instituto Ibero-americano de Berlín ha enriquecido esa fuente documental con alrededor de trescientos objetos (Altekrüger y Carrillo Zeiter, 2015: 7).

producciones literarias como un “reflejo de los anhelos del pueblo” (Palma, 2006: 184). Mi intención tampoco es negar la pertinencia de ello, incluyendo por ejemplo imaginarios rurales –visión de mundo, sistemas de imágenes y pensamiento, en términos de Salinas (2005: 32)–, o la extracción socioespacial de la mayoría de los poetas populares o la crítica al “orden social, económico e ideológico dominante” (Salinas, 2005: 284) y su relación con las reivindicaciones del sector popular organizado; sino descomponer estos circuitos aislados, comprenderlos como una sola esfera, la pública, vista como una tupida red de discursos que conformaron un espacio cultural cuya riqueza está justamente en las conexiones vivificantes, en estas textualidades híbridas: ni popular ni de elite, ni moderna ni tradicional, ni masiva ni folklórica, sino un crisol en donde se funden las características de los espacios urbanos –latinoamericanos, en general, y chileno, en particular– durante el cambio al siglo xx; un embutido de ruralidad y ferrocarril.

Ejemplos de estos cruces hay múltiples y diversos. Los pliegos de poesía popular –entronizados desde la academia chilena como *auténticamente* populares– no solo se prensaban en imprentas ligadas al movimiento obrero, como la de León Víctor Caldera (Arias, 1970: 50), o en aquellas vinculadas al Partido Democrático, como la de la familia Olivares; hay varias hojas sueltas y cuadernillos de los más representativos vates publicados por grandes casas impresoras como Barcelona o Cervantes. Tanto Biotti (2015: 176) como Araos (2015: 84-85) dan cuenta de la significativa inclusión de obras de los poetas populares entre las publicadas por ambas imprentas. La Casa Cervantes, donde vates populares como Rosa Araneda y Nicasio García publicaron cancioneros pertenecientes a la colección de Lehmann-Nitsche, incluía títulos de autores destacados dentro de la nominada “alta cultura”: Diego Barros Arana, José Domingo Amunátegui, Edmundo de Amicis, Daniel Barros Grez, Ignacio Domeyko y José Toribio Medina, entre otros. Desde la otra vereda, imprentas de los propios poetas –emplazadas en sus viviendas– publicaban tanto pliegos de poesía como cancioneros, dando cuenta ya no solo de la hibridez de la escena impresora, sino de los cruces entre ambos. Un aviso publicado en *El Cantor de los Cantores*, cancionero del poeta popular Daniel Meneses, da cuenta de ello: “En la calle Morandé número 8 A se vende toda clase de poesías en hojas sueltas; se hacen mas [sic] baratas que en ninguna parte. También se espende [sic] el *Cantor de los Cantores* por mayor i [sic] menor” (Meneses, 1896: 2).

Estos vínculos también fueron entre personas. Un caso representativo es Jorge Atria, obrero tipógrafo de origen campesino, quien trabajó en la Imprenta Nacional y luego como empleado en la Redacción de las sesiones del Senado. Durante su época en la imprenta se publicaron las poesías de Juan Rafael Allende. Atria se interesó vivamente por “la actividad literaria de la clase obrera de Chile” y comenzó a recopilar más información sobre los poetas populares (Atria [ca. 1916], 2004). Enmarcado en sus intereses y tras la publicación en un periódico de la época de resúmenes de los trabajos de Lenz, Atria lo visitó y se transformó en uno de sus más cercanos colaboradores. Es gracias a este tipógrafo que el investigador alemán accedió a valiosa información biobibliográfica de los poetas, a raras hojas de versos, cuentos, adivinanzas y a otros materiales; todos los aportes documentales de “este generoso hijo de Chile” son agrupados por Lenz bajo el nombre “Colección Atria” (Lenz, 1911: 707-709).

Otro decidor ejemplo, ligado directamente a los cancioneros y que da cuenta del carácter polifónico de los documentos, es el canto “El nombre de mis queridas” (tópico frecuente entre los pliegos de poesías populares), que fue publicado durante 1896 en un cancionero anónimo –que incorpora zarzuelas, romanzas y habaneras– por una de las imprentas más grandes de Valparaíso (Sin autor, 1896: 49-51). Este canto fue interpretado, con mínimas variaciones, por el folklorista Héctor Pavez en su disco *Canto popular. El folklore de Chile*, vol. xx (1970), en cuya descripción afirma: “Corrido chilote, que se canta para alegrar las fiestas”, en la contratapa del álbum agrega: “Las canciones de este álbum han sido aprendidas de cantores populares chilenos, continuadores de la tradición musical y poética”. El *viaje* de este canto, publicado en un cancionero de corte “mercantil”, en palabras de Lenz (1919 [1894]: 514), y, por tanto, distante de *lo popular*, a las fiestas del Chile profundo; de su coedición con habaneras de *La Gran Vía*⁴ (Sin autor, 1896: 68-70) a ser recopilado por un folklorista desde la *boca* de los cantores, hace que nos preguntemos: ¿podemos entonces hablar de esferas autónomas, de lo popular distante de lo oligarca o lo masivo como no representativo del sentir popular? Mi hipótesis al respecto –la existencia de una esfera pública en la que confluyen la diversidad de matrices culturales– es desarrollada en este artículo.

⁴ *La Gran Vía. Revista lírico-cómica, fantástico-callejera en un acto* es una zarzuela en un acto y cinco cuadros, estrenada en Madrid en 1886. La primera impresión chilena del texto español data de 1893 [Santiago, Imprenta Valparaíso].

Los cancioneros populares: orígenes y raigambre transnacional

Los cancioneros populares hunden sus raíces en la práctica europea del cancionero popular y su desarrollo lírico desde la época medieval.⁵ Esta apreciación la realizo basándome no solo en la existencia de métrica y usos poéticos tradicionales europeos, propia del cancionero –especialmente de la tradición ibero-arábica–, en parte de los cantos publicados en los cancioneros chilenos, sino también por la historicidad misma de este, su nominación y lirismo, referido principalmente a, como afirma Frenk, encontrar “una fuente viva en los cantos de la gente de su tierra” (1977: 12), lo que implicó la incorporación de un nuevo locutor (alusivo a la voz y las palabras propias del vulgo), la presencia mágica de la naturaleza y técnicas de composición como el paralelismo y *leixa-pren*, características que generaron una nueva poesía no puesta al servicio de “composiciones cultas” (Frenk, 1977: 14) sino creando un nuevo estilo poético que trascendió siglos y océanos. El mismo devenir del término “popular” del cancionero es extensible a los cancioneros, pues en ambos soportes su nominación alude en un inicio al ámbito social en el que surgen y prosperan, pero en los que el paso del tiempo –siglos para el primero y décadas para los documentos de las jóvenes repúblicas latinoamericanas– generó una ampliación del ámbito social, en palabras de Frenk: “muchas de las canciones antes pertenecientes solo a la gente humilde del campo, también fueron cantadas y recreadas en las ciudades y por miembros de los demás estratos sociales, con la consiguiente transformación parcial del repertorio” (1993:140). Este proceso se empalma con el sucedido siglos después en *terra nova*: la migración campo ciudad, la mezcla de tradiciones culturales producida en los arrabales, el uso y la socialización de cantos con raigambre rural de los diversos confines de lo que por entonces era Chile, sumado al proceso de migración extranjera y de reproductibilidad técnica, fomenta y contextualiza el surgimiento de estos cuadernillos.

La emergencia de las publicaciones de extracción popular data de inicios del Chile independiente (Araos, 2015: 41 y Fernández Latour, 1966: 201), aunque su proliferación coincide con el mismo proceso de

⁵ *El cancionero* es una expresión impresa de la lírica popular y tradicional medieval ibérica. Para una definición al respecto ver Pedrosa, 2002: 1067. Disputas en torno a su nominación (cancionero oral, tradicional o popular) pueden verse en los artículos de Masera (2010) y Frenk (2010), incluidos en las referencias.

desarrollo de la industria impresora en Chile (cf. Subercaseaux, 2010; Soffia, 2003), alcanzando relevancia desde mediados del siglo XIX. Uno de los iniciadores del tránsito de lo oral a lo escrito de la poesía popular fue Bernardino Guajardo –el mejor entre sus colegas al parecer de Lenz (1919 [1894]: 620)–, quien publicó sus poesías desde la década de los sesenta de dicho siglo con motivo de la Guerra contra España (Guajardo, 1881: 86-98). Juan Uribe Echevarría, destacado escritor y estudioso del folklore, señaló que este episodio bélico y de exaltación de lo patrio permitió que la poesía popular accediera al formato impreso y que esta instancia propició el encuentro, en sus palabras, entre la “poesía culta” y la “popular” (Uribe Echevarría, 1974: 15).

La creación de nuevos formatos, llevada a cabo por los poetas populares, tuvo una razón práctica: buscaban estrategias editoriales para seguir viviendo de su lírica, diversificando su producción impresa: de los pliegos a los folletos, cuadernillos y cancioneros. Esta diversificación tuvo una buena acogida entre su público, llegando incluso a ser un nicho editorial que posteriormente sabrían renovar, incorporando ya no solo sus versos, sino compilaciones de otros autores e, incluso, piezas del denominado “género chico” o teatro por tandas, cuya musicalización y “zarzuelización” –incluyendo subgéneros como revistas y teatro de variedades– se sucede a partir de la década de los ochenta en España y desde allí se expande a toda Hispanoamérica (Jiménez, 2008: 97). Esta transformación sucedió paulatinamente y para 1911 los hermanos Meza, dueños de una imprenta productiva y ya con trayectoria, se refirieron a lo *perverso* del oficio y la baja calidad de sus publicaciones en el “Prólogo” de la reedición de *Poesías Populares*, cuadernillo de Juan Rafael Allende con motivo de la Guerra del Pacífico (1879-1883). Afirmaban: “ahora que está tan generalizada la profesión de poeta, y que á fuer [sic] de ser todos detestablemente malos, no sirven sino para desprestigiarla y aun para pervertir el buen gusto literario” ([Allende], 1911: 4). Ello nos evidencia la entrada de la producción poética y particularmente de los cuadernillos –conjunto que incluye los cancioneros para los curadores de archivos y bibliotecas– en la lógica comercial y masiva. Así, la reconfiguración de la esfera pública de los impresos incluyó tanto a productores, autores e imprentas como al público lector.

Este *nuevo* formato de publicación nos habla de la diversificación y éxito editorial de los textos menores en el Chile finisecular, textos cuyo objetivo no era ser parte de una biblioteca, sino ser leídos en silencio o

a viva voz, como refirió Lenz: “leerla a sus compañeros y conocidos que ignoran el difícil arte de la lectura” (1919 [1894]: 523-524); memorizados y cantados o declamados en reuniones sociales, en el hogar, al alero del fogón o del brasero. Al ser de pequeñas dimensiones –promediando 13 por 9 cm– se podían transportar en el bolsillo del paletó o del delantal. Esta portabilidad nos habla también de las formas de consumo de estos impresos: los textos se transportaban, se compartían e intercambiaban. Su materialidad nos cuenta la historia de los hábitos lectores de su público, una lectura que podía ser de pie, en el tranvía o una esquina (Poblete, 2003: 97-98). Pedro Balmaceda, hijo de quien fuera presidente de Chile (José Manuel Balmaceda, 1886-1891), dio cuenta de ello en su relato sobre la producción y consumo literario de los impresos del poeta popular Bernardino Guajardo:

Una mala imprenta daba luz a sus canciones. El anuncio de la nueva poesía de Guajardo circulaba por la mañana, en la plaza de abastos, a la hora de las cocineras, i [sic] a la tarde, se podía observar a un grupo de hombres, acurrucados en un rincón cualquiera de una calle o de un edificio en construcción, con el cigarro prendido i [sic] leyendo pausadamente, como para saborear hasta la menor idea, el sentimiento más insignificante de su pequeño Homero (Balmaceda, 1889: 244).

Volviendo a su carácter transnacional, pero centrándonos ahora no en su origen, sino en el contenido de los cancioneros, podemos leer entre sus páginas ritmos, sonos y letras que rebasan ampliamente las fronteras políticas. Centrándonos en el corpus chileno de la Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche –setenta y un cancioneros– vislumbraremos esta diversidad. En sus páginas, cuya cantidad varía entre 28 y 147, coexisten disímiles mezclas que demuestran la polifónica escena cultural chilena de la época. Así, en un mismo cancionero (Aracena, 1911 [2.^a Serie]): óperas en italiano (“La donna é móbile” de *Rigoletto*, de Verdi (27), “E lucevan l’estelle” de *Tosca*, de Puccini (28)) son publicadas junto a la canción infantil “Los perritos...”: “yo tenía seis perritos / uno se murió de un brinco / no me quedan más que cinco...” (29-30). Esta paleta de ritmos y sonos podemos agruparla en seis grandes conjuntos: “Sones de lo patrio”, que incluye himnos y composiciones alusivas a héroes o hechos connotados; “Oficios”, que recogen desde los más tradicionales quehaceres a los relacionados con el proceso de modernización urbano; “Cantos del corazón”, que van desde el amor imposible, la conquista, el desamor, la desilusión, a cantos

cuya picardía y doble sentido debieron sacar más de alguna sonrisa; “De la *tradición popular*”, que aluden a las métricas y temáticas propias de los pliegos de poesía popular, así como también cantos a lo divino; “Memoria colectiva”, cuya diversidad se condice con el término que los engloba: desde cantos infantiles a aquellos con reconocimiento internacional –como *Yō vendo unos ojos negros*– o aquellos cuyos derroteros terminaron por dejarles en manos de cantoras populares y que fueron grabados por folkloristas de la talla de Violeta Parra;⁶ y “Cantos del *Género chico*”, que incluye extractos de obras teatrales *a la moda* representadas en el país. Así, junto a cuecas y tonadas propiamente chilenas, encontramos habaneras, vals, polkas, tangos (andaluces), yaravíes, *schotish*, *shimmys* y *one-step*, entre otros. Mención aparte merecen, para todo el espectro cancioneril latinoamericano, las zarzuelas. En Chile su impacto fue tal que, para la última década del siglo XIX, casi la totalidad de obras estrenadas en el país fueron zarzuelas, algunas a solo cinco meses de su presentación inaugural en España (Subercaseaux, 2011: 440-442). Publicar los libretos de las obras exitosas y venderlos fuera del teatro era parte de su puesta en escena. Esta exitosa veta editorial fue también incorporada en los cancioneros, donde se publicaban los cantos más aplaudidos, los diálogos más jocosos. La capacidad para captar estos fenómenos culturales haciéndolos parte de su repertorio, coexistiendo junto a versos y tonadas, nos da luces sobre el surgimiento incipiente de la cultura de masas.

La nominada “zarzuelización del ambiente nacional” (Subercaseaux, 2011: 441) se entronca en la edad de oro del género chico en Hispanoamérica (Temes, 2014). Ello podemos rastrearlo en los cancioneros a través de la periodicidad de la aparición de cantos pertenecientes a obras, así como en los títulos de estos documentos. El cancionero *Varietes* de la Biblioteca Criolla es un ejemplo no solo por titularse como una de las variantes de los espectáculos teatrales en boga, sino gracias a un aviso que refiere a la popularidad del género y la importancia de este allende los Andes: “Hemos entrado en arreglos con la Casa Vazques [sic] de Buenos Aires, que nos enviará libretos de zarzuelas poco después de estrenadas allá, lo que nos permitirá ser los primeros en dar la letra de todas las obras que obtenga[n] mayor éxito en Chile” (Sin autor, 1912: 2).

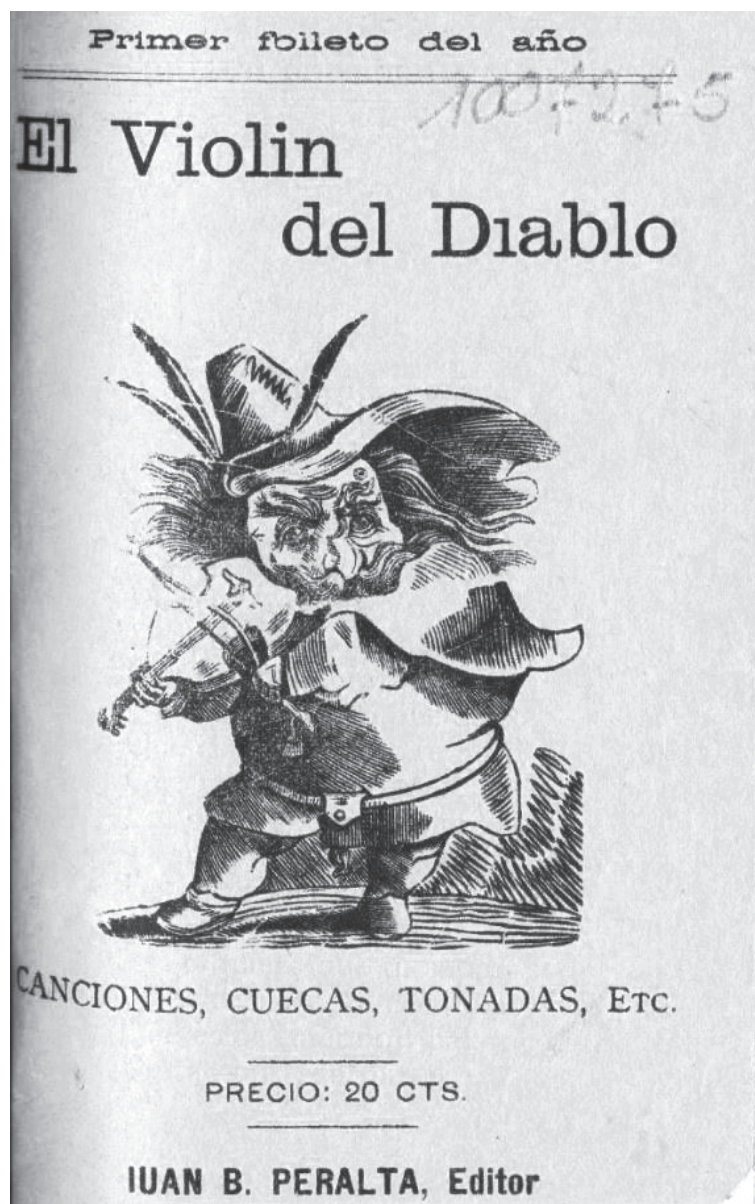
⁶ Por ejemplo “Los Amores del Sacristán” (Sin Autor, 1896: 120), canto recopilado por Violeta Parra de doña Mercedes, viuda de Sánchez, y grabado en 1957 en el disco *El folklore de Chile*.

Otro antecedente sobre la proliferación y éxito de la zarzuela en Chile son las adaptaciones locales como la de Carlos Lathrop del año de 1895, entre otros; sobre su diversidad –de público, de horarios, de espacios–, podemos constatarlo a través de los teatros, su emplazamiento en el escenario urbano dicotómico del Chile finisecular y las obras/compañías que presentaban en cada uno. Resulta también interesante cotejar estos documentos con aquellos más tradicionales para la historiografía: las causas judiciales. La denuncia y judicialización de teatros, representantes y compañías por las presentaciones de obras cuyos argumentos –compilaciones de lo que el público “más aplaudió”– aparecen publicados en los cancioneros: “Entre las obras puestas en escena, sobresalen por su carácter inmoral El Guante Amarillo, el Kikirikí y la Alegre Trompetería, en las cuales se cantan coplas casi obscenas que son escuchadas y aplaudidas por numeroso público de todas las edades” (Archivo Histórico Nacional, 1908: legajo 1.657: f. 4). El *Kikirikí* apareció por primera vez en *El Cancionero Popular* (1896) y de la *Alegre Trompetería*, se publicó el couplé “La Regadera” en *Cantares de mi Patria* (1911).

Rudolf Lenz dio cuenta de otra subdivisión: “Cancioneros, llamados populares, se llenan hoy [sic] con las canciones que las zarzuelas españolas i [sic] las operetas han puesto a la moda, i [sic] sustituyen los cuadernitos en que Guajardo, Nicasio García i [sic] otros *puetas* [sic] recojían [sic] sus obras” (1919 [1894]: 514).

Esta parcelación entre los dos afluentes que nutren el espectro cancioneril, a saber, aquellos provenientes de la producción lírica de vates populares, autores de hojas sueltas de poesía, y aquellos cuya publicación es anónima –o que pocas veces reconoce al compilador o editor de la selección de cantos– y, por tanto, relacionados a la esfera de consumo más que a la de su producción, tampoco es totalizante. Ejemplo de ello son los mismos documentos publicados por los “puetas” en donde confluyen ambos afluentes. A modo de ejemplo, revisaremos el cancionero de un reconocido vate chileno, el que, si bien no es parte de la colección de la Biblioteca Criolla, lo analizaremos dialógicamente con cancioneros pertenecientes a la colección de Lehmann-Nitsche, para establecer así interconexiones ya no solo en los contenidos o autores/productores de los textos, sino entre los archivos y materiales custodiados en Berlín por el Instituto Ibero-americano y en Santiago por el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.

IMAGEN 1: *El Violín del Diablo*, Santiago, Juan Bautista Peralta,
[1908]



Fuente: Colección Domingo Edwards, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

El Violín del Diablo

De entre los ciento diecinueve documentos que componen el acervo cancioneril custodiado por el Archivo Central Andrés Bello he escogido *El Violín del Diablo*, editado ca. 1908 por Juan Bautista Peralta, reconocido cultor de los pliegos y cuya denominación de una parte de sus hojas sueltas –*Lira Popular*– se ha erróneamente generalizado a toda la producción de poesía popular impresa en nuestro país.

Peralta nació al suroriente de Santiago, en la localidad rural de Lo Caña, en 1876 (Atria [ca. 1916], 2004: 117). Al poco andar, su familia migró al centro capitalino, en donde el sarampión dejó no solo marcas en su rostro, sino que afectó su visión dejándole ciego a los cinco años. Su contacto con la prensa escrita y el variopinto mundo de los impresos comenzó a sus ocho años, al desempeñarse como suplementero. También participó activamente en la prensa: fue articulista en *El Chileno* –periódico conservador y católico– así como en *La Reforma* –periódico que dirigió el líder sindical, educador social y fundador del Partido Comunista, Luis Emilio Recabarren–, fue redactor del periódico de los trabajadores del ferrocarril, *El Carrilano*, y también del satírico *José Arnero*. Su diversificación en el mundo impreso también lo llevó a publicar –como autor o editor– folletos y cancioneros. Fue asimismo activo participante de la escena política, uno de los fundadores del Partido Conversionista, integrante del Centro Social Obrero, fundador y dirigente del Sindicato de Ciegos Luis Braile, entre otros.

El Violín del Diablo se compone de treinta y dos páginas y dieciséis composiciones.⁷ Al ser publicado bajo la rúbrica del “pueta” Peralta, su *condición* de popular –proveniente de y creado para el consumo de este sector sociocultural– no será cuestionada por aquellos intelectuales defensores de la versión *purista* del bajo pueblo y del folklore, así como tampoco por quienes cuestionan el poder convocante para este sector de las imágenes poéticas contenidas en los cantos. Sin embargo, el contenido mismo de sus treinta y dos páginas es una demostración de aquello a lo que apunta este estudio: la metamorfosis permanente de los textos, gozne impreso de las producciones y consumos culturales durante el despunte del siglo xx.

⁷ Si bien son trece los títulos, “Cuecas” contiene cuatro composiciones, dando el total de dieciséis.

Al primer canto “Nocturno (Canción para todo instrumento)” no se le reconoce autoría en *El Violín del Diablo*, pero es, sin embargo, uno de los poemas más importantes de Manuel de Acuña, vate mexicano (1849-1873) cuyo suicidio, según la creencia popular, se debe al amor frustrado por Rosario de la Peña, musa de “Nocturno” (Caffarel, 1999: 99-101). El poema no está completamente transcrito, así como el orden de sus estrofas difiere del original, pese a ello el texto nos demuestra la circulación de la literatura en Latinoamérica, el rol de transmisor cultural ejercido por los cancioneros, así como de soporte horizontalizador de las diversas *esferas* socioculturales que contiene. Este mismo texto lo podemos encontrar en otros cancioneros de la Biblioteca Criolla, publicados unos años antes o después: *El Picaflor* (1902), *La Lira* (1911) y *El Nuevo Trovador Chileno* (1912), situación que reafirma la importancia del conjunto documental que componen estos textos *menores*.

Esta característica de los cancioneros –la repetición de los cantos, tanto en nuevas series de los mismos, como en números de diversa procedencia– posee tres variantes: la primera es la repetición textual del canto, como sucede con “Nocturno”.⁸ La segunda forma es transcribir el mismo canto, pero cambiando el título y añadiendo ciertas características como el ritmo y la autoría, como sucede con “Te amo”, el segundo canto de *El Violín del Diablo*, que se encuentra en otros dos cancioneros bajo los títulos “Tesoro mío”, en *Cantares de mi Patria* (1911), e “Ilusiones”, en *Cantares Escojidos* (1911).⁹ El tercer formato incluye variaciones en la letra del canto. Veamos el ejemplo de “Tu nombre”: la primera versión transcrita es del texto de Peralta ([1908]: 13) y la segunda de *El Nuevo Cancionero Popular* (1909: 18), destaco con cursiva en el primer canto las variaciones:

“Tu nombre”
 Sobre las ondas de un terso lago
 Puse tu nombre una mañana,
 Pero a medida que lo escribía
 Venían las olas i lo borraban.¹⁰

⁸ Podemos añadir “El palomo” impreso también en E. Aracena en 1911.

⁹ Otros ejemplos tomados del cancionero editado por Peralta son “Canción gallega” (“Lamentos en la playa”, en *El Nuevo Trovador Chileno*, de 1912) y “La paloma” (“La pastora”, en *El Nuevo Cancionero Popular*, de 1909).

¹⁰ En este y los siguientes cantos se respeta la grafía de la versión original (N. de la E.).

Sobre la arena lo escribí entonces
Por si en la arena se conservaba,
Pero a medida que lo escribía
Venían las olas i lo borraban.

En duro mármol grabélo entonces,
Por ver si el mármol lo conservaba,
Pero a medida que lo escribía
Venía la brisa, venía el polvo
I quedó en nada.

Rasguéme el pecho, ahí esculpílo,
Aun temeroso que se borrara,
Ahí lo guardo eternamente,
Jamás se borra, jamás se acaba

“Tu Nombre”

Sobre la onda de un denso lago
Puse tu nombre una mañana
Pero a medida que lo escribía
Venían las olas y lo borraban

Sobre la arena, lo grabé entonces
Por si en la arena, lo contemplara
Como en el agua, lo sopló el viento
Y de tu nombre no dejó nada.

En duro mármol, lo grabo luego
Por si la piedra lo conservara,
Como en el agua, como en la arena
Borrólo el tiempo que todo acaba.

Rasguéme el pecho, prenda adorada,
En el que grabo, la cifra amada
Aquí te guardo, dueño de mi alma.
Nunca se borra, jamás se acaba

Estas transformaciones, tanto de título como de palabras en el contenido, nos hablan sobre la mutabilidad de los cantos debida no solo a las interpretaciones, sino también a la apropiación de sus contenidos; ambas características de lo oral. El tránsito de la música, como cualquier otro mensaje, varía de boca en boca y al ser recopilado el impreso da cuenta de sus cambios por zona geográfica, por distancia temporal entre las versiones o por preferencias del cantor o compilador.

A estas variaciones debemos incluir una particular del conjunto de los sones compilados: la portada y el título de los cancioneros. Esta estrategia editorial posibilitaba mantener el ritmo de publicaciones, aumentar la adquisición de estos librillos y reutilizar las planchas y moldes de impresión y, quien sabe, tal vez los mismos cancioneros que quedaban en *stock*. Atria afirmó: “Este folleto, como los dos que siguen, tienen las mismas composiciones, son idénticos. Juan Bautista Peralta, cuando no expendía rápidamente sus impresos, les cambiaba la cubierta y el título, con el objeto de engañar a su público, que los cree nuevos” (Atria [ca. 1916], 2004: 123-124).¹¹ Para el caso de *El Violín del Diablo* encontramos en el cancionero *La Sirena Santiaguina* (1908) su gemelo editorial.

Retomando la apropiación de los contenidos y la primacía de lo oral en los registros, destaca entre las composiciones publicadas por Peralta la utilización de la base rítmica y métrica de las cuecas para levantar una crítica político-reivindicativa del mundo obrero y su organización, así como una denuncia sobre el atropello a sus derechos, logrando interpelar a sus lectores desde dos ejes experienciales de su cotidianidad. Entre estas, destaca la alusiva a la nominada “Huelga de la Carne” (levantamiento popular en Santiago durante octubre de 1905):

“Cuecas”

Chile entero está contento
Porque ya hai carne barata
hartas vacas y terneros
con las que echaremos guata

[...]

No será este pueblo
Mas esplotado
Abajo los ganaderos
Tan usureros (Peralta, [1908]: 14).

Suceso referido también en “Tonadas para todo instrumento”:

Por Dios nos vamos llorando,
Han dicho los ganaderos,
Los impuestos se acabaron,
Qué haremos los usureros,

¹¹ Los cancioneros a los que refiere son *El Cantor de Pascua y Año Nuevo* (1916), *La Cancionera de Pierrot* [s. i.] y *El Gallo Cantor de Chile* [s. i.].

Ai sí, sí, ai no, no,
Ya no quedan contrabandos
la esplotacion se acabó.

[...]

Por don Alejandro Huneeus
Tendremos carne barata
Porque él abrió esos portillos
Para que el pueblo eche guata (Peralta, [1908]: 19).

Similar posición replicó Peralta incorporando una cueca que denuncia la violencia contra los obreros y les insta a la precaución y unión:

“Cuecas”

[...]

Cuidado con la muerte,
Buenos obreros,
Que en Chile hai muchos sables
I matanceros.

[...]

Trabajadores,
Démonos el abrazo
I adiós horrores.
Unido el esplotado
Habrá triunfado (Peralta, [1908]: 15).

Así como a la esperanza en una alborada libertaria:

“Cuecas”

Ya viene aclarando el día
I su hermosa claridad
Presajia con sus auroras
La era de la libertad (Peralta, [1908]: 15-16).

Lo que no implicaba una opción pacífica:

“Cuecas”

Libres los obreros
No sé que haremos;
Creo que a los burgueses
Los mataremos [...]
Yo soi huelguista
I por matar a un rico
No hago ni lista (Peralta, [1908]: 16).

Esta reacción violenta alude no solo a las mentalidades del periodo respecto a la cercanía permanente con la muerte –situación que más que apuntar al estado de la medicina, se relaciona con las condiciones precarias de vivienda y salubridad, acompañadas de explotación laboral (Salazar, 1985: 255)– sino que también se enmarcó en la proximidad de uno de los acontecimientos más ominosos: la masacre de la escuela de Santa María de Iquique (21 de diciembre 1907), infausto desenlace de las movilizaciones obreras para conseguir mejoras laborales y salariales. La tenaz oposición de los obreros a regresar a sus actividades antes de realizar las negociaciones, como solicitaban las compañías salitreras, generó la intervención del Estado. El entonces ministro del Interior Rafael Sotomayor ordenó al intendente iquiqueño Carlos Eastman restringir la libertad de reunión y no permitir el ingreso de nuevos huelguistas a la ciudad, a lo que el funcionario agregó la orden de abandonar Iquique el 21 de diciembre, ante cuya negativa aplicaría la fuerza. Frente a la impavidez de los trabajadores y el no desalojo de la Escuela Santa María en donde hacía ya una semana alojaban, el general Roberto Silva Renard ordenó a sus tropas abrir fuego (Devés, 1989).

La difusión de los hechos en la prensa fue numerosa, no quedaron ajenos a ello los pliegos. Peralta publicó un número especial de su *Lira Popular* dedicado a la “Matanza” (año x, núm. 144),¹² donde el “pueta” versifica los hechos denunciando con desprecio al mentado general y el infausto hecho:

“A Silva Renard”

[...]

Libremente reunido

El pueblo obrero se hallaba,

Cuando a aquel sitio llegaba

El asesino atrevido.

“Irse!,” gritó enfurecido

Silva mui valientemente;

“No se marcha la jente,”

El comité respondió;

I gloria por lo que obró

Tribute el pueblo consciente.

¹² Biblioteca Nacional de Chile. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares. Colección Lenz 4, 9 mic. 18.

Silva ordenó la batalla
Con aquel pueblo indefenso,
A quien derrotó al comienzo
Con poder de su metralla

[...]

“Sobre la Horrible Matanza en Iquique”
El entrañas de serpiente [refiriendo a Silva Renard]
Yo no sé con qué esperanza
Sobre aquel pueblo se lanza
Matándolo sin honor;
I La Lira con dolor
Narra la horrible matanza.

Siguiendo el tono de los versos compuestos en la *Lira Popular*, Peralta incorpora en *El Violín del Diablo* (ca. 1908) composiciones alusivas a la masacre: una cueca (14-15), “Mis impresiones sobre la matanza de Iquique” (16-18), firmada por Juan Cementerio, y la “Relacion [sic] tomada de boca de los testigos presenciales de la masacre autoritaria del 21 de diciembre último” (20-32), firmada por Alejandro Escobar I Carvalho (1877-1966), –o Eskobar, como le gustaba firmar, y quien fue un destacado anarquista, tapicero de oficio, escritor en periódicos y semanarios, fundador de partidos, dirigente obrero y cuya punzante pluma destaca entre sus correligionarios (Grez, 2007: 35)–. Estos dos últimos textos no son un canto, no tienen un ritmo asociado ni un instrumento recomendado para acompañarles. Están compuestos en estrofas de cuatro versos para ayudar a su memorización y declamación o lectura a viva voz, fueron escritos con esa finalidad: transmisión oral de su contenido, forma de construcción de memoria popular; apelan, por tanto, a la tradición juglaresca cultivada por la literatura de cordel, reproducida y adaptada en nuestras costas en los pliegos de poesía popular.

Ambos son textos que utilizaron imágenes poéticas relacionadas con las hojas sueltas más que con los cantos, textos que siguen la línea de denuncia de los involucrados y publicada por Peralta en la *Lira Popular*:

“Cueca”
Hoi día la capital
Está tejiendo coronas
Para Silva el Jeneral
De pura dinamita
Hacen coronas

“Relación [...]”

Eastman buscaba la gloria
de alguna pública acción!...
Por eso plajió en la Historia
la del caníbal Neron!

Silva Renard sentía hambre
de una “cena militar”.
Por esto al ver un enjambre
de obreros sin humillar...
sintió una gana sin nombre
de matar al pueblo entero! (Peralta, [1908]: 14)

Así como su postura política frente al accionar del Gobierno:

“Mis impresiones [...]”

Como [sic] entonces el gobierno
por fuerza quiere acallar
el jemido popular
si su dolor es eterno?
¡Ah! Burgueses miserables
ah condenados tiranos
La sangre de mis hermanos
quebrará al fin vuestros sables

“Relación [...]”

Para eso los agentes
del gobierno redentor...
son lacayos i sirvientes
del extranjero señor

El vínculo entre pliegos de poesía popular y cancioneros no solo se refleja en su carácter de transmisor-constructor de memoria o en las temáticas, como acabamos de revisar, también en las figuras poéticas utilizadas en estos textos: la imagen de la serpiente o víbora con que se aludió a Silva Renard, la corona de laureles que le ofrecieron con satírico desprecio, el “abortar” a los soldados que dispararon,¹³ son algunos ejemplos de su cercanía lírica.

¹³ “Abortos de la milicia”, en la *Lira* de Peralta, y “El cobarde del norte, / Ese aborto del averno”, en “Mis impresiones”, de *El Violín del Diablo*.

En los cancioneros de la Biblioteca Criolla también se publicaron versos por la masacre obrera. El cancionero *La Alegría del Hogar* (Gallardo, 1913) difunde la composición “En memoria de las víctimas de Iquique (música de La Ausencia)”, escrita por “el más representativo de nuestros poetas acráticos contemporáneos” (Molina y Araya, 1917: 472), el obrero cigarrero avecindado en Santiago, Francisco Pezoa, quien le musicalizó con el ritmo de una canción de moda, asegurando su eficacia propagandística, su memorización y difusión. Respecto a los alcances de su estrategia, Molina y Araya nos cuentan:

Canto de venganza [...] se ha divulgado con el nombre de ‘La Pampa’ y con música de ‘La Ausencia’, al extremo de ser cantado en los movimientos obreros de Chile, Argentina y Uruguay. En las pampas argentinas, en las salitreras, en las minas de Bolivia y en las obras del Canal de Panamá, han vibrado en gargantas estremecidas por el dolor las estrofas de este anarko [sic], a la vez poeta doctrinario y cancionista (1917: 472).

Este canto posee además una versión grabada en 1968 por el conjunto musical chileno Quilapayún (*X Viet-Nam* [Por Vietnam]) bajo la dirección musical de Víctor Jara (1932-1973), destacado folklorista, cantautor y director de teatro, representante de la Nueva Canción Chilena, detenido y asesinado tras el Golpe de Estado (11 de septiembre de 1973). Se presentó por primera vez en el IX Festival de la Juventud y los Estudiantes, en Sofía, Bulgaria, en 1968.

“En Memoria de las Víctimas de Iquique (Música de La Ausencia)”

[...]

V

¡Benditas víctimas que bajaron
desde la Pampa llenos de fe,
y a su llegada lo que escucharon
voz de metralla tan solo fue!
¡Baldón eterno para las fieras
masacradoras sin compasión!
¡Queden manchados con sangre obrera
como un estigma de maldición!

VI

Pido venganza para el valiente
que la metralla pulverizó;

pido venganza por el doliente
huérfano triste que allí quedó;
pido venganza por la que vino
tras del amado su pecho a abrir:
pido venganza para el Pampino
que como bueno supo morir (Peralta, [1908]: 47).

En las páginas inmediatamente anteriores de esta especie de himno obrero, leemos “El dúo de los Patos” de la zarzuela *La marcha de Cadiz* [sic]:

Clar.- No te acerques tanto
por que [sic] me mareo.
Teod.- Mueve, mueve el cuerpecito
Que me hace muy feliz.
Clar.- Déjame ya Teodorico
Que eso va a ser un deslíz.
¡Ay! [sic]
Teod.- ¿Qué te pasa?
Clar.- Que mi padre va a venir (Peralta, [1908]: 42-44).

Estos textos dan cuenta de la hibridez de los cancioneros, de su capacidad de ser permeables a los diversos formatos y motivos que los impresos más instituidos –desde los pliegos de poesía popular impresa a las revistas especializadas– no permitían. Aluden a una audiencia cuyo consumo cultural no se encapsulaba en un formato determinado y que era capaz de mezclar, como en un curanto, carne con mariscos: un romance imposible con una denuncia sobre las condiciones de explotación; el dúo picaresco de una zarzuela con una afrenta a la autoridad y al Estado. Son, en síntesis, el crisol de una cultura en proceso de *massmediación*.

Cuando referimos al carácter híbrido de estos cuadernillos, aludimos no solo a la incorporación de sones y ritmos propios del proceso de transformación y surgimiento de una cultura de masas transnacional (González, 2013: 26), también a la pervivencia en estas publicaciones de textos que se entroncan en la tradición poética de los pliegos de poesía popular. Ejemplo de ello son los cantos a lo divino publicados en *El Cantor de los Cantores*, por la poeta Rosa Aráneda (1895), donde títulos como “Jesús huyendo a Egipto” [sic] y versos “Dedicados a la vírgen [sic] de la Purísima”, conviven con versos “por Astronomía” o dedicados a la crónica policial como “El reo Vergara marchando al banco”. Daniel Meneses, vate popular pareja de Aráneda y con quien turnaban autorías en *El Cantor de los Cantores*,

publicó al año siguiente (1896), junto a versos propios de la tradición de las hojas sueltas, brindis, cuecas y tonadas con temáticas amorosas.

Sobre su audiencia y contexto de producción

Retomando la escena impresora, el cariz nacional de la colección de la Biblioteca Criolla abre la espacialidad a los centros urbanos de Chile dando cuenta de la importancia y circulación de impresos de bajo costo que permitía a los recientes migrados desde el campo acceder a las, en palabras de Robert Darnton, “redes de comunicación de la vida diaria” (2008: 270) y a través de ellas, comprender cómo los habitantes del Chile finisecular daban, volviendo al autor, sentido a los acontecimientos.

Ahora bien, ¿cuál era el público de los cancioneros? Así como los documentos no se ceñían a un determinado eje temático en sus contenidos, el público que compraba los cancioneros era bastante diverso, sin regirse por su pertenencia socioeconómica, sino más bien referido al gusto musical y la sociabilidad generada en torno a su práctica. La materialidad diversa de los cancioneros, desde impresiones de bajo costo a aquellas que incorporaron portadas a color y publicidad, nos habla de esta misma diversidad. Incluso el antecedente directo de los cancioneros, las partituras, estaba dirigido a un público que no necesariamente contaba con estudios académicos (González y Rolle, 2004: 119), sino para quienes disfrutaban en torno a la ejecución musical, sea en el salón o en torno al brasero, al piano o la guitarra, en el ámbito privado o en espacios públicos dedicados a la distensión, desde cantinas a casas de “niñas en traje de noche” (González y Rolle, 2004: 320).

Sobre las competencias que debían manejar para acceder a los cancioneros, el índice de alfabetización nos sirve de marco referencial. De entre los años que consigna la colección chilena de la Biblioteca Criolla, la evolución porcentual del índice de alfabetismo es: en 1885: 28,9%; en 1895: 31,9%; en 1907: 40% (Comisión Central del Censo, 1908: xx). Pese a referir a los datos censales, esta información debe ser tomada como referencia, sobre todo el censo de 1895, debido a los problemas de que adolecía la recopilación de la información y la diversidad de criterios —realizados por departamentos— no estandarizados hasta el censo de 1907; sin embargo, en este último no se incorpora información sobre la asistencia a escuelas y la diferenciación de las capacidades de la lectoescritura, sumado a que los porcentajes totales no incluyen una tabulación por rango etario, incidiendo

a la baja en los porcentajes nacionales, por ejemplo, de los mayores de cinco años que saben leer, el total nacional consignado previamente aumenta según los datos censales: en 1885 con un 34% y 1895 con un 38,1% (Oficina Central de Estadísticas, 1904: 461).

Teniendo esto presente, vamos a referenciar los porcentajes de las localidades que comprende la colección chilena en la Biblioteca Criolla. Sobre el 40% de alfabetos del total nacional se encuentran Tarapacá (57%), Antofagasta (56,6%), Valparaíso (53,6%) y Santiago (50,6%) (Comisión Central del Censo, 1908: 1.301-1.302). Ello debido a la concentración en las dos últimas ciudades de las instituciones culturales republicanas –desde escuelas a bibliotecas y museos–, así como al auge urbanizador en las dos primeras debido a la explotación minera, situación que conllevó a su vez, hacia 1900, una concentración poblacional cuyas instancias de sociabilidad y educación popular en torno al mundo obrero redundaron en un aumento de los impresos de todo tipo, entre los que destacan la prensa obrera (Arias, 1970: 177-78; Soffia, 2003: 126; Subercaseaux, 2010: 105). Los otros departamentos con impresos incluidos en la colección poseen una cifra menor o cercana al promedio nacional: Coquimbo (32,2%), Aconcagua (31,9%) y Concepción (41,1%) (Comisión Central del Censo, 1908: 1.301 y 1.303), ello sin embargo no impide la producción y circulación de impresos locales, tanto de prensa periódica, como de folletos, libros y cancioneros.

Las imprentas en Chile comenzaron su proceso de regionalización en la década de los veinte del siglo XIX, gracias a la instalación de pequeños talleres privados. Así, La Serena y Concepción ya contaban con imprentas privadas para 1822 y Valparaíso se les une en 1825, cifra que aumenta constantemente llegando entre 1895 y 1896 a un total de veintidós imprentas en Valparaíso y siete en Concepción, frente a las veintinueve de la capital (Subercaseaux, 2010: 95). Cuantitativamente, Subercaseaux afirmó que para la última década de ese siglo “hubo un promedio de 186 periódicos por año” (2011: 342).

El aumento y diversidad de impresos en el Chile del cambio de siglo nos habla a su vez de la ampliación de audiencias. De los 885 títulos impresos para 1888, año del cancionero chileno más antiguo conservado en la Biblioteca Criolla, 692 son libros y folletos y 193 corresponden a publicaciones periódicas (Subercaseaux, 2010: 97). Para 1913, un año antes de la impresión del último cancionero recogido por Lehmann-Nitsche, se imprimieron 1.798, de los cuales 507 son publicaciones periódicas (Laval, 1915: xii). Si

bien no conocemos los criterios curatoriales de estas cifras, sí nos ayudan a escenificar el mundo impreso en el que circulaban los cancioneros. El uso de la palabra “circulación” refiere también a una de las características que ya mencioné respecto a estos cuadernillos: su portabilidad. Los cancioneros, así como otras publicaciones, viajaban por el país. Lenz nos cuenta: “El ferrocarril lijero [sic] distribuye las hojas sobre el país entero [...] Versos santiaguinos los he comprado ocasionalmente hasta en la Frontera en una estación del ferrocarril” (1919 [1894]: 523 y 622). Si bien sus afirmaciones se refieren a los pliegos de poesía popular, estas son extensibles a los demás impresos incluyendo los cancioneros. Respecto a estos últimos, *El Ruiseñor o sea el Rei de los Cantores* (Sin autor, 1907) constata la circulación: en su portada interior fue timbrado por la librería donde se vendió este ejemplar, ubicada en Antofagasta, a casi mil trescientos kilómetros de distancia de Valparaíso, su lugar de edición.

En algunos de los cancioneros se consigna el número de ejemplares de la edición; por ejemplo, *La Alegría del Hogar*: cuarenta mil (Gallardo, 1913: contraportada), *Cantares de mi Patria*: treinta mil ejemplares para su segunda edición (Sin autor, 1911: 1). Estas cifras si bien pueden ser abultadas como estrategia publicitaria, no dejan de poseer cierto asidero, ello considerando los tirajes diarios de periódicos; en Santiago, por ejemplo, *El Ferrocarril* con catorce mil copias, *La Nueva República* con nueve mil, *La Ley* con siete mil ochocientas, *El Chileno* con siete mil, *El Porvenir* con cinco mil y *El Constitucional* con dos mil. En Valparaíso las cifras son similares: *El Mercurio*: doce mil, *La Unión*: cuatro mil quinientos, *El Heraldo*: tres mil quinientos, *La Patria*: mil cien. Subercaseaux agrega: “En la capital, con 256.403 personas, circulaban 52.800 periódicos al día, y en Valparaíso, que tenía 122.447 habitantes, circulan 21.100” (2011: 342-343).

Varietes, cancionero santiaguino que contiene en sus cuarenta páginas desde coplas y dúos de zarzuelas a cuecas y versos de poetas populares, como “Versos del Pequén [Juan Rafael Allende] para el niño Dios” (Pinto, 1913: 37-39), es un gran ejemplo. En sus páginas contiene publicidad sobre otras publicaciones disponibles en la imprenta Las Artes Mecánicas, que la edita. Su Primera y Segunda serie, ambas de 1911, son recopilaciones de E. Aracena. A partir de la Tercera serie de 1912 su recopilador es Manuel R. Pinto F. —a quién, además, se le solicitaban los pedidos en la imprenta— y se consigna el número de ediciones: diez mil. Sin embargo, esta serie tuvo un éxito tal que publican una segunda edición de veinticinco mil ejemplares en 1912 y comienzan a incorporar en sus portadas fotografías

de los actores más reputados de la escena teatral. En su contraportada afirman: “En vista de la enorme aceptación que ha tenido nuestro *Varietés* –hemos vendido de la 3.^a serie 10 mil ejemplares en 20 días–, procuraremos complacer de la mejor manera posible a nuestros lectores”. En su Cuarta serie aumentan a cincuenta mil ejemplares su tiraje (Pinto 1912b: s. p.), número que se mantiene para la Quinta serie de 1913.

Tres otras características nos refieren a estas publicaciones como gozne del proceso cultural impresor del periodo, así como a la transversalidad de su público: su precio, los espacios de venta y el no reconocer autorías de los cantos. Sobre la primera, los mismos cancioneros afirman lo *económico* de su adquisición: “El Cancionero Moderno [...] El más escojido [sic], el mas [sic] agradable y el mas [sic] BARATO de todos...” (Sin autor, 1909: contratapa). En su segunda página también se refieren a su bajo costo: “le hemos asignado el más ínfimo precio para que todo el público pueda leerlo” (Sin autor, 1909: s. p.), pese a no incluir información explícita al respecto. El precio promedio de los cancioneros que consignan su valor es veinte centavos. El más económico es *La Musa Chilena*, de 1906, cuyas treinta y dos páginas se vendían en Quillota a diez centavos (impreso en portada). Al otro extremo *La Alegría del Hogar*, con un costo de cuarenta centavos para sus noventa y dos páginas en la capital (Gallardo, 1913: 1). Para hacernos un marco referencial, casi todos los periódicos circulantes costaban entre cinco y diez centavos, las hojas de poesía a cinco centavos y los libros, variaban. Al respecto Biotti nos cuenta:

[...] de acuerdo lo expone el Almanaque de la Imprenta Cervantes del año 1889, el precio de un libro podía ser ambivalente. Un libro costaba como máximo 12 pesos si su edición era muy sofisticada [...] los tomos en rústica costaban muchísimo más barato [...] Un libro popular como la Gramática de la Lengua Castellana de don Andrés Bello costaba 1,50. Mientras tanto, también había libros que costaban menos de 50 céntimos, tales como: El cura Monardes de Manuel García (0,40 pesos); Los médicos de antaño de B. Vicuña Mackenna (0,40 pesos).

Una estimación general nos conduce a creer que un libro costaba en promedio 3,60 pesos. Si ponemos en relación, por lo común en Santiago, un empleado en tienda de trapos, de almacén o de abarrotes o de un establecimiento industrial, tenía un sueldo que fluctuaba entre 50 y 80 pesos mensuales (2014: 177).

La relación entre prensa periódica, hojas de verso y cancioneros se nos evidencia, además de lo ya señalado, en compartir también los espacios y formas de venta. El periódico satírico capitalino *José Arnerio*, donde era redactor responsable Juan Bautista Peralta, incluyó un aviso publicitario que indicaba: “OJO! PÍDASE A LOS SUPLEMENTEROS el famoso *Cantor Nacional*, cuadernos de poesías, canciones, esquinazos, cuecas i [sic] tonadas para las niñas” (1905: 1). Los suplementeros eran generalmente niños, los “canillitas”, llamados así por la prenda de vestir que para la época les identificaba como prepúber: los pantalones cortos (que dejaban al descubierto sus pantorrillas y tobillos, los que son llamados coloquialmente en Chile hasta hoy canillas). *El Cancionero Popular* nos relata el oficio y la venta tanto de periódicos (“diarios”) como de cancioneros:

El suplementero

Mui temprano me levanto
i tomo por desayuno,
una empanada i tres mates
cebados uno por uno.

Alguna vez un traguito
me tomo para asentar,
i despues en un chispazo
a la imprenta voi a dar.

Allí compro veinte diarios
Al precio de tres centavos
i si la suerte me ayuda
en un rato los acabo.

[...]

Para volver a pararme
empeño los pantalones,
compro algunos cancioneros
i le doi a los talones (Sin autor, 1894: 18-21).

Como podemos ver, tanto mercados y estaciones de ferrocarril, con el *vocco* de los suplementeros, como imprentas-librerías, emplazadas en muchos casos en las mismas casas de los vates, fueron los lugares de venta y circulación de estos documentos. Al respecto, *El Cancionero Popular* afirma: “se vende en la ‘Imprenta Santiago’ [sic]” en su contratapa (Sin autor, 1894: cuad. 3º). Referido a librerías comerciales, el cancionero de Valparaíso *El Picaflor*, de 1902, es un magnífico ejemplo de los variados

procesos que he consignado. Primero, de una sociedad impresora cuya especialización está en ciernes. El cancionero afirma ser prensado por la Imprenta Nacional de Juan F. Cortes [sic] pero se anuncia en la contratapa como Librería, Encuadernación y Casa Editorial (Sin autor, 1902: contratapa). Segundo, si sumamos *El Picaflor* a los cancioneros publicados por Cortés (*El Guitarrico*, *El Chercán*, *Ecos de Amor*, *Ecos del Alma*, *Cantos del Trovador*) y los tomamos como el conjunto cancioneril o, como la llamó Cortés, “colección de los libritos de versos de Cantos populares, Vals, Habaneras, Polkas, etc., etc.,” (*Cantos del Trovador*, 1903: contraportada), podemos dar cuenta de las repeticiones sistemáticas de los cantos, la reutilización de placas de grabados, la falta de unidad en la tipografía y una numeración de las páginas inexistente, errónea o disímil entre números romanos y arábigos, estas últimas dos características dentro de un mismo cuadernillo. También podemos ver la evolución de la publicidad de la propia librería y los textos de que disponía. En *El Picaflor* señaló:

Novelitas a la rustica desde 20 cts., un inmenso surtido. Cuentos ilustrados, gran variedad de títulos a 10 cts. [“El gato embotado”, “Caperucita Roja”, “Pedro Urdemales”, “La bella y la Fiera” entre otros: contratapa] *Ecos de Amor*, *Ecos del Alma*, *El Guitarrico* y *El Chercan* a 30 cts. *El Picaflor* a 20 cts. Estos cinco libritos encierran una lindísima colección (Sin autor, 1902: contratapa).

La imprenta de Juan F. Cortés también imprimió un *Cancionero Americano* con himnos nacionales, cantos patrióticos e himnos de guerra, a 60 cts; asimismo, clásicos: “*Las Mil y una Noches*, con láminas, grueso volumen, con un lindo cromo 3.00”, “*La Dama de las Camelias*, edición extranjera [sic] con bonito cromo 1.00”; libretos teatrales chilenos de gran éxito: “*Don Lucas Gomes* [sic] o el guaso [sic] en Santiago, juguete cómico en dos actos 60”; textos esotéricos: “*Oráculo de Napoleon* [sic] o el verdadero libro de los destinos, aumentado con el arte de pronosticar por los Astros y los signos del Zodiaco. Contiene además el Arte de explicar [sic] los sueños... 1[.00]” y sobre salud y sexualidad: “*Medicina Doméstica* o el arte de curar las enfermedades sin médico ni botica, por F.V. Raspail, 373 páginas [sic] 2.50”, “*Higiene del Matrimonio* o el libro de los casados, con láminas, 544 páginas [sic] 2.50” y algunos sicalípticos “*Novelitas solo para hombres!* 11 títulos diferentes 20” (1903: 1-2 [final]).

Este emporio del impreso vendía:

Cajas de Papel de Esquelas [...] frasquitos de tinta perfumada de colores [...] Blocks de papel para cartas [...] Plumas para escribir [...] lápices [...] Naipes para adivinar el porvenir En italiano y castellano [...] Tarjetas para oleos [...] cintas para oleos Cintas para matrimonios cintas para primera comunión Cintas para coronas Se imprimen en letra dorada [...] Tarjetas para visita (VI) (Sin autor [*El Guitarrico*], 1902).

Acercándonos a los cancioneros capitalinos, los emplazamientos de librerías mencionados en ellos refieren a que no solo en el centro comercial existieron librerías, sino que sectores más populosos y de tránsito, como la Estación Central de Ferrocarriles, comenzaron a ser lugares en los que este tipo de comercio tuvo un potencial comprador (Araos, 2015: 107-125). *Canciones Nuevas* incorpora la publicidad de la Librería Portal Edwards, “la casa que vende más barato y la que se mantiene más surtida”, la cual prometía que “se abre en la noche y los días festivos hasta las 11 A. M.” (Silva, 1912: 61). El horario de apertura de la librería no deja de llamar la atención, sin embargo, su emplazamiento nos da la respuesta. El Portal Edwards era en 1910 un “bullicioso” cabaret. Juan Pablo Gonzáles y Claudio Rolle nos cuentan:

[...] a comienzos de la década de 1910... [aparecieron] en Santiago una serie de lugares de diversión denominados cabaret o que tenían ambiente de cabaret, destacándose el del elegante y bullicioso Portal Edwards... con sus grandes salones con parquet, espejos, orquesta, y ‘escotadas niñas en traje de noche’. En el cabaret chileno de la década de 1910, se cultiva esa combinación de placeres tan propia de la época: allí se baila, pero también se bebe y se come y además se escucha, se observa, se conversa, se acaricia y se besa (2004: 320).

Una librería era por aquel entonces mucho más que un expendio de libros. Tal como hemos visto, era un lugar de reunión de los diversos actores que la producción y comercialización de la pluralidad de impresos de la época implicaban, un espacio de sociabilidad con todos sus bemoles, incluyendo horarios distantes a los que hoy acostumbramos y una *puesta a tono* en relación al contexto de su emplazamiento.

Como he dado cuenta a lo largo de estas páginas, distante de los contenidos que los estudiosos de la cultura en general y de la música en particular refieren, especialmente aquellos que hasta la década de los noventa del siglo pasado investigaron al respecto, es decir, distanciándonos

de la matriz evaluativa de las producciones culturales y musicales en tanto doctas, folklóricas y masivas, descartando este último y dicotomizando los dos anteriores, el corpus de los cancioneros señala otro camino que se distancia de este borramiento y aislamiento de las tres esferas que no reconocen el rol de las audiencias, la permeabilidad de lo social en la creación, circulación e interpretación de la música y los impresos, negando muchas veces la propia historicidad de las producciones.

Referencias

[Allende, Juan Rafael] (1911), *Poesías Populares*, Santiago, Imprenta de Meza Hermanos.

Altekrüger, Peter y Katja Carrillo Zeiter (2015), “Vorwort”, en: Peter Altekrüger y Katja Carrillo Zeiter (eds.), *Ganoven, Gauchos und Gesänge: Die Biblioteca criolla: eine Geschichte des Sammelns und Forschens*, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut.

Aracena, E. (recop.) (1911), *Varietés* [1.^a serie], Santiago, Imprenta Las Artes Mecánicas.

_____ (recop.) (1911). *Varietés* [2.^a serie], Santiago, Imprenta Las Artes Mecánicas.

Araneda, Rosa (1895), *El Cantor de los Cantores* [Libro 5.^o], Santiago, Cervantes.

Araos, Josefina (2015), *De la voz al papel. Producción y difusión de poesía popular impresa en Santiago. 1890-1910* [trabajo de grado, maestría en Historia, Pontificia Universidad Católica], Santiago.

Archivo Histórico Nacional, Fondo Judicial de Santiago, Causas Criminales (1908), *Denuncia en contra del teatro ‘Edén’ por inmoralidad*.

Arias, Osvaldo (1970), *La prensa obrera en Chile. 1900-1930*, Chillán, Universidad de Chile, Oficina de Difusión y Publicaciones.

Atria, Jorge Octavio ([ca. 1916] 2004), [Manuscritos sobre poetas populares] Dannemann, Manuel [Comp.], *Poetas populares en la sociedad chilena del siglo XIX: estudio filológico*, Santiago, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Ballester, Diego (2014), *Los espacios de la antropología en la obra de Robert Lehmann-Nitsche, 1894-1938* [trabajo de grado, doctorado en Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata], Argentina.

Balmaceda, Pedro (1889), *Estudios i Ensayos literarios*, Santiago, Imprenta Cervantes.

Biotti, Ariadna (2014), *L'histoire par le livre. Circulations et parcours de La Araucana. Santiago du Chili (1788-1888)* [tesis de doctorado en Historia y Civilizaciones, Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales - Universidad de Chile], Santiago.

_____ (2015), “Semblanza de Imprenta Cervantes (1877-1907)”, en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED, disponible en: <https://goo.gl/NUcinR>, consulta: 14 de agosto de 2016.

Caffarel, Pedro (1999), *El verdadero Manuel Acuña*, México, UNAM.

Chartier, Roger (1992), *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.

Chicote, Gloria (2004), “La Biblioteca Criolla de Robert Lehmann-Nitsche: topografía de lectura de la Argentina de entresiglos”, en: Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. I, México, Fondo de Cultura Económica, disponible en: <https://goo.gl/Hk4rpX>, consulta: 12 de junio de 2016.

_____ (2009), “Ramón Menéndez Pidal en Buenos Aires: carta a Robert Lehmann-Nitsche (12-05-1905)”, *Olivar*, vol. 10, núm. 13, disponible en: <https://goo.gl/inZ7z5>, consulta: 25 de marzo de 2017.

_____ (2011), “Lehmann-Nitsche. Las facetas de la cultura popular”, en: Gloria Chicote y Barbara Göbel (eds.), *Ideas viajeras y sus objetivos: el intercambio científico entre Alemania y América austral*, Madrid, Iberoamericana - Vervuet.

Comisión Central del Censo (1908), *Memoria presentada al Supremo Gobierno por la Comisión Central del Censo*, Santiago, [Universo].

Darnton, Robert (2008), *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Devés, Eduardo (1989), *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre. Escuela Santa María, Iquique, 1907*, Chile, Documentas - América Latina Libros - Nuestra América.

Farro, Máximo (2009), *La formación del museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*, Argentina, Prohistoria.

Fernández Latour, Olga (1966), “Poesía popular impresa de la Colección Lehmann-Nitsche, II”, *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, vol. 6 (1966-1967).

Frenk, Margit (1977), *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra,

_____ (1993), “La canción popular femenina en el siglo de oro”, en: Allan Deyermond y Ralph Penny (eds), *Actas del primer congreso anglo-hispano*, t. II: Literatura, España, Castalia.

_____ (2010), “¿Qué canciones cantaba el pueblo en los siglos XVI y XVII?”, en AA.VV., *Literatura popular. Simposio sobre literatura popular*, Fundación Joaquín Díaz, pp. 3-8.

Gallardo N., M. (recop.) (1913), *La Alegría del Hogar* [II Serie], Santiago, Imprenta y Encuadernación Central.

González, Juan Pablo (2013), *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle (2004), *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950*, Santiago, Pontificia Universidad Católica.

Grez, Sergio (2007), *Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de “la Idea” en Chile, 1893-1915*, Santiago, LOM.

Guajardo, Bernardino (1881), *Poesías populares* [Tomo VI], Santiago, Imprenta Pedro Ramírez.

Jiménez, Andrés (2008), “Madrid y el teatro lírico español a partir de 1900: modernismo y regionalismo”, *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, núm. 17.

Lathrop, Carlos (1895), *La gran vía Mapocho: revista santiaguina cómico, lírico, fantástico, callejera: en un acto i seis cuadros*, Santiago de Chile, Albion.

Laval, Ramón (1915), “Bibliografía de bibliografías chilenas”, en: Emilio Väisse, *Bibliografía General de Chile, 1.ª parte*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.

Lenz, Rudolf (1909), “Etnología i Folklore”, *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno: fundada en Santiago de Chile el 18 de Julio de 1909*, núm. 1, Santiago, Imprenta y Encuadernación Lourdes.

_____ (1911), “Un grupo de las consejas chilenas. Estudio de novelística comparada precedido de una introducción referente al origen i la propagación de los cuentos populares”, doi: 10.5354/0717-8883.2012.25333

_____ (1919 [1894]), “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al Folklore Chileno”, doi: 10.5354/0717-8883.2012.25251

Malvestitti, Marisa (2012), *Estudios Indiana 4: Mongeléluchi Zungu. Los textos araucanos documentados por Roberto Lehmann-Nitsche*, Berlín, Iberoamerikanische Institut - Gebr. Mann.

Masera, Mariana (2010), “Sobre las definiciones de Literatura Popular”, en: AA. VV., *Literatura popular. Simposio sobre literatura popular*, Fundación Joaquín Díaz, pp. 109-117.

Meneses, Daniel (1896), *El cantor de los cantores* [Libro 8.º], Santiago, Imprenta Maturana.

Molina, Julio y Juan Araya (1917), *Selva lírica. Estudios sobre los poetas chilenos*. Santiago, Soc. Impr. y Litogr. Universo.

Oficina Central de Estadística (1904), *Sétimo Censo Jeneral de la Población de Chile levantado el 28 de noviembre de 1895*, t. IV, Santiago, Imprenta Universitaria.

Palma, Daniel (2006), “La ley pareja no es dura’. Representaciones de la criminalidad y la justicia en la lira popular chilena”, *Historia*, vol. 1, núm. 39.

Parra, Violeta (1994), *El folklore de Chile*, vol. I [CD], Santiago, EMI.

Pavez, Héctor (1970), *Canto popular. El folklore de Chile*, vol. XX [CD], Santiago, EMI - Odeón.

Pavez, Jorge (2015), *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado.

Pedrosa, José Manuel (2002), “El cancionero tradicional medieval”, en: Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megía (eds.), *Diccionario filológico de la Edad Media*, Madrid, Castalia, pp. 1067-1073. [Peralta, Juan Bautista] (1905, 3 de julio), *El José Arnerio*, Santiago de Chile, s. i.

_____ (1908), *La Sirena Santiaguina*, Santiago, Imprenta de La Comuna.

_____ [1908], *El Violín del Diablo. Canciones, Cuecas, Tonadas, etc.*, Santiago, Imprenta de La Comuna.

_____ (s. f.), *Lira Popular*, año X, núm. 144, Santiago, s. i.

Pinto, M. (recop.). (1912), *Varietés* [3.^a serie; 2 ediciones], Santiago, Imprenta Las Artes Mecánicas.

_____ (recop.). (1912b), *Varietés* [4.^a serie], Santiago, Imprenta Las Artes Mecánicas.

_____ (recop.). (1913), *Varietés* [5.^a serie], Santiago, Imprenta Las Artes Mecánicas.

Poblete, Juan (2003), *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Quilapayún (1968), *X Viet-Nam* [Por Vietnam, CD], Santiago, DICAP.

Salazar, Gabriel (1985), *Labradores, peones y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*, Santiago, Sur.

Salinas, Maximiliano (2005), *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*, Santiago, LOM.

Silva, Adolfo (ed.) (1912), *Canciones Nuevas* [2.^a serie], Santiago, [Librería Porteña].

Sin autor (1894), *El Cancionero Popular* [Cuaderno 3.º], Santiago, Imprenta Santiago.

Sin autor (1896), *El Cancionero Popular. Colección Escojida de Cantos, Tonadas, Romanzas, Zarzuelas, Zamacuecas, Habaneras, Danzas y Versos Populares* [Primera serie], Valparaíso, Imprenta de la Librería del Mercurio.

Sin autor (1906), *La Musa Chilena*, Quillota, El Patriota.

Sin autor (1907), *El Ruiseñor o sea el Rei de los Cantores*, Valparaíso-Concepción, Carlos Brandt.

Sin autor (1909), *El Cancionero Moderno*, Coquimbo, La Imprenta Moderna.

Sin autor (1909), *El Nuevo Cancionero Popular*, La Serena, Enc. y Librería Americana.

Sin autor (1911), *Cantares de mi Patria*, Santiago, Centro editorial Juan Miguel Sepúlveda.

Sin autor (1911), *Cantares Escojidos*, Santiago, s. i.

Sin autor (1912), *El Nuevo Trovador Chileno*, Santiago, Portaña.

Sin autor [Cortés] (1900), *Ecos de Amor o sea Colección Escojida de Cantos, Tonadas, Zarzuelas, Habaneras, Romanzas, etc...*, Valparaíso, Imprenta Nacional.

Sin autor [Cortés] (1901), *Ecos del Alma*, Valparaíso, Imprenta Nacional.

Sin autor [Cortés] (1902), *El Chercán*, Valparaíso, Imprenta Nacional.

Sin autor [Cortés] (1902), *El Guitarrico*, Valparaíso, Imprenta Nacional.

Sin autor [Cortés] (1902), *El Picaflor*, Valparaíso, Imprenta Nacional.

Sin autor [Cortés] (1903), *Cantos del Trovador*, Valparaíso, Imprenta Nacional.

Sin Autor [Torres, Máximo] (1911), *La Lira. Ediciones Centenario*, Santiago, Bellavista.

Soffia, Álvaro (2003), *Lea el mundo cada semana. Prácticas de Lectura en Chile, 1930-1945*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Subercaseaux, Bernardo (2010), *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*, Santiago, LOM.

_____ (2011), *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Fin de siglo: La época de Balmaceda*, vol. I, t. II, Santiago, Universitaria.

Temes, José (2014), *El siglo de la zarzuela, 1850-1950*, Madrid, Siruela.

Uribe Echevarría, Juan (1974), *Flor de canto a lo humano*, Santiago, Gabriela Mistral.

Impresos periódicos y popularización de la literatura en Colombia (1913-1930)¹

Ana María Agudelo Ochoa
Universidad de Antioquia, Medellín

*Cristina Gil Medina*²
Universidad de Antioquia, Medellín

A manera de introducción

Las iniciativas de popularización de la lectura de obras literarias en Colombia surgen, según los indicios ubicados hasta ahora, a finales del siglo XIX. Uno de los primeros proyectos de este tipo es la *Biblioteca Popular*, de Jorge Roa, que circuló semanalmente, aunque con interrupciones, entre 1893 y 1910.³ Después de la iniciativa de Roa, la colección de cien tomos diseñada por Daniel Samper Ortega, la *Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana* —que hizo parte de la *Biblioteca Aldeana de Colombia*—, suele ser reconocida como otro importante impulso a la popularización de las letras en el país.⁴ Sin embargo, entre las fechas de publicación de una y otra colección aparece un número nada despreciable de iniciativas vinculadas a periódicos y revistas cuyo objetivo es poner a disposición del público lector

¹ Capítulo derivado de la investigación “El cuento colombiano en las revistas literarias colombianas (1900-1950). Estudio histórico y hemerográfico”, inscrito en el Sistema Universitario de Investigación, asimismo se inscribe en la Estrategia de Sostenibilidad para grupos de investigación, Universidad de Antioquia, 2016-2017.

² Las autoras agradecen a la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz (Universidad de Antioquia), a la Biblioteca Pública Piloto, al Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas (Universidad EAFIT), a la Biblioteca Nacional de Colombia y a la Biblioteca Luis Ángel Arango por darnos acceso a las colecciones de las publicaciones objeto de estudio de este capítulo. La labor de conservación del patrimonio hemerográfico adelantado por estas instituciones es sumamente valiosa.

³ Sobre la figura de Roa y esta colección, ver Murillo Sandoval (2017), Pineda Cupa (2017a), Rodríguez Guerrero (1966).

⁴ Sobre esta colección ver Herrera y Díaz (2001), Mejía (1994), Pineda Cupa (2017b), Silva (2009).

colombiano obras literarias a bajo costo. A continuación se exponen los avances de un estudio centrado, precisamente, en este tipo de colecciones, específicamente en seis títulos: *Lecturas Populares. Suplemento Literario de “El Tiempo”* (Bogotá, 1913-1914), *La Novela Semanal* (Bogotá-Barranquilla, 1923-1924 y 1928-1930), *El Cuento Semanal* (Bogotá, 1923-1924), *La Pluma Semanal* (Bogotá, 1923), *Lectura Breve. Cuarto de Hora Literario* (Medellín, 1923) y *Repertorio Selecto* (Bogotá, 1926). Se presentan las características de cada publicación, las condiciones de surgimiento, circulación y el perfil de los editores vinculados. Se hace énfasis en los indicios que apuntan a una apuesta por la popularización de la literatura y de la práctica lectora en el contexto de los procesos de modernización del país.

Ya desde el título de este artículo se ha instalado una noción problemática: “popularización de la literatura”. Vittorio Brunori entiende por literatura popular un “determinado tipo de producto literario [...] concebido para un mercado de masas y englobador del mayor número posible de consumidores: una producción, pues, ‘popular’, en tanto que ampliamente difundida” (1980: 44). Ana Cecilia Prenz, por otra parte, ofrece una amplia gama de perspectivas para abordar las nociones de *popular* y *popularización*. La siguiente cita, aunque extensa, resulta muy útil pues permite delimitar qué entiende este estudio por popularización:

Quando se habla de lo popular tropezamos en general con una delimitación genérica, nunca específica del tema [...] el carácter de una obra, aparece como popular a partir de enfoques y elementos parciales, que no pocas veces revisten un carácter tautológico: o bien porque tiene personajes populares, o porque habla de temas populares, o porque está dirigida al pueblo, o porque el pueblo se reconoce en la historia, o todos estos elementos juntos o solo uno de ellos, sin llegar a una delimitación clara del concepto (2004: 358).

Así, el presente texto comprende lo *popular* como aquello diseñado para ser ampliamente difundido. Para el caso colombiano, diseñado con el ánimo de formar un amplio público lector de literatura. Ahora bien, la revisión de las publicaciones periódicas nos permite, o más bien exige, delimitar aún más la noción, o nociones, de *popular* y deducir la noción, o nociones, de *literatura* que a estas colecciones subyacen.

Siguiendo las ideas de Brunori, sería factible analizar si en el módulo de publicaciones que estudiamos, el repertorio difundido y la estrategia de popularización se encuadran en una iniciativa originada en el seno de la clase letrada dominante (1980: 46) y, en ese sentido, sería este sector

no solo el que emprendería el proyecto empresarial cultural sino, además, el que establecería el modelo de lector de literatura al elegir los géneros, temas, autores, asimismo al traducir, o elegir traducciones, y elaborar adaptaciones de las obras.⁵

Las colecciones objeto del presente estudio comienzan a circular a partir de 1913 y toman fuerza en la década de los años veinte. El país ha estado bajo un régimen marcadamente conservador desde que en 1886 se instaló el proyecto *regenerador*. Aunque importantes procesos de modernización han tenido lugar durante ese arco temporal, bien es cierto que las políticas culturales y educativas no han sido una apuesta fundamental de las sucesivas administraciones. Será a partir de 1930, con la etapa denominada por la historiografía colombiana como “República Liberal”, cuando se delineen políticas culturales que darán paso al surgimiento o consolidación de proyectos e instituciones como

[...] el Archivo Nacional, la Biblioteca Aldeana, la Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Colombia, el Instituto Etnográfico, el Servicio Arqueológico Nacional, las ferias del libro, la Radiodifusora Nacional de Colombia, la Revista de Indias, la Biblioteca Colombiana de Cultura Popular y el Instituto Lingüístico Caro y Cuervo (Rey, 2010: 24),⁶

entre otros. Incluso el proceso de masificación del libro que tiene lugar en la década de los años cincuenta es uno de los efectos de tales políticas (Silva, 2009).

Claramente colecciones como *Lecturas Populares*, *La Novela Semanal*, *El Cuento Semanal*, *La Pluma Semanal*, *Lectura Breve* y *Repertorio Selecto* cumplen una labor clave durante un periodo en el que la difusión de las letras no era una de las apuestas de los gobiernos de turno, mucho menos el fortalecimiento de un mercado del libro, y en este sentido anteceden a los proyectos de masificación del libro y de la lectura que tendrían lugar años más tarde gracias a la “República Liberal”.

⁵ Pineda Cupa (2017a) demuestra que Jorge Roa adaptaba las obras que hacían parte de su *Biblioteca Popular* con el fin de “facilitar” su lectura.

⁶ Silva (2005) estudia los efectos en el campo cultural de las políticas y proyectos desarrollados en el marco de la “República Liberal”.

Lecturas Populares. Suplemento Literario de “El Tiempo”

IMAGEN 1: Carátula



Fuente: Lectura Populares, núm. 66.

Lecturas Populares comenzó a circular el sábado primero de noviembre de 1913 con el número 782 del periódico *El Tiempo* de Bogotá. Eduardo Santos —periodista y político liberal colombiano que ejerció la presidencia del país entre 1938 y 1942— es su creador y editor desde el primer número. Vallejo

cataloga el diario, fundado en 1911 por el republicano Alfonso Villegas Restrepo, como “el más influyente de Colombia” (2012: 68) y señala cómo gracias al administrador Fabio Restrepo, contratado por Eduardo Santos, una vez le compra el diario a Villegas, la empresa periodística comienza a dar ganancias que le permiten la independencia y defensa de su ideario liberal, así como igualar en pocos años “a los grandes diarios de América Latina” (2012: 68). *El Tiempo* se configura, así, en una empresa periodística liberal a cargo de los Santos, quienes hasta el presente se han mantenido como una familia influyente en las escenas política y mediática.

El suplemento, que según los indicios alcanzó los 72 números,⁷ fue suspendido en agosto de 1914 a causa de la escasez de papel provocada por la Primera Guerra Mundial (Santos Molano, 2013); estaba diseñado para ser coleccionado y organizado en volúmenes, de manera que los suscriptores pudiesen conformar una “biblioteca selecta”, como anunciaba la misma publicación en la cara interna de la contracarátula. Acerca del nacimiento del suplemento, señala Enrique Santos Molano:

Eduardo Santos compró *El Tiempo* a su fundador, Alfonso Villegas Restrepo, en junio de 1913. [...] convencido de que la misión de un periódico, además de informar y opinar, es la de enseñar, resolvió sacar un suplemento literario, semejante a la legendaria Biblioteca Popular, que contuviera en cada número un texto completo de una celebridad literaria (2013).

En efecto, el formato de la publicación se asemeja en la forma y la disposición de los contenidos al proyecto de Roa: una nota biobibliográfica acerca del autor antecede y presenta la obra seleccionada. Como en el proyecto de Roa, las traducciones se hacen especialmente para *Lecturas Populares*: la mayoría de estas corrieron por cuenta de Hernando Santos, hermano mayor de Eduardo, quien firmaba bajo las iniciales H. S. (Santos Molano, 2013).

El título del suplemento y algunas leyendas publicadas en carátulas y contracarátulas atraen explícitamente la consideración del ejercicio lector asociado a lo *popular*: “Coleccionando a *Lecturas populares* tendrá usted en poco tiempo una biblioteca selecta y variadísima. Cada número contendrá una obra completa de eminente autor, precedida de una noticia biográfica y literaria” (*Lecturas Populares*, núm. 4, cara interna de la contracarátula).

⁷ La colección a la que tuvimos acceso está conformada por los números 4 al 72, reposa en la Biblioteca de la Universidad EAFIT.

El equipo editor se adjudica la potestad de seleccionar las obras y los autores considerados *adecuados* para la conformación de esa *biblioteca selecta*, entre quienes se cuentan, principalmente, autores británicos, españoles, franceses y colombianos. La tabla 1 presenta el listado de obras y autores publicados.

TABLA 1: Autores y obras publicados en *Lecturas Populares*

Número	Autor	Obra
1	W. W. Jacobs	“Cuentos trágicos”
2	Antonio Gómez Restrepo	“Discursos literarios”
3	G. Lenotre	“Mujeres de la revolución”
4	B. Pérez Galdós	“La Mula y el Buey”
5	Antonio de Villegas	“Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa”
6	José Manuel Goenaga	“Un antillano olvidado”
7	J. Conrad	“El anarquista”
8	E. Rostand	“El muro”
9	J. M. Espinosa	“Memorias de un abanderado”
10	Carlos Dickens	“Cuento del Día de Reyes”
11	Víctor Hugo	“La oración por todos”
12	Romain Rolland	“Vida de Beethoven”
13	E. Pardo Bazán	“Nieto del Cid”
14	Azorín	“Clásicos y modernos”
15	S. Pérez Triana	“De la vera del camino”
16	E. Posada	“El virrey Amar”
17	Guy de Maupassant	“Cuentos escogidos”
18 y 19	R. B. Cunninghame Graham	“El Río de la Plata”
20	s. d.*	“Versos de amor”
21	R. Kipling	“La foca blanca”
22	M. A. Caro	“Estudios críticos”
23	Ch. Diehl	“Figuras bizantinas”
24	Jacinto O. Picón	“Mujeres”
25	J. Benavente	“Hacia la verdad”
26	Máximo Lorenzana	“La niña de ‘Granada’”
27	Pierre Loti	“Visiones egipcias”
28	E. de Queiroz	“La perfección”

TABLA 1: Autores y obras publicados en *Lecturas Populares* (Continuación)

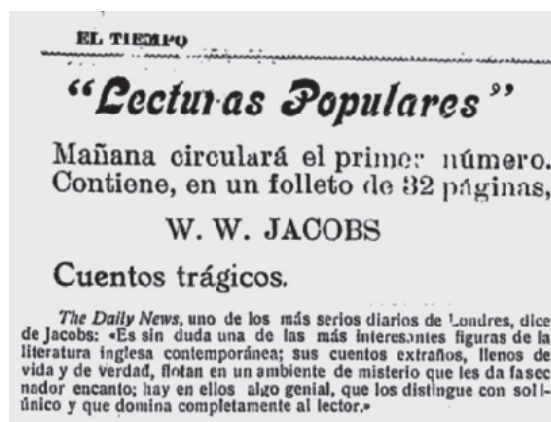
Número	Autor	Obra
29	Alfred Croiset	“La democracia ateniense”
30	Pedro M. Ibáñez	“La conspiración de 1794”
31	Luis Alejandro Caro	“El último monólogo de Fígaro”
32	Armando Palacio Valdés	“Aguas fuertes”
33	E. Gebhart	“El rey Trimalción”
34	F. Villaespesa	“Reliquias”
35	H. G. Wells	“El fabricante de diamantes”
36	Raimundo Rivas	“El Primer Congreso Americano de Lima”
37	E. Poe	“Cuentos fantásticos”
38	Alfonso Daudet	“Cuentos patrióticos”
39	A. Gómez Jaime	“Prosa y verso”
40 y 41	J. M. del Castillo y Rada	“Memorias”
42	M. Sawa	“Historias de locos”
43 a 46	Mauricio Maeterlinck	“El pájaro azul”, “La intrusa”
47	S. Rusiñol	“Pájaros de barro”
48	J. Fitzmaurice-Kelly	“Cervantes”
49	Fabio Lozano y Lozano	“General Joaquín Ricaurte y Torrijos”
50 y 51	Erckmann – Chatrian	“Cuentos de los vosgos”
52	Alejandro Puchkine	“La reina de espadas”
53	Rubén Darío	“Poesías escogidas”
54	E. Rodríguez Piñeres	“José Camacho Carrizosa”
55 y 56	José Ignacio de Pombo	“Cartas inéditas”
57	E. Teodoro Hoffman	“Coppelius”
58	R. Blanco Fombona	“Cuentos americanos”
59	Paul Bourget	“Una Nochebuena en tiempo del terror”
60	Nicolás García Samudio	“Pedro Bonaparte”
61	G. Martínez Sierra	“Horas de sol”
62	H. Heine	“Baladas y canciones”
63	Luis Eduardo Villegas	“Escritos”
64 y 65	H. de Balzac	“Adiós”
66, 67, 68 y 69	Gaziel	“París y la guerra”
70	Ricardo Rivas	“Fuente Pura”
71 y 72	A. Conan Doyle	“Peligro”

* s. d.: Sin datos disponibles.

El día de circulación, sábado, no es elegido al azar. El suplemento le brinda al lector la posibilidad de ocupar un rato de ocio de fin de semana con la lectura de una obra relativamente breve y cuidadosamente seleccionada y acondicionada por los editores. De allí que entre los géneros predilectos de *Lecturas Populares* se cuenten la novela corta, el cuento, la poesía y el relato de viajes.

La calidad de las obras seleccionadas se reitera tanto en los anuncios del suplemento como en los que aparecen publicados en *El Tiempo*.

IMAGEN 2: Anuncio publicitario



Fuente: *El Tiempo*, 1913, 781, s. p.

En este caso, se legitima la selección mediante una cita tomada de un periódico de renombre: *The Daily News*. También en las notas biobibliográficas el editor emite afirmaciones acerca del carácter y la calidad de su colección: "Estamos seguros de que los favorecedores de *Lecturas Populares* nos agradecerán el *refinado placer estético* que les proporcionamos con esta *obra maestra* [énfasis añadidos]" (núm. 5: 126). Afirmación a propósito del relato del español Antonio de Villegas, publicado en la quinta entrega.

Al comprometerse con una selección cuidada, a un precio asequible, *Lecturas Populares* le apuesta a la formación del *buen gusto* literario de un amplio público lector. La autocaracterización del suplemento como selección cuidada, sumada al recorrido político y cultural de su editor,

permiten deducir una apuesta vertical, emanada de un sector de la clase alta letrada, y que fluye hacia sectores *populares* de la sociedad.

Luis Enrique Osorio y el “género semanal” en Colombia

IMAGEN 3: Carátula



Fuente: *La Novela Semanal*, 1923, núm. 1, p. 25.

En enero de 1923 comienza a circular *La Novela Semanal*; pocos meses después, en mayo, lo hacen *El Cuento Semanal* y *La Pluma Semanal*. Las tres colecciones son iniciativa del dramaturgo, periodista, escritor, político y empresario cultural colombiano Luis Enrique Osorio (1896-1966), de quien podemos afirmar que jugó un papel clave como mediador en la importación a Colombia del denominado “género semanal”. Con este rótulo, que alude explícitamente a la periodicidad, se suelen denominar algunas colecciones de textos literarios breves, publicados en formato de impreso periódico de bajo costo, muy populares en España y algunos países de Latinoamérica durante las primeras décadas del siglo xx. La tabla 2 ofrece información sobre algunas de dichas colecciones y da una idea de una dinámica que apunta a la popularización de la literatura por medio de la prensa en una zona cultural que trasciende las fronteras colombianas.⁸

TABLA 2: Publicaciones semanales de España y Latinoamérica

Título	Periodo de circulación	País
El Cuento Semanal	(1907-1912)	España
La Novela de Bolsillo	(1914-1916)	España
La Novela Corta	(1916-1925)	España
La Novela Chica	(1924)	España
La Novela Semanal	(1921-1935)	España
La Novela de Hoy	(1922-1932)	España
La Novela Argentina	(1921-1922)	Argentina
La Novela de Hoy	(1918-1919)	Argentina
La Novela de la Juventud	(1920-1922)	Argentina
La Novela Nacional	(1920-1922)	Argentina
La Novela para Todos	(1918-1919)	Argentina
La Novela Semanal	(1917-1924)	Argentina
La Novela Universitaria	(1921-1922)	Argentina
El Cuento Ilustrado	(1918)	Argentina
La Novela Semanal	(1922-1925)	México
La Novela Quincenal	(1919)	México

⁸ Incluso en *Lecturas Populares* podríamos ubicar la emergencia del género semanal en Colombia. No obstante, la clara alusión presente en el título de las revistas editadas por Osorio y las similitudes en el formato nos permite pensar en el bogotano como el vector de la importación. Es un problema por explorar y que exige un análisis específico que no podemos abordar en este artículo.

Según los indicios que hemos logrado ubicar, el proyecto de Osorio tiene dos etapas. Durante la primera —que va de enero de 1923 hasta noviembre de 1924— circulan las tres publicaciones, con un número de entregas muy dispar: dos números *La Pluma*, veinticinco números *El Cuento*, casi doscientos *La Novela*. En la segunda etapa del proyecto, que inicia en 1928 y va hasta 1930, solo circula *La Novela Semanal*.

Las tres publicaciones comienzan a ser editadas en Bogotá. *La Novela Semanal* hace las veces de matriz, de publicación principal, mientras que *La Pluma* y *El Cuento* hacen las veces de suplementos de *La Novela*. Esta última tuvo difusión en una gran cantidad de ciudades colombianas, por lo cual llegó a concebirse a sí misma como “la revista de mayor circulación en Colombia” (1923, núm. 46: s. p.).⁹

Ninguno de los tres impresos periódicos cuenta con prospecto ni con textos de carácter crítico o reflexivo a propósito del programa que guía la iniciativa editorial, salvo contadas excepciones. Nos atrevemos a clasificar como tal el artículo “Por el arte propio”, incluido en el primer número de *La Pluma*, donde Osorio responde a las críticas de sus detractores y expone los principios que fundamentan su proyecto: apoyar a jóvenes talentos literarios nacionales y ofrecer una plataforma para el cultivo de un género que él considera en ciernes en el país: la novela corta (que bajo una noción actual denominaríamos “cuento”).

Es inútil pretender que las obras que publica la novela semanal sean todas maestras, aunque procedan de plumas maestras. El género comienza a cultivarse entre nosotros, y no puede nacer absolutamente definido. Valerse de este recurso para pretender que se publiquen novelas extranjeras es manifestar muy poco amor a nuestra personalidad como nación. La literatura propia para que surja debe ser estimulada, y no desalojada. Pretender que el extranjero venga a sustituirnos en toda forma es tener muy triste idea de nosotros mismos (*La Pluma*, 1923, núm. 1: 13).

La creación literaria es el centro de cada número, esta va acompañada de avisos publicitarios y anuncios de los textos que se publicarán en las siguientes entregas. *La Novela Semanal* se ofrece como plataforma para los autores colombianos y como material de lectura para todos los públicos.

⁹ La financiación de esta empresa periodística corrió por cuenta de los avisos publicitarios incluidos en cada entrega y por los aportes de algunos empresarios e intelectuales, asimismo por la venta de sus ejemplares, cuyo precio osciló entre cinco y diez centavos.

Debido a su extensión, no se puede incluir en este estudio el listado completo de las obras publicadas en *La Novela Semanal*, no obstante en la tabla 3 presentamos algunos autores y obras narrativas breves, a manera de ilustración.

TABLA 3: Algunas de las obras y los autores publicados en *La Novela Semanal*

Año de publicación	Título de la narración	Autor
1923	“Abandono”	Alejandro Mesa Nicholls
1923	“Justicia”	Alfonso Castro
1923	“Por distinto sendero”	Alfredo Arana Vargas
1923	“Por un alma vengo”	Alfredo Gómez Jaime
1923	“Sobre el lomo del río”	Antonio Contreras Daza
1923	“La diablaza rubia”	Antonio Contreras Daza
1923	“Canto de vida”	Antonio Lemos Guzmán
1923	“La leyenda de Juan Manuel”	Antonio Martínez Delgado
1923	“La muerte en los labios”	Bernardo Vélez Isaza
1923	“Sacrificio”	Carlos H. Pareja
1923	“El tío Gaspar”	Cleonice Nannetti [<i>Ecco Nelli</i>]
1923	“La marquesa de Alfandaque”	Daniel Samper Ortega
1923	“Entre la niebla”	Daniel Samper Ortega
1923	“Madre desnaturalizada”	Elvira Zea Hernández
1923	“El rosario del soldado”	Elvira Zea Hernández
1923	“¡Navidad!”	Elvira Zea Hernández
1923	“La última noche de Judas”	Émile Gebhart
1923	“Lili”	Emilio Cuervo Márquez
1923	“Valor moral”	Enriqueta Angulo
1923	“Tula del real”	Fernando de Andreis
1923	“Matrimonios en descubierto”	Fidolo Alfonso González Camargo
1923	“A caza de maridos”	Fidolo Alfonso González Camargo
1923	“Un Zarathustra maicero”	Francisco Gómez Agudelo [<i>Efe Gómez</i>]

TABLA 3: Algunas de las obras y los autores publicados
en *La Novela Semanal* (Continuación)

Año de publicación	Título de la narración	Autor
1923	“Un beso lo hizo todo”	Francisco Gnecco Mozo
1923	“Zamora”	Gregorio Castañeda Aragón
1923	“Náufragos de la tierra”	Gregorio Castañeda Aragón
1923	“Lucecita”	Gregorio Hernández L.
1923	“La piedad del mar”	Gregorio Sánchez Gómez
1923	“Redención”	Guillermo Jaramillo González
1923	“Entre sollozos”	Isabel Santos Millán
1923	“La raza expiatoria”	Jorge Mateus
1923	“De la Romería”	Jorge Mateus
1923	“Nadie”	José Antonio Gutiérrez Ferreira
1923	“La abandonada”	José Antonio Gutiérrez Ferreira
1923	“Los amores de ‘baratijas’”	Juan Pablo Araque
1923	“Espérese al chocolate”	Luis Bernal de Castro
1923	“Sueños fugaces”	Luis Enrique Osorio
1923	“Malos ojos”	Luis Enrique Osorio
1923	“Los que jugaban al amor”	Luis Enrique Osorio
1923	“La tragedia de Broadway”	Luis Enrique Osorio
1923	“La mágica ciudad del cine”	Luis Enrique Osorio
1923	“El cementerio de los vivos”	Luis Enrique Osorio
1923	“El beso del muerto”	Luis Enrique Osorio
1923	“Un redentor moderno”	Luis Gómez Corena
1923	“Hombres disfrazados”	Luis Gómez Corena
1923	“Los cabellos del muerto”	Luis Reyes Rojas
1923	“Río arriba (De Zaragoza a Dosbocas)”	Pedro Nel Ospina
1923	“En el silencio de la selva”	Pedro Nel Ospina
1923	“Único amor”	s. d.*
1923	“Pétalos”	s. d.
1923	“La llamarada”	s. d.
1923	“Asaltos”	Víctor Manuel García Herreros
1924	“Ultramarina”	Alejandro Vallejo

TABLA 3: Algunas de las obras y los autores publicados
 en *La Novela Semanal* (Continuación)

Año de publicación	Título de la narración	Autor
1924	“Hora póstuma”	Antonio Martínez Delgado
1924	“Muchacha sentimental”	Bernardo Arias Trujillo
1924	“Cuando cantan los cisnes”	Bernardo Arias Trujillo
1924	“Ocasiones de pecar”	Enrique Pardo Farelo [<i>Luis Tablanca</i>]
1924	“La envidia de los dioses”	Gregorio Sánchez Gómez
1924	“Nina”	Guillermo Pérez Sarmiento
1924	“El poeta suicida”	Juan José de Soiza Reilly
1924	“Una mujer de honor”	Luis Enrique Osorio
1924	“Paso a la reina”	Luis Enrique Osorio
1924	“Lo que agradece una mujer”	Luis Enrique Osorio
1924	“La culpable”	Luis Enrique Osorio
1924	“Princesita criolla”	Luis Gómez Corena
1924	“La vida, el amor y la muerte”	Mario del Valle
1924	“En pleno Valle”	Nicolás Olano Borrero
1924	“Vuelo de palomas”	Rafael María Rodríguez
1924	“Gloria”	Ramón Rosales
1924	“Conquistadores de almas”	Ramón Rosales
1924	“Sin el calor del nido”	s. d.
1924	“Pergaminos por pesetas”	s. d.
1924	“La leyenda de las mariposas”	s. d.
1924	“Las dos modelos”	Servando Gutiérrez Aragón
1924	“La mendiga”	Uva Jaramillo Gaitán
1924	“Infierno en el alma”	Uva Jaramillo Gaitán
1924	“El remolino”	Wenceslao Montoya
1928	“El galán supersticioso”	Alberto Insúa
1928	“El mareo”	Alejandro Kuprin
1928	“Mimí Pinsón”	Alfredo de Musset
1928	“Miopita”	Antonio Zozaya
1928	“Vida de Bochica”	Daniel Samper Ortega

TABLA 3: Algunas de las obras y los autores publicados
 en *La Novela Semanal* (Continuación)

Año de publicación	Título de la narración	Autor
1928	“La garra invisible”	Francisco Camba
1928	“Las frutas muy altas”	José Rafael Pocatererra
1928	“La antorcha de pascuas”	Juan Lucas Caragiali
1928	“Doña Mimma”	Luigi Pirandello
1928	“El joven Rey”	Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde [Oscar Wilde]
1928	“El oro que reluce”	Pedro de Repide
1928	“Un sábado en mi parroquia”	Presbítero Fermín de Pimentel y Vargas
1928	“La venus de Ille”	Próspero Merimee
1928	“Dos meses en las cárceles de Gómez”	Rómulo Betancourt
1928	“Amnesia”	s. d.
1928	“La mujer que defendió su felicidad”	Sara Insúa
1928	“Noche de bodas”	Vicente Blasco Ibáñez
1929	“Las tres tazas”	Jose María Vergara y Vergara
1929	“La mujer blanca”	Luis Enrique Osorio
1929	“Juanito Friedemann”	Thomas Mann
1929	“El hijo del rey”	Valentín de Pedro

* s. d.: Sin datos disponibles.

El Cuento Semanal, en sus inicios, pretende divulgar obras de autores extranjeros —y de allí su subtítulo—. No obstante, en el número cinco se anuncia que la revista aceptará obras de autores nacionales que por sus temáticas no tienen cabida en *La Novela Semanal*.

Era nuestro propósito publicar únicamente novelas extranjeras de los más connotados autores del mundo, que sirvieran de modelo a nuestros intelectuales noveles, en este difícilísimo género del arte moderno, sin embargo, hállanse en nuestra mesa de redacción algunas obras nacionales que, a pesar de su mérito artístico, no pueden darse al público en las columnas de la novela semanal por

su argumento un tanto realista, reñido con el carácter familiar de esa publicación (*El Cuento Semanal*, 1923, núm. 5: 78).

Así, más que plataforma para novelas extranjeras, *El Cuento Semanal* fue escenario de la divulgación del conocido como “género galante”, caracterizado por el tratamiento erótico de las tramas amorosas y cuyo auge en Europa se da en el contexto del naturalismo francés. Antes mencionamos que *El Cuento Semanal* tuvo una segunda época que solo duró cuatro entregas y significó un cambio sustancial: Osorio debió desmarcarse de la narrativa erótica pues, al parecer, estaba generando fuertes reacciones en su contra. Señala este editor al respecto:

En el ambiente pacato de la ciudad la aparición de La Novela Semanal dio origen al fruncimiento general y colocó un tono de rebeldía, pagano y sincero, al cual no se podían acomodar las reservas acostumbradas de nuestros católicos fervorosos. Este pueblo grande que recibe hipócritamente la afluencia de lecturas pornográficas [...] puso el grito en el cielo por la índole de nuestra revista [...] Seguimos hoy un nuevo rumbo sin arrepentirnos de lo hecho; quizá una ley atávica, herencia de antigua galantería española, oblíganos a respetar el querer de muchas damas, cuyos ojos nos han mirado severos (*El Cuento Semanal*, 1924, núm. 1: 15)

Leemos en esta cita tanto la molestia de Osorio, como la tensión entre las diferentes nociones de calidad literaria de la época; por un lado, la noción de los detractores de Osorio, quienes califican ese tipo de obras como literatura inmoral-pornográfica. Por otro lado, la noción de este editor, quien ve en tales narraciones una apuesta por la literatura naturalista/realista totalmente válida. Asimismo es posible interpretar posturas disímiles respecto a la función atribuida a la literatura, una moralizante y otra como espacio de libertad creativa. Resulta significativo que mientras *El Cuento* le abrió las puertas al “género galante” haya logrado mantenerse en el panorama de publicaciones de la época, pero que justo cuando dio el giro radical, con la finalidad de no ofender a la puritana sociedad bogotana, haya suspendido sus entregas.

A continuación, en la tabla 4, presentamos un listado de obras y autores publicados en *El Cuento Semanal*. El análisis detallado de estos contenidos merece un estudio aparte, sin embargo vale la pena ofrecer al lector la información.

Tabla 4: Obras y autores publicados en *El Cuento Semanal*

Número	Título de la narración	Autor
1	“Rosarito”	Ramón del Valle Inclán
2	“La mano de Dios”	Juan José de Soiza Reilly
3	“El tío Milon”	Guy de Maupassant
4	“Cátedra de seducción”	Pedro Sondereguer
5	“El fin del mundo”	Eugenio Sue
6	“El abismo de la voluptuosidad”	Emilio Carrere
7	“El caso de Susanita”	Ricardo Vélez
8	“Los ojos verdes de Otilia”	Rafael López de Haro
9	“Una de tantas”	<i>Ciro Mendía</i> [Carlos Edmundo Mejía Ángel]
10	“Mis memorias de una noche”	Joaquín Belda
11	“La presa de don Floro”	Antonio Contreras Daza
12	“El dolor de un niño”	Juan José de Soiza Reilly
13	“La intérprete de Salomé”	s. d.*
14	“La tragedia en el silencio”	Víctor Sánchez Montenegro
15	“La mujer blanca”	Luis Enrique Osorio
16	“Las tres aventuras de Carlos de Silva”	Bernardo Vélez
17	“La mancha”	Silvino Segura
18	“La que a nadie quería”	Jorge Mateus
19	“La risa de Juana”	Alberto Ángel Montoya
20	“El hambre”	Pedro Sondereguer
21	“La tizana del canónigo”	Luis Reyes Rojas
22	“Un beso y nada más”	Eduardo López
23	“Nuestro señor el placer”	Gregorio J. Chaves
1 (seg. época)	“¡Ah, mujeres!”	Graciela Gómez H.
2 (seg. época)	“La locura de Eulalia”	Pedro Sondereguer
4 (seg. época)	“La sombrilla que deseaba comprar Rubén Darío”	Enrique García Belloso

* s. d.: Sin datos disponibles.

Vale la pena, en este punto, detenernos en la figura de Luis Enrique Osorio, viajero consumado que desde muy joven se vinculó al mundo de los impresos periódicos. Su primer vínculo con uno de ellos se dio en 1915, cuando trabajó para *El Diario Nacional* (Bogotá).¹⁰ A finales de la primera década del siglo xx se radicó en Nueva York (Samper, 1936: 8), donde colaboró en *Periodical Review*, una publicación seriada editada en la ciudad norteamericana dirigida al público femenino. Entre sus secciones contaba con una de literatura escrita en español donde Osorio publicó algunas novelas cortas (Coester, 1918: 27; Englekirk, 1950: 378; Samper, 1936: 8). De Estados Unidos pasó a México, donde se hizo amigo de José Vasconcelos, quien lo recomendó como conferencista ante la Universidad de Buenos Aires, en Argentina (Giraldo, 2010: 74). En 1922, en calidad de *reporter* para *Cromos*, tuvo la oportunidad de entrevistar a Juan José de Soiza Reilly (Giraldo, 2010: 8),¹¹ editor de *La Novela Semanal* de Argentina. De Soiza Reilly parece ser una figura clave para Osorio, no solo le abre las puertas de su revista —el colombiano publica allí varias de sus novelas cortas— sino que además colabora en algunas entregas de *La Novela Semanal* de Colombia, un año después.¹²

La trashumancia juvenil de Osorio y sus vínculos intelectuales jugaron un papel clave en el proyecto editorial al que dio vida en 1923 con la puesta en circulación de *La Novela Semanal*, *El Cuento Semanal* y *La Pluma Semanal*. En conjunto, las tres revistas configuran una iniciativa que pretende ofrecer al público material de literatura diverso cada dos días y a bajo costo: *La Pluma Semanal* circulaba los martes; *La Novela Semanal*, los jueves, y *El Cuento Semanal*, el sábado (aunque a partir del número dieciséis pasó a circular los lunes).

La materialidad y el precio de las tres publicaciones confirman la apuesta de Osorio y delatan el circuito en el cual se inscribe. Como en *Lecturas Populares*, asistimos a una estrategia de popularización de la literatura emanada de la élite letrada y promovida desde la capital del país: “El

¹⁰ Según Giraldo (2010) es su primer vínculo con los medios periodísticos.

¹¹ La entrevista completa en Osorio (1922).

¹² En la entrevista que De Soiza le concede a Osorio, aquel se adjudica la renovación del periodismo argentino de principios del siglo xx: “Yo creo en lo que dicen los franceses: que el periodismo es una escalera que lleva a todas partes; pero a condición de salir de ella... Yo, por supuesto, me he dedicado a un ramo especial, que es el periodismo literario, modificación que introduce en la prensa argentina en mil novecientos cuatro” (Osorio, 1922: 19).

artista es el llamado a formar el espíritu público, y esto no podrá hacerlo mientras no llegue al corazón de las masas, estudiando el ambiente que le rodea” (*La Pluma*, 1923, núm. 1: 14). Idea coherente con la narración retrospectiva de Osorio en un texto de carácter autobiográfico titulado “Odisea de un autor en busca de público”, donde menciona las condiciones materiales de la publicación y la distribución que alcanzó:

IMAGEN 4: Carátula del número de *La Novela Semanal* en el que se publicó una novela de Luis Enrique Osorio



Fuente: *La Novela Semanal* [Buenos Aires], 1922, p. 262.

Acrédito lancé esa pequeña revista, que aunque mal impresa animó muchas vocaciones y anduvo todos los caminos de Colombia. Aún se cruzaban en mula el Quindío y el Almorzadero pero el folleto fue a las más escondidas aldeas llevando, junto con mi repertorio de chico trashumante, los primeros ensayos de Daniel Samper Ortega, Manuel García Herreros, Gregorio Castañeda Aragón, Antonio J. Lemos Guzmán, Bernardo Arias Trujillo, Simón Latino, Luz Stella, y otros muchos escritores que más tarde llegaron a manejar academias y universidades (Osorio, 1951).

En el mismo texto, el editor bogotano reconoce que su idea es importada de Argentina: “Traje el suelo nativo, si no los millones de Arlequín, al menos un pequeño fardo de experiencias. Entre ellas venía la idea, captada en Argentina, de publicar con temas de la tierra una *Novela Semanal*” (Osorio, 1951).

La preocupación por mejorar el gusto de los lectores mediante la popularización de obras emanadas de la pluma de autores tanto noveles como de trayectoria se suma al interés por modelar *el alma* nacional y *culturizar* al público lector colombiano. Infortunadamente, problemas económicos obligaron a Osorio a optar por el cierre del proyecto:

El novelón era esperado con ansia por muchas doncellas románticas que aun lo recuerdan arreglándose la cabeza blanca; pero a la larga las cifras pudieron más que el entusiasmo, y la editorial en ciernes fue plegando sus alas de papel, ante la mirada de lectores y anunciantes (Osorio, 1951).

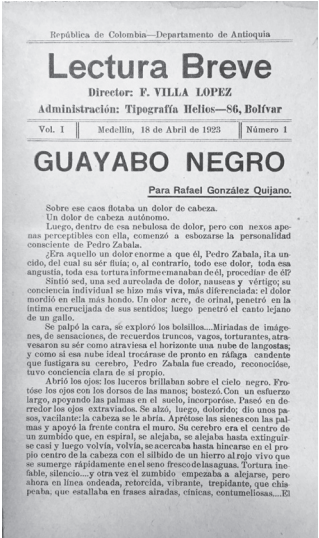
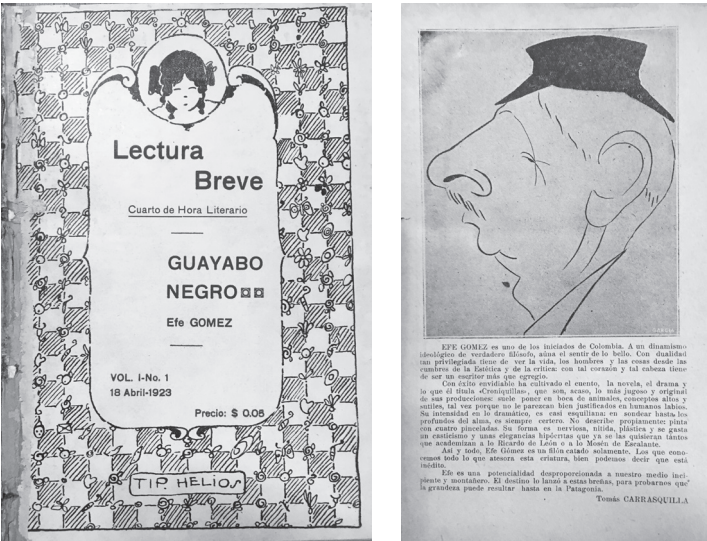
Lectura Breve. Cuarto de Hora Literario

Lectura Breve. Cuarto de Hora Literario, publicación editada en Medellín, circuló entre el 18 de abril de 1923 y el 24 de junio de 1925. Fue una suerte de publicación *hermana* de la conocida revista *Sábado* (Medellín, 1921-1929); ambas dirigidas por el periodista y escritor Francisco Villa López (alias *Quico Villa*, 1889-1978).¹³ Villa, nacido en la población antioqueña de Anorí, además de cultivar la narrativa y la poesía, participó activamente en el circuito periodístico. Mantuvo vínculos con *Arte*, *El*

¹³ *Lectura Breve* y *Sábado* mantuvieron un contacto directo que se evidenciaba en las mismas, en tanto compartían la continua colaboración de algunos escritores y anunciaban los números de la otra publicación.

Bateo, El Espectador, Colombia, Joven Antioquia y Voz Literaria (Sánchez López, 1978: 512).

IMAGEN 5: Portada y páginas iniciales del primer número de *Lectura Breve*



Fuente: *Lectura Breve*, 1923.

TABLA 5: Obras y autores publicados en *Lectura Breve*

Título de la narración	Autor
“El eterno poderío”	Adel López Gómez
“El Dominador”	Adel López Gómez
“Sansón Montañés”	Alfonso Castro
“El muerto”	Alfonso Castro
“La senda roja”	Bernardo Vélez
“Antioquia, para los antioqueños”	Carlos H. Pareja
“Muchacha campera”	Enrique Pardo Farelo [<i>Luis Tablanca</i>]
“La amiguita”	Fidel Cano
“Enterremos los muertos”	Fidel Cano
“Guayabo negro”	Francisco Gómez Agudelo [<i>Efe Gómez</i>]
“Vidas”	José Restrepo Jaramillo
“Pepino”	José Restrepo Jaramillo
“Reciprocidad”	Lucrecio Vélez [<i>Gaspar Chaverra</i>]
“Martín Rúa”	Lucrecio Vélez [<i>Gaspar Chaverra</i>]
“El valle del Penderisco”	R. Botero Saldarriaga
“La pródiga avaricia”	Romualdo Gallego [<i>José María Castells</i>]
“El niño de Don Fernando”	s. d.*
“Milagro...?”	Sofía Ospina de Navarro
“Menos redes...”	Sofía Ospina de Navarro
“Conveniencias...”	Sofía Ospina de Navarro
“Bombas y visitas”	Sofía Ospina de Navarro
“Ascendiendo...”	Sofía Ospina de Navarro
“Superhombre”	Tomás Carrasquilla
“Copas”	Tomás Carrasquilla
“Vox Populi”	Victoriano Vélez
“Juan Diablo”	Victoriano Vélez

* s. d.: Sin datos disponibles.

La Tipografía Helios estaba a cargo de la administración y la Librería Ex-libris, propiedad de Antonio José Cano, hacía las veces de agencia. “Guayabo negro”, el antologado cuento de Efe Gómez, fue la obra que inauguró la puesta en circulación de *Lectura Breve*, que en sus veintiséis

números publicó, principalmente, narraciones breves de autores colombianos, la mayoría de ellos antioqueños. La tabla 5 ofrece el listado de obras y autores.

Cada entrega de la revista incluye, además de una obra literaria, una nota biobibliográfica y una caricatura, grabado o fotograbado del rostro del autor. También incluye anuncios publicitarios, los cuales, muy seguramente, fueron uno de los principales medios de financiación.

Pese a la ausencia de textos programáticos, es posible reconstruir los objetivos de la revista y evidenciar la relación con el proyecto de Luis Enrique Osorio. No es gratuito que la publicación antioqueña haya nacido el mismo año en que lo hicieron las tres revistas del bogotano. Ya desde el título, *Lectura Breve. Cuarto de Hora Literario*, se otorga gran relevancia a la extensión de los textos: dos expresiones que apuntan a una corta temporalidad hacen parte del nombre de la publicación: “breve” y “cuarto de hora”. La lectura de obras literarias, asimismo, se constituye como eje de la revista. El bajo precio, el formato, el tipo de papel, la carátula que se repite entrega a entrega, dan cuenta del interés por ponerla al alcance de un amplio público. A esto se suman los comentarios que sobre *Lectura Breve* aparecen en la revista *Sábado*: “edición profusa, nítida y de poco precio a fin de levantar el espíritu literario y expandirlo, como un deber ineludible entre nosotros” (Sin autor, 1923a: 1.051).

El vínculo entre *Sábado*, *Lectura Breve* y el proyecto editorial de Luis Enrique Osorio es muy interesante. Se sabe que Osorio, al iniciar su empresa a principios de 1923, se pone en contacto directo con escritores y editores de diferentes zonas del país, con el ánimo de convocarlos a participar en sus revistas. De su relación con los antioqueños quedan evidencias en *Sábado*. Allí aparece publicada una carta que Osorio dirige a Quico Villa donde, además de reiterar su interés por ofrecer espacio a escritores comprometidos con la renovación del fondo literario nacional, insiste en el objetivo de *La Novela Semanal* y lanza la convocatoria de un concurso de novela breve. En esta carta Osorio es enfático al afirmar que la verdadera literatura nacional ha de escribirse en las regiones y al señalar la necesidad de que la literatura llegue a todos los sectores de la sociedad y a todos los rincones del país:

El hecho de haber ofrecido al público obras en las cuales se refleja nuestra propia vida, ha sido motivo suficiente para lograr una circulación sin precedentes en Colombia. Puede decirse que la Revista que tengo la honra de dirigir es el órgano que está llevando

a los autores nacionales al corazón de las masas, sacándolos del aislamiento anonadador en que antes se encontraban (Sin autor, 1923a: 1.051).

Villa no se limita a brindarle a Osorio un espacio de resonancia en *Sábado*. Además de hacer pública la carta que antes citamos, dedica un artículo a elogiar el proyecto:

Desde el punto de vista intelectual, la tarea de Luis Enrique Osorio representa un progreso para nuestra patria y un estímulo para los aficionados a escribir, por lo cual esperamos que el consumo sabrá corresponder al enorme trabajo que demanda en nuestro medio incipiente una publicación de este género [...] ahora tendrá el público en “La Novela Semanal”, amena y abundante lectura, escogida por un escritor diestro e inteligente, y a un precio módico, hasta [para] las personas más pobres (Sin autor, 1923b: 1.073-1.074).

No es gratuito que *Lectura Breve* comenzara a circular justo tres meses después de que lo hiciera *La Novela Semanal*; tampoco lo es su énfasis en los autores antioqueños. Nos atrevemos a aventurar incluso que la revista editada en Medellín es una respuesta de apoyo contundente a las ideas de Osorio. De ahí que en *Sábado* se anuncie *Lectura Breve* como una “publicación literaria” autónoma, que procura asumir un formato similar al de *La Novela Semanal* (1923, núm. 89: 1.084).

Repertorio Selecto

“Nos proponemos editar en esta ciudad una colección de obras cortas, originales de los mejores autores del mundo. Cada semana aparecerá una en formato cómodo para el bolsillo y a un precio que se halle al alcance de todos” (*Repertorio Selecto*, 1926, núm. 1: 1).

Con estas palabras dirigidas “Al lector”, Daniel Samper Ortega y Antonio Martínez Delgado inauguran el primer número de su semanario *Repertorio Selecto*, editado en Bogotá por la Tipografía Regina.¹⁴ En su primera época la revista alcanzó cuarenta entregas; circuló los martes a partir del 6 de julio de 1926 y hasta el 5 de abril de 1927. La segunda época, que experimentó cambios sustanciales, números 41 al 66, circuló también los

¹⁴ A partir del número 31 por la Editorial Santafé.

martes, a partir del 20 de agosto de 1935 y hasta el 11 de febrero de 1936.¹⁵ La narrativa breve de autores extranjeros fue la protagonista de la apuesta de Samper y Martínez. Bien lo advirtieron en su prospecto al señalar que publicarían “obras de los mejores autores del mundo” y al garantizar a los lectores “que por cada novelita publicada hemos tenido que leer muchas, estudiándolas cuidadosamente, antes de decidirnos a incluirlas en nuestra colección” (*Repertorio Selecto*, 1926, núm. 1: 1).

IMAGEN 6: Portadas



Fuente: *Repertorio Selecto*, 1926, año 1, vol 2, núm. 18 (izq.) y 1935, serie 5, núm. 50 (der).

El título del impreso, *Repertorio Selecto*, sumado a afirmaciones como la que acabamos de citar permiten interpretar un proyecto que le apuesta, como los de Osorio y Villa, a la popularización de la literatura, pero que

¹⁵ Se sigue publicando los martes. Además del texto literario (teatro, narración, relatos de viaje), se incluyen cortas noticias nacionales y extranjeras, en algunos números aparecen chistes y anécdotas. Más que una “segunda edición” es una suerte de segunda época que no incluye, como la primera, nota biográfica de autores.

a la vez se distancia de los mismos en la apuesta literaria promovida. La preocupación por brindar alternativas a las narraciones de baja calidad estética —no solo literarias— que circulaban en ese entonces, es una de las razones que motivan a los editores de *Repertorio Selecto*:

[...] no tenemos la presunción de erigirnos en censores; pero juzgamos que mediante una selección hecha con criterio honrado se abrirán más francamente todas las puertas al repertorio selecto, y lograremos educar un poco el gusto de una gran mayoría que lo tiene estragado por la literatura pornográfica o de folletín y por un sinnúmero de películas cinematográficas construidas a base de pugilatos y crímenes (núm. 1: 2).

Ortega y Martínez, de hecho, se permiten un alto nivel de intervención de los textos que seleccionan. Vale la pena en este punto aproximarse al perfil de ambos editores y así recabar indicios acerca del talante de su empresa de divulgación literaria. Samper Ortega (1896-1943) empuñó férreamente la pluma a lo largo de su vida: fue narrador, historiador, comediógrafo y ensayista. Asimismo, vivió de cerca las vicisitudes de los medios periodístico y editorial —a su cargo estuvo la *Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana*—. Formado en España, fue director del Teatro Colón, de la Biblioteca Nacional y de la Escuela de Bellas Artes. Resulta más que evidente su estrecho vínculo con la élite letrada de su época (Hernández de Alba, 1961: 1.975-1.978; Sánchez López, 1978: 437-438). Sobre Martínez Delgado (1893-1933) no hay tanta información. Se sabe que, como Samper Ortega, fue narrador y dramaturgo (Sánchez, 1978: 283-284) y publicó algunos pocos relatos: “La leyenda de Juan Manuel”, que ganó un concurso en *La Novela Semanal* (núm. 40, 1923), y “Viajando por Alemania”, en *El Gráfico* (núm. 918, 1929).

La tabla 6 presenta las obras y autores publicados en la primera etapa de *Repertorio Selecto*, durante la cual Samper estuvo frente a la publicación.

Como en el proyecto de Roa, las obras literarias elegidas sufren mutilaciones, cambios y adaptaciones con el fin de guardar la sana moral de los lectores y de ser aceptadas por un número mayor de estos:¹⁶

Atendiendo a la moral y también al interés de cada obra, en algunas de ellas podremos suprimir frases y aun páginas que pudieran ofender el pudor de nuestras lectoras o que restan interés y

¹⁶ Como ya dijimos, el caso de Roa y de sus adaptaciones lo estudia Pineda Cupa (2017a).

armonía al conjunto; estas supresiones se harán guardando el respeto debido a los grandes maestros que las escribieron (Repertorio Selecto, 1926, núm. 1: 1-2).

TABLA 6: Obras y autores publicados en la primera etapa de *Repertorio Selecto**

Volumen Primero		
Número	Autor	Obra
1	Óscar Wilde	“El cumpleaños de la infanta”
2	Gregorio Martínez Sierra	“Aventura”
3	Leonidas Andreiev	“La conversión del diablo”
4	Selma Lagerlof	“Astrid”
5	Gustavo Flaubert	“La leyenda de san Julián el hospitalario”
6	Francis Jammes	“Manzana de anís”
7	Próspero Mérimée	“Mateo Falcone”
8	Edmundo de Amicis	“Espadas y Corazones”
9	J. M. Eça de Queiroz	“Jesús”
10	Pedro A. de Alarcón	“El carbonero alcalde”
Volumen Segundo		
Número	Autor	Obra
11	Vicente Blasco Ibáñez	“Puesta de sol”
12	Henri Robert	“El proceso de María Estuardo”
13	Henri de Régnier	“La viudez de Scherezada”
14	Georges Lafenestre	“La leyenda de san Francisco de Asís”
15	Manuel Linares Rivas	“Un fiel amador”
16	Pierre Loti	“Las dos Mumutes”
17	Luis Segundo Silvestre	“Un par de pichones”
18	Gustavo A. Bécquer	“El caudillo de las manos rojas”
19	Leopoldo Lugones	“Lluvia de fuego”
20	Rafael María Carrasquilla	“El último pensamiento”
Volumen Tercero		
Número	Autor	Obra
21	Emilio Gebhart	“El sueño de Bruto”
22	Ramón del Valle Inclán	“Mi hermana Antonia”
23	Rainer María Rilke	“La leyenda del amor y de la muerte”
24	León Tolstoi	“Valor”

TABLA 6: Obras y autores publicados en la primera etapa
 de *Repertorio Selecto** (Continuación)

25	Francis Jammes	“Almaida de Etremont”
26	Amado Nervo	“Un sueño”
27	Manuel Ugarte	“La sombra de la madre”
28	Henri Robert	“La muerte del duque de Enghien”
29	Vladimiro Korelenko	“El sueño de Makar”
30	Alfredo de Musset	“Historia de un mirlo blanco”
Volumen Cuarto		
Número	Autor	Obra
31	Joaquín Dicenta	“Del camino”
32	Próspero Mérimée	“Tamango”
33	Francisco Villaespesa	“La venganza de Aischa”
34	Henri Robert	“El proceso de María Antonieta”
35	Henri Robert	“El proceso de María Antonieta, 2”
36	S. y J. Álvarez Quintero	“La madrecita”
37	Concha Espina	“Aves de paso”
38	André Bellessort	“Los 47 ronin”
39	Alejandro Kuprín	“Lenochka”
40	<i>Clarín</i> (Leopoldo Alas)	“El sombrero del señor cura y ¡Adiós, Cordera!”

* La españolización o no de los nombres de los autores y las variaciones en los títulos de sus libros corresponden a la manera como aparecían en la revista.

El *Repertorio Selecto*, asimismo, asume una postura diferente acerca de la literatura nacional. La misión que se impone no es la de ofrecer espacio para los jóvenes escritores, tampoco aportar a la consolidación del fondo literario nacional. De hecho, no se encuentra un autor colombiano sino hasta el número 17, con la obra de Luis Segundo Silvestre. Al respecto, señalan los editores: “Procuraremos publicar también, cuando sea posible, obras de literatura nacional, siempre que ellas sean verdaderamente buenas, pues es flaco servicio a los fueros intelectuales de Colombia poner en circulación obras mediocres” (*Repertorio Selecto*, 1926, núm. 1: 1). Idea que reiteran en la nota con la que cierran la primera etapa: “Respecto a la literatura nacional, volvemos a ratificar nuestra promesa: no publicaremos sino obras originales de los mejores escritores” (núm. 10, 1926: 337). Así, el acento está puesto en los lectores, no en los autores:

Si el público sabe corresponder al llamamiento que con tan buen propósito le hacemos, es de esperarse que el nivel de cultura ha de subir sensiblemente, sin esfuerzo ninguno de parte de los lectores, quienes hallarán a la vez que un solaz dentro del trabajo cotidiano, un medio fácil de familiarizarse con todos los verdaderos artistas de la palabra (*Repertorio Selecto*, 1926, núm. 1: 3).

Más interesante aún, los editores dirigen su iniciativa a un público lector proletario que debe robar tiempo a sus horas de trabajo para poder disfrutar de una buena lectura: “Aspiramos a sortear estos escollos [falta de tiempo y de buenas lecturas] presentando selecciones bien escritas que, lejos de torcer el sentido estético, contribuyan a educarlo, y cuya extensión no exija al lector más de veinte minutos por semana” (*Repertorio Selecto*, 1926, núm. 1: 2).

Los géneros seleccionados responden a esta premisa, de allí que *Repertorio* publique principalmente narrativa breve. No obstante, los editores acuden a una estrategia que pone a disposición de sus lectores la información acerca de otras obras de mayor extensión, en formato libro, que pueden ser adquiridas en la Librería J. V. Mogollón & Co. Con ello revelan un interés de animar una lectura de más largo aliento y de apoyar el mercado del libro en el país.

Algunas conclusiones

En general, las publicaciones revisadas siguen el modelo de Jorge Roa: una materialidad de bajo costo —cinco centavos en promedio— alberga una obra breve que exige un corto tiempo de lectura. Asimismo conciben la popularización como una tarea emanada desde las capas altas de la élite letrada y proyectada hacia el *pueblo*, la *masa* de posibles lectores. *Lecturas Populares* y *Repertorio Selecto* siguen de cerca el modelo de Roa en su concepción de calidad literaria; Osorio y Villa, por su parte, son más “democráticos”, responden a un criterio más amplio y le apuestan a una idea de “literatura nacional”, aunque de cierto tinte decimonónico, todo hay que decirlo.

Los géneros breves, la narrativa especialmente, encuentran un espacio de cultivo en este tipo de publicaciones. Así, de la mano de una materialidad de bajo costo y tirajes considerables se dinamizan géneros como el cuento y la novela corta en Colombia. A la par que se cultivan y difunden, se forma un público lector cautivado por los mismos.

IMAGEN 7: Anuncio publicitario

Librería de J. V. Mogollón & Co.
Calle 12, Nro. 230, Bogotá.

“SU MEJOR AMIGO: UN LIBRO”

G. A. BECQUER
Obras completas. Tres tomos, rústica \$ 3 20

MENENDEZ Y PELAYO
Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana. 1 tomo rústica 0.60

JOSE MARTI
Obras completas. 1 tomo rústica 0.80
Madre América. 1 tomo, piel 0 80

CONCHA ESPINA
El metal de los muertos 1 tomo rústica 1 20
Dulce nombre. 1 tomo rústica 1 00

SAMPER ORTEGA
En el Cerezo y La Marquesa de Alfandaque (segunda edición) 1 tomo rústica 0.60
La Obsesión. 1 tomo rústica 0 60

MARCEL PREVOST
Cartas a Paquita 1 tomo rústica 1.00
Nuevas cartas a Paquita. 1 tomo rústica 1.00

TIC - TAC
Pathé Journal (croniquerías) 1 tomo rústica 1.00

PEREZ LUGIN
La casa de la Troya. 1 tomo rústica 1.20
Currito de la Cruz, 2 tomos rústica 2.20

LADISLAO REYMOND
Los campesinos (Premio Nobel de literatura 1924) 1 tomo pasta 1.00

RODRIGUEZ MARIN
Más de 21.000 refranes castellanos. 1 tomo rúst. 4.50

J. M. SALAVERRIA
En la Voragine 1 tomo rústica 0 80
Los Conquistadores. El origen heroico de América. 1 tomo rústica 0.80

V. GARCIA CALDERON
Semblanzas de América 1 tomo rústica 1 00
El nuevo idioma castellano. 1 tomo rústica 0.50

CESAR DUAYEN
Stella (novela de costumbres argentinas) 1 t. past. 1.30

Fuente: *Repertorio Selecto*, 1926, núm. 17.

En conjunto, estos impresos juegan un papel clave en la popularización de la lectura y de la literatura en un contexto de conservadurismo político, que antecede el despliegue a favor de las políticas culturales de la “República Liberal”, que tanto aportarían al desarrollo del mercado literario y a la masificación del público lector en Colombia.

Es preciso señalar que este fenómeno no es exclusivo del ámbito colombiano. En Latinoamérica, la dinámica periodística y las condiciones que surgen con los procesos de modernización a finales del siglo XIX definitivamente operan un cambio que redundaría en el mercado literario. Encontramos un antecedente importante, si no de popularización, sí de formación de lectores, en las novelas publicadas por entregas en una significativa cantidad de periódicos. No nos detenemos en los títulos, pero hemos podido comprobar que, para el caso de Colombia, es un número representativo.¹⁷

El “género semanal” tuvo gran eco a lo largo y ancho de América Latina, asimismo en España. Un “hambre de ficción” se propaga y de ella son manifestaciones, igualmente, el éxito de la radio, del cine y, muchos años más tarde, de la televisión (Nagy, 2005, lo señala para Argentina). No olvidemos que Luis Enrique Osorio le apostó también al teatro, tampoco pasemos por alto que Daniel Samper Ortega estaría a cargo de la Selección de cien volúmenes que lleva su nombre, y que adquiriría el Estado colombiano, bajo la denominación *Biblioteca Aldeana de Colombia*, con el fin de llegar a todos los rincones del país.

Resulta pertinente cerrar esta aproximación al problema planteado con una cita de la investigadora Margarita Pierini, quien para el caso argentino afirma:

Hacia 1930 solamente sobrevive —muy desvirtuada de sus fines originales como publicación literaria— La Novela Semanal. El público masivo se vuelca hacia otros medios para acceder a la ficción: el naciente cine sonoro, la rápida incorporación de la radio en los hogares, parecerían ser los factores que modifican —o reemplazan— los hábitos de lectura de los grupos urbanos (2001).

En el caso colombiano se intuye una necesidad similar de consumo de ficciones en diversos formatos. Las publicaciones periódicas a las que

¹⁷ No nos detenemos en este asunto, por no ser el objeto principal del presente artículo. Véase al respecto Acosta Peñaloza (2009).

se acaba de pasar revista son una de las manifestaciones de tal fenómeno, en el cual es necesario profundizar.

Referencias

Fuentes primarias

El Cuento Semanal (Bogotá, 1923-1924)

El Gráfico (Bogotá, 1910-1941)

La Novela Semanal (Bogotá, Barranquilla, 1923-1924 y 1928-1930)

La Pluma Semanal (Bogotá, 1923)

Lectura Breve. Cuarto de Hora Literario (Medellín, 1923)

Lecturas Populares. Suplemento Literario de “El Tiempo” (Bogotá, 1913-1914)

Repertorio Selecto (Bogotá, 1926)

Otras referencias

Acosta Peñaloza, Carmen Elisa (2009), *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*, Bogotá, Universidad Nacional.

Álamo Felices, Francisco (2011), *Los subgéneros novelescos: teoría y modalidades narrativas*, Almería, Universidad de Almería.

Brunori, Vittorio (1980), *Sueños y mitos de la novela de masas. Análisis crítico de la novela popular*, Barcelona, Gustavo Gili.

Coester, Alfred (1918), “Periodicals in Spanish Available for the Classroom”, *Hispania*, vol. 1, núm. 1, disponible en: <https://goo.gl/Z4aq4s>, consulta: 2 de diciembre de 2017.

Cordero Gómez, José Ignacio (2007), “La obra literaria de Eduardo Zamacois” [trabajo de grado, doctorado en Filología, Universidad Complutense de Madrid], Madrid.

Englekirk, John (1950), “Bibliografía de la novela colombiana”, *Revista Iberoamericana*, vol. 15, núm. 30, disponible en: <https://goo.gl/MN67Nq>

Giraldo Gallo, Camilo Andrés (2010), *Luis Enrique Osorio: vida y obra de un periodista con visión de estadista* [trabajo de grado, pregrado en Comunicación Social, Pontificia Universidad Javeriana], Bogotá.

Hernández de Alba, Guillermo (1961), “Daniel Samper Ortega: homenaje a su obra”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 4, núm. 3.

Herrera, Martha Cecilia y Carlos Jilmar Díaz (2001), “Bibliotecas y lectores en el siglo xx colombiano: la Biblioteca Aldeana de Colombia”, *Revista Educación y Pedagogía*, vol. XIII, núms. 29-30, enero-septiembre, disponible en: <https://goo.gl/RGEJpe>, consulta: 2 de diciembre de 2017.

Jiménez León, Marcelino (2000), “La primera aventura cinematográfica de Eduardo Zamacois”, en: *Historia y sociedad comparada y otros estudios*, vol. IV, en: Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia.

Marín Colorado, Paula Andrea (2017), “La colección Biblioteca Popular de Cultura Colombiana (1942-1952). Ampliación del público lector y fortalecimiento del campo editorial colombianos”, *Información, Cultura y Sociedad*, núm. 36, disponible en: <https://goo.gl/ScMQhq>, consulta: 2 de diciembre de 2016.

Martínez Arnaldos, Manuel (2007), “*El Cuento Semanal*: proyecto y proyección”, *Monteagudo*, 3.^a época, núm. 12.

Mejía, Juan Luis (1994), “La selección Samper Ortega, 1926-1937: historia de un gran legado bibliográfico”, *Credencial Historia*, núm. 54, disponible en: <https://goo.gl/5qe1Zi>, consulta: 2 de diciembre de 2017.

Murillo Sandoval, Juan David (2017), “Semblanza de Jorge Roa (1858-1927)”, en: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)-EDI-RED*, disponible en: <https://goo.gl/3YYLGC>, consulta: 2 de diciembre de 2017.

Nagy, Denise (2005), “Novelas semanales (1917-1922), ¿Un proyecto de intervención cultural?”, en: *X Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia*, Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, disponible en: <https://goo.gl/Dirusq>

Osorio, Luis Enrique (1922), “Los Grandes de América. Una interrupción a Juan José de Soiza Reilly”, *Cromos*, núm. 309.

_____ (1923), “Los Grandes de América”, *La Pluma Semanal*, núm. 2.

_____ (1951), “Odisea de un autor en busca de público”, en: *Colarte. Patrimonio Cultural Colombiano*, disponible en: <https://goo.gl/UmH9Cm>, consulta: 2 de diciembre de 2017.

Pierini, Margarita (2001), “El programa de una empresa cultural: las novelas semanales a través de las propuestas de sus editores”, en: *Actas 1º Congreso*

Internacional CELEHIS de Literatura, Mar del Plata, Centro de Letras Hispanoamericanas Facultad de Humanidades UNMDP, disponible en: <https://goo.gl/CnDfoZ>, consulta: 2 de diciembre de 2017.

Pineda Cupa, Miguel Ángel (2017a), “Jorge Roa y la Librería Nueva: antecedentes y aspectos esenciales sobre el editor colombiano a finales del siglo XIX”, *Lingüística y Literatura*, núm. 71, disponible en: <https://goo.gl/tPtBpG>, consulta: 2 de diciembre de 2017.

_____ (2017b), “Semblanza de Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana (1928-1937)”, en: *En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)-EDI-RED*, disponible en: <https://goo.gl/inq2tX>, consulta: 2 de diciembre de 2017.

Prenz, Ana Cecilia (2004), “Notas sobre lo ‘culto’ y lo ‘popular’ en literatura: ¿contigüidad o conflicto? La figura del pastor rústico en los introitos de Torres Naharro”, en: Antonella Cancellier, Caterina Ruta y Laura Silvestri (eds.), *Escritura y conflicto, Actas del XXI Congreso Aispi*, disponible en: <https://goo.gl/n5Dwev>, consulta: 2 de diciembre de 2017.

Puente Pereda, Belén (2009), “Periodismo y discurso en El Cuento Semanal” [trabajo de grado, Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universitat Autònoma de Barcelona], Barcelona, disponible en: <https://goo.gl/9vyQ9v>, consulta: 2 de diciembre de 2017.

Rey, Germán (2010), “Las políticas culturales en Colombia: la progresiva transformación de sus comprensiones”, en: *Compendio de políticas culturales*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

Rodríguez Guerrero, Ignacio (1966), “Libros colombianos raros y curiosos”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 9, núm. 2, febrero, disponible en: <https://goo.gl/ah4PQL>, consulta: 2 de diciembre de 2017.

Samper Ortega, Daniel (1936), “Don Luis Enrique Osorio”, en: Luis Enrique Osorio, *El iluminado*, Bogotá, Minerva.

Sánchez García, Raquel (2001), “Diversas formas para nuevos públicos”, en: Jesús A. Martínez (ed.), *Historia de la edición en España (1836-1936)*, Madrid, Marcial Pons.

Sánchez López, Luis María (1978), *Diccionario de escritores colombianos*, Bogotá, Plaza y Janés.

Santos Molano, Enrique (2013, 31 de octubre), “Lecturas, un joven suplemento de 100 años”, disponible en: <https://goo.gl/bF7BH6>, consulta: 2 de diciembre de 2017.

Silva, Renán (2005), *República liberal, intelectuales y cultura popular*, Medellín, La Carreta.

_____ (2009), “El canon literario en Colombia: a propósito de la Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana”, en: Olga Vallejo y Alfredo Laverde (eds.), *Una visión histórica de la literatura colombiana: elementos para una discusión. Cuadernos de trabajo I*, Medellín, La Carreta.

Sin autor (1923a), “Concurso nacional”, en: *Sábado*, núm. 87.

Sin autor (1923b), “La Novela Semanal”, en: *Sábado*, núm. 89, pp. 1.073-1.074.

Vallejo Mejía, Maryluz (2012), “El Tiempo: Cien años en la jugada política”, *Escribanía*, vol. 10, núm.1.

Revistas culturales colombianas: movilizar conocimiento y objetos de la cultura popular¹

Christoph Müller

Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Cada nuevo día aparece un periódico y surge un nuevo escritor. Se escribe mucho y se hacen adelantos considerables en ese arte difícil [...]

El público, por su parte, se acostumbra á [sic] la lectura del periódico y lo sostiene. La noticia, nervio del diario, se espera con avidez, y á [sic] su lado el artículo corto de propaganda, insinuándose en el ánimo del lector hace vibrar su pensamiento.

Revista Ilustrada, 1898

Con estas palabras describe Pedro Carlos Manrique en el número 1 de la *Revista Ilustrada*, dirigida por él y que vio la luz en Bogotá en 1898, cómo era el mercado de periódicos y revistas en Colombia a finales del siglo XIX. De forma concisa recoge las particularidades de esta clase de medios de comunicación: la gran cantidad y variedad de títulos (en parte, efímeros), el gran número de autores que mejoran constantemente la calidad de sus escritos y de sus habilidades periodísticas, un público expectante y que muestra gran interés por las publicaciones y una temática extensa. En un artículo titulado “Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia”, Jorge Orlando Melo enumera ni más ni menos que cincuenta y un títulos de revistas literarias y culturales que vieron la luz desde el siglo XIX en adelante y cuyos periodos de publicación varían entre unos pocos números y algunas décadas (Melo, 2008: 15-17).² En Colombia, los periódicos y revistas se convirtieron durante el siglo XIX en los primeros medios de comunicación de masas de renombre.

¹ Esta contribución se enmarca en el proyecto “Objetos móviles” del Laboratorio Interdisciplinario Imagen Conocimiento Gestaltung, de la Universidad Humboldt de Berlín (Image Knowledge Gestaltung Interdisciplinary Laboratory at the Humboldt-Universität zu Berlin) y tiene la ayuda financiera núm. EXC 1027/1 de la Fundación Alemana de Investigación (Deutsche Forschungsgemeinschaft) en el marco de la iniciativa de excelencia.

² En total, Melo enumera ciento cuarenta revistas culturales y literarias publicadas entre 1808 y 2008 (Melo, 2008: 15-22).

La historia de Colombia en el siglo XIX estuvo marcada por numerosas guerras civiles. Desde la declaración de independencia en el año 1810, el país sufrió una lucha ardua y sangrienta entre los defensores de diferentes ideologías políticas entorno a la consolidación nacional. Estos enfrentamientos casi ininterrumpidos llegaron a su fin con la Guerra de los Mil Días (1899-1901). Esta situación inestable y que presentó un verdadero reto para la sociedad constituyó el pilar de desarrollo para periódicos y revistas. Las revistas servían para difundir ideas políticas y para oponer resistencia al pensamiento dominante en ese momento o bien al Gobierno en funciones. Además, los periódicos ofrecían información al minuto sobre los hechos actuales para que los lectores tuvieran un mejor conocimiento sobre la situación reinante en el país y, a su vez, para fomentar el desarrollo de opiniones políticas. La información contenida en las revistas acerca de fenómenos y eventos culturales mejoró asimismo la educación cultural de los lectores. Por lo tanto, en su área de distribución, las revistas sirvieron como un instrumento central para desarrollar una identidad nacional y cultural que a finales de siglo se tradujo en el arreglo del conflicto político y el desarrollo de Colombia como nación.

En este contexto no podemos olvidar que las revistas solo llegaban a las manos de una minoría de la población. Al contrario que en otros países latinoamericanos, la gran cantidad de altercados bélicos dejaron paralizada la vida *normal* y solo un pequeño grupo de personas privilegiadas podían permitirse esta lectura. A pesar de todo, la información difundida en los periódicos y revistas contribuyó a la formación de la sólida nación colombiana, ya que tanto los lectores como los encargados de las publicaciones constituían el grupo de la sociedad con mayor influencia ideológica y cultural, activo políticamente y que adoptó la responsabilidad de gobernar (Melo, 2008: 2).

Jorge Orlando Melo describe la importancia de los periódicos y revistas para la política, así como la interrelación de estos medios de comunicación con la política activa:

La política colombiana desde 1819 a mediados del siglo XX se hace en los periódicos, y muchos de los grandes políticos debieron su poder no a la riqueza o la familia, sino a los grandes periódicos en los que lograron su fama de intelectuales, escritores y políticos (2008: 1).³

³ Jorge Orlando Melo enfatiza esta afirmación nombrando a los autores y editores de periódicos o revistas que ocuparon el cargo de presidentes de Colombia entre mediados del siglo XIX y finales del siglo XX: Carlos E. Restrepo (1867-1937; presidente 1910-1914), José Vicente Concha (1867-1929; 1914-1918), Marco Fidel Suárez (1855-1927; 1918-1921), Enrique Olaya Herrera (1880-1937; 1930-1934), Eduardo Santos (1888-1974; 1938-1942), Laureano Gómez (1889-1965; 1950-1951), Belisario Betancur (1923- ; 1982-1986).

Este artículo no se adentra en el rol político de los periódicos y revistas ni en su función como medios que informan sobre hechos actuales. Más bien pone de relieve su función como medios de intercambio cultural y social analizando en algunos ejemplos de entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX cómo se implementó este intercambio y qué temas se trataron.

La amplitud de contenidos abarcados por las publicaciones culturales de esta época se deja ver, por ejemplo, en la *Revista Moderna*. Los editores de los treinta y seis números de esta revista publicada entre 1915 y 1916 en Bogotá y subtitulada “(Enciclopedia Colombiana)” tenían como objetivo crear un medio informativo independiente de cualquier corriente política y que tratara sobre todos los asuntos candentes en Colombia en esa época:

[S]e comprende que revista moderna, a fin de que su labor sea fecunda, no puede adoptar ninguna de las actuales denominaciones políticas. Aspiramos al honor de que sus páginas sean a manera de estuario en donde se viertan todas las corrientes sanas del pensamiento nacional (*Revista Moderna*, 1915, t. 1, núm. 1: 3).

La temática casi no tenía límites. Desde el primer número, los editores enumeran explícitamente en la portada trece temas y hacen patente que la lista no está completa en absoluto al utilizar la abreviatura “etc.” por duplicado: “Asuntos colombianos – Historia nacional – Ciencias – Arte – Crítica – Revista política – Páginas olvidadas – Viajes – Novela – Poesía – Información extranjera – Bibliografía – Variedades universales – Etc. etc.” (*Revista Moderna*, 1915, t. 1, núm. 1: 1).

Esta lista de temas, a grandes rasgos, se concretizó en cada número mediante la inclusión de un índice de contenidos específico. En el primer número, además de la introducción que acompaña a las publicaciones nuevas, se incluyeron los siguientes artículos:

Revista Moderna, La Dirección.

Un nuevo pontificado, Georges Goyau.

Desde Londres, Pedro M. Carreño.

Poema de una noche de amor, Matilde Serao.

Sinsabores de Gonzalo Fernández de Oviedo en Tierra Firme, Ernesto Restrepo Tirado.

Dos sonetos, M. A. Caro.

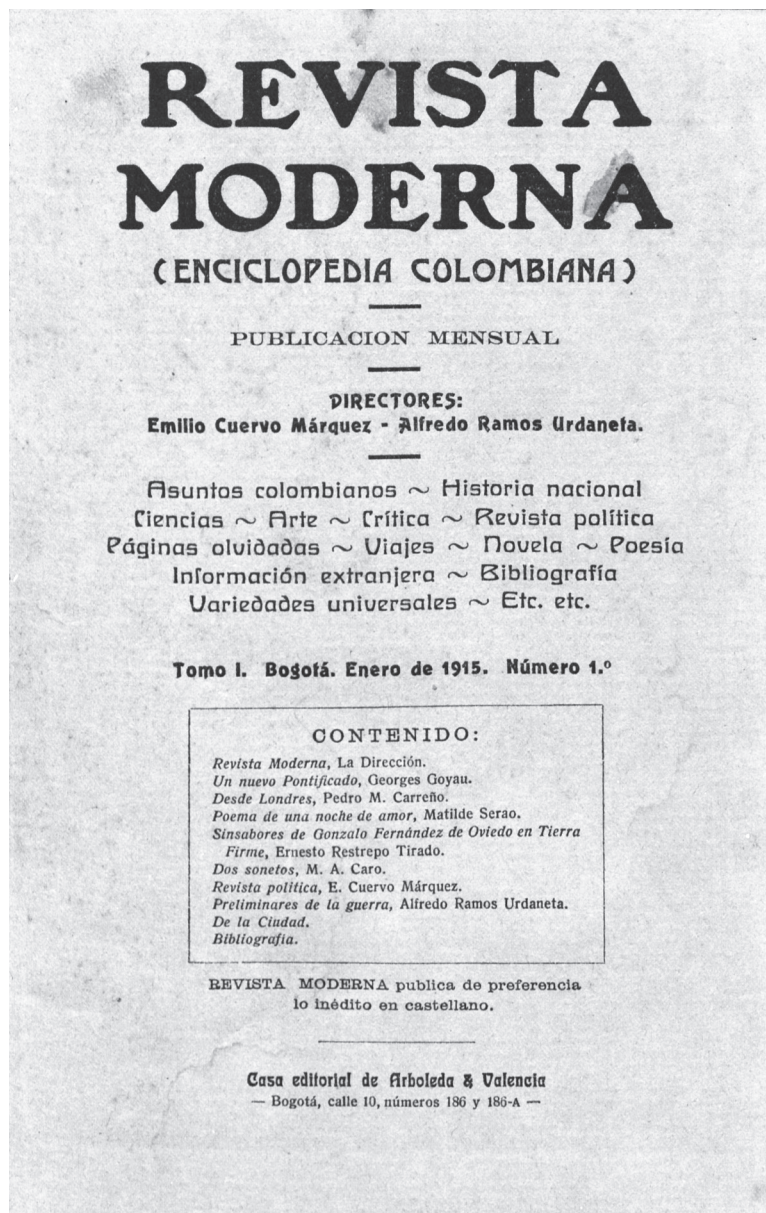
Revista Política, E. Cuervo Márquez.

Preliminares de la guerra, Alfredo Ramos Urdaneta.

De la ciudad.

Bibliografía (*Revista Moderna*, 1915, t. 1, núm. 1: 1).

IMAGEN 1: *Revista Moderna*, 1915



Fuente: Colección del Instituto Ibero-americano de Berlín, tomo 1, núm. 1.

Junto con la vasta amplitud temática, los editores se habían puesto otro objetivo: “REVISTA MODERNA publica de preferencia lo inédito en castellano” (*Revista Moderna*, 1915, t. 1, núm. 1: 1). Esto resultó en una gran cantidad de artículos procedentes o que hacían referencia al extranjero y, en su mayoría, al continente europeo.

La enorme variedad de temas abarcados, el afán por presentar solamente artículos inéditos en el idioma español y la intencionada neutralidad política ponen de manifiesto la ambición y el esfuerzo por sacar adelante este proyecto. Los recursos disponibles en esa época eran muy limitados tanto para la búsqueda de información como para una financiación a partir de la suscripción de un número suficiente de lectores. Probablemente este fue uno de los motivos de la breve existencia de la revista.

La revista también pudo financiarse mediante numerosos anuncios publicitarios que, en su mayoría, ocupaban una página completa o bien se incluían entre los artículos para ofertar servicios y dar a conocer comercios de Bogotá. Aquí llama la atención que los productos anunciados solían ser artículos procedentes de Europa, que se enmarcaban en el segmento de lujo (moda, cosméticos, mobiliario y decoración) y que aparentemente pretendían despertar, también, el interés de las lectoras.

La oferta informativa de la *Revista Moderna* pone de manifiesto que, en la segunda década del siglo xx, para el sector de la población con interés cultural tenían gran importancia los acontecimientos en el extranjero (o más bien, en Europa), que las mujeres también leían las revistas culturales y que los lectores procedían de la burguesía pudiente.

La importancia de contar con lectoras adineradas e ilustradas también queda patente en la publicación de suplementos para periódicos de gran tirada. Para dar un ejemplo, en 1926 apareció *Hogar: Suplemento Dominical de El Espectador*. Esta publicación contaba con artículos sobre administración doméstica, higiene y cosmética así como artículos informativos sobre las regiones del país. Además de un contenido orientado claramente al público femenino, este suplemento incluía muchos artículos redactados por mujeres.

En el número 63 del primer año, una autora con el seudónimo Manón critica la falta de eventos culturales y otras ofertas de entretenimiento (exceptuando proyecciones de películas) en un artículo titulado “De la vida provinciana”. Aquí se describe la vida en la provincia de Ibagué,

IMAGEN 2: Anuncios publicitarios en la *Revista Moderna*, 1915

ROBERTO PINEDA
CALLE 14, NÚMERO 100.—BOGOTÁ
Se encarga de todo lo relacionado con su profesión de Abogado.
Compra, venta y arrendamiento de fincas. Colocación de dinero a interés, etc.

SASTRERIA DE ELEAZAR ZULETA & Cía.
CARRERA 9.^a, NUMEROS 211 y 211-A
Garantiza su corte sobre medidas.

Daniel Bohórquez.
GRAN TAPICERIA PARISIENSE, frente al Palacio de La Carrera.
Surtido completo de muebles en todos los estilos.
Trabajos en Tapicería garantizados.

CIGARRERIA DE E. CAICEDO S.
Carrera 7.^a, número 479-A. (Frente a «Gaceta Republicana»)
Surtido permanente de cigarros, cigarrillos, esmeraldas, fósforos, brandy, etc. Todo de primera calidad. PRECIOS BAJOS.

VICTOR A. TRUJILLO. ALMACEN «GIRARDOT»
(PLAZA DE LA IGLESIA)
Rancho. Vinos. Mercancía para señoras. Sombrillas negras y de otros colores. Vestidos para niños. Escopetas. Munición. Empaques para café. Mercancía americana, inglesa y francesa.

VICTOR A. TRUJILLO
ALMACÉN «LA ESTACIÓN».—BOGOTÁ, 1.^a CALLE REAL, NÚMERO 398.
Gran surtido de adornos. Paños americanos para sobretodos. Vestidos de lana y de lino, para niños. Surtido de corsés en todas marcas, etc.

Joyería de Domingo García P.
CARRERA 6.^a, NUMERO 253
Se hace cargo de toda clase de trabajos relacionados con su profesión. Especialidad en argollas para compromiso. Precios siempre módicos. SE COMPRA ORO Y PLATA.

ALMACEN ROMANO. CARRERA 9.^a, N.º 274-E. (Edificio Jaramillo)—BOGOTÁ
FRATELLI BASSO
Gran surtido constantemente renovado de paños para flux, último estilo. Lujosa sobrecamas. Especialidad en paños negros para sotanas y sobretodos para sacerdotes.
Importación directa. Precios que no admiten competencia.
Dirección telegráfica—BASSO. BOGOTÁ. Apartado de correo número 743.

Fuente: Colección del Instituto Ibero-americano de Berlín, t. 1, núm. 1, p. 85.

marcada por las tradiciones y el conservadurismo, y especialmente dura para las mujeres interesadas por la cultura:

En este ambiente impregnado de prejuicios, y donde no ocurre casi nunca nada que merezca la pena del más insignificante comentario, es difícil francamente escribir sobre asuntos que al fin y al cabo no sean demasiado triviales. O mejor dicho: demasiado provincianos. Cine, y más cine, y de cuando en cuando un bailecito en confianza en el Círculo Social, el único club que aquí existe. Esa la vida de la mujer ibaguereña, la cual sólo espera a quien no ha de venir, de codos en la ventana, mirando con insistencia a todas partes como en los cuentos románticos (*Hogar*, 1926ff., año 1, núm. 63: 5).

Unos números antes, esta autora defensora de los intereses de la mujer moderna se puso directamente en contacto con la editora de *Hogar*, Ilva Camacho. En una carta al director publicada en el número 59, la autora comentó una declaración hecha por la editora en una entrevista incluida en el número anterior. Allí pone en duda las palabras de Camacho acerca de que las mujeres colombianas merecían un destino mejor que el actual y argumenta de forma detallada que la situación actual para las mujeres era mucho mejor que hacía décadas y que en muchos ámbitos del día a día (incluso en el deporte) habían ganado terreno a los hombres, además de recibir el apoyo incondicional de sus maridos (*Hogar*, 1926ff., año 1, núm. 59: 3).

Justo en el siguiente número, Ilva Camacho responde a la carta defendiendo de nuevo su posición y aclarando el porqué. Además de la reacción de la editora, la misma página recoge un texto firmado con el seudónimo Cidez. Aquí se felicita en primer lugar a Manón por su rápida reacción pero después pone abiertamente en duda que Manón sea realmente una mujer. Cidez opina más bien que detrás del seudónimo se esconde un hombre, ya que las mujeres colombianas nunca habían sido tratadas igualitariamente con respecto al sexo masculino desde el punto de vista jurídico y social como bien había afirmado Manón en su carta (*Hogar*, 1926ff., año 1, núm. 60: 2).

Este texto no llama la atención por cuestionar sin tapujos el sexo del autor, sino más bien por el hecho de que en los años veinte del siglo xx se utilizaran cartas al director en un suplemento semanal de un periódico para discutir temas concretos. En esta reflexión debe incluirse el hecho de que en su primera carta al director Manón describe que los lunes suele

IMAGEN 3: *Hogar*. Suplemento Dominical de *El Espectador*, 1926



Fuente: Colección del Instituto Ibero-americano de Berlín, año 1, núm. 2, p. 1.

reunirse con un grupo de amigas para leer juntas la revista y discutir sus contenidos (*Hogar* 1926ff., año 1, núm. 59: 3). Si analizamos lo anterior desde el punto de vista del siglo XXI, estas reuniones pueden considerarse precursoras de las redes sociales actuales. A pesar de las limitaciones técnicas impensables hoy en día, el principio de divulgar los contenidos de la revista dentro de un grupo de amigas y de comentar conjuntamente las declaraciones y los hechos que allí aparecen recuerda la forma en que nos comunicamos actualmente en medios como Facebook o Twitter.

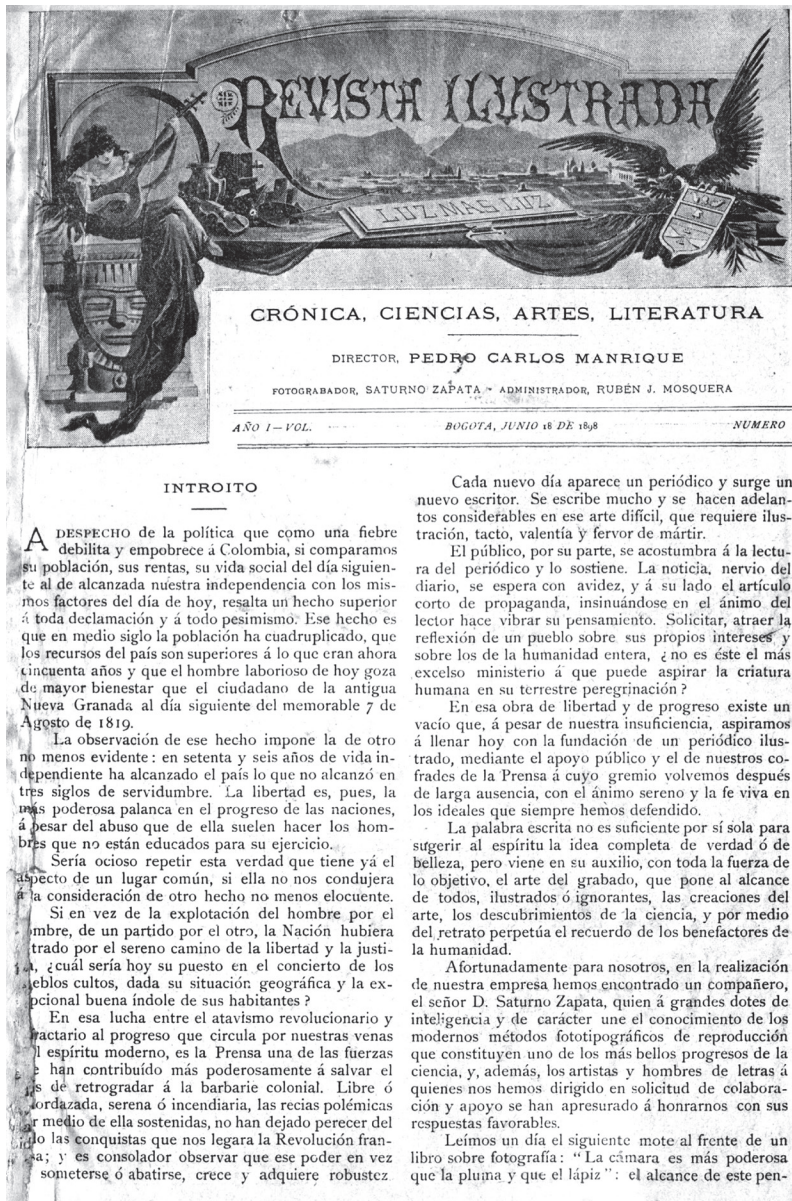
Hasta ahora solo hemos puesto ejemplos de medios de información basados en texto, pero también existen publicaciones basadas en imagen entre las revistas colombianas. Una de estas revistas ilustradas fue publicada en Bogotá entre 1898 y 1899 a lo largo de diecisiete números: la *Revista Ilustrada. Crónica, Ciencias, Artes, Literatura* (cf. Cadavid, 1994). En el primer número, su editor, Pedro Carlos Manrique, se dirige a los lectores de su nueva publicación con un texto titulado “Introito” donde aclara los objetivos de la revista. En él resalta la importancia del texto escrito como medio informativo para los lectores pero al mismo tiempo alerta que este está en deuda con los hábitos de lectura tradicionales y que en realidad es la imagen o ilustración la que permite la comprensión total de los hechos concretos:

El público, por su parte, se acostumbra á la lectura del periódico y lo sostiene. La noticia, nervio del diario, se espera con avidez, y á su lado el artículo corto de propaganda, insinuándose en el ánimo del lector hace vibrar su pensamiento. [...]

La palabra escrita no es suficiente por sí sola para sugerir al espíritu la idea completa de verdad ó de belleza, pero viene en su auxilio, con toda la fuerza de lo objetivo, el arte del grabado, que pone al alcance de todos, ilustrados ó ignorantes, las creaciones del arte, los descubrimientos de la ciencia, y por medio del retrato perpetúa el recuerdo de los benefactores de la humanidad.

Afortunadamente para nosotros, en la realización de nuestra empresa hemos encontrado un compañero, el señor D. Saturnio Zapata, quien á grandes dotes de inteligencia y de carácter une el conocimiento de los modernos métodos fototipográficos de reproducción que constituyen uno de los más bellos progresos de la ciencia [...] (*Revista Ilustrada*, 1898, año 1, vol. 1: 1. Se respeta la grafía de la edición original).

IMAGEN 4: *Revista Ilustrada. Crónica, Ciencias, Artes, Literatura*, 1898



INTROITO

A DESPECHO de la política que como una fiebre debilita y empobrece á Colombia, si comparamos su población, sus rentas, su vida social del día siguiente al de alcanzada nuestra independencia con los mismos factores del día de hoy, resalta un hecho superior á toda declamación y á todo pesimismo. Ese hecho es que en medio siglo la población ha cuadruplicado, que los recursos del país son superiores á lo que eran ahora cincuenta años y que el hombre laborioso de hoy goza de mayor bienestar que el ciudadano de la antigua Nueva Granada al día siguiente del memorable 7 de Agosto de 1819.

La observación de ese hecho impone la de otro no menos evidente: en setenta y seis años de vida independiente ha alcanzado el país lo que no alcanzó en tres siglos de servidumbre. La libertad es, pues, la más poderosa palanca en el progreso de las naciones, á pesar del abuso que de ella suelen hacer los hombres que no están educados para su ejercicio.

Sería ocioso repetir esta verdad que tiene ya el aspecto de un lugar común, si ella no nos condujera á la consideración de otro hecho no menos elocuente.

Si en vez de la explotación del hombre por el hombre, de un partido por el otro, la Nación hubiera seguido por el sereno camino de la libertad y la justicia, ¿cuál sería hoy su puesto en el concierto de los pueblos cultos, dada su situación geográfica y la excepcional buena índole de sus habitantes?

En esa lucha entre el atavismo revolucionario y el progreso que circula por nuestras venas el espíritu moderno, es la Prensa una de las fuerzas que han contribuido más poderosamente á salvar el país de retrogradar á la barbarie colonial. Libre ó oprimida, serena ó incendiaria, las recias polémicas y medio de ella sostenidas, no han dejado perecer del todo las conquistas que nos legara la Revolución francesa; y es consolador observar que ese poder en vez de someterse ó abatirse, crece y adquiere robustez.

Cada nuevo día aparece un periódico y surge un nuevo escritor. Se escribe mucho y se hacen adelantos considerables en ese arte difícil, que requiere ilustración, tacto, valentía y fervor de mártir.

El público, por su parte, se acostumbra á la lectura del periódico y lo sostiene. La noticia, nervio del diario, se espera con avidez, y á su lado el artículo corto de propaganda, insinuándose en el ánimo del lector hace vibrar su pensamiento. Solicitar, atraer la reflexión de un pueblo sobre sus propios intereses y sobre los de la humanidad entera, ¿no es éste el más excelso ministerio á que puede aspirar la criatura humana en su terrestre peregrinación?

En esa obra de libertad y de progreso existe un vacío que, á pesar de nuestra insuficiencia, aspiramos á llenar hoy con la fundación de un periódico ilustrado, mediante el apoyo público y el de nuestros coherederos de la Prensa á cuyo gremio volvemos después de larga ausencia, con el ánimo sereno y la fe viva en los ideales que siempre hemos defendido.

La palabra escrita no es suficiente por sí sola para sugerir al espíritu la idea completa de verdad ó de belleza, pero viene en su auxilio, con toda la fuerza de lo objetivo, el arte del grabado, que pone al alcance de todos, ilustrados ó ignorantes, las creaciones del arte, los descubrimientos de la ciencia, y por medio del retrato perpetúa el recuerdo de los benefactores de la humanidad.

Afortunadamente para nosotros, en la realización de nuestra empresa hemos encontrado un compañero, el señor D. Saturno Zapata, quien á grandes dotes de inteligencia y de carácter une el conocimiento de los modernos métodos fototipográficos de reproducción que constituyen uno de los más bellos progresos de la ciencia, y, además, los artistas y hombres de letras á quienes nos hemos dirigido en solicitud de colaboración y apoyo se han apresurado á honrarnos con sus respuestas favorables.

Leímos un día el siguiente mote al frente de un libro sobre fotografía: "La cámara es más poderosa que la pluma y que el lápiz": el alcance de este pen-

Fuente: Colección de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, año 1, núm. 1, p. 1.⁴

⁴ Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

impresos de modelos de vestidos. En este caso, el texto es muy breve y solo nombra detalles sueltos sin describir los diseños por completo. Las figuras hablan por sí mismas:

IMAGEN 6: *Hogar*. Suplemento Dominical de *El Espectador*, 1926

H O G A R 9

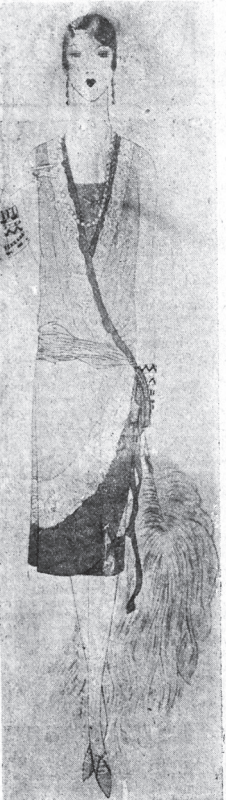
MODELOS DE TRAJES PARA DIVERSAS HORAS



Un vestido de tarde



Gran abrigo de terciopelo hoja seca, aplicaciones de satén «mo-doré», piel rubia.



Para las comidas elegantes, una gran casa parisiense nos presenta un vestido de crepón de la China gris, adornado con bordado de perlas en dos tonos.



Fuente: Colección del Instituto Ibero-americano de Berlín, año 1, núm. 10, p. 9.

Si volvemos a analizar este contexto desde la perspectiva del siglo XXI, en lo relativo al uso de figuras y a la tendencia de considerar las imágenes como soportes de información independientes del texto, puede detectarse igualmente un predecesor de las redes sociales como Instagram y YouTube. Casi virtualmente, las figuras publicadas en las revistas dotan de movilidad a los objetos y las personas y de esta forma se permite que los lectores puedan crear directamente su propio veredicto.

Como bien ha quedado patente, los periódicos y revistas colombianos del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX tuvieron gran significado para el desarrollo de la nación colombiana y de la identidad cultural del país. Estos no solo contenían noticias políticas sino también información sobre fenómenos sociales y culturales. Además, ofrecían la posibilidad de un intercambio directo y rápido entre los autores y los lectores, haciendo uso de las técnicas informativas más novedosas. A pesar de las grandes diferencias entre las condiciones de vida en esa época y en el siglo XXI, queda patente que la sociedad interesada por la política y la cultura, con cierto nivel adquisitivo e intelectual, tenía la misma necesidad de recibir e intercambiar la información más actual posible y casi de inmediato que los usuarios de las redes sociales de hoy en día. Además, esta sociedad que vivió el cambio al siglo XX supo aprovechar muy bien los medios de los que disponía.

Referencias

Cadavid, Jorge H. (1994), “Revista Ilustrada (1898-1899): de la Ilustración al Modernismo”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 31, núm. 36.

Hogar. Suplemento Dominical de El Espectador (1926ff.), Bogotá.

Melo, Jorge Orlando (2008), “Las revistas en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia”, disponible en: <https://goo.gl/c3YLzT>, consulta: 7 de julio de 2017.

Revista Ilustrada. Crónica, Ciencias, Artes, Literatura (1898-1899), 17 nos., Bogotá.

Revista Moderna (1915-1916), 36 núms., Bogotá.

Letras y Encajes (1926-1959). Decana del periodismo femenino en Colombia

Juan Manuel Cuartas Restrepo
Universidad EAFIT, Medellín

La siguiente exposición hace remembranza de la ruta recorrida por la revista mensual e ilustrada *Letras y Encajes* a lo largo de sus 394 ediciones, desde agosto de 1926 hasta diciembre de 1959; un proyecto con perfil cívico, cultural e intelectual sobre la presencia y las acciones de la mujer en la sociedad colombiana. El lema de la revista se fue perfilando lentamente; en los primeros números se llamó: “*Letras y Encajes Revista Mensual*”, en el número 114, de enero de 1936, se anunció como: “*Letras y Encajes Revista Mensual Ilustrada*”. Más adelante, en el número 166, de mayo de 1940, la presentación fue: “*Letras y Encajes –la mejor revista femenina–*”; mientras que seis años después se nombró: “*Letras y Encajes Revista al servicio de la cultura*”; hasta que a partir del número 241, de agosto de 1946, el lema definitivo fue: “*Letras y Encajes Revista Femenina al Servicio de la Cultura*”. Quedaba resumido allí el propósito atendido de exponer argumentos, recreaciones literarias e imágenes sobre distintas facetas del ser de la mujer.

Letras y Encajes fue un proyecto liderado por cuatro mujeres de la sociedad medellinense que vieron con preocupación el gran vacío de empresas culturales cuyo radar fuera el mundo de la mujer, que había en la ciudad. El nombre de la revista fue, en este sentido, tanto un sello de identidad, como un compromiso de reflexión sobre la mujer desde dos pilares que se consideraron fundamentales: su formación intelectual y su vida privada. La pervivencia de la revista durante treinta y tres años deja a la consideración suficiente material de análisis gráfico y literario: testimonios, discursos, piezas narrativas y poéticas, manifiestos políticos y estéticos, reseñas de películas, recetarios de cocina, breviaros y misceláneas. En el número 85, de agosto de 1933, se lee:

He aquí el nombre bien escogido para una revista femenina y hasta feminista. Lejos y muy atrás se quedaron los tiempos en

que cultivar las bellas artes y las nobilísimas letras era para una dama merecer el título de marisabidilla. Para brillar hoy en los salones, servir de ornamento a la sociedad y de centro al hogar, conviene a la mujer ensanchar el horizonte de sus conocimientos, y no contentarse con los caseros de la aguja. Muy bien que sus finísimos dedos, hechos para toda delicadeza, urdan la trama sutil de los encajes; pero mejor aún que en tanto que la aguja trabaja pueda deleitarse la inteligencia con el manjar de la sabiduría y la belleza (Sin autor, 1933a: 1.307).¹

Letras y Encajes dio forma a ideas y acciones que definieron la expresión, y cultivaron la sensibilidad, la inteligencia y los valores de la mujer. La revista entró en sintonía con otras gestas editoriales de periódicos y revistas de las décadas anteriores a los años veinte del siglo XX, en las que se tuvo como parámetro lo femenino (o como se le llamaba en esos tiempos: “el bello sexo”). Algunas de las publicaciones que precedieron a *Letras y Encajes* se enumeran en la tabla 1.

En el caso de *Letras y Encajes* no hubo lugar a confusión. Estas fueron las razones expuestas en el primer número de la revista, en agosto de 1926:

Esta revista, que nace hoy apenas, y siente ya ambiciones de llegar a ocupar puesto de honor sobre la mesa del hogar, no ostentará, como seguramente se han figurado algunos, el sello pretencioso de un órgano feminista. Anhelando ser útil, llevará suavemente de la mano a la señora de casa, desde el rincón favorito del salón hasta los últimos dominios cocineros, haciéndola interesar al mismo tiempo por el arte y la literatura. Como lo dice su nombre, en sus páginas se hallarán entrelazados los encajes y las letras, y junto al cuento o a la poesía original del literato consagrado, se dejarán ver tímidamente las labores de mano, el ensayo feliz de alguna nueva devota de las musas, o las observaciones caseras de la mujer madura que quizá puedan ser útiles a alguien.

El fin caritativo y bello para el cual se ha iniciado, que no ha sido otro que el de contribuir a la obra grandiosa y necesaria del Pabellón de la Maternidad del Hospital San Vicente de Paúl, será bastante para que los lectores desconfiados se tornen indulgentes, y este pequeño esfuerzo femenino encuentre una acogida amable y entusiasta en nuestra sociedad (La Dirección, 1926a: 1).

¹ La numeración de las páginas en la revista es deficiente, aunque intenta ser consecutiva. En cada caso se ha citado la página correspondiente a cada número de la revista.

TABLA 1. Periódicos y revistas colombianos anteriores a *Letras y Encajes*

Título	Números	Período de circulación	Editores / Redactores / Imprenta	Lugar
Biblioteca de Señoritas	1-67	1858-1859	Imprenta de Ovalle i Cía	Bogotá
<i>La Caridad</i> “Libro de la familia cristiana”	s. d.*	1854-1882	s. d.	Bogotá
<i>El Iris</i> “Periódico literario dedicado al bello sexo” (ilustrado con láminas litografiadas)	1-24	1866-1868	Redactores: José Joaquín Borda, J. David Guarán y Carlos Posada. Editores: Nicolás Pontón y Daniel Ayala	Bogotá
<i>La Aurora</i> “Periódico literario dedicado al bello sexo”	1-24	1868-1869	Editorial Upegui y Calle	Medellín
<i>El Hogar</i> “Periódico literario dedicado al bello sexo”	1-120	1863-1870	Redactor: J. J. Taborda	Bogotá
<i>La Primavera</i> “Periódico literario dedicado al bello sexo”	1-12	1871	s. d.	Cartagena
<i>La Lira</i> “Periódico religioso dedicado al bello sexo”	14-15	1872	s. d.	Cartagena
<i>El Rocío</i> “Periódico literario dedicado al bello sexo y a la juventud”	s. d.	1872-1875	Imprenta de Nicolás Pontón & Cía	Bogotá
<i>La Guirnalda</i> “Periódico dedicado al bello sexo”	1-7	1873-1874	s. d.	Barranquilla
<i>El Aficionado</i> “Periódico dedicado al bello sexo” (manuscrito, con ilustraciones en color)	s. d.	1874	s. d.	Yarumal (Antioquia)
<i>El Iris</i> “Periódico literario dedicado al bello sexo”	1-7	1874	s. d.	Barranquilla
<i>La Mujer</i> “Lecturas para las familias”	s. d.	1878-1881	Directora: Soledad Acosta de Samper	Bogotá
<i>La Velada</i> “Colección de lecturas para el hogar. Periódico literario, científico, industrial y novedoso”	1-19	1880-1883	Director: José María Garavito	Bogotá
<i>La Golondrina</i> “Hoja literaria y de variedades”	s. d.	1881	Director: Juan José Botero	Medellín

TABLA 1. Periódicos y revistas colombianos anteriores a *Letras y Encajes* (Continuación)

Título	Números	Período de circulación	Editores / Redactores / Imprenta	Lugar
<i>La Primavera</i> “Dedicado al bello sexo. Literatura, noticias e industria”	1-13	1882-1883	Redactores: Miguel Martínez Piñeres y Filemón S. Villalobos	Mompox (Bolívar)
<i>La Familia</i> “Lectura para el hogar”	1-12	1884-1885	Directora: Soledad Acosta de Samper	Bogotá
<i>El Amigo de las Damas</i> “Periódico literario dedicado al bello sexo de esta ciudad”	1-4	1889-1890	Redactores: Enrique E. Delgado y José E. Coviendes	Cartagena
El Domingo de la Familia Cristiana	1-52	1889-1890	Directora: Soledad Acosta de Samper	Bogotá
<i>La Mañana</i> “Periódico dedicado al bello sexo”	1-6	1890	Redactor: Jesús María Trespacios	Medellín
La Mujer	1-150	s. d.	Directores: Ismael José Romero y Fernando A. Romero	Bogotá
El Domingo	1-24	1898-1899	Directora: Soledad Acosta de Samper	Bogotá
Lecturas para el Hogar	1-12	1905-1906	Directora: Soledad Acosta de Samper	Bogotá
La Familia Cristiana	s. d.	1906-1932	Directores: socios del Apostolado de la Oración	Medellín
<i>Colombia</i> “Revista de las damas”	1-5	1907	Directoras: Elisa Cano de Restrepo e Inés Arteaga de Otero	Bogotá
El Hogar Católico	1-70	1907-1914	Dirección: Junta Central de la Doctrina Cristiana, Imprenta Eléctrica	Bogotá
<i>Femeninas</i> “Órgano del Centro de Cultura Femenina”	1-5	1916	Directora: María Rojas Tejada	Pereira
Antioquia por María	s. d.	1920-1929	Congregación de Jóvenes de la Inmaculada Concepción	Medellín

* s. d.: Sin datos disponibles.

Las temáticas que privilegió *Letras y Encajes* estuvieron orientadas a la educación de la mujer de la clase alta, la preservación de los valores cristianos, los derechos políticos de la mujer, la crónica de eventos cotidianos, los planos de la vida privada y social, el papel del trabajo, la moda, el cine, la literatura, *la mujer moderna*, en fin. Visto así, la revista trascendió todas las expectativas, al punto de llegar a convertirse en un instrumento cultural importante a nivel local y nacional.

Las fundadoras

El trasfondo de la empresa editorial de *Letras y Encajes* fue contribuir a la construcción del pabellón de maternidad del Hospital San Vicente de Paúl. No fue, por tanto, la iniciativa de un movimiento estético o literario, como tampoco una empresa improvisada que arriesgaba sus presupuestos económicos e ideológicos por el simple gusto de halagar a la mujer. La letra menuda de este propósito quedó recogida en la nota del primer número titulada: “Salón de maternidad”, firmado por Alicia Merizalde de Echavarría, una de las fundadoras:

Majestuoso y severo se levantará en el Hospital de San Vicente de Paúl el Pabellón destinado a la Maternidad, cuya construcción se deberá a esfuerzos de manos femeninas que, tras largas luchas sostenidas únicamente por impulsos caritativos, les permitirá mostrar un día la coronación de su obra. Con satisfacción y orgullo verán acogidas bajo su techo, ostentando las comodidades y bienestar, a todas aquellas madres pobres que la indigencia arroja a veces a logares infelices, desprovistos por completo de los higiénicos enseres que les son indispensables.

En este lugar se podrán dar por terminados los rigurosos contrastes que se presentan a menudo a nuestra vista: allí, la habitación confortable, amplia y clara, la bien aderezada cama donde descansa la madre entre blandos cojines y finísimos linos, la cuna guarnecida de encajes y cintas, el pequeño escaparate del nene cuajado de ropitas, cascabeles y juguetes. En la mesa de centro, cuidadosamente esterilizados, lucen su limpieza los biberones, y entre el agua carbonada de la coca de cristal, las boquillas de caucho rosáceo. Simétricamente arreglados en bandejas de plata figuran los bizcochuelos tostados y los merengues.

Despide la habitación un olor a limpio, al clásico sahumero y a flores frescas.

Allá, en la semioscuridad de un cuartucho ciego, sobre un tapete roído y sucio, reposa la otra madre escuálida y llorosa: calorea ella misma a su pequeño por la carencia absoluta de cobertores y de mantas. Cubre a medias su enflaquecido cuerpo un pañolón a cuadros, cuyo colorido indeciso muestra bien claramente su antigüedad. Un taburete sin espaldar hace las veces de mesa, y allí colocados en desorden, un tetero mugriento, una taza con restos de *aguadulce* y un candil. Un agujero a manera de ventana, deja penetrar una débil luz, y a intervalos cuelan por el mismo orificio oleadas de humo espeso que despiden las chimeneas vecinas. Algunas colillas de tabaco esparcidas por el suelo, ayudan a completar el aspecto desagradable que allí se percibe, en medio de un ambiente pesado y olores infectos.

¡Amalgamad estos contrastes, oh madres, vosotras las pudientes! Poned en juego los brotes de caridad que os acompañan siempre, y compartid las comodidades que os rodean, trabajando con ahínco por el bienestar de las madres pobres en el Salón de la Maternidad (Merizalde de Echavarría, 1926: 2).

El costo inicial de la revista fue de \$1,00 por seis meses, o de \$0,20 por número suelto; precio módico que se mantuvo inalterado durante diez años. A partir del número 116, de marzo de 1936, en la contraportada empezó a aparecer la siguiente noticia: “Letras y Encajes [e]s una revista netamente femenina que se edita bajo los auspicios del Centro Femenino de Estudios, con el material más selecto, ameno y moral, siendo su contenido todo un programa” (Sin autor, 1936: s.p.).

Justamente en el Centro Femenino de Estudios, abierto en marzo de 1929, coincidieron las fundadoras de *Letras y Encajes*: Sofía Ospina de Navarro, Alicia Merizalde de Echavarría, Ángela Villa de Toro y Teresa Santamaría de González. En la edición número 85, de agosto de 1933, se publicó una nota sobre este Centro, en la que se afirmaba:

Recientemente y con motivo de nuestro viaje a Medellín, tuvimos la oportunidad de asistir a algunas reuniones del Centro.

Francamente confesamos que nuestra sorpresa fue enorme al encontrarnos con un saloncito tan femenino como acogedor, ya que nuestra imaginación siempre voladora, había pensado en un salón severo, donde era preciso el recogimiento y el silencio más absolutos, a donde acudirían las señoras más hieráticas y estiradas de la ciudad. No, queridos lectores, el Centro de Estudios es una

salita privada, muy coqueta, donde se reúne semanalmente el grupo más encantador de mujeres, por su juventud, su gracia y distinción. Allí encontramos a la niña quinceañera en cuya mente florecen los más risueños pensamientos, a la señorita seria que quiere ser algo importante en la vida y que sabe que el medio de lograrlo está en la instrucción; a la dama casada, madre de varios hijos que una vez concluida su labor en el hogar dedica un momento al cultivo de su espíritu y de su talento. Es pues una reunión heterogénea de mujeres que por su estado civil, desempeñan diversos papeles en la sociedad (Vassalis, 1933: 1.308).

De vuelta al proyecto del pabellón de maternidad, en la misma edición número 85 se incluía un recuadro que decía: “Ayúdenos Ud. a la terminación de la Sala de Maternidad del Hospital de San Vicente de Paúl, enviando su cuota a las directoras de esta Revista” (Sin autor, 1933b: 1.306).

Finalmente la campaña vio cumplido su objetivo en mayo de 1934, cuando se puso en servicio el pabellón de maternidad con los muebles e instrumentos que para la época eran los más sofisticados y modernos. Después de ocho años de labor ininterrumpida, se podía dar por descontado el valor que significaba la regularidad en la difusión de piezas literarias, tanto de escritores consagrados, como de noveles, así como la promoción de los valores morales y religiosos que se consideraban primordiales para la vida personal y colectiva, sin renunciar a proyectar una visión de la mujer moderna; adicional a ello, al llevar a feliz término la causa del pabellón de maternidad, *Letras y Encajes* dejaba igualmente una estela de buenos oficios en materia de causas cívicas.

Fundar la revista y a su vez dirigirla, fue una labor compartida por las contertulias del Centro Femenino de Estudios, cuyas semblanzas se presentan a continuación.

Sofía Ospina de Navarro

En la edición número 3, de octubre de 1926, a continuación del cuento “En una boda”, de Sofía Ospina de Navarro, se publicó una nota en la que el escritor Tomás Carrasquilla expresaba lo siguiente:

Señora mía de toda mi consideración y todo mi aprecio:

Hace días que deseo echarle una loa por sus escritos; pero, el temor de que esto se tome a oficiosidad de viejo pedante o a

lisonjeo rastrero, me ha impedido satisfacer tan legítimos deseos. Hoy, dejando a un lado estos recelos, que acaso sean pueriles, me doy el gusto de expresarle lo siguiente:

Posee usted, señora mía, dotes especiales para labores literarias: el cuento, con ser género muy difícil lo domina Usted con garbo y maestría. Agarra el asunto por lado culminante y significativo, en un dos por tres lo trata y lo ventila y el concepto le resulta categórico y definitivo.

A esta facultad de síntesis, tan primordial en todo escrito, agrega Usted dón de observación, espíritu de fidelidad, sutileza, agilidad, travesura y ciertas goticas de una burla tan justificada como saludable [...]

Si lo tiene a bien publique esta carta en su periódico o en cualquiera otro; y reciba, a la vez que mis respetos, estos mis elogios sinceros y entusiastas.

Besa sus pies (Carrasquilla, 1926: 36).

Queda implícito que a la fecha Sofía Ospina de Navarro había orientado hacia las letras uno de los perfiles que daría a su vida. Fue colaboradora de los periódicos *El Colombiano*, *El Tiempo* y *El Espectador*, y de las revistas *Sábado*, *Gloria* y *Letras y Encajes*. Sus virtudes como escritora de orientación costumbrista quedaron expuestas en los volúmenes: *Cuentos y crónicas* (1926) y *La abuela cuenta* (1964). Pero la faceta como escritora que le dio mayor celebridad fue la buena mesa, precisamente el título de su libro *La buena mesa: sencillo y práctico libro de cocina* (1933), del que se han hecho varias reediciones. En 1972, a sus ochenta años, con motivo de la celebración del sesquicentenario de Antioquia, la Asamblea Departamental reconoció a Sofía Ospina de Navarro como: “Matrona emblemática de Antioquia” (Berg, 2012: 28).

Pese a que a partir de la edición número 20, de marzo de 1928, el nombre de Sofía Ospina de Navarro dejó de aparecer entre las directoras de *Letras y Encajes*, durante varios años la revista siguió contando con sus colaboraciones literarias.

Alicia Merizalde de Echavarría

La historia del Hospital Universitario San Vicente de Paúl guarda una estrecha relación con la familia Echavarría. En la década de los años diez

del siglo xx, su fundador, el industrial Alejandro Echavarría Isaza, tuvo la resolución de construir en Medellín un gran hospital que surgiera de la filantropía del pueblo antioqueño.² A este propósito, que se convertiría poco a poco en una realidad, se sumarían las iniciativas de la que sería su nuera, Alicia Merizalde de Echavarría, esposa de Ramón Echavarría Misas que, como sus otros hermanos, impulsó el legado de empresarismo y filantropía de su padre. En la edición número 339, de octubre de 1954, en una nota sobre Alicia Merizalde de Echavarría, firmada por el seudónimo Fémina, se expresa:

El naciente hospital de San Vicente de Paúl, la magna obra de ese esclarecido varón que se llamó don Alejandro Echavarría, fue su centro de acción. Nació apenas, colosal en sus proporciones y necesitaba de una voluntad tenaz y de una actividad infatigable para congregar a su alrededor las fuerzas vivas de la sociedad y del comercio. Esa voluntad y esa actividad llegaron en doña Alicia Merizalde de Echavarría, quien como una hada de virtudes, tocó a todas las puertas con la varita de su entusiasmo, con la suerte de contagiar a todos de tan hermoso afán, y surgieron bazares, fiestas, rifas, piñatas, costureros, todo cuanto le sugirió su abundante iniciativa y su vocación de ser útil, en pro de aquella casa de misericordia (Fémina, 1954: 3.748).

No cuesta trabajo inferir que la idea original de conectar un proyecto intelectual y cultural como la revista *Letras y Encajes* con otro de naturaleza filantrópica y social concentrado en la recolección de fondos destinados a la construcción del pabellón de maternidad del Hospital San Vicente de Paúl, fue de Alicia Merizalde de Echavarría: “Se trataba de fundar una revista de mujeres, escrita por mujeres y para mujeres; por mujeres gerenciada y administrada, y cuyas ganancias entrarían al fondo de ayuda para el Hospital de San Vicente de Paúl” (Fémina, 1954: 3.751). Dicha idea no surgió espontáneamente, sino que tuvo detrás suyo el perfil de

² En el libro *Hospital San Vicente de Paúl, 80 años, una vida entera, por la vida*, se hace la siguiente remembranza:

Las especificaciones de [1] proyecto, en lo que concierne solamente a la construcción se describen en la carta que el arquitecto Gavet le envió a don Alejandro: “Los edificios serían los siguientes: tres pabellones de consulta, laringología y oftalmología, un pabellón de ancianos, el pabellón de ginecología, la maternidad, un grupo de pabellones de cirugía, los pabellones de dermatología, los pabellones de contagiados, la curación central, la fisioterapia y el edificio de máquinas” (1993: 15).

una mujer con una magnífica formación, característica fundamental para amplificar la resonancia del proyecto de la revista y para que participaran en ella las contertulias del Centro Femenino de Estudios. En la ya mencionada semblanza de Alicia Merizalde de Echavarría incluida en la edición número 339, se lee:

No ha sido solo en el campo del entusiasmo, del dinamismo y de la caridad donde su obra es pródiga; como intelectual y como artista, doña Alicia descolló; tocaba magistralmente el piano, era una artista de la tijera, escribió un libro de cocina, y dio muestras de un gran talento literario al escribir su obra “Retazos de mi vida” que fue laureada en un concurso de literatura y llevada a la escena en el Teatro Bolívar (Fémina, 1954: 3.753).

Desde la edición número 32, de marzo de 1929, hasta la número 46, de mayo de 1930, Alicia Merizalde de Echavarría estuvo a cargo de la sección de Cocina. En la edición número 128, de marzo de 1937, dejó de figurar su nombre entre las directoras de la revista, y pasó a formar parte del cuerpo de redacción, al lado de Ángela Villa de Toro y Tulia Restrepo G. A partir del número 253, de agosto de 1947, su nombre apareció en un recuadro rotulado “Fundadoras”, acompañado de los de sus tres compañeras.

Ángela Villa de Toro

La portada de la edición número 334, de mayo de 1954, reprodujo una fotografía de Ángela Villa de Toro, y en las páginas interiores una semblanza:

Doña Ángela Villa de Toro, tal es el nombre de nuestra interlocutora [...] Cómo es y cómo piensa una mujer de su calidad intelectual? Pues es cordial, llana, afable, con una cortesía ingénita en la cual no hay vestigios de superficialidad ni petulancia. Charla con claridad y reposo precisando las ideas, sin ocultar ni replegar su pensamiento. Se advierte de inmediato a la dama habituada a tratar problemas de grande y pequeño volumen con igual serenidad. Su voz, segura y timbrada, da una notable sensación de solidez, de verdad (Barón, 1954: 3.528).

Ángela Villa de Toro recibió los grados de B. S. en el Teacher’s College y M. A. en la Facultad de Ciencias Políticas, Filosofía y Ciencias Puras, de la Columbia University, de Nueva York. En la edición número 114, de enero de 1936, apareció un artículo suyo titulado: “La mujer y la ciencia” nutrido

de nombres y logros de mujeres de ciencia norteamericanas, tomadas como parámetro para anunciar los desafíos que debía enfrentar la mujer colombiana en lo que tenía que ver con su formación y sus conocimientos (Villa de Toro, 1936: 1.834).

En 1940 se publicó el libro *La infancia, pórtico de la vida*, de Ángela Villa de Toro; la edición número 163, de febrero del mismo año, incluyó una reseña acompañada del prólogo del libro, firmado por el pbro. Miguel Giraldo Salazar, y una fotografía de la autora. En el encabezado de la reseña decía:

Con una hermosa portada, luminosa y resplandeciente en medio de la tonalidad suave de sus grises, portada que nos lleva hacia la arcada vital en donde imaginamos ver un precioso infante “padre del hombre de mañana”, nos presenta Ángela Villa de Toro su magistral libro, de enseñanzas prácticas y científicas, sobre la educación de los niños (Giraldo Salazar, 1940: 4.388).

Al igual que Alicia Merizalde de Echavarría, en la edición número 128, de marzo de 1937, dejó de figurar el nombre de Ángela Villa de Toro entre las directoras de la revista, y pasó a formar parte del cuerpo de redacción.

Teresa Santamaría de González

Quien con mayor determinación asumió la empresa de la dirección de *Letras y Encajes* fue Teresa Santamaría de González. Su labor en la revista trazó una espiral desde el primer número, en agosto de 1926, hasta el último, en diciembre de 1959. Sus colaboraciones fueron de distinta índole: autora de artículos, reseñas, traducciones y notículas. La edición número 262, de mayo de 1948, fue presentada como “edición especial a cargo de las alumnas de último año de periodismo de la Universidad Femenina como homenaje a Doña Teresita Santamaría de González con motivo de su viaje al exterior”. En la portada apareció su retrato en sepia y autografiado; y la primera página, a modo de colofón, el texto de título “Dedicatoria y Despedida” (ver imagen 1).

Se encuentran aquí las empresas que distinguieron a Teresa Santamaría de González como la promotora cultural más relevante de la primera mitad del siglo xx en Medellín; empresas en las que se dio cabida a la mujer, se fomentó su formación intelectual y se afirmó su participación social (véase Gómez Saldarriaga, 2014). A modo de especulación puede decirse que la forma del colofón como una punta de lanza buscaba mostrar el

empuje y la apertura de horizontes que caracterizaron a Teresa Santamaría de González. Las empresas a las que se alude fueron, de un lado, su empoderamiento de la revista *Letras y Encajes* como un proyecto importante para la sociedad antioqueña, en el que la principal protagonista fue siempre la mujer. Teresa Santamaría de González compartió la dirección de la revista con María Jaramillo de Simon desde la edición número 128, de marzo de 1937, hasta la número 188, de abril de 1942; desde entonces figuró como única directora, hasta que en junio de 1946, en la edición número 239, con motivo de la inauguración oficial de la Universidad Femenina, compartió la dirección tipográfica de la revista con las alumnas de periodismo de esta universidad.

La segunda empresa a la que alude el colofón fue precisamente la Universidad Femenina (o Colegio Mayor de Antioquia), que desde junio de 1946 recibió alumnas en los programas: Facultad de Letras, Secretariado Comercial, Especialización para Bibliotecarias, Curso de Periodismo, Delineantes de Arquitectura, Curso de Culinaria, Curso de Danza Clásica y Curso de Puericultura. Por designación del entonces ministro de Educación, Germán Arciniegas, la primera rectora de la Universidad Femenina fue Teresa Santamaría de González. La página editorial de la edición número 336, de julio de 1954, reproduce un homenaje que las alumnas de esta Universidad hicieron a su rectora:

No podemos pasar por alto, las alumnas de la Universidad Femenina, la honrosa distinción de que ha sido objeto nuestra dignísima rectora doña Teresa Santamaría de González, al haber sido escogida para representar a la mujer colombiana, a la mujer antioqueña ante la Asamblea Nacional Constituyente. Por este motivo, nos reunimos hoy con el objeto de presentarle nuestras más calurosas felicitaciones, y de rendirle nuestro más sincero homenaje por tan justo honor, honor que honra, no solo a su distinguida personalidad, sino a nuestra Universidad, la cual tiene el orgullo de contar con su acertada dirección.

Doña Teresita Santamaría de González, una de las mujeres más inteligentes y cultivadas con que actualmente cuenta, no solo Antioquia, sino el país, es el más alto exponente de lo que es capaz la mujer en todos los campos de la cultura (Posada, 1954: 3.605).

IMAGEN 1: "Dedicatoria y Despedida"

Dedicatoria

y Despedida

En viaje, muy merecido, de descanso y de estudio, partió para los Estados Unidos y Europa doña TERESITA SANTAMARIA DE GONZALEZ, esclarecida dama rectora de nuestra Universidad, precursora tenaz, fundadora egregia, alma, vida y nervio de esa incomparable obra de cultura nacional que redimió a la mujer y le abrió insospechados horizontes plenos de promesas que están ya vigentes y en vigorosa y pujante realidad.

Lejos ya de estas aulas que le deben la vida y su magnífica organización, y encargadas las alumnas de último año de Periodismo de la co-dirección de "LETRAS Y ENCAJES", nada más natural que dedicarle la presente edición y significar en estas líneas toda la gratitud, la admiración y el aprecio que sus alumnas de la Universidad, y en especial las redactoras de esta revista, sienten por su digna rectora.

Por último, "LETRAS Y ENCAJES", compenetrada de la obra realizada en todos los campos de la actividad femenina y cívica por la dama que hoy se ausenta de la Patria, expresa el natural sentimiento por su partida y a la vez espera que su viaje ha de ser grandemente provechoso para todas aquellas obras en las que se halla empeñada su voluntad admirable, especialmente para su obra dilecta de la Universidad Femenina; la despide cordial y atentamente y le desea a ella y a su distinguido esposo, el Dr. José Ignacio González, catedrático consagrado de nuestro claustro universitario, un viaje pleno de emociones y pronto regreso a esta ciudad que tanto los admira.

LETRAS Y

ENCAJES

Fuente: *Letras y Encajes*, 1948, núm. 262, s. p.

Las autoras

Sería fatigoso consignar los nombres de las mujeres que participaron con sus escritos en las distintas emisiones de *Letras y Encajes* a lo largo de sus treinta y tres años de historia; al presentarse como una “revista femenina al servicio de la cultura”, se realizaba un llamado para que las mujeres se apropiaran de un medio de expresión que buscaba mostrar distintas facetas de su creatividad y sensibilidad, sus valores y responsabilidades, sus perspectivas sociales, políticas y culturales. Efectivamente así fue, por lo que resulta interesante resaltar dos tipos de autoras: las escritoras y las colaboradoras.

Los nombres de escritoras reconocidas, tanto colombianas como latinoamericanas, o europeas y norteamericanas, resuenan en las páginas de *Letras y Encajes*; mencionaremos algunas de la más destacadas.

Teresa de la Parra

En la edición número 6, de enero de 1927, se recogió un fragmento de la novela *Ifigenia, diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, de la escritora venezolana Teresa de la Parra, acompañado de una fotografía suya. Dos meses después, en el número 8 se publicó el texto: “Buda y la leprosa”, con la siguiente nota: “Capítulo de una novela inédita de Teresa de la Parra, publicado en francés, en la revista *La Vie Latine* de París, traducido especialmente para *Biliken* por un cultísimo admirador de la novelista venezolana”. En la edición número 121, de agosto de 1936, con ocasión de la muerte de la escritora, bajo el seudónimo de Peregrina, se publicó una semblanza suya; en uno de sus apartes decía:

La muerte de la autora de ‘Ifigenia’ ha renovado en todas las mujeres latino-americanas el entusiasmo y admiración por la obra incomparable de la escritora venezolana.

Ningún otro libro había llegado tan adentro en la psicología de las mujeres de nuestra raza. Cada una encuentra alguna faz de su vida en el detalle, la idea o el sentimiento; y como en el cinematógrafo, pasan por las hojas de la novela muchas cosas por todas sentidas y vividas (Peregrina, 1936: 2.098).

Gabriela Mistral

En la edición número 7, de febrero de 1927, cuando el nombre de la poeta chilena Gabriela Mistral era apenas conocido, *Letras y Encajes* publicó su

poema “Canción amarga”. Más adelante, en la edición número 30, de enero de 1929, se reprodujo una página suya titulada: “Decálogo del artista”. Luego que obtuviera el Premio Nobel de Literatura en 1945, la edición número 266, de septiembre de 1948, trajo en la carátula una fotografía de la escritora, acompañada de un autógrafo suyo, seguido del rótulo: “Mujer insigne”, y en las páginas interiores, en la sección Oasis Lírico se publicaron dos de sus poemas más célebres: “Piecesitos” y “Feminidad”.

Juana de Ibarborou

Distintas piezas literarias de la escritora uruguaya que con los años recibiría el calificativo de “Juana de América” fueron publicadas en la revista; la primera de ellas fue el poema: “El afilador”, en la edición número 24, de julio de 1928. Posteriormente, en la edición número 135, de octubre de 1937, se publicó un texto de prosa poética titulado: “Puñados de polvo”, en el que se aprecia la sutileza y a la vez la hondura de la poeta para poner en relación la vida humana con las pequeñas cosas.

En distintas ediciones de la revista se recogieron textos de otras escritoras reconocidas, como: Sor Juana Inés de la Cruz, Emily Dickinson, Ana María Matute, Emilia Pardo Bazán, Dora Castellanos, Blanca Isaza de Jaramillo Meza, Maruja Vieira, Meira del Mar, Elisa Mújica, Cecilia Hernández de Mendoza, Magda Moreno.

No se puede pasar por alto que *Letras y Encajes* también recogió en sus páginas textos narrativos, líricos y ensayísticos, al igual que traducciones de textos de escritores connotados; la siguiente es una relación sucinta de algunos de ellos: Alfred de Musset, Paul Valéry, Honoré de Balzac, Denis Diderot, Victor Hugo, Paul Claudel, Giovanni Papini, Rabindranath Tagore, Eça de Queiroz, Rudyard Kipling, Ramón del Valle Inclán, Azorín, Pío Baroja, Federico García Lorca, Antonio y Manuel Machado, Ramiro de Maeztu, Julián Marías, Rubén Darío, José Enrique Rodó, Xavier Villaurrutia, José Santos Chocano, Rómulo Gallegos, Horacio Quiroga, Tomás Carrasquilla, Jorge Isaacs, León de Greiff, Porfirio Barba Jacob, Guillermo Valencia, Baldomero Sanín Cano, Germán Arciniegas, Adel López Gómez, Abel Farina.

En el segundo número de *Letras y Encajes* se publicó un efusivo llamado a las mujeres para que sortearan las dificultades que se les presentaban para llevar a la escritura testimonios de distinto orden: artículos de opinión, descripciones de cuadros de costumbres, piezas literarias líricas o narrativas:

Las revistas escritas por las mujeres y para las mujeres son siempre sanas y pueden entrar a los hogares más recatados sin ofender a nadie; no puede ser de otro modo, pues no se comprende que ellas puedan escribir cosas contra la moral. No serían mujeres si así lo hicieran. Las escritoras deben ser audaces, pues tienen que enfrentarse con la opinión pública y hasta exponerse al ridículo, ya que los antiguos prejuicios son peligrosísimos para la mujer y le impiden a veces, no solo expresar sus pensamientos, sino hasta el derecho de concebirlos (La Dirección, 1926b: 17).

Había en estas palabras una toma de conciencia del papel social y cultural que cumplían las mujeres y los valores que debían transmitir una vez tomaban la determinación de vencer obstáculos y avanzar en la escritura. La resonancia de este llamado fue lo suficientemente potente para que *Letras y Encajes* consiguiera instalarse en el medio social, político y cultural regional y nacional ofreciendo un abanico de voces e ideas desde los dictados de la mujer. Teniendo presente que la enumeración de las colaboradoras de la revista desbordaría los propósitos de este artículo, he aquí algunas de las más constantes:

Además de la página editorial y los artículos o piezas literarias, desde el primer número la revista definió cuatro secciones que perduraron durante un buen tiempo; se trataba de: “Secretos de mi Tía”, sección a cargo de las srtas. Emilia Olano y Lola Navarro; “Ecos Diversos”, sección a cargo de la srta. Tulia Restrepo Gaviria; “Mundo Místico”, sección a cargo de la sra. Luisa Echavarría de Uribe; “Los Niños”, sección a cargo de la sra. Lía Restrepo de Vélez. Más adelante se incluyó la sección “Modas”, que en un primer momento estuvo a cargo de la srta. Maruja Gómez, y posteriormente de la sra. Lía Jaramillo de Uribe Escobar.

La sección que tuvo mayor continuidad en la revista fue la de Aura de Silva sobre las grandes producciones de Hollywood, las estrellas de cine y las trasformaciones técnicas del séptimo arte. Desde enero de 1952 Aura de Silva fue corresponsal de *Letras y Encajes*, y estuvo siempre presente un artículo suyo, una entrevista, la reseña de una película o una traducción. En la edición número 285, de abril de 1950, acompañada de una fotografía suya, se publicó una entrevista a Aura de Silva; en uno de sus apartes decía: “Doña Aurita habla complacida de sus actividades como cronista de cine. Conoce personalmente a casi la totalidad de

las luminarias de la pantalla” (Gómez de Álvarez, 1950: 1.568). Por la relevancia de las colaboraciones de Aura de Silva sobre cine, la revista ingresó en la aventura de las publicaciones transmediales, que empezaban a jugar el rol de eslabones entre la prensa escrita y los medios masivos. Efectivamente, en los últimos años de circulación, las portadas de la revista reprodujeron fotografías de actores y actrices de Hollywood, muchas veces acompañadas de sus autógrafos y de una nota sobre sus películas. Algunas de esas celebridades fueron: Marlon Brando, Audrey Hepburn, Debbie Reynolds, Glenn Ford, Gina Lollobrigida, Susan Kohner, Maurice Chevalier, sir Laurence Oliver, Christine Carère, Joanne Woodward, etc.

En relación con las colaboradoras de la revista, vale anotar un fenómeno relacionado con su identidad, que fue corriente en las publicaciones femeninas en los países latinoamericanos desde finales del siglo XIX, y que se hizo también presente en las páginas de *Letras y Encajes*; se trataba del uso de seudónimos. Las razones que motivaban este comportamiento han sido objeto de discusión por parte de los académicos, que han tomado en consideración, principalmente, el imperativo de invisibilización que recaía sobre las mujeres, y las potenciales dificultades que les traería revelar sus nombres en artículos de opinión o en piezas literarias. Para hacer honor a esas identidades, aunque permanecen ocultas, estos fueron algunos de los seudónimos de mujeres que escribieron en *Letras y Encajes*: Novicia, Floralba, Fémina, Belzaí, Luz Stella, Peregrina, Renata, Regina, Margarita, María Consuelo, Jota, Lili.

Es justo señalar además que *Letras y Encajes* también contó con la colaboración de académicos, sacerdotes, intelectuales y políticos que hicieron sus aportes en el tratamiento de asuntos relacionados con la literatura, las artes, la cultura, la moral y las costumbres. Entre ellos, quien se mostró más constante fue José Ignacio González, esposo de Teresa Santamaría, profesor de literatura, columnista de *El Colombiano* y director de la biblioteca de la Universidad de Antioquia. En la edición número 161, de diciembre de 1939, se publicó en la página editorial el “Discurso pronunciado por el profesor José Ignacio González, en el acto de entrega de los diplomas de bachillerato, magisterio y comercio en el Instituto Central Femenino”, titulado: “Formación Intelectual de la Mujer”; de otro lado, sus colaboraciones se centraron en temáticas literarias, como la conferencia “Notas sobre Paul Valéry”, que se publicó en dos entregas en los números 144 y 145, de julio y agosto de 1938.

Las principales temáticas

Las temáticas de la revista se repartieron en dos campos bien definidos que retrataron en cada edición el espíritu de la publicación; de un lado, las que guardaban relación con el universo de las letras, —ya se tratase de letras literarias, académicas o de opinión—; y de otro lado las que competían a los encajes —o a los planos de la vida personal y social de las mujeres, los oficios hogareños y la feminidad—. El gran aporte de *Letras y Encajes* fue el papel que jugó al asumir una actitud propositiva en relación con los cambios que debían darse en la sociedad colombiana en lo atinente a la educación de la mujer, el reconocimiento de sus derechos civiles, las transformaciones de la sociedad moderna y las tendencias del feminismo. Estas temáticas estuvieron presentes a lo largo de tres décadas en páginas editoriales, artículos de opinión, reportajes, transcripción de conferencias, traducciones y reproducción de documentos aparecidos en otras revistas. Siendo realmente amplio el abanico de temáticas de una revista de variedades como *Letras y Encajes*, los asuntos aludidos merecen una atención especial.

La educación de la mujer

En las primeras décadas del siglo xx en Colombia la educación formal de la mujer, o más concretamente, su acceso a los espacios de formación académica y su presencia como profesional de las distintas disciplinas: sociales, humanísticas, tecnológicas y científicas, era un eslabón que no recibía aún la atención necesaria. *Letras y Encajes* no fue ajena a esta problemática, y no solo tomó la palabra, sino que realizó acciones relevantes para que la educación profesional de la mujer fuera una realidad. En sucesivos artículos y páginas editoriales se buscaba mostrar que la mujer era detentora de valores de orden práctico, intelectual, moral y religioso que se debían cultivar para que la sociedad progresara, y que al igual que el hombre, contaba con la aptitud y las facultades suficientes para ingresar a las aulas y acceder a los distintos conocimientos. En las ediciones 121 y 122, de agosto y septiembre de 1936 se publicó en dos partes un largo ensayo de Etelvina López y López, titulado: “La educación de la mujer como el problema más trascendental para el progreso de las naciones y el engrandecimiento de la humanidad”; posteriormente, en la página editorial del número 327, de octubre de 1953, se reprodujeron algunos apartes de una conferencia dictada por la dra. Esmeralda Arboleda de Uribe, titulada: “La mujer ante el Estado moderno”. Allí se lee:

Exigimos el derecho a la educación porque somos parte integrante de la sociedad nacional y por esa razón necesitamos prepararnos para participar eficientemente en la vida que se desarrolla más allá de las paredes de nuestra casa; hacernos más comprensivas; aptas para sobreponernos a nuestras preocupaciones egoístas y para interesarnos por la suerte de nuestros semejantes y por la suerte de la patria (Arboleda de Uribe, 1953: 3.245).

No obstante, al día de hoy no están libres de controversia las razones invocadas en algunas páginas publicadas en *Letras y Encajes* sobre la importancia que tenía la educación de la mujer para hacer de ella, antes que un sujeto autónomo, el complemento perfecto del hombre. De tal modo argumentaba Lucila Arango A. en el discurso de clausura en la Universidad Femenina, en diciembre de 1947:

En gracia a la brevedad, veamos solamente los factores sociales que hacen, desde todo punto importante, la preparación femenina y tendremos que concluir que será retrógrado, ante Dios y ante los hombres quien con mediana cultura sostenga, con los ignorantes, que la ilustración en la mujer deshace el instinto hogareño y de sacrificio, con que la Providencia adornó al sexo femenino para que dulcificara la existencia del hombre (Arango A., 1947: 462).

Los derechos de la mujer

Aunada al reclamo sobre la educación de la mujer, otra problemática guardaba relación con sus derechos, que se encontraban en una situación extremadamente desfavorable. De un lado se hacía un llamado para que las mujeres rompieran su pasividad y denunciaran las inequidades y falta de libertades, vislumbrándose como sujetos con pleno merecimiento de derechos de todo orden; ejemplo de ello fue la página editorial de la edición número 126, de enero de 1937, titulada: “Los derechos de la mujer”, firmada por Idalia Vassalis. Resonaba en otras páginas un tono de denuncia y de lucha, como en la edición número 275, de junio de 1949, donde se publicó el ensayo “La mujer y sus derechos”, de Olga Cárdenas B., tomado de la revista *Lumbre*, de Cartagena:

Nuestra capacidad intelectual ha sido comprobada con hechos que no admiten discusión: la mujer colombiana se ha lanzado a la conquista de las profesiones liberales que antes eran campo de acción exclusivo del hombre, no por ley sino por costumbre, y en

ejercicio de ellas ha demostrado su plena capacidad mental, en ningún caso inferior a la del hombre. Sin embargo el trabajo de la mujer se considera inferior al del hombre y a virtud de esta razón injusta a todas luces, su actividad no se remunera como lo sería si todos sus derechos estuvieran amparados por las leyes del Estado (Cárdenas B., 1949: 1.166).

La causa en la que participó *Letras y Encajes* no fue vana; en la edición número 347, de junio de 1955, se publicó el documento “Estado legal de la mujer” (Comisión del Estado legal de la mujer – 14 de marzo al 1 de abril), con el siguiente epígrafe: “Los pueblos de las Naciones Unidas están resueltos a reafirmar la fe en los derechos humanos fundamentales... en la igualdad de derechos para el hombre y LA MUJER y para naciones grandes y pequeñas” (Sin autor, 1955: 4.045).

El voto femenino

Desde la década de los años treinta del siglo xx, *Letras y Encajes* dejó traslucir el ánimo de participar en la discusión política del país. En la edición número 74, de septiembre de 1932, con ocasión de la disputa fronteriza entre Perú y Colombia, se publicó un manifiesto firmado por las directoras de la revista y otras damas, que fue enviado al presidente Enrique Olaya Herrera (ver imagen 2).

En el marco de la discusión sobre el reconocimiento de los derechos civiles de las mujeres en Colombia, el tema que despertó mayores controversias fue el voto femenino. En este tenor, *Letras y Encajes* publicó cartas, páginas editoriales, manifiestos, entrevistas y artículos de opinión que traslucían distintas posiciones sobre lo que significaba el voto para la mujer y para la sociedad colombiana. El tono de las exposiciones era en ocasiones sereno, llamando a reflexionar sobre un evento de evidente inequidad, mientras que en otras se advertía cargado de emotividad, denunciando lo que se consideraba como una injusticia, y en otras más volcaba los argumentos a la sátira, preguntando qué se podía esperar políticamente de un país en el que el más ignorante de los hombres podía ejercer el voto que le estaba negado a la mujer más ilustrada.

Durante dos décadas *Letras y Encajes* consagró un buen número de páginas a esta polémica, cuyo acto jurídico sancionatorio se dio finalmente el 27 de agosto de 1954. En la edición número 121, de agosto de 1936, se retrataba el estado de la cuestión:

IMAGEN 2: Carta abierta al presidente Enrique Olaya Herrera

SOMOS PARTIDARIAS DE LA PAZ, PERO SI ESTA NO ES POSIBLE SIN MANCILLAR EL HONOR PATRIO, DAREMOS A COLOMBIA CUANTO ELLA PARA SU INTEGRIDAD RECLAME DE NOSOTRAS

Medellín, Spbre. 9 de 1932.

Excelentísimo Señor
Presidente de la República
Bogotá.

Convencidas de que interpretamos los sentimientos de la mujer antioqueña, os manifestamos que aún confiamos en que la discreción y la serenidad que en estos casos han distinguido a vuestra Excelencia, podrán arreglar el asunto de Leticia, si es posible por la vía diplomática, evitando así a Colombia el desastre de una guerra y a nosotras el sacrificio de los seres más queridos de nuestro corazón. Mas si esto no fuere posible y el honor patriótico fuera mancillado, contad con que seremos las primeras en avivar en nuestros varones la lámpara sagrada del amor patrio y en seguirlos bajo las tocas de la "Cruz Roja" o en servir a la Patria en la forma que ella lo reclame de nosotras.

Teresa Santamaría de González, "Letras y Encajes"; Alicia Merizalde de Echavarría, "Centro de Estudios"; Angela Villa de Toro, Sofía Ospina de Navarro, Maruja Jaramillo Melguizo, Ana Cárdenas de Molina, María Eastman.

Oficial, Bogotá 21.

Teresa Santamaría de González, "Letras y Encajes", Angela Villa de Toro, demás damas,

Medellín.

Con honda emoción he recibido la fervorosa manifestación de la mujer colombiana que ofrece su valioso contingente para la defensa de los grandes y permanentes intereses nacionales.

Servidor,

OLAYA HERRERA.

Fuente: *Letras y Encajes*, 1932, núm. 74, s. p.

Este es el tema que ha suscitado, y seguirá suscitando, apasionadas discusiones. Que si la mujer debe continuar alejada de esa cosa sucia y cruel que, con tanta frecuencia, es la política; que si su delicadeza innata podrá sufrir al contacto de realidades sórdidas y de personajes sin escrúpulos; que si correrá el peligro de abandonar la casa por la tribuna del demagogo, en una palabra, que si perderá sus características de mujer, se ha dicho y redicho mil veces (Ospina de O., 1936: 2.064).

El feminismo

Desde la edición número 5, de diciembre de 1926, *Letras y Encajes* dio cabida a trabajos sobre feminismo; en aquella oportunidad, en un artículo tomado de la revista *Hogar*, firmado por Regina, se conminaba a las mujeres en los siguientes términos: “Mujeres, alegrémonos. Hemos empezado a pensar, a sentir responsabilidades y deberes. Hemos empezado a ser personas” (Regina, 1926: 65). Más adelante, en la edición número 98, de septiembre de 1934, se reprodujo el ensayo “Christabel Pankhurst, o el feminismo”, un capítulo del libro *Mujeres extraordinarias*, de Enrique de Castro, en el que se relata la detención de la activista política Christabel Pankhurst en un mitin en Trafalgar Square, en Londres, su posterior liberación y su transformación en ideóloga de la Unión Social y Política de la Mujer. El reconocimiento que la revista fue teniendo entre los lectores la perfilaba como una publicación en la que se asumía una posición afirmativa en relación con el valer de la mujer y la necesidad de la revisión de su papel en la sociedad contemporánea. En la edición número 111, de octubre de 1935, la escritora Idalia Vassalis exponía lo siguiente:

El movimiento [feminista] actual es muy distinto, nos viene de países análogos al nuestro a los cuales estamos unidos por la raza, la religión y las costumbres. Teniendo en cuenta estas circunstancias no hay razón para que querramos permanecer sordas a las continuas llamadas que nos hacen nuestras hermanas de la América hispana; ya no tenemos disculpa alguna para no querer ingresar en las filas de esa numerosa legión que hoy forman las mujeres de la Argentina, Chile, Bolivia, Venezuela, Ecuador, Cuba, etc., cuyos ideales son los mismos nuestros, superación espiritual e intelectual por medio de estudios superiores que nos abran amplios horizontes, que nos saquen de nuestra ignorancia y pasividad coloniales y nos coloquen en el alto puesto a que tenemos derecho por nuestras cualidades de talento y corazón (Vassalis, 1935: 1.762).

Antes de la publicación del ensayo *El segundo sexo* (1949), en el que la filósofa francesa Simone de Beauvoir expuso las principales tesis del feminismo, *Letras y Encajes* mostró su disposición para difundir ideas relacionadas con este, en las que se sentaba posición sobre la necesidad de un cambio de actitud y de mentalidad de las mujeres a nivel mundial. Muestra de ello fue la página editorial de Teresita Sánchez Montoya en la edición número 200, de marzo de 1943:

El feminismo sabiamente interpretado, no debe ser para la mujer actual, cosa distinta de un imperativo de constante lucha por la abolición total, así en la teoría como en la práctica, de los conceptos errados, que, por tanto tiempo, la han tenido relegada en un plano de inferioridad social con relación al hombre [...] Demos a este movimiento renovador de la mujer en el orden social, un sentido más noble y real. Esto es, comprensión absoluta de todos nuestros derechos y deberes. Conocimiento de los primeros para reclamarlos al Estado por mediación de sus representantes y exacto cumplimiento de los segundos, para que no se diga de nosotras que solo aspiramos a los honores de la victoria eludiendo las amarguras del sacrificio (Sánchez Montoya, 1943: 6.457).

En otras oportunidades, volviendo las cartas contra los hombres, la revista publicó textos en los que se denunciaba el antifeminismo; uno de ellos llevó por título: “Antifeministas célebres”. Con un tono irónico se traían a cuento allí los nombres de personajes misóginos de la historia, como Hipócrates, Platón, Aristóteles, Séneca, Erasmo, Schopenhauer, Balzac. No debe llamar a confusión, sin embargo, considerar que *Letras y Encajes* suscribía una posición radical en favor del feminismo, siendo por el contrario la suya una actitud ambigua en relación con las necesidades, pero a la vez los peligros que veían en los cambios que se operaban en la mujer bajo el influjo y la dinámica de la sociedad moderna. Esta característica de la revista la advierten las investigadoras Cruz Elena Espinal Pérez y María Fernanda Ramírez Brouchoud en el libro *Cuerpo civil, controles y regulaciones* (2006), donde exponen que:

No deja de sorprender la ambigüedad de la publicación frente a las posibilidades de emancipación femenina; mientras que por un lado difundía el accionar del movimiento de mujeres (nacional e internacional) y apoyaba el reclamo por el voto, por otro, en varias oportunidades, parecía empecinada en retener a la mujer en sus roles tradicionales [...] Como diría Simone de Beauvoir, esto

muestra una mujer vacilante entre el papel de objeto de Otro que le es propuesto, y la reivindicación de su libertad (Espinal Pérez y Ramírez Brouchoud, 2006: 137-138).

La orientación cristiana

Desde el primer número, la revista tuvo una sección titulada “Mundo Místico”, que fue encargada a la sra. Luisa Echavarría de Uribe. Los temas que se trataban allí aludían a los congresos eucarísticos, los templos, el traslado a la catedral de Medellín del venerable capítulo, la primera comunión, san Francisco, el mes de las ánimas, etc. En muchas ocasiones el sujeto en cuestión era la mujer, a quien se le hacía un llamado para que fuera piadosa y preservara en el hogar los valores cristianos. Después de algunos años la sección desapareció, o fue reemplazada por “Algo sobre Liturgia”, que estuvo a cargo de A. de E. Según se lee en la edición número 120, de julio de 1936, esta nueva sección se proponía:

publicar unos cuantos artículos sobre Liturgia, que a la vez que ayuden a conocer a fondo el por qué de todas las ceremonias de la Iglesia, sirva también para poder desempeñar mejor ciertos cargos piadosos, detalles que generalmente ignoran las personas que no tengan necesidad forzosa de saberlos (A. de E., 1936: 2.044).

De manera habitual, en un buen número de portadas de la revista se reprodujeron motivos gráficos de la virgen María, la sagrada familia, el pesebre navideño, Cristo en la cruz y otros más.

De igual manera, a lo largo de los años se publicaron páginas literarias y piezas líricas sobre temas bíblicos y piadosos, así como artículos de contenido moral y religioso escritos por las directoras de la revista y otras colaboradoras, o por sacerdotes y misioneros. Se trataba, en cada caso, de refrendar el perfil cristiano de la revista y de hacer un llamado a las lectoras para que orientaran los momentos de su vida privada y social a la observación de los dogmas y las costumbres católicas. En los últimos números de la revista, a finales de 1959, era aún notable la prelación que tenían los textos consagrados a la religión; para dar solo un ejemplo, en la edición número 392, de agosto de ese año, se publicó un testimonio titulado “Misioneros en las cárceles”, un extenso poema de Vivas Balcázar titulado “María vencedora” y una noticia tomada del periódico *El Tiempo*, titulada “El congreso de Medellín”, de la escritora Elisa Mújica, que terminaba diciendo:

IMAGEN 3: Portada de 1949



Fuente: *Letras y Encajes*, 1949, núm. 281, s. p.

Solo podré expresar mi gratitud por haber tenido oportunidad de palpar las reservas de fuerza y de fe que guarda Antioquia, ya encausadas a buscar la renovación del país. Y contar mi nostalgia por las horas pródigas que más de un centenar de escritores católicos conocimos en Medellín (Mújica, 1959: 5.351).

La vida moderna

Las expresiones de la vida moderna no perdieron nunca relevancia en las páginas de *Letras y Encajes*. Un signo de estas características, que en apariencia contrastaba con la orientación cristiana, ponía de manifiesto la doble corriente que animaba a la publicación: de un lado, el culto a la tradición y de otro, la participación en los modos de manifestación del presente. Desde el número 2, de septiembre de 1926, y a lo largo de varias ediciones, se contó con la sección dedicada a la última moda: “La tirana del siglo xx”, a cargo de la sra. María Olózaga de Posada. La ironía que subyacía a este título dejaba entrever que la moda era un referente imperativo de la vida moderna: los ecos de París resonaban en descripciones y fotografías de sombreros, peinados, trajes formales e informales, tejidos y encajes. El significado que la revista quiso transmitir con la palabra “encajes” tuvo como soporte la moda, debido a que en gran medida la avalancha de sus cambios recaía en la mujer. En este sentido, *Letras y Encajes* puede entenderse como un puente gráfico e ilustrado hacia la Modernidad con el que se pretendía salvar todos los escollos de una transformación sin precedentes en la vida personal y social de las mujeres. En un artículo publicado en la edición número 186, de enero de 1942, se lee:

La mujer vivía y se agotaba dentro del hogar, eso era lo único que la sociedad le permitía, y debía soportar una carga agobiadora de prejuicios.

Todo ha evolucionado, y es natural que en el ritmo apresurado actual, su situación haya variado. ¿Ha ganado? ¿Ha perdido? Creo que ambas cosas (Semelis de Robertis, 1942: 5.696).

La vida moderna se asociaba a lo práctico, revolucionario, distinguido, sugestivo, informal, y se localizaba fundamentalmente en aquellos objetos y hábitos que marcaban la diferencia entre un antes y un después en relación con la vida cotidiana en la ciudad: automóviles, electrodomésticos, prendas de vestir, el decorado de los interiores de las residencias, la preparación y el servicio de las comidas, etc. Un rasgo

de modernidad que *Letras y Encajes* impulsó llamando poderosamente la atención, y que al día de hoy puede dar lugar a indagaciones de orden semiológico, sociológico, ideológico y cultural, tiene que ver con la gran cantidad de pautas publicitarias que aparecieron en sus páginas: número tras número los lectores tuvieron ante sus ojos gráficas y fotografías, marcas y lemas sugestivos e impactantes, usos retóricos que confrontaban sus hábitos y los invitaban a ingresar en la noria del consumo de autos, cigarrillos, electrodomésticos, moda, productos para la belleza, etc. La imagen 4 es apenas un ejemplo, incluido en la edición número 174, de enero de 1941.

Otras temáticas que robaron el interés de *Letras y Encajes* y que le dieron un sello de identidad como revista femenina guardaron relación con asuntos como la conmemoración de las fiestas religiosas, los elogios a las madres, los cuidados y la belleza de la mujer, los protocolos sociales, la etiqueta, el buen gusto y la buena mesa, el matrimonio y la familia, la crianza de los niños, el cuidado de la casa y los oficios domésticos. El argumento que con mayor insistencia se buscó transmitir a las lectoras de la revista trazaba como ideales la belleza, la buena educación y la bondad; así lo expresaba Mariela Betancur Jiménez en una nota titulada “El verdadero valor de la mujer”, publicada en la edición número 272, de marzo de 1949: “La belleza y la inteligencia de una mujer, si no van acompañadas de la educación y la bondad, pueden serle de fatales conclusiones y desastroso fin” (Betancur Jiménez, 1949: 1.045).

Las efemérides

Para celebrar sus efemérides y reafirmar los propósitos de la revista, en las ediciones correspondientes al mes de agosto de cada año se adoptó como costumbre publicar recuadros, colofones o páginas editoriales con autoelogios y autorreconocimientos por la labor cumplida. Un magnífico ejemplo del comienzo de esta tradición editorial fue el colofón del primer aniversario, publicado en la edición número 13, de agosto de 1927 (ver imagen 5).

A medida que se iban sucediendo las ediciones y se consolidaba la misión como revista cultural y femenina, en cada efemérides *Letras y Encajes* cobraba mayor notoriedad. A modo de ejemplo, en la edición número 265, de agosto de 1948, la página editorial anunciaba:

IMAGEN 4: Anuncio publicitario

LETRAS Y ENCAJES 5077



Señora de casa o esclava ?

Querrá usted continuar esclavizada a un chorro de agua? Llame al teléfono 103-50 y cambiará totalmente su panorama.—**Almacén Moral** le vende en las mejores condiciones de precio y plazo

SU LAVADORA ELECTRICA UNIVERSAL
(de Landers Frary & Clark)

Economice tiempo, dinero y salud. Estamos listos a demostrarle nuestra oferta. Pídanos mejor información; aproveche buenas condiciones de pago y las ventajas de una marca mundialmente conocida y apreciada.



Almacén "MORAL"

Carrera 51 - Bolívar - 49-34 a 39.
Entre Colombia y Ayacucho.

Fuente: *Letras y Encajes*, 1941, núm. 174, s. p.

IMAGEN 5: "Mi cumpleaños", colofón en la edición del primer aniversario



AÑO II	DIRECTORAS:	MEDELLÍN
NRO. 13	Sofía Ospina de Navarro. Ángela Villa de Toro	Alicia M. de Echavarría. Teresa Sanlamaría.
Administración, Carrera Ecuador, cruceiro Bolivia. Teléfono 2-5-7.—Medellín Agosto de 1927.		

MI CUMPLEAÑOS

Hoy se celebra el primer aniversario de mi nacimiento, y mis directoras, llenas de entusiasmo y orgullo, me han revestido de lujo. Ha cabido en mí el honor de la primogenitura, como que fui la primera revista femenina editada en Medellín; y ha ayudado a mis triunfos, la oportunidad con que llené el campo que en ese tiempo dejaron, las revistas masculinas, completamente vacío. Fuera novedad, curiosidad, o amabilidad, de la gente, tanto mi acogida como el año que llevo de vida, han sido honrosos, lucrativos y perfumados con unas cuantas felicitaciones y elogios, trofeos que mis dueñas guardan para saborear a sus anchas en las reuniones íntimas que de mí tratan. La idea de mi fundación viene de lejos, y fué en su primer tiempo algo muy reducido y sencillo; cuando un grupo de damas pensó en un centro de costura y entretenimientos, figurando entre ellos una pequeña revista que diera cuenta de todo lo que allí ocurriría; más tarde, y cuando este proyecto no pudo llevarse a cabo, se fue ensanchando un poco la idea y de allí surgió mi creación; y con el nombre de "Letras y Encajes" figuró en Medellín, ciudades y poblaciones vecinas, y algunos lugares del Exterior.

Entro de casa en casa, vinjo y conocho y cuando saben que cada uno de mis números re-presenta un valor para ayuar a la construcción del interesante y necesario Salón de Maternidad, en el Hospital de San Vicente de Paúl, es de verse el interés y cariño con que se me recibe y cómo los mil números de las últimas ediciones se han agotado por completo.

Poco a poco se venían bosquejando y cambiando ideas para la clase, condiciones y demás bases de mi publicación, cuando un pequeño incidente que demostró más claramente la necesidad de una revista, creó el impulso que vino a realizar mi existencia: una señora extranjera, conocedora del idioma y que visitaba a Medellín en uno de sus viajes por la América del Sur, preguntó en una ocasión cuál sería la mejor revista de la ciudad, para incluirla en su colección de revistas hispanoamericanas. Cuál fué su sorpresa al saber que este centro carecía de ellas y que sólo circulaban los periódicos diarios. Entonces fué cuando sintiendo el amor propio de la colectividad antioqueña mis cuatro directoras, revestidas de valor y paciencia y desafiando el temible "qué dirán" dieron los primeros pasos y concretaron mi fundación, dándome vida en agosto de 1926.—ALICIA MERIZALDE DE ECHAVARRÍA.

Fuente: *Letras y Encajes*, 1927, núm. 13, s. p.

Agosto 1925 - Agosto 1948

LETRAS Y ENCAJES sin pretensiones, mas sí con legítimo orgullo, celebra el vigésimo-tercer aniversario de su fundación.

Desconocer la onerosa tarea que esto implica es injusto, como injusta fue en aquel entonces (A. 1925) la crítica general que suscitó en Medellín la aparición de LETRAS Y ENCAJES y esto por qué? Solo porque era un grupo de intelectuales y aguerridas damas, quienes izaban la bandera de la cultura en Colombia y emprendían la ardua carrera del periodismo [...]

ANTIOQUEÑOS, congratulémonos con LETRAS Y ENCAJES y en tributo de admiración y cariño adjudiquémosle el título: DECANA DEL PERIODISMO FEMENINO EN COLOMBIA (Arango A., 1948: 773).

Conclusiones

El anterior recuento constituye apenas un acercamiento al legado que ha dejado para Colombia y Latinoamérica la revista *Letras y Encajes*. Al volver la mirada al desafío, el lenguaje, los valores y contenidos de la revista, se revela un buen número de objetos de investigación que no pueden ser pasados por alto. La primera conclusión a la que se puede llegar tiene que ver con la presencia y visibilidad de la mujer; mientras en los discursos de reivindicación del ser de la mujer se denuncia como un hecho generalizado su silencio en el marco de una sociedad patriarcal, un proyecto de largo aliento como *Letras y Encajes* demuestra todo lo contrario: las mujeres oficiaban como lectoras de la política y la jurisprudencia en el país, como promotoras de la educación y las causas sociales y como espectadoras y actrices de la cultura. La creatividad y la opinión de la mujer, al igual que la reivindicación de sus derechos, y su proyección en la vida moderna, fueron asuntos abordados a lo largo de tres décadas en las que se evidenciaron grandes cambios.

La condición de expectativa y acción necesaria para mantener vivo un proyecto cultural como una revista femenina, solo puede adelantarse con la actitud de liderazgo, la inteligencia y agudeza de quienes leen con claridad las transformaciones de su propio tiempo. De lo anterior se consigue deducir la segunda conclusión: lo que nació como la suma de motivaciones de cuatro mujeres ilustradas, consiguió perdurar en el tiempo por el tesón y el compromiso de todas ellas, pero particularmente de una: Teresa Santamaría de González, en quien se concentraron importantes

proyectos sociales y culturales de Medellín y Antioquia, como la rectoría de la Universidad Femenina (Colegio Mayor de Antioquia), la dirección del Museo Zea (posteriormente Museo de Antioquia) y la dirección de la revista *Letras y Encajes*.

Lo que resta por conocer de la revista provendrá de las inquietudes e intereses de los nuevos investigadores, quienes tienen a su disposición importantes acopios de ejemplares en los fondos patrimoniales de la Universidad EAFIT, la Biblioteca Pública Piloto y la Universidad de Antioquia.

Referencias

- A. de E. (1936), “Algo sobre Liturgia”, *Letras y Encajes*, núm.120, julio.
- Alzate, Carolina (2003), “¿Cosas de mujeres? Las publicaciones periódicas dedicadas al bello sexo”. En: *Medios y Nación: Historia de los medios de comunicación en Colombia*. Bogotá, Aguilar, pp. 82-104.
- Arango A., Lucila (1947), “Discurso de clausura del ‘Colegio Mayor de Antioquia’, en el segundo año de su fundación, pronunciado por el Dr. Antonio Osorio Isaza”, *Letras y Encajes*, núm. 257, diciembre.
- _____ (1948), “Editorial”, *Letras y Encajes*, núm. 265, agosto.
- Arboleda de Uribe, Esmeralda (1953), “La mujer ante el Estado moderno”, *Letras y Encajes*, núm. 327, octubre.
- Barón, Migdonia (1954), “Ángela Villa de Toro”, *Letras y Encajes*, núm. 334, mayo.
- Berg, Mary G. (2012): “El teatro de Sofía Ospina de Navarro”. En: *Lingüística y Literatura*, núm. 61, pp. 27-36.
- Betancur Jiménez, Mariela (1949), “El verdadero valor de la mujer”, *Letras y Encajes*, núm. 272, marzo.
- Cárdenas B., Olga (1949), “La mujer y sus derechos”, *Letras y Encajes*, núm. 275, junio.
- Carrasquilla, Tomás (1926), “Concepto del maestro Carrasquilla”, *Letras y Encajes*, núm. 3, octubre.
- Espinal Pérez, Cruz Elena y María Fernanda Ramírez Bouchord (2006), *Cuerpo civil, controles y regulaciones*, Medellín, Fondo editorial EAFIT.
- Fémina (1954), “Doña Alicia Merizalde de Echavarría”, *Letras y Encajes*, núm. 339, octubre.

Giraldo Gómez, Alicia (2008), *Abuelas y maestras de Antioquia en el siglo xx, 1850-1950*, Medellín, Forjadoras de Forjadores.

Giraldo Salazar, Miguel (1940), “Prólogo”, *Letras y Encajes*, núm. 163, febrero.

Gómez de Álvarez, Margarita (1950), “Distinguida periodista. Entrevista con doña Aura de Silva”, *Letras y Encajes*, núm. 285, abril.

Gómez Saldarriaga, Daniela (2014), *Cómo te olvidan, la historia de Teresa Santamaría de González*, Medellín, Universidad de Antioquia.

Hospital San Vicente de Paúl (1993), *Hospital San Vicente de Paúl, 80 años, una vida entera, por la vida*, Medellín, Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid.

La Dirección (1926a), “La revista y la mujer”, *Letras y Encajes*, núm. 1, agsto.

_____ (1926b), “Letras y Encajes”, *Letras y Encajes*, núm. 2, septiembre.

Letras y encajes (2017), edición facsimilar, pról. Juan Manuel Cuartas Restrepo, Medellín, Editorial EAFIT.

López Oseira, Ruth (2002), “La Universidad femenina, las ideologías de género y el acceso de las colombianas a la educación superior, 1940-1958”. En: *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, núm. 4, pp. 67-90.

López y López, Etelvina (1936), “La educación de la mujer como el problema más trascendental para el progreso de las naciones y el engrandecimiento de la humanidad”. En: *Letras y Encajes*, núms. 121 y 122, agosto y septiembre.

Merizalde de Echavarría, Alicia (1926), “Salón de maternidad”, *Letras y Encajes*, núm. 1.

Moreno, Magda (2017), *El embrujo del micrófono (1948) Las hijas de Gracia (1951)*, Medellín, Editorial EAFIT.

Mújica, Elisa (1959), “El congreso de Medellín”, *Letras y Encajes*, núm. 392, agosto.

Ospina de Navarro, Sofía (1926), *Cuentos y crónicas*, pról. Tomás Carrasquilla, Medellín, Tipografía Industrial.

_____ (1942), *La buena mesa: sencillo y práctico libro de cocina*, 4.^a ed., Medellín, Tipografía Sansón.

_____ (1964), *La abuela cuenta*, Medellín, La Tertulia.

_____ (1984), *Crónicas*, pról. Adel López Gómez, Medellín, Susaeta.

Ospina de O., Elena (1936), “El voto femenino”, *Letras y Encajes*, núm. 121, agosto.

- Peregrina (1936), “Teresa de la Parra”, *Letras y Encajes*, núm. 121, agosto.
- Pérez Sastre, Paloma (2000), *Antología de escritoras antioqueñas 1919-1951*, Medellín, Fomento Editorial - Dirección de Cultura.
- Posada, Lía (1954), “Editorial. En el homenaje a doña Teresa Santamaría de González”, *Letras y Encajes*, núm. 336, julio.
- Regina (1926), “En qué consiste el feminismo”, *Letras y Encajes*, núm. 5, diciembre.
- Restrepo Sanín, Juliana (2011), *Mujeres, prensa escrita y representaciones sociales de género en Medellín entre 1926 y 1962* [trabajo de grado, Maestría en Historia, Universidad Nacional de Colombia], Medellín.
- Sánchez Montoya, Teresita (1943), “Editorial”, *Letras y Encajes*, núm. 200, marzo.
- Semelis de Robertis, Tonita (1942), “La mujer moderna”, *Letras y Encajes*, núm. 186, enero.
- Sin autor (1933a), “Editorial”, *Letras y Encajes*, núm. 85, agosto.
- Sin autor (1933b), “Recuadro”, *Letras y Encajes*, núm. 85, agosto.
- _____ (1936), “Notículas”, *Letras y Encajes*, núm. 116, marzo.
- _____ (1955), “Estado legal de la mujer”, *Letras y Encajes*, núm. 347, junio.
- Vassalis, Idalia (1933), “Sin título”, *Letras y Encajes*, núm. 85, agosto.
- _____ (1935), “Disertaciones sobre temas femeninos”, *Letras y Encajes*, núm. 111, octubre.
- Villa de Toro, Ángela (1936), “La mujer y la ciencia”, *Letras y Encajes*, núm. 114, enero.
- _____ (1940), *La infancia, pórtico de la vida*, pról. Pbro. Miguel Giraldo Salazar, Medellín, s. e.

Los primeros años de *Eco: Revista de la Cultura de Occidente*, una aproximación distinta al arte¹

Adelaida Acosta Posada²
(Universidad EAFIT, Medellín)

La discusión sobre el arte y la cultura de masas está asociada a la aparición de medios de reproducción técnica, lo que lleva a que las discusiones derivadas de ello se acentúen durante el siglo XX. Pero, además, se encuentra ligada a los medios de comunicación. Juan Antonio Ramírez (1992) señala que, con la aparición de la imprenta vendrá un momento a partir del cual la consagración y orientación de los valores sociales estará mediado por la prensa. En este momento, entonces, aparecerán figuras que, en los medios de comunicación masivos, van a buscar realizar la mediación entre el productor y el consumidor.

En Colombia el desarrollo de los medios masivos de comunicación alentó importantes procesos sociales, culturales y estéticos y un ejemplo de ello son las revistas culturales. Incluso, si se tiene en cuenta que cada una estuvo dirigida a un público determinado, que en algunos casos no podría considerarse masivo, sino, más bien, una minoría culta, se puede encontrar que ellas, como señala Melo,

[...] aparecen con el interés de promover un ideal cultural, el de la civilización, que incluye el orden republicano, el progreso económico y el avance espiritual. Y dar una oportunidad a los escritores para que sus productos lleguen al nascente público. La revista sirve para publicar, porque publicar un libro es muy difícil, y sirve para divulgar y convencer. Y por eso, oscilan entre las

¹ Texto presentado en el coloquio del Doctorado en Humanidades de la Universidad EAFIT, durante el segundo semestre de 2017 como resultado de la investigación “Intelectuales, arte y cultura de masas en Colombia, 1936-1962”, bajo la dirección de Alba Patricia Cardona Zuluaga. Se recurrió a un trabajo de archivo en el que se tuvo como fuentes primarias las revistas culturales publicadas entre 1936 y 1962, tanto de iniciativa gubernamental como privada. Así, se revisaron: la *Revista de las Indias*, *Mito*, *Hojas de Cultura Popular* y la revista *Eco*.

² Candidata a Doctora en Humanidades de la Universidad EAFIT.

revistas con una meta precisa y las que son ante todo una vitrina de escritores; las que impulsan una visión propia de la sociedad y las que confían en que el solo hecho de poder entregar sus creaciones al público ayude a desarrollar la civilización (2008: 2).

Al hablar de revistas culturales y su labor de mediación es necesario tener en cuenta la figura de los intelectuales, quienes participaron en una serie de proyectos asociados a la cultura no solo como parte de la burocracia estatal, sino como los encargados de emitir juicios sobre lo que se entendía o no como tal.

Acudir al término “intelectual”, sin embargo, es problemático. Como señala Altamirano, no es unívoco, su significado no se encuentra definido y se presta a la polémica. El concepto de intelectual ha variado desde el momento en que comienza a utilizarse, último tercio del siglo XIX (Altamirano, 2013), hasta la actualidad e implica, así mismo, diferentes matices de acuerdo con la región, situación social o ámbito desde el cual es definido o trata de ser entendido.³

En una de las definiciones más amplias, Le Goff habla de los intelectuales como aquellos que “tienen por oficio pensar y enseñar su pensamiento” (1986: 21). Y al hablar de los intelectuales en Colombia, Urrego parte de esta definición, pero aclara que, aunque parece ser un grupo bastante amplio, si se tienen en cuenta las estadísticas para definir la cantidad de personas que se encontraban en capacidad de publicar, como medio para difundir sus ideas, la definición se vuelve bastante limitada (2002).

En el contexto colombiano, el trabajo de este investigador da luces sobre la situación particular de los intelectuales en el país. El autor divide su análisis respondiendo a los diferentes periodos políticos que se dieron en el siglo XX, con énfasis en la relación de los intelectuales con el poder. Así, en el periodo de la “República Liberal” —donde, señala Urrego, se empieza a ampliar el concepto de intelectual— interesan fenómenos como la constitución de la clase media, el crecimiento de los sectores urbanos letrados y los cambios en el consumo y la producción de cultura, impulsados, entre otras, por la aparición de las revistas culturales y el proyecto de “Revolución en Marcha” (Urrego, 2002). Y, a partir de los años treinta, serán de especial relevancia

³ Así, se encuentran autores que abordan el ser y el deber ser del intelectual, lo que Altamirano (2013) llama el punto de vista normativo, como Sartre, Said, Simmel o Walzer; quienes se ocupan de describir las características y funciones del intelectual, como Shils, Bourdieu y Bauman, o quienes tratan de comprender o delimitar el concepto a través de la historia, como Altamirano o Urrego, en el contexto colombiano.

fenómenos como la figura del pintor y escritor como intelectual y la aparición de los intelectuales de un nuevo tipo, los profesionales (Urrego, 2002). Esto, entonces, permite acercarnos a los intelectuales del periodo que nos ocupa pero no explica a cabalidad el fenómeno.

Podemos encontrar, entonces, en las revistas y periódicos, incluso anteriores a la década de los treinta, figuras como Baldomero Sanín Cano, que dedicó gran parte de sus textos a temas como la clasificación de las artes, las nuevas formas de producción como el cine y a reseñar exposiciones. Posteriormente, en revistas como *Mito* y la *Revista de las Indias*, aparece, por solo mencionar a algunos, un grupo interesado especialmente en el cine y con conocimiento sobre el mismo, como Jorge Gaitán Durán, Hernando Valencia Goelkel o Hernando Salcedo Silva. Finalmente, están los profesionales en el arte —que encuentra como principal representante en Colombia a Marta Traba—, que realizan una crítica de arte mucho más elaborada y considerablemente más extensa que la que comúnmente se hacía hasta ese momento.

Esto nos lleva a entender a los intelectuales como los poseedores o creadores de conocimiento, interesados en el arte, relacionados con los medios masivos como mecanismo de difusión y de reflexión, y con distintos niveles de especialización en sus conocimientos. Concepto que se irá ampliando a través de sus textos donde, en la mayoría de revistas culturales, se definieron como tales y se otorgaron funciones y responsabilidades como grupo.

La crítica de arte en Colombia, podemos concluir, es realizada por profesionales en un momento más tardío, entre los cincuenta y los sesenta con mayor intensidad, pero en las revistas que aparecen durante la primera mitad del siglo xx, y especialmente a partir de los treinta, ya encontramos una actividad crítica.

Así, entre 1930, momento en que aparece la *Revista de las Indias*, y la década de los sesenta, cuando se encuentra el primer periodo de la revista *Eco*, es posible ver modificaciones en los modos de percibir, comprender y hablar del arte en el país y durante el cual, en los medios de comunicación como prensa, revistas culturales y radio, van a coexistir ambas formas de crítica.

En las revistas culturales que aparecieron entre 1936 y 1962, en lo que respecta al arte, es posible observar cómo estos intereses fueron cambiando. Así, en las primeras publicaciones se encuentran artículos que se acercan más a la enciclopedia, como los que aparecen en el primer periodo de la *Revista de las Indias*.

En publicaciones como *Mito* y en la segunda época de la *Revista de las Indias* podemos observar cómo surge un interés informativo enfocado hacia lo que está pasando en los museos y salas de exhibiciones del país. Especialmente, en secciones como “Notas” o “Crónicas de exposiciones”.

Las reseñas sobre las exposiciones, generalmente cortas (con una extensión de media a una página), relatan las muestras que se presentan en distintos lugares del país pero especialmente en Bogotá. Normalmente, su estructura incluía un repaso de la carrera del autor, los puntos que hacen sus cuadros relevantes y las principales obras que se deben ver en la exposición. Una especie de guía para el espectador.

En estas reseñas, sin embargo, no se teoriza sobre el arte que se está presentando y pocas veces se incluyen aspectos técnicos. En muchos casos, se califican las obras de arte como buenas, importantes o meritorias; o por el contrario se descalifican, lo que también sucede con los artistas, pero sin llegar a desarrollar a fondo o explicar qué es aquello que las hace buenas o malas, relevantes o irrelevantes.

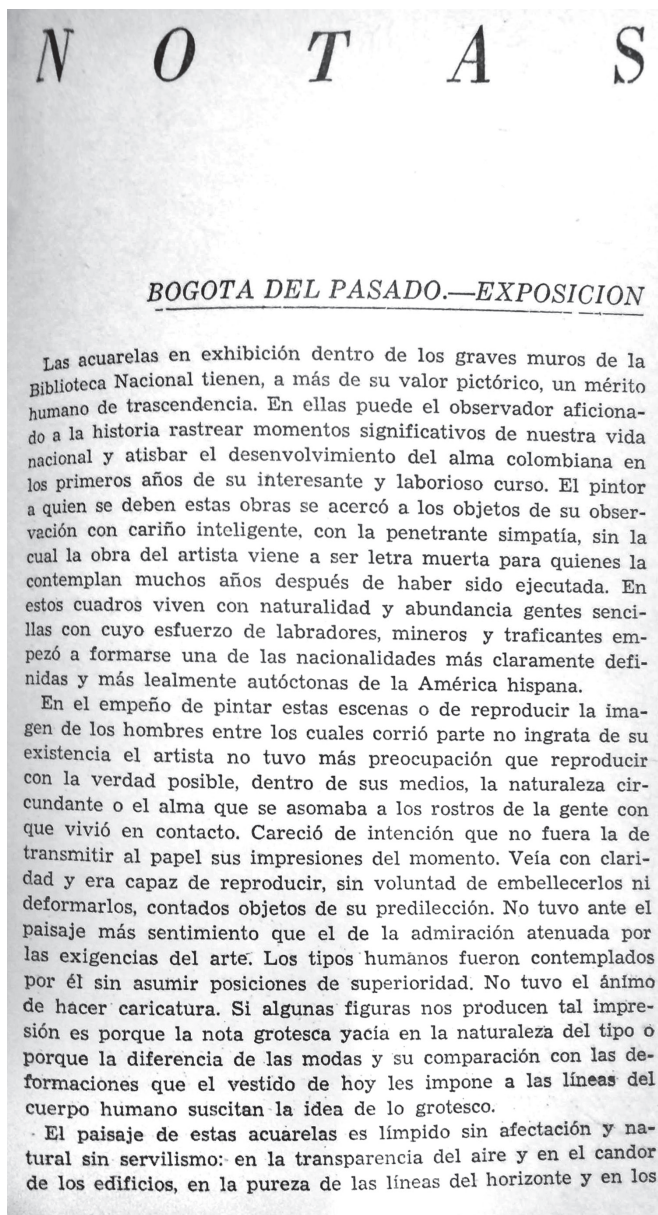
La llegada de la revista *Eco* va a significar un cambio en el tratamiento que hasta ese momento se había dado al tema del arte en las revistas culturales. En esta publicación aparece un énfasis no ya en lo que se presenta en el país sino en el arte moderno. Los textos van a ser sobre todo artículos de mayor extensión, en muchos casos traducciones. Las reseñas continúan, pero en este caso sobre las exposiciones que se presentan en Alemania.

Al hablar de las revistas culturales en Colombia es constante la referencia a dos de ellas: *Mito* y *Eco*. Estas pueden ser calificadas como los dos grandes hitos de este tipo de publicaciones en Colombia en el siglo pasado.

En la década de los cincuenta aparece *Mito* (1955), una publicación bimestral que pretendía ocuparse, como señala el editorial del primer número, de “textos donde haya una problemática estética o una problemática humana” (Sin autor, 1955: 1). Esta revista, fundada por Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel, estuvo en circulación desde mayo de 1955 hasta junio de 1962, para un total de 42 números.

En sus páginas, se puede encontrar una mezcla de contenido literario y artístico, de intelectuales colombianos y extranjeros. En ella hay crítica de arte y cinematográfica, traducciones, artículos filosóficos, históricos y obras inéditas junto a obras originales creadas especialmente para la portada de la revista. Sobre *Mito* cabe resaltar el especial interés que dio a la reseña cinematográfica y de exposiciones colombianas, al igual que una marcada preocupación por la literatura colombiana.

IMAGEN 1: Reseña de exposición en Bogotá



Fuente: *Revista de las Indias*, 1939, t. 2, núm. 7.

IMAGEN 2: Reseña de exposición pictórica

466

REVISTA DE LAS INDIAS

EXPOSICION DE ERWIN KRAUS

Erwin Kraus, el pintor germano-colombiano, ha ocupado con la exhibición de sus paisajes la Galería de la carrera séptima. En el actual florecimiento de la pintura nacional, los paisajistas venían representando el punto endeble y Kraus ha resuelto quebrar la tradición, arrinconar los convencionalismos y presentarnos, desnudo e íntegro, el campo y el cielo de Colombia.

Esta rara honestidad frente al paisaje da a los lienzos de Kraus un cierto primer plano de dureza, dureza querida y buscada por el artista, dureza que no es sino fiel reflejo del medio, abrupto, tempestuoso y violento del trópico andino.

La educación estética del pintor, adquirida en Europa, no ha conseguido desvirtuar sus cualidades. Y la técnica aprendida en el viejo mundo se halla al servicio de una individualidad poderosa, de una interpretación personal y de un espíritu en íntima comunión con el ambiente.

La capacidad de Kraus para asimilar lo grandioso y lo sublime no se desvía jamás hacia lo composición fácil ni hacia el cromatismo de gusto burgués. Existe en estas masas de montañas y estos cielos nubosos, amenazadores, un aire de realismo y verdad, difícilmente superable.

Lo mismo al enfrentarse con la luz velada de la Sabana que al captar la invasión solar de tierra caliente. Kraus, acierta a darnos la emoción y el matiz. La lluvia fría, recogiendo sobre árboles retorcidos por el vendaval o el sol poniente, en un horizonte sereno, dorando las copas de los pinos, nos ofrecen, plenamente resuelto, uno de los problemas pictóricos más inasibles de nuestro paisaje. La justa visión de la luz, tan rica de variaciones y tan desorientadora del pincel.

Pero no sólo este aspecto resume el valor artístico de la obra de Kraus. Ahí están, también, esas ingentes masas de granito de la Sierra Nevada de Santa Marta, esos pueblos que se encaraman sobre las salvajes laderas cordilleranas, los valles ocultos y deliciosos, el ubérrimo florecer de la vegetación de las bajas zonas, las nieves eternas de los picachos y las iglesias coloniales perdidas en olvidadas aldeas.

Kraus conoce su país como muy pocos y su amor a la tierra se ha volcado en estos cuadros pintados en todos los rincones de Colombia, cuadros auténticos, realistas, rebosantes de fuerza y colorido que señalan a su autor como la casi única posibilidad de gran paisajista colombiano.—C.

Fuente: *Revista de las Indias*, 1940, t. 7, núm. 22.

IMAGEN 3: Reseña de exposición por Jorge Gaitán Durán

PINTURA

La Exposición de Cecilia Porras

Cecilia Porras es la más grande revelación de la pintura colombiana, desde el año 1947, cuando apareció en nuestro ambiente una generación que aspiraba a tener capacidad para lo universal. Alejandro Obregón, Enrique Grau, Eduardo Ramírez, Lucy y Hernando Tejada, fueron los más importantes representantes de esa nueva sensibilidad, que entonces comenzaba a afirmarse contra toda clase de prejuicios. Ahora, todos los pintores mencionados poseen un sólido prestigio y cuentan entre los más eminentes que haya habido en Colombia. Pero era difícil para el público de esa época turbulenta, comprenderlo y aceptarlo así. Simplemente, en cuestiones plásticas, Colombia estaba retardada medio siglo. Contemplando la pintura de Cecilia Porras, nos damos cuenta del camino recorrido. Los jóvenes artistas tienen ya ante ellos una joven tradición de espíritu y oficio, de la cual talvez nuestra crítica no ha comprendido la importancia. En aquellos tiempos, todo estaba por hacer. Se llegó necesariamente al "pastiche", porque era imposible descubrirlo e inventarlo todo. Los que poseían un auténtico talento, atravesaron esa etapa difícil y se encontraron a sí mismos. Muchos otros perecieron en aventuras, que a lo menos tenían el mérito del riesgo. Los jóvenes pintores que han aparecido entre nosotros últimamente consideran la nueva sensibilidad plástica como enteramente natural. No saben hasta qué punto se luchó en esos tiempos.

La obra de Cecilia Porras enlaza con esa nueva y auténtica manera plástica; pero ella ha logrado hacerlo con el máximo de independencia y personalidad. No podemos separar su arte de su condición. Alguien decía que Cecilia Porras ha visto una Cartagena que los cartageneros no han descubierto todavía. En oposición a los colores violentos y ácidos de la imaginería costea, la artista ha sabido encontrar la prestigiosa tristeza de un paisaje que todos los que conocen la oposición del mar y de la ciudad, habrán advertido en el instante preciso y único en que el medio día comienza a perder su exacerbación. Es además la imagen de una tierra que se termina y que da por lo tanto una excepcional impresión de soledad. La figura humana no tiene nada en frente. Se halla exactamente en la *hora de la verdad*, de que hablan las crónicas taurinas.

Cecilia Porras ha tenido la astucia de encontrar una manera plástica adecuada para estos elementos de vida interior. Si se observan óleos como *Cartagena*, *Calle Larga*, *Casas y Murallas*, *Callejuela*, *Paisaje con barca*, se halla un universo muy despojado, de una desnudez conmovedora, logrado a base de tonalidades grises que se extienden más allá de los límites del cuadro, hasta lo imaginario.

No se puede afirmar desde luego, que esta obra haya alcanzado el límite de sus posibilidades. A veces da la impresión de ser demasiado diluida, revela —digámoslo así— una falta de concentración. Otras, se aproxima demasiado a la literatura, a la ilustración, aun cuando es justo reconocer que en ningún momento cae definitivamente en ellas. La sensibilidad de su línea, manifiesta sobre todo, en sus dibujos, que a nuestro modo de ver, y guardándonos mucho de una posible exageración, cuentan entre lo mejor de su género en Colombia; la sensibilidad de su línea —repetimos— no siempre se realiza plásticamente, en ocasiones queda en tierra de nadie, en una indecisión notoria. La magia y la poesía permanecen aún; pero ya como elementos extrapictóricos.—J. G. D.

IMAGEN 4: Reseña de exposiciones alemanas

NOTICIAS CULTURALES

323

ARTES PLÁSTICAS

Arte moderno

De colecciones europeas y americanas, se reunieron unas 400 obras de Ernst Ludwig Kirchner para una exposición que se presentó hasta el 30 de octubre en la "Kunsthalle" de Düsseldorf. El pintor, que falleció en Suiza en 1938, habría cumplido los 80 años en 1960. Con esta ocasión se reunió en Düsseldorf la documentación más amplia de su obra: 103 cuadros, 126 acuarelas y dibujos y 146 obras gráficas. Kirchner figura entre los artistas que en 1905 constituyeron en Dresde el grupo "Die Brücke" y que en 1915 se trasladaron a Berlín. Desde 1909 surgieron sus famosos cuadros expresionistas de escenas callejeras. Kirchner —según se hace resaltar en el prólogo del catálogo— se considera hoy "como una de las personalidades creadoras que más han contribuido a perfilar el panorama del arte moderno".

La "Städtische Galerie" de Múnich presentó hasta el 20 de noviembre la extensa colección de arte moderno del propietario de la Galería de Múnich, Günther Franke, compuesta de 642 obras de pintura y arte gráfico. El punto culminante lo constituye la extraordinaria colección Beckmann, con 32 cuadros y 200 trabajos gráficos, que es una de las mayores colecciones de Beckmann en Europa. También está representado en la exposición Paul Klee con algunas de sus obras principales y una serie de trabajos gráficos. Alrededor de estos artistas se agrupan en la colección Franke, Kokoschka, Barlach, Munch, Nolde, Franz Marc, y entre los pintores vivos E. W. Nay, que fue protegido de Franke desde sus comienzos. 64 cuadros de los diferentes períodos de Nay permiten seguir

Fuente: *Eco*, 1961, t. II, núm. 3.

IMAGEN 5: Portada de la revista *Eco*



Fuente: *Eco*, 1961, t. II, núm. 3.

IMAGEN 6: Portada de la revista *Mito* de mayo de 1957

MITO

Revista Bimestral de Cultura

AÑO III - Marzo - Abril - Mayo de 1957 - No. 13

4 DE MAYO

por Alejandro Obregón

"MITO" Y LAS LIBERTADES - DECLARACION DE LOS INTELEC-
TUALES COLOMBIANOS - LA UNIVERSIDAD - SANIN CANO -
POR UNA LIGA DE LOS DERECHOS HUMANOS.

EDUARDO MENDOZA VARELA Roma
CESARE ZAVATTINI Relatitos

LAURA BOHANNAN

"Miching Mallecho": Esto es Brujería.

FERNANDO CHARRY LARA Sombra bajo los Alamos

EDUARDO CABALLERO CALDERON
Literatura y Sociedad



NOTAS

KI: EL DRAMA DE UN PUEBLO Y DE UNA PLANTA,
de Fernando Benítez

CUENTOS FRIOS, de Virgilio Piñera.

CUENTOS Y NOVELAS CORTAS DE NORTEAMERICA

• LAS HAZAÑAS DEL CABO ASCH

A PROPOSITO DE "LA MARIA"

CRONICA DE MAYO

por Pedro Gómez Valderrama

ESTUDIOS

TREINTA AÑOS DE HISTORIA COLOMBIANA



Fuente: *Mito*, 1957, t. III, núm.13.

Eco: Revista de la Cultura de Occidente aparece cinco años después, en mayo de 1960; publicada en Bogotá por la Librería y Galería Buchholz, presentando un panorama distinto. Esta publicación, por lo menos en sus tres primeros años bajo la redacción de Elsa Goerner, periodo del que me ocupó, no fue un escenario de debate sobre el arte y la cultura de masas, no desarrolló discusiones de intelectuales colombianos ni respondió a las preocupaciones características de los mismos en este periodo. Por el contrario, encontramos un interés particular en el arte moderno alemán, en las traducciones, en reseñas de exposiciones europeas y una crítica de arte con características disímiles a la de otras publicaciones. Estas particularidades pueden deberse a un interés editorial distinto del que partieron las demás. Visible claramente si se observa el contenido de la revista:

Como señala Cobo Borda:

Eco fue fundada y mantenida por Karl Buchholz desde su torre de Babel de la avenida Jiménez número 8-40, con el apoyo del Gobierno alemán a través de Inter Naciones, quien adquiría cierto número de ejemplares para distribuir entre sus embajadas ante los países de habla española. [...] Preocupándose desde su número inicial en divulgar a aquellos escritores alemanes que podían interesar al público hispanohablante y cuyos textos, por entonces, eran de muy difícil o nulo acceso en nuestra lengua (2004: 233).

Esto queda claro en el primer número de *Eco* donde se señala que en ella se “aspira a constituir un eco de las más nobles y verdaderas voces de Occidente, en particular del ámbito alemán” (Sin autor, 1960: 2) en Hispanoamérica. Lo que permite entonces ver que cuando *Eco* se denomina la “Revista de la Cultura de Occidente”, se refiere a una cultura asociada a Europa y particularmente a Alemania.

Si bien la idea de construcción de cultura a través de la divulgación del pensamiento alemán en las revistas culturales no es una idea original de *Eco*, porque esto ya había sido propuesto por publicaciones como la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset en España, hay una gran diferencia si se tiene en cuenta que esta última fue publicada en la década de los veinte, un contexto totalmente diferente al de los sesenta de *Eco*.

El interés por la cultura alemana y la *Revista de Occidente* como un antecedente se resalta incluso en la propia revista. En 1961, Cayetano Betancur señalaba: “Hoy comprendemos que esos libros de la ‘Revista de Occidente’ eran, en general, los que más nos convenían como guía certera de acceso al pensamiento moderno. Esos libros y ensayos fueron en su gran mayoría de origen alemán” (408).

IMAGEN 7: Índice de la revista *Eco* de junio de 1960

ECO REVISTA DE LA CULTURA DE OCCIDENTE

TOMO 1/2 JUNIO 1960

<i>Pietro Quaroni</i> , ¿Hay todavía Occidente?	113
<i>Ingeborg Bachmann</i> , Poemas	124
<i>Wolfgang Borchert</i> , Las ratas duermen de noche	132
<i>Herbert von Einem</i> , La imagen del hombre en el arte moderno	137
<i>Helmuth Prang</i> , Tendencias principales del teatro moderno en Alemania	155
<i>Ernst Jünger</i> , De los Sgraffiti	174
<i>Arnold Bergstraesser</i> , La sociología de la libertad (en memoria de Alfred Weber)	192
<i>Joachim Kaiser</i> , La fama de Lawrence Durrell ...	210
<i>Rafael Bosch</i> , Arte actual alemán en Caracas	218
Anotaciones	222

ECO REVISTA DE LA CULTURA DE OCCIDENTE.

La publican *Karl Buchholz*, *Hans Herkrath*, *Hasso Freiherr von Maltzahn*, *Carlos Patiño*, *Antonio de Zubiaurre*.
Licencia N° 0334 del Ministerio de Gobierno, Bogotá.
REDACCIÓN: *Else Goerner*, Calle 14, 5-46, Tel. 342316.
Bogotá.

EDITORIA: *Librería Buchholz Galería*, Av. Jiménez de
Quesada 8-40, Tel. 415896, Bogotá/Colombia.

La revista aparece mensualmente. Precio del número,
\$ col. 5; suscripción anual (12 números), \$ col. 50. Ex-
tranjero: número, US\$ 0.80, suscripción anual, US\$ 8.50.

Fuente: *Eco*, 1960, t. 1, núm. 2.

CAYETANO BETANCUR

*EL MUNDO ALEMAN A TRAVES DE LA
"REVISTA DE OCCIDENTE"*

Muchos se niegan hoy a leer a don José Ortega y Gasset, porque las ideas, la manera de pensar, el talante, los giros, locuciones y palabras del filósofo los penetran de tal modo que se sienten enajenados, hechos otros, sin respiro auténtico.

Hay que reconocer, sin embargo, que esto más les ocurre a gentes mayores de treinta años que a las nuevas mocedades. Los que hoy andan en la veintena quizás por la distancia de abuelo a que Ortega está con ellos, saben digerirlo mejor, sin engolosinarse con las esencias orteguianas. Es, al fin y al cabo, en cuanto a los otros, la tracción de la primera generación, según la expresión consagrada.

Mas, por otra parte, es este el mayor homenaje que Ortega puede recibir: El que lo sacudamos de nuestra mente como una mosca inquietante, como una mosca que no nos deja estar quietos. Un fenómeno semejante ha ocurrido en la cultura occidental con Aristóteles, de quien se ha dicho que su enorme genio no permitió en dos mil años que la ciencia progresara como era debido, y solo se logró cuando los científicos espantaron el enorme moscardón que los rondaba.

Eco, por el contrario, aparece como una avanzada cultural alemana, en un periodo difícil después del nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial, posiblemente como un medio de expandir la política cultural alemana en el mundo, enfocándose en el ámbito cultural y dejando a un lado la fractura entre Este y Oeste. Son entonces los ideales modernos del *hombre* europeo occidental, como podemos deducir de su nombre, “Revista de la Cultura de Occidente”, los que se van a resaltar en esta publicación.

El enfoque de la revista estuvo en textos alemanes y en ella la cultura tuvo un énfasis especialmente europeo, capitalista. Pero, ¿a qué se debe que en Colombia una publicación de los sesenta apunte a una mirada de este tipo? Probablemente, a que fue una publicación que no surgió ni de una iniciativa gubernamental que buscaba llevar la cultura a través de medios masivos, como sucedió con la *Revista de las Indias* u *Hojas de Cultura Popular*, ni de los intereses de grupos de intelectuales colombianos, como *Mito*, ni de programas culturales.

La revista *Eco* surge, por el contrario, del interés de Karl Buchholz, librero y marchante alemán que llegó a Colombia en la década de los cincuenta. En palabras de Jaramillo Zuluaga:

A diferencia de tantas revistas que parecen escritas por escritores y para escritores, *Eco* era realizada por lectores y para lectores. En ella, la traducción y la reseña eran más frecuentes que la colaboración a título personal y enseñaban una pasión por la lectura que no ha vuelto a manifestarse de una forma tan clara (1989: 8).

Esto permite entender por qué hay una ausencia, en los primeros años, de participación de los intelectuales colombianos y por lo tanto en ella no podemos encontrar textos en los cuales se definan como tales y se otorguen funciones y responsabilidades como grupo. Para entenderlo más claramente miremos algunas de las otras revistas culturales.

La *Revista de las Indias* aparece en julio de 1936 con la idea de reemplazar a la revista *Senderos*. Entre 1936 y 1938 se da su primera etapa, en la cual estuvo adscrita al Ministerio de Educación. En 1938 se reorganiza como resultado de la reunión de escritores españoles y americanos, en el marco de la celebración del cuarto centenario de Bogotá. A partir de allí, la revista se constituye en un órgano internacional de escritores hispanoamericanos. En el primer número de la revista queda clara la intención de su publicación: “Hoy se quiere hacer de REVISTA DE LAS INDIAS una cátedra de alta cultura, dando cabida en sus páginas a estudios de toda índole [...] esa labor es ante

todo de una urgencia inmediata para mantener una tónica elevada en las disciplinas de la inteligencia” (Sin autor, 1936).

Esta revista representó la vocería del proyecto liberal y modernizador. En su propuesta buscó descubrir la cultura popular al tiempo que divulgaba la alta cultura.

Tras la desaparición de la *Revista de las Indias*, cuyo último número se publica en 1951, aparecen otras iniciativas gubernamentales; todas publicaciones dependientes de la oficina cultural del gobierno nacional. La *Revista Bolívar* (1951-1961) surge como intento de reemplazarla. Sin embargo, a diferencia de su antecesora, representó a un gobierno que se definía como “católicos, bolivarianos, tradicionalistas e hispanistas” lo que, como señala Melo, llevó a que se cerrara la entrada a “amplias vertientes de la literatura contemporánea” (2008: 7) y acabó dándole cierto aire moralista. Posteriormente aparece *Hojas de Cultura Popular* (1947-1957), que se mantiene durante la dictadura de Rojas Pinilla.

En 1955 aparece la revista *Mito*. Iniciativa privada de carácter bimestral que pretendía ocuparse, como señala su primer editorial, de “textos donde haya una problemática estética o una problemática humana”. Sobre ella, Hernando Téllez señaló:

Una revista así, libre, inconforme, en la cual la literatura, el arte, la ciencia o la filosofía, no aparecen como pobres damas vergonzantes a quienes se les da refugio provisional por benévola condescendencia, sino como la razón de que ella exista, merece larga vida. Y merecería el respeto de la comunidad, si a la comunidad le interesaran estas cosas. Pero es obvio —y natural— que no le interesen (1958: 391).

Mito surge en medio de un complejo contexto político y social que Cobo Borda resume así:

Los hitos generales dentro de las cuales se enmarcaba la acción de la revista y la formación de sus colaboradores, a nivel histórico, podrían ser los siguientes: del 9 de abril de 1948, pasando por todo el periodo de *la gran violencia* (1947-1957), indudable marca de esta generación, al 10 de mayo de 1957, con la caída del general Rojas Pinilla, acerca de lo cual ya anotaba Gaitán Durán, en contra de la interesada amnesia nacional: “Hemos olvidado que el dictador derribado el 10 de mayo de 1957 fue el 13 de junio de 1953 el hombre más popular de Colombia”, para arribar a la Revolución cubana, a la cual *Mito*, a fines de 1961, dedicó uno de sus últimos números (1995: 149-150).

Frente a estas circunstancias, *Mito* intenta devolver la función social a la literatura y fueron precisamente esas circunstancias las que, en palabras de Carlos Builes, encendieron “el espíritu creativo de muchos artistas e intelectuales que llamado[s] por su responsabilidad social quisieron iluminar e interpretar desde lo estético aquellos trágicos años” (2013: 95).

Mito hizo parte de las revistas que impulsaron un proyecto literario de grupo. Desde 1955 reunió a algunos de los mejores escritores de su generación. Como ya se señaló, los fundadores de la revista fueron Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel y en el comité de dirección estuvieron, entre otros, Pedro Gómez Valderrama, Eduardo Cote Lamus y Fernando Charry Lara. La revista se constituyó en un espacio que reunió distintas tradiciones literarias y contó con el apoyo de León de Greiff, Baldomero Sanín Cano y Eduardo Carranza.

Finalmente, años más tarde aparece *Eco: Revista de la Cultura de Occidente*. Como señala Jorge Eliécer Ruiz, “en ella no aparece el intelectual que se siente responsable de su actuación pública, de su participación inmediata en las situaciones sociales y políticas del país; en *Eco* se defiende ‘la idea y su expresión’, no la repercusión de esta en la esfera social” (1967: 236).

Así, vemos cómo el contexto de la revista no va a ser en principio el colombiano o el de los intelectuales latinoamericanos, propio de otras publicaciones, sino, más bien, el de los exiliados europeos que anhelaban la cultura de su continente. Un énfasis que parece provenir de décadas anteriores, cuando la cultura era asociada exclusivamente a lo europeo, y que llevó a que en los años siguientes *Eco* se reinventara o tuviera que reinventarse a través de los diferentes editores que tuvo a partir de 1963. Pasando así de la creencia de que la cultura es exclusivamente europea a la explosión de la cultura latinoamericana en la escena global (Jenckes, 2005: 151).

Siendo así, el contexto en el que surge *Eco* debe mirarse no solo en el panorama colombiano sino también en el internacional. En el caso colombiano, el país acababa de superar el periodo de “La Violencia” (1947-1957) y había derrocado al general Rojas Pinilla. El mundo entero todavía se enfrentaba a las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y Alemania, en particular, a las secuelas del régimen nazi y la pérdida de la guerra. Lo cual, sin embargo, poco es mencionado en la publicación.

La Alemania de Hitler es un tema que la revista parece querer dejar atrás. Aunque en sus artículos aparecen algunas menciones, no son

abundantes y están relacionadas con la influencia que tuvo en el arte y su incidencia en el tipo de arte del cual esta publicación se ocupó. De los artículos que se refieren directamente o hacen mención al arte alemán solo el 14% hace alusión a Hitler.

Jaramillo Zuluaga hace referencia a ello, al señalar que cuando aparece el primer número de *Eco*

[...] aún no habían transcurrido veinte años de la Segunda Guerra Mundial y lo poco que restaba del humanismo alemán todavía no salía de su desconcierto: ¿cómo pudo ocurrir ese fenómeno llamado Hitler en un país como Alemania? La revista *Eco* no abundó en el tema y, cuando le dedicó algunas páginas, lo trató con una discreción que resulta comprensible (1989: 5).

De lo que sí se ocupó la publicación en estos primeros años fue de realizar traducciones de textos europeos, y cuando se incluyó algo de Colombia o América Latina fue a través de la mirada Europea, con muy pocas excepciones, a partir de 1961.⁴

En los textos sobre arte, sin tener en cuenta las noticias culturales, más del 50% son traducciones. Así se encuentran textos como “La imagen del hombre en el arte moderno” de Herbert Von Einem, “Arte e inteligencia” de K. H. Volkmann-Schluck o “El reflejo de la realidad en el arte” de George Lukacs, por solo mencionar algunos.

En materia del arte y la cultura de masas, solo podemos encontrar textos que se refieren al primero pero no a la segunda y con gran énfasis en el arte moderno alemán no figurativo, lo cual se debe, probablemente, a las preferencias y preocupaciones del propio Buchholz que desde décadas atrás se había encargado de comerciar el *arte degenerado* (*Entartete Kunst*) de Hitler y de exponerlo en sus galerías.

En los tres primeros años de publicación de *Eco* (1960-1962) encontramos veintidós textos que hacen referencia al arte (ver tabla 1).

⁴ El primer texto que se encuentra sobre Colombia es “Formas y vicisitudes del liberalismo colombiano en el siglo XIX” de Jaime Jaramillo Uribe, en el número de 6 de abril de 1961.

TABLA 1. Artículos sobre arte publicados en *Eco* durante sus tres primeros años

Tomo / Núm.	Mes	Año	Pág.	Título	Autor
I / 2	jun	1960	137-154	La imagen del hombre en el arte moderno	Herbert Von Einem
I / 2	jun	1960	218-221	Arte actual alemán en Caracas	Rafael Bosch
I / 3	jul	1960	317-333	Marc Chagall y su obra	Georg Schmidt
I / 6	oct	1960	645-669	La actual pintura alemana	Juan W. Acha
II / 1	nov	1960	1-15	Paul Klee	Will Grohmann
II / 1	nov	1960	105-112	Actividades culturales en Berlín 1960	Virgilio Cabello
II / 2	dic	1960	113-123	Arte e inteligencia	K. H. Volkmann - Schluck
II / 3	ene	1961	323	Noticias culturales	
II / 4	feb	1961	340-358	¿Está aún vigente la pintura figurativa?	Juan W. Acha
II / 4	feb	1961	412-428	El juego escénico y la humanidad	Gustav Hillard
II / 4	feb	1961	429-432	Noticias culturales	
II / 5	mar	1961	537-544	Noticias culturales	
II / 6	abr	1961	584-594	Arte contemporáneo alemán en Bogotá	Marta Traba
II / 6	abr	1961	595-608	Heinrich Wölfflin y el arte moderno	Joseph Gantner
II / 6	abr	1961	647-652	Noticias culturales	
III / 1	may	1961	96-108	Teatro musical en Hamburgo	Willi Schuh
III / 4	ago	1961	381-389	El arte actual y la realidad de nuestro tiempo	Emil Preetorius
III / 4	ago	1961	391-400	La palabra expresionismo	Fritz Schmalenbach
III / 4	ago	1961	430-434	Noticias culturales	
V / 4	ago	1962	397-412	Hombre a pesar de la masa	Arnold Gehlen
V / 5	sep	1962	533-542	El mudejarismo en Colombia: La torre de Santiago de Cali	Santiago Sebastián
VI / 1	nov	1962	77	El reflejo de la realidad en el arte	George Lukacs

En esta publicación se puede observar que los artículos sobre arte son mucho menos abundantes que en revistas como *Mito* o la *Revista de las Indias*. En ella, sin embargo, encontramos una crítica de arte más elaborada, realizada en la mayoría de casos por profesionales. Es decir, una crítica que responde a características diferentes o, en palabras de Giraldo (2007), a la crítica de arte moderno.⁵ A diferencia de lo que caracteriza las demás publicaciones y la radio. Podemos ver, además, la aparición de nombres del contexto colombiano y latinoamericano como Marta Traba y Juan Acha.

Un 50% de los autores de los textos son historiadores y un 17% son filósofos. Es decir, un 67% de los casos fueron escritos por autores con formación profesional. En algunos casos no fue posible rastrear la formación del autor y en las noticias culturales no se señala quién las escribe. Esto ratifica el cambio que se mencionó frente a las demás publicaciones. Sin embargo, como ya se señaló, la mayoría de los autores no son colombianos ni latinoamericanos, otra diferencia frente a las demás publicaciones (ver gráfico 1).

La mayoría de los textos tratan sobre el arte alemán. En los demás casos, sin embargo, se hace referencia a él con bastante frecuencia. Es decir, al menos el 75% se interesó por este tema. Lo que permite ver claramente la tendencia de la revista (ver gráfico 2).

En los mismos hay artículos que se refieren tanto a exposiciones, como a artistas o al arte en general (ver gráfico 3).

Por fuera de las artes plásticas encontramos algunas referencias al teatro y un único artículo referente a la arquitectura. Este es, además, el único de los artículos que habla del arte en Colombia. Lo que una vez más muestra el tratamiento particular que la revista *Eco* le dio al arte en relación con las demás revistas culturales (ver gráfico 4).

⁵ Cuando hablamos de crítica se hace referencia a la actividad valorativa, en este caso de producciones artísticas. Sin embargo, como señala James Elkins “carece de una definición formal y no hay acuerdo sobre su significado” (2017: 2). Para efectos de este trabajo se entiende como la producción de textos informativos, interpretativos y valorativos sobre arte o de la actividad crítica, y que en su manifestación moderna, a partir de los años cincuenta en Colombia, buscó “racionalizar la apreciación estética y escribir justificaciones para los desarrollos particulares del nuevo arte” (Giraldo, 2007: 25). Así, la crítica moderna fue realizada por profesionales que acuden en sus textos a elementos de la estética y la historia del arte, entre otras áreas, para hacer una reflexión basada en un criterio formado con elementos que no se limitaban solo al gusto.

MARTA TRABA

ARTE CONTEMPORANEO ALEMAN EN BOGOTA

La pintura contemporánea europea está marcada por el dominio creciente del expresionismo abstracto. Los mejores artistas de las dos últimas décadas se distinguen por su valor confesional y por la audacia desmesurada de su sentido creador: un De Staël, un Karel Appel, un Dubuffet, un Tapié, un Afro, un Fautrier sienten respaldada la absoluta licencia de sus obras por el muro enorme, insólito y brillante de los expresionistas americanos: después de Pollock, De Kooning, Kline, todo es posible en el mundo del arte.

¿Cómo se ha desembocado en este bosque denso, sorprendente, donde los sentimientos se desnudan con un impudor magnífico y bárbaro, donde las fuerzas espirituales adquieren una fuerza épica y se desatan sobre el cuadro, impetuosas, directas, desiguales, escapando de toda norma, sin que ninguna disciplina común pueda reducirlas?

El desarrollo de la pintura europea en la pre-guerra tiene un tono eminentemente investigativo: los artistas revisan las “nociones” (para usar el término de Tapié), destruyen y reconstruyen completamente las formas, estudian de nuevo los colores y rehacen sus relaciones, se

Fuente: *Eco*, 1961, t. II, núm. 6.

GRÁFICO 1. Formación de los colaboradores de la revista *Eco*

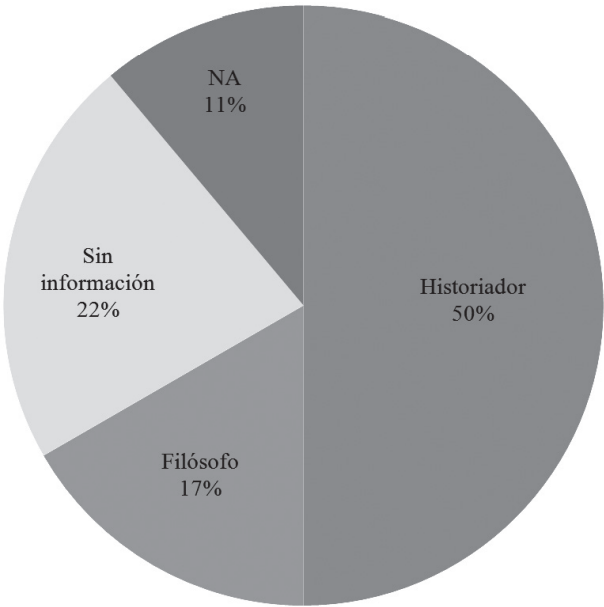


GRÁFICO 2. Temática general de los artículos sobre arte en la revista *Eco*

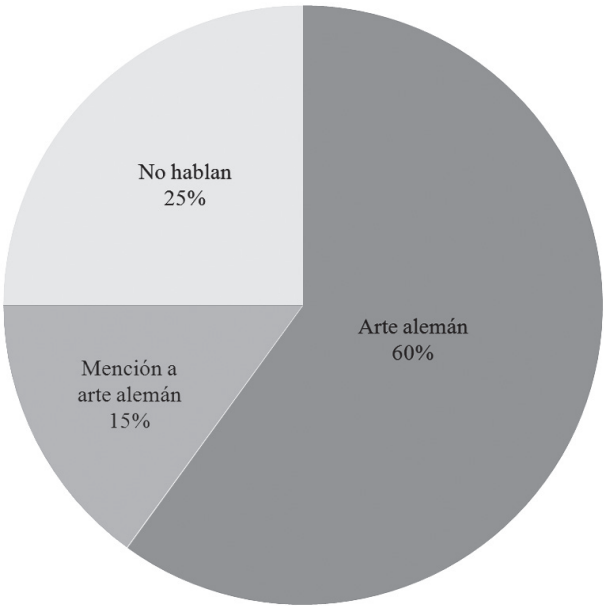


GRÁFICO 3. Temática específica de los artículos sobre arte en la revista *Eco*

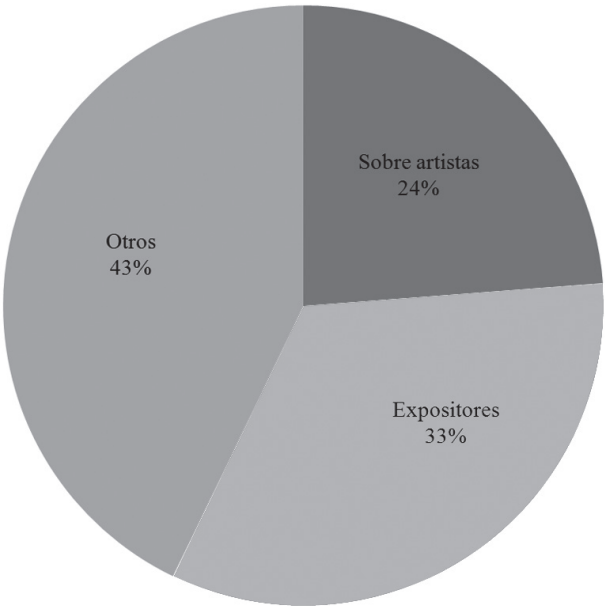
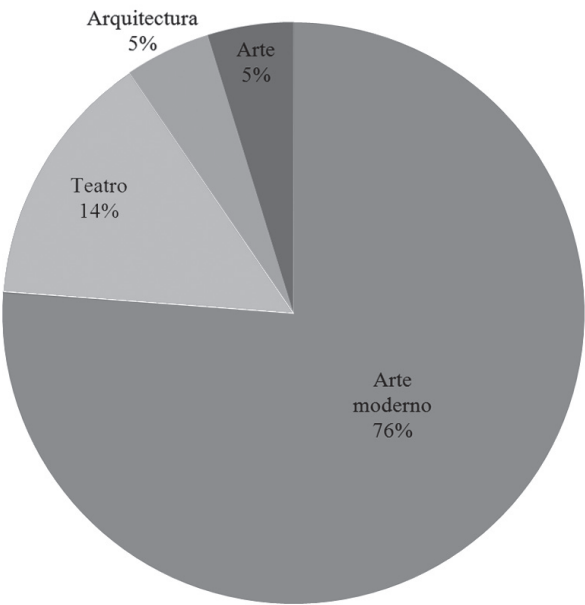


GRÁFICO 4. Otros temas de los artículos sobre arte en la revista *Eco*



A partir de 1961 empieza a aparecer en la revista una sección llamada “Noticias Culturales”. En ella se hacen reseñas, y en algunos casos se incluyen artículos, sobre la actividad cultural europea y más puntualmente de la República Federal Alemana, aunque no exclusivamente. Las reseñas versan sobre las exposiciones que se están presentando, o sobre las nuevas publicaciones en materia de arte, teatro y música. En ningún caso se incluye la actualidad colombiana o latinoamericana y el enfoque de las mismas sigue estando en el arte moderno. En el año 1962 esta sección no se incluyó en la revista.

Las reseñas de esta sección resultan similares, en su forma, a algunas de la revista *Mito* donde, sin embargo, el tema que más se aborda es el cine. Y son notoriamente parecidas a las “Reseñas de Exposiciones” de la segunda época de la *Revista de las Indias*, que con el tiempo pasó a llamarse “Crónica de Exposiciones” a cargo, casi siempre, de Walter Engel.⁶

Lo que llama la atención en estas reseñas es que mientras *Mito* y la *Revista de las Indias* se ocupan de lo que está sucediendo en el país, en la revista *Eco* se reseña lo que ya se presentó o se está presentando en Alemania y sus alrededores.

Así, en las dos primeras publicaciones se puede aventurar un interés informativo, con el que se espera promover y en algunos casos formar al público. Si tomamos el caso de la primera de estas revistas, la *Revista de las Indias*, esto se establece desde su primer número al señalar que la publicación, “como órgano del Ministerio de Educación, obedece al plan meditado de un programa de difusión lo suficientemente extenso y elástico para permitir metodizadas realizaciones, que se van cumpliendo con calculada precisión”, además, con ella se buscaba crear “una cátedra de alta cultura, dando cabida en sus páginas a estudios de toda índole, procurando llevar a todas partes, [...] una inquietud eficaz” (Sin autor, 1936: 3).

En la primera época de esta revista encontramos así textos que van a brindar información sobre diversos temas de manera expositiva, sin llegar nunca a la polémica y sin mostrar la posición del escritor, junto a reproducciones de obras de arte, especialmente de artistas colombianos. Algo similar a lo que sucedió en *Hojas de Cultura Popular*, donde si bien se continuó con esta idea de difusión, estuvo más enfocada en manifestaciones de carácter folclórico y artesanal.

⁶ Walter Engel fue quizás uno de los primeros críticos en Colombia con formación en arte.

IMAGEN 10: Reseñas culturales en *Eco*

540

NOTICIAS CULTURALES

Exposiciones de arte moderno

Entre los 337 cuadros, acuarelas y dibujos que se mostraron hasta mediados de enero en la exposición Klee de la Academia de Bellas Artes de Berlín había 70 cuadros que no se habían presentado hasta ahora al público. Todas las obras de la exposición pertenecían al hijo y heredero de Felix Klee en Berna. Según dice el profesor Will Grohmann en el "Frankfurter Allgemeine Zeitung", incluso esta selección, "que presentaba un legado y no una colección hecha sistemáticamente con pretensiones de integridad, pudo dar una idea de la originalidad del todo, de la suma de 9.000 obras hechas por Klee en cuarenta años. Es grandioso ver cómo por los últimos cuadros se comprenden mejor los comienzos, cómo estos señalan el final, cómo en la obra total no se encuentra un vacío".

MÚSICA

Música moderna

De los cinco tiempos de la décima sinfonía incompleta de Gustav Mahler, el gran adagio fue interpretado por la Filarmónica bajo la dirección de Lorin Maazel. Este tiempo, que dura casi 25 minutos, empieza con un amplio unísono de violas, una línea melódica de una sola voz, sin acompañamiento. La principal característica de esta música es su tonalidad apenas perceptible, la aspiración a intervalos inesperados. "Ello presupone una conciencia de la tonalidad extraordinariamente amplificada y señala, por decirlo así, el nacimiento de la nueva música. De esto al principio dodecatonal de Arnold

Fuente: *Eco*, 1961, t. II, núm. 5.

Con la llegada de la segunda época de la *Revista de las Indias*, a partir de 1938, la publicación se internacionaliza y se constituye en un órgano de escritores hispanoamericanos. Y a partir de este momento se empiezan a publicar textos con un mayor grado de opinión y que fueron más allá de la exposición, diferencia especialmente notoria en los textos de arte.

Mito, por otro lado, también sirvió como plataforma de escritores nacionales y latinoamericanos, no solo a través de la revista directamente, sino de la red que se formó a su alrededor: Ediciones Mito, Antares y el programa radial en la HJCK: *Radio Revista Mito*. Como señala en una de sus editoriales:

Mito se convierte, exclusivamente, en un foro para debatir las complejas relaciones entre economía, política, vida social y cultural; y, ciertamente, los tristes datos de la realidad colombiana. Pero seguiremos prestándole apasionada atención a la filosofía, la literatura y el arte de nuestros días, y sus fascinantes luchas con la tradición. Continuaremos rechazando el dilema bizantino: estética o política, pretexto de innumerables imposturas [...] Por ahora nos limitaremos a poner en servicio una herramienta eficaz: las palabras [...] Pretendemos hablar y discutir con gentes de todas las opiniones y de todas las creencias. Esta será nuestra libertad (Valencia Goelkel y Gaitán Durán, 1961: 404- 405).

Fenómenos que no se observan en los primeros años de *Eco*, donde no resulta claro un interés similar de difusión ni mucho menos la idea de ser un escenario de discusión para los intelectuales latinoamericanos. Lo que parece que se busca con la publicación es, más bien, una promoción alemana y una difusión no solo del pensamiento germano sino, en general, del europeo occidental, sumadas a un particular interés por el arte moderno.

Esto lleva entonces a pensar, al asociarlo con los demás artículos y con la relación de la revista con la galería, que se buscó enfocarse en la promoción de un tipo particular de arte, el mismo que Buchholz comerció para los nazis y que expuso en diversos países, de acuerdo con lo que consta en su correspondencia y con las declaraciones de su hija Godula,⁷ y del que se ocupó en Colombia.

⁷ Parte de las declaraciones de Godula Buchholz, de la correspondencia de Karl Buchholz, así como información de algunos historiadores sobre la actividad del librero y galerista pueden encontrarse, entre otros, en los artículos “Un pasado entre sombras”, de la revista *Arcadia* del 25 de noviembre de 2013, y “Karl Buchholz y su pasado entre sombras”, de la revista *Semana* del 23 de noviembre de 2013, y en noticias como “El librero Buchholz ayudó a los nazis en el tráfico de obras de arte en Portugal”, de Javier García, en la sección internacional del diario *El País* de noviembre de 1998, en su edición digital.

Si nos detenemos a mirar la temática de los artículos vamos a encontrar esta tendencia. Uno de los primeros textos “Arte actual alemán en Caracas”, de Rafael Bosch, por ejemplo, se ocupa específicamente del arte alemán al mostrar cómo este ha sido, desde comienzo de siglo, la influencia más poderosa en el desarrollo del arte moderno y cómo, a pesar de que se puede creer que habría quedado rezagado tras la persecución de Hitler al *arte degenerado*, la realidad prueba lo contrario. Todo esto con motivo de la exposición de arte alemán organizada por la Galería Buchholz en Caracas, la cual más tarde se va a presentar en Colombia y en México y que se promociona en la misma publicación.

Algo similar se encuentra un poco después en el texto “La actual pintura alemana”, del crítico Juan Acha. Este es una transcripción de la conferencia presentada en el museo de Lima con motivo de la exposición ya mencionada. En este se hace alusión de nuevo al *arte degenerado* para pasar a la pintura alemana actual y, posteriormente, se refiere a algunas de las obras que se incluyen en la exposición.

Esto se repite a lo largo de la publicación, se haga o no mención a la relación con el régimen nazi, y ya sea a través de la reseña de exposiciones, de la obra de un artista en particular o del arte en general, lo que permite ver que el tema al que se apunta es el arte moderno no figurativo.

Así, se puede observar cómo el criterio editorial de la revista en lo que respecta al arte es bastante definido y que existe una correspondencia entre la actividad de la galería y la creación de una idea de cultura occidental ligada a lo alemán. Esto diferencia a *Eco* de las demás publicaciones y programas culturales de la época, en los cuales se puede apreciar más un espacio de difusión y de interacción de los intelectuales colombianos y un escenario de debate sobre temas ligados a la cultura de masas.

IMAGEN 11: Publicidad de la exposición de arte alemán

la galería buchholz de bogotá ofrece

**arte
actual
alemán**

**exposición de pintura absoluta,
escultura abstracta, arte figurativo de hoy**

**museo nacional
de arte moderno
méjico, julio de 1960**

Fuente: *Eco*, t. I, núm. 3.

Referencias

- Acha, Juan (1960), “La actual pintura alemana”, *Eco*, vol. I, núm. 6, octubre.
- Altamirano, Carlos (2013), *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Betancur, Cayetano (1961), “El mundo alemán a través de la Revista de Occidente”, *Eco*, vol. III, núm. 4, agosto.
- Bosch, Rafael (1960), “Arte actual alemán en Caracas”, *Eco*, vol. I, núm. 2, junio.
- Builes, Carlos (2013), “Los intelectuales, la violencia y el poder. El caso de Jorge Gaitán Durán (1924-1962)”, *Analecta Política*, vol. 3, núm. 4, enero-junio, disponible en: <https://goo.gl/Ak28Lb>, consulta: 7 de mayo de 2016.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (1995), *Historia portátil de la poesía colombiana 1880-1995*, Bogotá, Tercer Mundo.
- _____ (2004), “Carta de Colombia. La revista Eco (1960-1984)”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 653-654, disponible en: <https://goo.gl/CWxrbz>, consulta: 14 de abril de 2017.
- Elkins, James (2017), “La crítica de arte, una definición”, *Infolio*, núm. 9, disponible en: <https://goo.gl/AJnWjN>, consulta: octubre de 2017.
- García, Javier (1998, noviembre 16), “El librero Buchholz ayudó a los nazis en el tráfico de obras de arte en Portugal”, *El País*, disponible en: <https://goo.gl/zxUdeX>, consulta: 20 de febrero de 2017.
- Giraldo, Efrén (2007), *La crítica de arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*, Medellín, La Carreta.
- Jaramillo Zuluaga, José Eduardo (1989), “Eco: Revista de la Cultura de Occidente (1960-1984)”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 26, núm. 18, disponible en: <https://goo.gl/Dg5Wea>, consulta: 8 de septiembre de 2015.
- Jenckes, Kate (2005), “Heavy beasts and the garden of culture: Remembering ‘Eco: Revista de la cultura de occidente’”, *New Centennial Review*, vol. 5, núm. 2, disponible en: <https://goo.gl/8JvJU7>, consulta: 20 de octubre de 2017.
- Le Goff, Jacques (1986), *Los intelectuales en la Edad Media*, Madrid, Gedisa.
- López de la Roche, Fabio (2003), “Medios, industrias culturales e historia social”, en: *Medios y nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*, Bogotá, Ministerio de Cultura.

Melo, Jorge Orlando (2008), “Las revistas en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia”, disponible en: <https://goo.gl/c3YLzT>, consulta: 7 de mayo de 2016.

Ramírez, Juan Antonio (1992), *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra.

Ruiz, Jorge Eliécer (1967), “La lucha por la expresión”, *Eco*, núm. 81.

Silva, Renán (2000), “Ondas nacionales. La política cultural de la República Liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia”, *Análisis Político*, núm. 41.

_____ (2001), “Encuesta folclórica nacional, 1942. Presentación de la encuesta y esbozos de un primer resultado”, *Anuario de Investigaciones*, núm. 1.

Sin autor (1936), “Revista de las Indias”, *Revista de las Indias*, v. 1, t. 1.

Sin autor (1955), “Revista bimestral de cultura”, *Mito*, vol. I, núm. 1.

Sin autor (1960), “Propósito”, *Eco*, vol. I, núm.1, mayo.

Sin autor (2013, noviembre 23), “Karl Buchholz y su pasado entre sombras”, *Semana*, disponible en: <https://goo.gl/Z4pqXP>, consulta: 20 de febrero de 2017.

Sin autor (2013, noviembre 25), “Un pasado entre sombras”, *Arcadia*, disponible en: <https://goo.gl/gdA4cW>, consulta: 15 de noviembre de 2017.

Téllez, Hernando (1958), “Nota sobre Mito”, *Mito*, núm. 18.

Urrego, Miguel Ángel (2002), *Intelectuales, Estado y nación. De la Guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*, Bogotá, Siglo del Hombre.

Valencia Goelkel, Hernando y Jorge Gaitán Duran (1961) “Seis años”, *Mito*, vol. VI, núm. 36.

Los autores

Adelaida Acosta Posada

Estudió Derecho y se especializó en responsabilidad y seguros. Es magíster en Hermenéutica Literaria, candidata a doctora en Humanidades de la Universidad EAFIT y está desarrollando la investigación “Intelectuales, arte y cultura de masas en Colombia, 1936-1962”. Trabaja como profesora de cátedra en la Universidad EAFIT y como abogada independiente.

Sus investigaciones se encuentran enfocadas en los intelectuales colombianos del siglo xx y en las relaciones del derecho con otras narrativas como el cine y la literatura. Como resultado de su participación en la investigación “Baldomero Sanín Cano. Antología de textos sobre arte y estética”, realizada con fondos de la Dirección de Investigación de la Universidad EAFIT, publicó el texto “Film, aesthetics and critique in the work of Baldomero Sanín Cano”.

Ana María Agudelo Ochoa

Doctora por la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona; magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia, institución a la cual está vinculada como profesora e investigadora desde 2005. Actual coordinadora del grupo de investigación Colombia: tradiciones de la palabra, directora de la revista *Lingüística y Literatura*. Sus intereses investigativos contemplan la historia e historiografía literarias, las relaciones prensa y literatura, y la literatura escrita por mujeres en el siglo xix. En la actualidad lidera los proyectos de investigación: “Estudio y recuperación de la obra de Josefa Acevedo de Gómez. Primera etapa” (Universidad de Antioquia, con el apoyo de Escritoras Latinoamericanas del Diecinueve, ELADD), “El cuento colombiano en las revistas literarias colombianas (1900-1950). Estudio histórico y hemerográfico” (Universidad de Antioquia).

Es autora del libro *Devenir escritora. Emergencia y formación de dos narradoras colombianas en el siglo xix (1840-1870)* (2015) y editora académica de los libros *El estudio de la prensa literaria en América Latina y España. Estados del arte* (2017) y *Prensa, literatura y cultura. Aproximaciones desde Argentina, Chile y México* (2016). Ha publicado artículos académicos en reconocidas revistas y presentado avances de investigaciones en eventos especializados.

Tomás Cornejo

Licenciado en Historia por la Universidad Católica de Chile, magíster en Historia por la Universidad de Santiago y se doctoró en El Colegio de México. Es coordinador del Área de Investigación Patrimonial del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile y académico del Departamento de Historia y Geografía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Ha participado en proyectos patrocinados por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT) y por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), ambos de Chile, además de realizar estancias de investigación en Brasil, México y Alemania. Sus líneas de trabajo son la cultura popular latinoamericana, los usos sociales de las imágenes durante los siglos XIX y XX, y los vínculos entre la historia y el cine. Actualmente es investigador responsable del proyecto “Clase y género en la cultura popular: Santiago y Ciudad de México, 1880-1920. Modelos cosmopolitas y respuestas locales” del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (FONDECYT) de Chile.

Entre sus principales publicaciones se cuentan: “Representaciones populares de la vida urbana: Ciudad de México, 1890-1930” (2016), “Hablando con Su Excelencia: diálogos de impugnación política en la Lira Popular” (2013) y “La fotografía como factor de modernidad: territorio, trabajo y trabajadores en el cambio de siglo” (2012).

Juan Manuel Cuartas Restrepo

Doctor en Filosofía de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) con una tesis sobre deconstrucción y autobiografía en los poetas Fernando Pessoa y León de Greiff. Profesor investigador de la Universidad EAFIT, donde actualmente se desempeña como coordinador académico del Doctorado en Humanidades. En 2006 recibió el Premio Nacional de Ensayo Rafael Gutiérrez Girardot, del Ministerio de Cultura y el Instituto Caro y Cuervo, por el ensayo *Marvel Moreno, treinta años de “escritura de mujer”*. Ha publicado: *Voces de la filosofía en Colombia* (2017), *Banquete de letras: ensayos de hermenéutica literaria* (2016), *La experiencia hermenéutica* (2015), *Señas de mala fe, cinco ensayos sobre Jean-Paul Sartre* (2014), *Sobre el difícil arte del perdón, ensayos* (2009), *El budismo y la filosofía* (2007), *Los rumbos de la mente, ensayos sobre el yo, lo mental natural y la inteligencia artificial* (2006), *Pedagogías de la violencia en Colombia* (2006) y *Los 7 poetas del haikú* (2005).

Cristina Gil Medina

Filóloga hispanista de la Universidad de Antioquia. Está vinculada desde el 2013 al grupo de investigación Colombia: tradiciones de la palabra, espacio a partir del cual ha realizado diversas pesquisas en el ámbito de la literatura colombiana, ha participado en eventos especializados y ha publicado artículos en revistas académicas nacionales e internacionales. Sus intereses investigativos giran alrededor de la historia y la sociología de la literatura, la edición crítica, la prensa literaria y la literatura latinoamericana. En la actualidad es profesora de básica primaria y le gustaría vincular la investigación en el área de la literatura a su labor educativa.

Ana Ledezma

Licenciada en Historia y magíster en Estudios Latinoamericanos (CONICYT), ambos en la Universidad de Chile, y candidata a doctora en Historia en el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín (Becas Chile-DAAD). Es docente de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y ha participado como investigadora responsable y coejecutora en diversos proyectos de investigación con financiamiento del Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART). Sus temáticas de investigación han sido las representaciones corporales femeninas en los medios de comunicación y en la actualidad su tesis de doctorado aborda los sujetos sexuados femeninos en los *Cancioneros populares* durante el cambio al siglo xx en Chile.

Entre sus publicaciones destacan: “Pornografía y desnudo en Chile y Brasil, 1913” (2014), “Cosiendo identidades: Representaciones de las trabajadoras textiles. Chile a mediados del siglo xx” (2008) y *La sociedad en vitrina. Mujeres a través de la publicidad. Chile a mediados del siglo xx* (2007).

Mariana Masera

Doctora en Letras por la Universidad de Londres en el Queen Mary and Westfield College. Actualmente es la coordinadora de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, investigadora titular del Centro de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas e imparte clases en el posgrado y la licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras, así como en la Licenciatura en Literatura Intercultural de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, en el Campus Morelia de la UNAM. Sus temas de investigación son la lírica medieval, la literatura

novohispana popular y la literatura oral. Ha impartido conferencias en España, Argentina, Alemania, Portugal e Inglaterra. Es miembro fundadora del Congreso y la sociedad “Lyra Minima”. Ha sido responsable de numerosos proyectos colectivos nacionales e internacionales como “Literaturas y culturas populares de la Nueva España” y de “Impresos populares mexicanos (1880-1917): rescate y edición crítica”.

Entre sus publicaciones como autora y editora se encuentran los libros *Bailar, saltar y brincar: apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico* (2014), *Mapas del cielo y de la tierra. Espacio y territorio en la palabra oral* (2014) y *Que non dormiré sola, non: la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica* (2001).

Christoph Müller

Estudió Filología Románica e Historia del Arte en la Universidad Técnica de Aquisgrán (RWTH Aachen) y se doctoró en Filosofía y Letras con una tesis sobre la *Arcádia Lusitana*, una academia literaria portuguesa del siglo XVIII. Trabaja en el Instituto Ibero-americano de Berlín como vicedirector de la Biblioteca, y como director del Departamento Biblioteca Digital y de las Colecciones América Central, Colombia, Venezuela y el Caribe hispanohablante. Sus actuales campos de investigación son la transformación digital en bibliotecas y la literatura latinoamericana de los siglos XIX-XXI (especialmente teatro, literatura de ciencia ficción y publicaciones seriadas en Colombia, Brasil, América Central, Venezuela y Uruguay).

Es investigador principal en “Conviviality in Unequal Societies: Perspectives from Latin America” del Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences y financiado por el Ministerio de Educación e Investigación de Alemania (Bundesministerium für Bildung und Forschung), y miembro de la junta directiva de la Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina (REDIAL).

Ricarda Musser

Estudió Filología Portuguesa, Psicología y Bibliotecología en la Universidad Humboldt de Berlín (Humboldt-Universität zu Berlin) y se doctoró en Culturas Románicas con una tesis sobre la bibliotecología y la historia de las bibliotecas en Portugal. Trabaja en el Instituto Ibero-americano de Berlín como directora del Departamento de Adquisición y Catalogación y de las Colecciones de Brasil, Chile, México y Portugal. Es coordinadora

de los proyectos de digitalización “Revistas culturales latinoamericanas” (financiado por la Fundación Alemana de Investigación, DFG) y “Grabados mexicanos: José Guadalupe Posada”.

Sus actuales campos de investigación son las literaturas populares iberoamericanas, las revistas ilustradas y publicaciones seriadas en Brasil, Chile y Paraguay y la migración alemana hacia América Latina.

Edith Negrín

Tiene un *Master of Arts: Ideology and Discourse Analysis* de la Universidad de Essex, y es magíster en Literatura Mexicana y doctora en Sociología de la UNAM, donde trabaja como investigadora en el Instituto de Investigaciones Filológicas. Su principal campo de investigación es la narrativa mexicana, siglos XIX y XX, así como las diversas expresiones de literatura popular. Dirige el proyecto “Viajes al siglo XIX”, consistente en la elaboración de volúmenes antológicos de autores mexicanos decimonónicos, que incluyen estudios críticos sobre sus obras.

Entre sus publicaciones destacan *Un escritor en la tierra. Centenario de José Revueltas* (coeditora, 2014), *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas* (autora, 1995) y *Ficción e Historia. La narrativa de José Emilio Pacheco* (coautora, 1979). Es editora de textos críticos sobre José Revueltas y de obras literarias de Ignacio Manuel Altamirano y Renato Leduc. Su libro de próxima aparición es *Letras sobre un dios mineral. El petróleo mexicano en la narrativa*.

Carolina Tapia Valenzuela

Historiadora del Arte por la Universidad Internacional SEK y magíster en Gestión Cultural Aplicada por la Universidad del Desarrollo. Trabaja en la Biblioteca Nacional de Chile como jefa del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares. Sus áreas de investigación se desarrollan en las tradiciones populares, especialmente en el estudio de la literatura de cordel, y en la historia del arte chileno, abarcando los siglos XIX y XX, y ha realizado proyectos y publicado estudios sobre la literatura de cordel chilena, conocida como *Lira Popular*, desde la historia y la plástica.

Entre sus publicaciones y artículos se cuentan: “Grabado popular: ¿antecedente o referente en la historia del grabado en Chile?” (2012), *Datación de las Liras Populares de la Colección Alamiro de Ávila* (2010) y *Datación de las Liras Populares de la Colección Lenz* (2008).



Este libro se terminó de imprimir en
Editorial Artes y Letras S. A. S. para la Editorial EAFIT
Medellín, diciembre de 2018
Fuente: Caslon 540 normal, *Caslon 540 italic*