UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
MAESTRÍA ACADÉMICA EN ESTUDIOS DE CULTURA CENTROAMERICANA

TENSIONES FUNDACIONALES DEL CAMPO LITERARIO MODERNO EN CENTROAMÉRICA: EL CASO DE *EL FÍGARO* (1894-1895)

DAVIEL JOSUÉ ARTAVIA PADILLA

CAMPUS OMAR DENGO, 2025

Trabajo Final de Graduación presentado para el obtener el grado de *Magister Litterarum* en Estudios de Cultura Centroamericana con Énfasis en Literatura.

A mis padres,

Cindy Padilla Flores y Manrique Artavia Alfaro.

Por su amor absoluto, apoyo incondicional y titánica paciencia.

Este logro también es suyo.

Resumen

Esta investigación examina el papel de *El Fígaro* en la reconfiguración del campo literario centroamericano a finales del siglo XIX, en el contexto de transformaciones políticas y socioculturales provocadas por las reformas liberales. A partir de la teoría de los campos de Bourdieu y el giro material en los estudios revisteriles, se analiza cómo la revista dirigida por Arturo Ambrogi y Víctor Jerez fue un agente activo en la modernización del campo literario y de las infraestructuras intelectuales de la prensa.

El estudio se desarrolla en tres ejes: los mecanismos de legitimación, mediante los cuales *El Fígaro* buscó posicionar su proyecto intelectual en el campo literario y revisteril; los mecanismos de deslegitimación, con los que el proyecto obtiene capital simbólico por medio del desprestigio de modelos modernizadores y literarios contrarios; y la recepción y el contexto de lectura, con énfasis en el condicionamiento de las prácticas de consumo y de lectura del público femenino.

Los hallazgos evidencian que las políticas editoriales de *El Fígaro* estuvieron ligadas a las dinámicas de poder del campo literario y a la modernización de la infraestructura intelectual, recurriendo al formato revisteril como un espacio heterogéneo donde se confrontan distintos proyectos ideológicos de modernización y de construcción de sensibilidades estético-ideológicas. *El Fígaro* se constituyó como un dispositivo de producción discursiva que generó y articuló los procesos históricos por los que pasaba la sociedad salvadoreña como respuesta a las improntas de la modernidad occidental decimonónica.

Descriptores

Literatura centroamericana, prensa periódica, *El Fígaro* (1894-1895), Arturo Ambrogi (1875-1936), literatura salvadoreña.

Abstract

This research examines the role of *El Fígaro* in the reconfiguration of the Central American literary field at the end of the 19th century, within the context of political and sociocultural transformations brought about by liberal reforms. Drawing on Bourdieu's field theory and the material turn in periodical studies, the analysis explores how the magazine, directed by Arturo Ambrogi and Víctor Jerez, functioned as an active agent in the modernization of the literary field and the intellectual infrastructures of the press.

The study is structured around three main axes: the mechanisms of legitimization through which *El Fígaro* sought to position its intellectual project within the literary and periodical fields; the mechanisms of delegitimization by which the project accrued symbolic capital through the discrediting of opposing literary and modernizing models; and the reception and reading context, with an emphasis on how female readership and consumption practices were shaped.

The findings reveal that *El Fígaro*'s editorial policies were closely linked to the power dynamics of the literary field and to the modernization of intellectual infrastructure, using the magazine format as a heterogeneous space where different ideological projects of modernization and aesthetic-ideological sensibilities clashed. *El Fígaro* emerged as a discursive apparatus that produced and articulated the historical processes experienced by Salvadoran society in response to the imprints of 19th-century Western modernity.

TABLA DE CONTENIDO

PÁGINAS PRELIMINARES	
Portada	i
Dedicatoria	ii
Resumen y descriptores	iii
Abstract	iv
Tabla de contenido	vi
CAPÍTULO INTRODUCTORIO	1
I. Objeto y tema de estudio	2
I.I. *El Fígaro*	2
I.I.I. Denominación del proyecto revisteril	3
I.I.II. Perfil tipográfico y de diseño	3
I.I.III. Financiación del proyecto	5
I.I.IV. Ubicación estética	10
I.II. Elementos de análisis	11
I.III. Problema y objetivos de la investigación	12
I.IV. Pertinencia de la investigación: los estudios revisteriles en Centroamérica	12
I.VI. Criterios de selección del corpus textual	15
I.VIII. Contexto histórico y tecnológico de la imprenta y la prensa en El Salvador: desde la colonia hasta las reformas liberales	16
I.IX. *El Fígaro* en los estudios literarios y culturales	19
CAPÍTULO I. MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO Y CONCEPTUALIZACIONES SOBRE LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS EN LA CENTROAMÉRICA DE FINES DEL SIGLO XIX	23
1.1. Aportes del giro material a los estudios revisteriles	24

1.2. La teoría del campo literario de Pierre Bourdieu aplicada al estudio de las publicaciones periódicas	25
1.2. Conceptos y premisas metodológicas	30
1.3 Ampliaciones metodológicas del análisis material: el lugar de la discursividad en una estudio del campo revisteril centroamericano de finales del siglo XIX	33
1.4. La superación del fetiche de la mercancía literaria según el giro material	35
1.5. La modernización del campo literario como marco contextual	37
1.6. Periódicos literarios, semanales de letras y revistas: usos y nociones sobre las publicaciones periódicas en la Centroamérica de fines del siglo XIX	40
CAPÍTULO II. MECANISMOS DE LEGITIMACIÓN LITERARIA EN *EL FÍGARO*	47
2.1. Los mecanismos de legitimación literaria	48
2.2. Imitación, apropiación y la preocupación por la originalidad	48
2.3. El papel de las reformas liberales en la expansión del mercado cultural	49
2.4. La genealogía del título y la imitación periférica de los objetos de la cultura de la prensa	50
2.4.1. «Los Fígaros»: imitaciones y apropiaciones	50
2.5. La bohemia salvadoreña y la modernización de la cultura de la prensa	55
2.6. *El Fígaro* como productor y promotor de la literatura nacional	64
2.7. *El Fígaro* y la religación latinoamericana	69
2.7.1. Los canjes y la circulación internacional de *El Fígaro*	71
2.8. Centroamérica como campo literario	75
2.9. El capital simbólico europeo como mecanismo de legitimación	79
CAPÍTULO III. MECANISMOS DE DESLEGITIMACIÓN LITERARIA EN *EL FÍGARO*	84
3.1. Nociones antitéticas sobre lo literario: la construcción del proyecto *El Fígaro* a partir de sus contrarios	85
3.1.1. La heterogeneidad como estrategia editorial	86

3.1.2. Arte-hedonismo / realidad-sufrimiento	88
3.1.3. Locura / racionalidad	90
3.1.4. Idealismo / materialismo	92
3.2. Polémica sobre la literatura salvadoreña: tendencia europeizante vs. nacionalismo	95
CAPÍTULO IV. RECEPCIÓN Y CONTEXTO DE LECTURA: EL PÚBLICO FEMENINO DE *EL FÍGARO*	111
4.1. El Fígaro y el condicionamiento de la recepción y del contexto de lectura	112
4.2. Contexto sociocultural del surgimiento de las publicaciones periódicas dirigidas a mujeres en Centroamérica	113
4.2.1. La tensión sexo-genérica: estructurante del campo literario	113
4.2.2. Las lectoras como agentes receptoras	113
4.2.3. Las reformas liberales y la educación intelectual de las mujeres en El Salvador	115
4.2.4. La eclosión de las lectoras salvadoreñas en el contexto de la modernidad occidental	118
4.2.5. Las publicaciones periódicas dirigidas a mujeres y la poética femenina del modernismo	121
4.3. Prescribir la lectura: regulaciones de la literatura para mujeres en *El Fígaro*	124
4.4. Del álbum a la revista: una lucha por el control de la circulación literaria	129
4.5. La construcción de un público: la difusión literaria para «señoritas»	131
4.6. Restringir la escritura para condicionar la lectura: la censura de la literatura escrita por mujeres	138
CAPÍTULO V. CONCLUSIONES	146
5.1. Mecanismos de legitimación literaria en *El Fígaro*: conclusiones	147
5.2. Mecanismos de deslegitimación literaria en *El Fígaro*: conclusiones	150

5.3. Recepción y contexto de lectura: el público femenino de *El Fígaro*: conclusiones	154
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159
ANEXOS	165
Anexo 1. Índice general de *El Fígaro*	166
ANEXO 2: GRUPO EDITORIAL DE *EL FÍGARO*	214
ANEXO 3: PROCEDENCIA Y CONSTANCIA DE PUBLICACIÓN DE LOS COLABORADORES	216
ANEXO 4: DISTRIBUCIÓN DE LAS PUBLICACIONES SEGÚN EL GÉNERO DISCURSIVO	219
ANEXO 5: CORPUS TEXTUAL SELECCIONADO	221

CAPÍTULO INTRODUCTORIO

I. CAPÍTULO INTRODUCTORIO.

I. Objeto y tema de estudio

En esta sección se presenta la identidad del proyecto revisteril *El Fígaro*, que lo caracteriza en el contexto de la cultura de la prensa salvadoreña y centroamericana de finales del siglo XIX.

I.I. El Fígaro

El Fígaro fue una publicación semanal dirigida por Arturo Ambrogi y Víctor Jerez en San Salvador entre octubre de 1894 y noviembre de 1895.[1] A pesar de su corta vida constituye un caso representativo de la transformación sociocultural que se gestó en la cultura de la prensa centroamericana de finales e inicios de siglo. Se trata de una publicación dedicada exclusivamente a la literatura, que se cuenta entre la generación de revistas latinoamericanas modernistas decimonónicas. Su público meta fueron las mujeres, al menos explícitamente.[2] La revista publicó 51 números, distribuidos en dos tomos de 25 números cada uno, y un tercer tomo de un único

[1] Por un breve periodo (del número 5 al 7 del primer tomo) Juan Antonio Solórzano aparece como uno de los «redactores y propietarios» junto con Ambrogi y Jerez. El resto del equipo de la Redacción puede consultarse en el Anexo 2. En términos generales, el equipo se compone de los siguientes cargos: a) secretario de redacción: este puesto lo toman Antonio Solórzano, Isaías Gamboa e Ismael G. Fuentes alternativamente (el último ejerce el puesto únicamente en dos números); b) corredactor: este puesto lo ocuparon Solórzano y Gamboa, tanto de manera individual como conjunta; c) administrador: esta función solo se hace explícita en los números 19-23 del segundo tomo, y la cumple Gustavo M. Medina. En la «Carta preámbulo» (número 15, tomo II: 114), texto que prologa un artículo de Francisco Gavidia, se consigna a Ambrogi como destinatario y es referido con el título de director de *El Fígaro*. Este y otros casos documentan a Ambrogi como director, mientras que Jerez nunca es referido de esta manera. A pesar de que Jerez es autor de los textos programáticos de la revista, la información recolectada sugiere que su participación fue secundaria. *El Fígaro* forma parte de un proyecto revisteril de la etapa modernista de Ambrogi que se materializó en tres publicaciones periódicas: *La Pluma* (1893-1894), que dirigió inmediatamente antes que *El Fígaro*, y, según Ítalo López (1987), *La Semana Literaria*, publicada inmediatamente después de *El Fígaro*. Pero la actividad periodística de Ambrogi antecede a estas publicaciones, pues en 1892 fundó, junto con Francisco Argueta, dos periódicos proliberales en el contexto de la revolución liberal hondureña. Se titularon *La Época* y *La Bandera Liberal*. Estas publicaciones sufrieron censura de parte del gobierno, lo que es especialmente significativo debido a la posterior labor de Ambrogi como censor de la prensa para los gobiernos liberales salvadoreños.

[2] Entre las publicaciones periódicas modernistas contemporáneas a *El Fígaro* que también se dirigían a un público femenino se puede mencionar la *Revista Azul* (1894-1894), dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufóo en México. A pesar de que en su texto programático no se dirige exclusivamente a un público femenino, sí se toma en consideración sus gustos e intereses, o más bien, lo que Gutiérrez Nájera supone que son sus intereses (Duque Job, 1894: 1-2.). Otra publicación con estas características fue *El Pensamiento* (1894), un semanal literario dirigido en Tegucigalpa por Froylán Turcios. En su texto programático, Turcios dedica esta publicación a las lectoras hondureñas (Turcios, 1894: 1-2). Aunque *El Fígaro* dedica su publicación a las lectoras, no todos los textos se dirigen a este público. El proyecto pone en práctica una política editorial de *feminización discursiva*, que segrega ciertos géneros discursivos y ciertos formatos revisteriles según la tipología binaria propia del sistema sexo-género decimonónico (ver Capítulo IV).

número. Contó con un total de 664 textos que reúne poesía, narrativa, ensayo, crónica, *causerie*, necrología, reseña, aforismo y noticias del mundo de las letras. Fue un proyecto autofinanciado sin dependencia económica estatal ni institucional.

I.I.I. Denominación del proyecto revisteril

Las denominaciones oficiales del proyecto revisteril fueron *periódico literario* (en los primeros trece números) y *semanal de letras* (del número quince en adelante); pero en las páginas de la publicación el equipo de redacción también se refiere al proyecto como una *revista*. La alternancia entre denominaciones no conllevó cambios en las políticas editoriales, ni en lo que concierne al contenido ni al diseño.

El uso irregular de esta terminología, que en la actualidad se interpretan como disímiles, responde a un periodo de transición de la cultura de la prensa centroamericana en el que no había consenso sobre las denominaciones de las publicaciones periódicas. Documenta una intención de articular los múltiples soportes impresos provenientes de Latinoamérica y Europa, que aún no estaban tan delimitados ni especializados en la cultura de la prensa centroamericana.[3]

I.I.II. Perfil tipográfico y de diseño

La tipografía y diagramación de *El Fígaro* fue bastante rudimentaria. Presenta mínima variabilidad, utiliza los mismos tipos en casi todos sus números y no incluye ilustraciones. Si bien la tecnología para imprimir fotogramas y fotograbados ya existía en El Salvador,[4] *El Fígaro* se

[3] Ver la Sección 1.6. del Capítulo I.

[4] López (1987) señala que «las artes gráficas alcanzaron a fin de siglo importante desarrollo. Tanto la Imprenta Nacional como las privadas: La Luz, de Pérez y Domínguez, El Cometa de Francisco Vaquero, La Tipografía Salvadoreña de Francisco Mirón e hijos, así como la de don Samuel Dawson llamada Tipografía Centroamericana estaban bien establecidas, con maquinaria aceptable para su época» (60, la ausencia de subrayado es del original). Merece especial mención la revista ilustrada *El Porvenir de Centro-América: Revista Ilustrada Científico-Literaria-Noticiosa y de Variedades*, publicada en San Salvador desde diciembre 1895. Constituye un hito en el desarrollo de la tecnología de la imprenta salvadoreña debido a la implementación de los fotograbados de alta calidad. Además, utilizaba colores y otros recursos de impresión, como la direccionalidad de la tipografía y una organización estilizada de la página. Incluyó imágenes de «vistas» o paisajes centroamericanos, grabados de personas, fotos variadas, mapas, publicidad ilustrada, etc. En el número 15 del tomo II (120), la Redacción de *El Fígaro* anuncia que G.J. Dawson, dueño de la Tipografía Centro-América que imprimió la revista ilustrada, regresó de Estados Unidos con la intención de abrir un taller de fotograbados e imprenta con tecnología importada. Esta era tecnología de última generación en el contexto salvadoreño y centroamericano. En las páginas de *El Porvenir* se resalta el hecho de que la imprenta y taller de fotograbados de Dawson tenía una instalación comparable a la de los talleres más modernos de Nueva York, de

limita al formato tabloide en doble columna y apenas hace uso de variación tipográfica en unos pocos casos concretos. Pero incluso las publicaciones periódicas que hacen poco uso de los mecanismos gráficos disponibles y que se inclinan por la discreción tipográfica, ejercen políticas tipográficas específicas. Como señala Tarcus, en estos casos «sus páginas responden a tipografías y diseños singulares […] que hacen la identidad de cada revista» (2020). Las imágenes 1 y 2 presentan ejemplos representativos del formato tipográfico y de diseño de *El Fígaro*.

Imagen 1.
Primer ejemplo representativo de las políticas tipográficas de El Fígaro *(número 1, tomo I: 1).*

EL FÍGARO

Tomo I — San Salvador, Jueves 11 de Octubre de 1894 — Num. 1

Redactores:
ARTURO A. AMBROGI
VICTOR JEREZ

Secretario de redaccion:
ANTONIO SOLÓRZANO.

OFICINA
10ª Avenida Sur—N° 93

"EL FIGARO"
Periódico literario.

Se repartirá todos los jueves por la mañana.
Valor de suscripción, por seis meses, 75 centavos.
Número suelto un real.
Centro-América y exterior: por semestre . . .
Los recibos de la capital se cobrarán después de entrada el primer mes del abono.
Se admiten avisos á precios convencionales.

Las solicitudes, para "EL FIGARO" serán solicitadas por la redacción.

SUMARIO

DE LA ESCARCELA	LOHENGRIN.
ABANICO LUIS XV	J JUAN TABLADA.
MIENTRAS LLUEVE	ARTURO A. AMBROGI.
EN EL ALBUM DE LA SE. SORITA ANGELA AGUILAR	ISAÍAS GAMBOA.
EN EL CARRETON	CLEMENTE PALMA.
RIMA	ANTONIO SOLÓRZANO.
ROJO PARA LOS LABIOS..	CATULLE MENDEZ.
EN EL TEMPLO	JOSÉ PARMÓN.
EDDA	EDDA.
A PATRIA TIÓ	ARTURO A. AMBROGI.
DE CAPA Y ESPADA.....	A. PÉREZ NIEVA.
JUVENTINO ROSAS	FREDERICO URRBACH.
LECONTE DE LISLE....	

DE LA ESCARCELA

LAS PROMESAS DE "EL FIGARO"

De aquella tierra de la sal y del garbo, del rico atavio y del ingenio que se prodiga, de allá viene sonriente y triunfador, este mago admirable, que tiene una frase galante para vuestros ojos deudores, lectoras mias, y que como arteja capa y sombrero en homenaje á unos pies diminutos, así esgrime el arma en defensa de los fueros de la belleza, á la antigua usanza de los apuestos caballeros, que en noble lid rendian la vida por un capricho de su dama.

No viene triste por que sabe que será acogido con benevolencia, y á decir verdad ¿por qué recibir malhumoradas á quien hace derroche de gracia? ¿por qué cerrar el balcón á la onda perfumada que envia la gentil primavera?

En verdad os digo, que no es bueno dejar aquello que mantiene la vida en perenne ensueño.

Vivimos de algo como engaño, nuestros placeres son momentos robados al dolor y esta pecado se borra con el agua, que se ofrece á la entrada de la iglesia al apuesto mozo que se queda esperando nuestra salida.

No se quien dijo que es un engaño el color y que el perfume es otro engaño. Pero ¿que más da? Vale más el engaño que nos hace creer que en las dulces palabras de la novia viene su alma entera, que llegar á convencerse con Hamlet de que todo es sedure á palabras, palabras!

Cuando pasa la bandada de las esperanzas y se van en tropel las ilusiones que forman la existencia, cuando se marchita la flor que nos envió la promesa y se borran del papel los reclamos tiernos ¿para qué sirve entonces la vida?

Tener experiencia es apagar el fuego del alma, y como queda ceniza llevamos en nuestros cabellos.

Si "El Fígaro" ha de engañar su engaño, será el que mantenga el regocijo y el que por medio de clarin de plata llame á las fiestas de la elegancia, mientras repican las campanas de la alegria.

Presente estará en la iglesia, cuando vayais con vuestra corona de azahares á confirmar los juramentos que disteis llenas de emoción. Al

Nota: Primera página del primer número de *El Fígaro*, que también funge como portada. Este diseño tipográfico se repetirá casi sin alteración durante todos los números. Fuente:

donde se importó la tecnología. Según la misma publicación, no encontraba comparación en toda Centroamérica, ni incluso en México o Suramérica. En la contracubierta de algunos de los números de esta publicación se lee lo siguiente: «nuestra empresa cuenta con casas propias, con un número suficiente de prensas á vapor y á mano, una galería fotográfica, un taller completo de fotograbados, montado al estilo de los más modernos de Nueva York, con una extensa variedad de tipos para la edición de la Revista y con obreros hábiles y entendidos […] tenemos gentes que recorrerán las cinco secciones de la América Central y nos proponemos llevar nuestra revista hasta el último de los pueblos del istmo, sin perjuicio de la circulación que llegue á tener en el exterior» (Dawson, 1896: s.p.). Rastrear la trayectoria de Dawson como librero, editor, empresario y promotor de la cultura de la prensa en Centroamérica es un trabajo pendiente que promete hallazgos importantes sobre la historia de la imprenta centroamericana a finales del siglo XIX. Si creemos a la revista, su proyecto colocó a El Salvador a la vanguardia de la cultura impresa latinoamericana, al menos en términos tecnológicos.

digitalización de *El Fígaro* llevada a cabo por la Biblioteca P. Florentino Idoate, S.J., de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas http://repositorio.uca.edu.sv/jspui/handle/11674/5058.

Imagen 2.
Segundo ejemplo representativo de las políticas tipográficas de El Fígaro *(número 19, tomo I: 165).*

Nota: Portada del número 19 del tomo I, un número extraordinario en homenaje al recién fallecido Manuel Gutiérrez Nájera. Es uno de los pocos casos en los que se utilizan tipos y configuraciones tipográficas especiales. Fuente: digitalización de *El Fígaro* llevada a cabo por la Biblioteca P. Florentino Idoate, S.J., de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. http://repositorio.uca.edu.sv/jspui/handle/11674/5058

I.I.II. Financiación del proyecto

En lo que respecta a la financiación del proyecto, la información recolectada apunta a que fue sufragado con la fortuna familiar de Ambrogi. Así lo argumentó Roque (2018: 244), aunque no da datos para respaldarlo.

Hemos identificado los siguientes factores que respaldan esta hipótesis: a) la revista funge como medio para la promoción personal de Ambrogi que es, además de director, el colaborador más publicado;[5] b) ni las suscripciones ni la publicidad parecen haber sido de importancia para la revista, ya que los precios dejan de publicarse después de los primeros números de la revista; c) no se publica publicidad, con excepción de dos casos que se abordan a continuación; d) no hay marcas que sugieran que el proyecto fue un órgano del liberalismo; más bien se busca la autonomía literaria y se evitan comentarios políticos explícitos; e) en un texto de Víctor Jerez titulado «Después de un año» (número 25, tomo II: 193-195), en el que reflexiona sobre la trayectoria de *El Fígaro* y se despide de sus lectoras, el autor se refiere a *El Fígaro* como un proyecto «pobre de bienes de fortuna» (193);[6] f) si bien la revista llegó a tener circulación internacional, parece poco probable que esta fuera suficiente como para financiar el proyecto.[7]

A continuación, se presentan datos e hipótesis sobre la financiación:

A) Los números del 1 al 4 del primer tomo presentan la siguiente información sobre suscripciones: «el valor de la suscripción, por dos meses, es de 75 centavos. El número suelto cuesta un real. El precio para Centroamérica y el exterior es de $2 por semestre.

[5] No es poco común encontrar más de un texto de Ambrogi en cada número, y comúnmente es quien encabeza cada entrega. De los 664 textos publicados en *El Fígaro*, 131 son de autoría de Ambrogi, lo que constituye el 19.73% del total de publicaciones y lo convierte en el autor más publicado (este porcentaje no incluye los textos publicados con seudónimos que sospechamos que fueron usados por Ambrogi, pero que no hemos podido afirmarlo sin lugar a dudas). También se encuentran varios textos tomados de otras publicaciones periódicas latinoamericanas en los que se alaga el quehacer literario y revisteril de Ambrogi. Además, sus textos suelen ser más extensos que los de la mayoría de los colaboradores.

[6] Aclaraciones sobre la citación de los textos de *El Fígaro*: a) cuando la información parentética no presenta información sobre la autoría, y solo se consigna el número, tomo y página, debe entenderse que se trata de un texto proveniente de *El Fígaro*, el resto de información puede consultarse en el índice general presentado en el Anexo 1 (índice general de *El Fígaro*) o en el Anexo 5 (corpus textual), estos textos no se citan en las referencias bibliográficas finales, para facilitar su consulta directa; b) cuando la información parentética sólo contiene la paginación, esta se refiere al último texto de *El Fígaro* citado. Aclaraciones sobre la edición de las citas: a) en los textos provenientes de finales del siglo XIX e inicios del XX no se edita la acentuación; b) pero sí se resalta cuando la grafía no corresponde a la actual o cuando se presentan errores tipográficos; c) se mantiene el uso original de los signos ortográficos.

[7] La pobreza del proyecto fue un tópico compartido por ciertas revistas modernistas latinoamericanas. Al tratarse de publicaciones rupturistas que tomaban posiciones arriesgadas, que tendían a la autonomía en lugar de la heteronomía, y que no contaban con financiación institucional, este tipo de publicaciones asumieron su pobreza como característica de su posición contracultural y de su enfoque en las letras. Fueron proyectos cuya intención fue más literaria que comercial, aunque tuvieron que balancear la autonomía con la heteronomía, debido la reconfiguración de las instancias de legitimación del campo literario moderno. Esta nueva organización de las fuerzas del campo significó abandonar dependencias a instituciones de legitimación extraliterarias como la Iglesia y la política, pero se adoptaron otras dependencias, especialmente al mercado y a la literatura europea.

Los recibos del capital serán cobrados después de vencido el primer mes de abono. Se admiten avisos a precios convencionales».[8]

B) En los números del 5 al 8 se modifican los precios: el valor de la suscripción por dos meses es de 37 centavos y medio. El número suelto sigue costando un real. Los números extraordinarios cuestan 25 centavos. El precio para Centroamérica y el exterior sigue siendo de $2. Deja de aparecer la posibilidad de comprar avisos.
    a. Hubo una disminución del precio en las suscripciones. ¿Se debió a la necesidad de conseguir más suscriptores a nivel salvadoreño o a la reducción de costos debido a la popularidad de la revista? Probablemente a la primera, ya que los demás precios se mantienen.
    b. La ausencia de la promoción de campos publicitarios sugiere una respuesta insuficiente por parte de los posibles interesados, así como un desinterés de la Redacción de obtener estos ingresos.

C) En los números del 9 al 13 vuelven a cambiar los precios: el valor de la suscripción mensual es de 18 centavos. El número suelto vale medio real. El número extraordinario cuesta 12 centavos y medio. El precio para Centroamérica y el exterior se mantiene.
    a. La pregunta se mantiene: ¿se debe esta disminución paulatina del precio a una mayor o menor circulación de la publicación? Como no hemos encontrado información sobre el tiraje, esta pregunta queda abierta.

D) En los números 7-13 del tomo I se especifica que la administración queda a cargo de la Redacción. Mientras que en los números del 19 al 23 del tomo II se dice que el administrador es Gustavo M. Medina. Esto refleja una breve expansión del equipo oficial de *El Fígaro*, de manera que la labor administrativa es relegada fuera de la Redacción. ¿Significa esto una disminución de los costos de producción, un mayor presupuesto para tercerizar responsabilidades, o algo más? La pregunta queda abierta.

[8] No se ha logrado determinar con seguridad cuál es la moneda referenciada. Durante las reformas liberales se sustituyó el real español como base del sistema monetario salvadoreño. En 1883, durante la administración de Rafael Zaldívar, se adoptó el peso como unidad monetaria. El peso fue reemplazado como moneda nacional por el colón en 1892 durante el gobierno de Carlos Ezeta (Erazo, 23 de setiembre de 2023: s.p.). De manera que se puede argumentar que el símbolo usado en la información sobre suscripciones de *El Fígaro* hace referencia al colón salvadoreño. Pero se trata del mismo símbolo utilizado para los pesos (cf. Tenorio, 2006: s.p.), por lo que cabe la posibilidad de que el precio de la publicación se presentara aún en pesos. Pero en *El Fígaro* se menciona el real como referencia (cada peso equivalía a 10 reales cuando se transitó hacia el peso como moneda oficial).

E) Después del número 13 dejan de aparecer los costos de las suscripciones. Puede conjeturarse que el equipo editorial deja de darle importancia a estos datos porque no se necesitaba el ingreso o que ya se contaba con una base de suscriptores lo suficientemente amplia.

F) En *El Fígaro* hay ausencia de publicidad, con excepción de los dos casos mencionados a continuaación. Puede plantearse la hipótesis de que, a pesar de estar abierto a publicar publicidad, no hubo suficientes interesados. Esto sugiere poca rentabilidad para las empresas, que no consideraron que la inversión tendría réditos suficientes. Los empresarios habrían preferido otras formas de la prensa con difusión más amplia.

G) El primer texto publicitario se encuentra en una «Nota» (número 5, tomo II: 40), que anuncia la apertura de un café y restaurante, cuyos propietarios son Rossi y Casco. En la nota se agrega un comentario de la Redacción, que dice: «hemos visitado el nuevo establecimiento y hemos visto cómo el servicio es presto y aseado, las comidas sabrosas, los licores y los vinos esquisitos [sic] y la amabilidad y educación de los propietarios inmejorable» (40).

H) El segundo texto publicitario aparece en el número 9 del tomo II (72), que vuelve a anunciar este restaurante. Esta vez, el texto aparece firmado por los propietarios Rossi y Caso. Se promociona de la siguiente manera:

> Los que suscriben tienen el honor de participar al culto público salvadoreño que, en este nuevo establecimiento, encontrarán un espléndido servicio. Salones bien ventilados y muy aseados para comedores. Habitaciones amuebladas. Cocina italiana, francesa y española. Además, contando con un jefe de cocina extranjero, *atendemos* órdenes para banquetes adentro y fuera del establecimiento. Servicio á la carta y á precios fijos. Se hablan varios idiomas (72).

   a. Los anfitriones Rossi y Casco apuntan su mercadeo a un público con altos niveles adquisitivos, que se identifican con el adjetivo *culto,* que gustan de la *comida internacional* y que manejan lenguas extranjeras. Con esta delimitación del público se documenta el carácter elitista que caracterizaba a *El Fígaro*, ya que el número de políglotas de lenguas «cultas», perteneciente a clases pudientes y familiarizado con culturas culinarias extranjeras no era especialmente amplio en El Salvador de finales del siglo XIX. Parece que los

anfitriones del restaurante vieron en el público de *El Fígaro* estas características.

I) Hay otros textos que podrían ser pagos, aunque no haya marcas explícitas que lo corroboren.

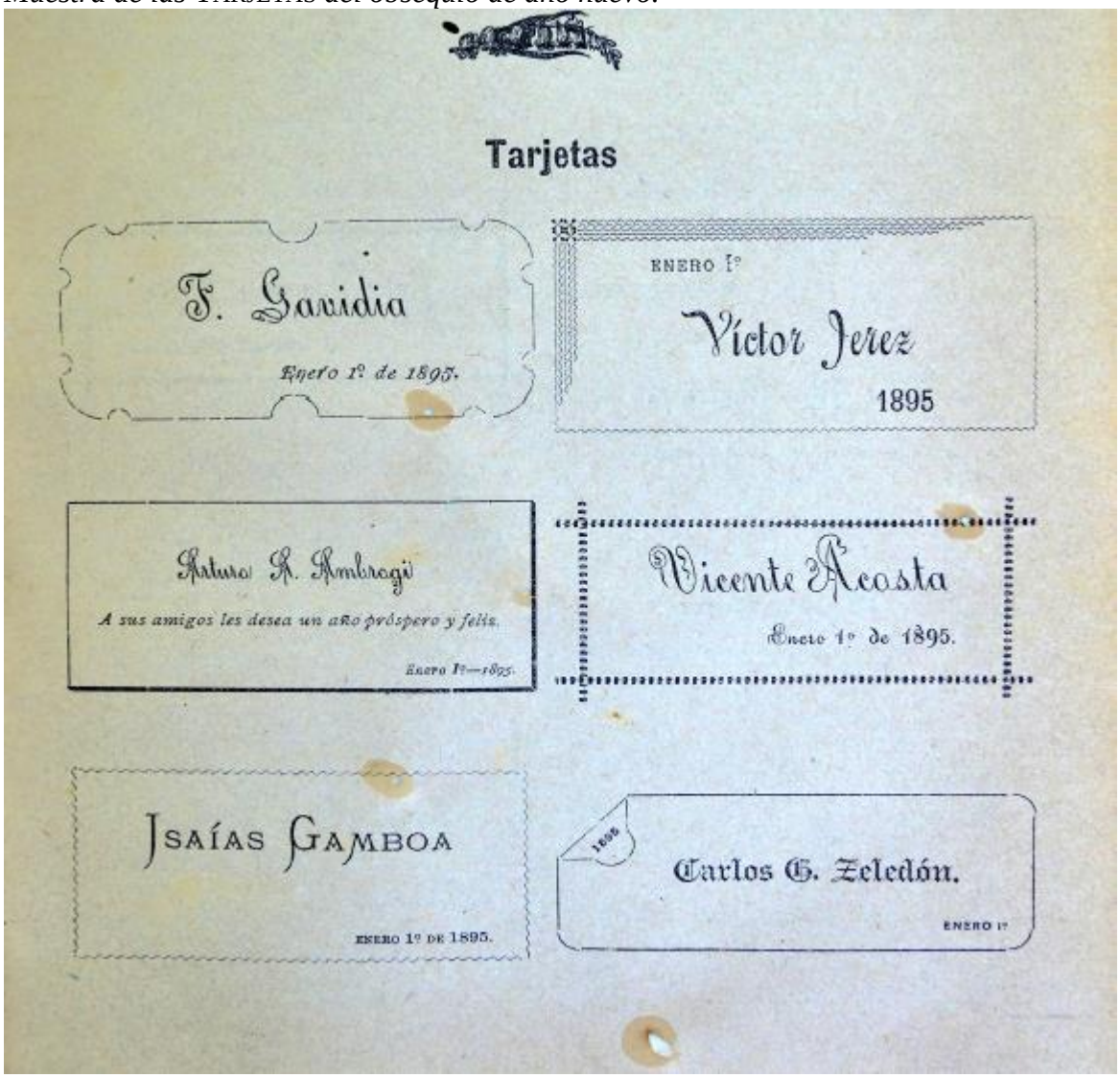
   a. Un pequeño texto sin autoría titulado «Tarjeta» (número 8, tomo II: 45), en el que se comunica el nacimiento de la hija de Luis Gomar R. y de doña Elisa, Ana Elisa. La Redacción llama a Luis Gomar «querido amigo», y agradecen «á los esposos Gomar por su atención» (45), lo que podría significar que se trata de un gesto amistoso más que de un espacio pago. O quizás de una cortesía destinada a disimular lo ostentoso del espacio pagado para anunciar el nacimiento. Cabe la posibilidad de que se tratara de una familia cuyo mecenazgo —económico o simbólico— fuera de especial interés para la Redacción de *El Fígaro*.

   b. Algunos números de *El Fígaro* inician con textos dedicados a mujeres jóvenes de la élite capitalina. Con estas publicaciones se documenta la intensión de la revista de posicionarse en la sociedad de San Salvador entre las esferas de clase alta, y revelan los círculos sociales en los que participaban los jóvenes de la Redacción.

   c. Las «Tarjetas» que aparecen al final del número 11 del tomo I son posiblemente espacios pagados. Se trata de una serie de «fichas» o cuadros con el nombre de una persona (la mayoría redactores o colaboradores), la fecha, y algunos con una leyenda de celebración del año nuevo. El que sean en su mayoría colaboradores, sugiere que parte de la manutención de la revista recaía en el círculo literario cercano. Las «Tarjetas» constituyen uno de los pocos casos en los que se utilizan estilos tipográficos especiales (ver Imagen 3). La lista de los que firman las tarjetas es la siguiente: F. Gavidia, Víctor Jerez, Arturo A. Ambrogi, Vicente Acosta, Isaías Gamboa, Carlos G. Zeledón, Alberto Masferrer, Jeremías Martínez, José Jurado, José B. Navarro, J. Antonio Solórzano, Luis Lagos y Lagos, Félix Martínez, Juan Alfaro, Manuel Porras, Antonio Peralta Lagos y José S. Delgado.

Imagen 3.

Muestra de las TARJETAS *del obsequio de año nuevo.*



Nota: las «Tarjetas» sugieren un proyecto revisteril financiado en su mayoría por los redactores, colaboradores y personas cercanas a *El Fígaro*. Fuente: digitalización de *El Fígaro* llevada a cabo por la Biblioteca P. Florentino Idoate, S.J., de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. http://repositorio.uca.edu.sv/jspui/handle/11674/5058

I.I.IV. Ubicación estética

La mayoría de los escritores latinoamericanos publicados en *El Fígaro* se identifican con el modernismo. Pero también se presentan y se comentan textos y autores alineados con otros

movimientos estéticos como el simbolismo, parnasianismo, naturalismo, decadentismo, e incluso se encuentran algunas manifestaciones tardías del romanticismo y unos pocos textos cercanos al criollismo.

Esta posición ecléctica da cuenta de dos factores. Por un lado, documenta el complejo universo de influjos, continuidades y rupturas estéticas. *El Fígaro* no es reducible a un movimiento literario homogéneo, sino que su actividad responde a una serie de promociones y desplazamientos de modelos estéticos provenientes de distintos entornos culturales.

En segundo lugar, la variedad de movimientos estéticos presenta una problemática en torno al papel de las publicaciones periódicas centroamericanas de fines del siglo XIX. A saber, el establecimiento de estos proyectos participa de un contexto complejo en el que se agolpan y conjugan tendencias estéticas, discursivas e ideológicas que en otras partes de Latinoamérica se entendían como disímiles u opuestas. Esto demanda periodizaciones distintas a las propuestas a propósito de culturas de lo impreso en los centros culturales del continente.

Este fenómeno puede explicarse por la posición doblemente periférica de Centroamérica (es dependiente de los centros de producción cultural europeos y latinoamericanos simultáneamente) y a la tardía apertura del campo literario a influencias externas contemporáneas. Ambos factores responden al proceso de modernización política y socioeconómica impulsada por las reformas liberales, que buscaron la inserción del mercado nacional en el mercado internacional, lo que aumentó la cantidad y velocidad del intercambio de mercancías literarias y culturales.

I.II. Elementos de análisis

Este estudio se fundamenta en tres ejes de análisis: los mecanismos de legitimación literaria, los mecanismos de deslegitimación literaria, que son procedimientos discursivos, estrategias sociales y políticas editoriales que, al igual que los mecanismos de legitimación, están destinadas a la obtención de capital simbólico, pero que se materializan en el uso del desprestigio de los modelos estético-ideológicos contrarios para legitimar el propio proyecto. Por último, se analizan los procesos de condicionamiento de la recepción y del contexto de lectura, según se inscriben en los aspectos materiales y discursivos de la publicación.

El análisis de estos aspectos permite una reconstrucción de las tensiones del campo literario en un contexto de profundas transformaciones sociopolíticas, económicas y culturales provocadas

por el proyecto modernizador de las reformas liberales. *El Fígaro* documenta la entrada de nuevas fuerzas que condicionan la lucha por la obtención del capital simbólico y por la canonización de nuevos modelos literarios importados y apropiados de los centros de producción cultural del momento desde una posición periférica.

Estos elementos se consideran como fenómenos sistémicos que requieren de la consideración del campo social, de los condicionamientos históricos, y de los intereses de los grupos sociales involucrados. Desde esta perspectiva, *El Fígaro* se constituye como una plataforma que aboga por un tipo de funcionalidad literaria que responde a los intereses de los grupos sociales a los que pertenece su equipo editorial.

I.III. Problema y objetivos de investigación

El problema general que guía esta investigación es: ¿cuál es el papel que juega *El Fígaro* en la fundación, consolidación y desarrollo del campo literario moderno en la Centroamérica de fines del siglo XIX? De este problema se deriva el siguiente objetivo general: Explicar el papel que cumplió *El Fígaro* en la fundación, consolidación y desarrollo del campo literario moderno en la Centroamérica de fines siglo XIX.

El objetivo general se desglosa en los siguientes tres objetivos específicos: a) distinguir los mecanismos de legitimación literaria implementados en *El Fígaro* para dar validez a su proyecto en el campo literario y revisteril, b) identificar los procesos de deslegitimación literaria usados en *El Fígaro* para oponer el proyecto sus contrarios, y c) determinar las formas de condicionamiento de la recepción y del contexto de lectura utilizadas en *El Fígaro*.

I.IV. Pertinencia de la investigación: los estudios revisteriles en Centroamérica

Los estudios revisteriles y de *publicaciones periódicas*[9] en Latinoamérica han tomado fuerza desde finales del siglo XX. Anteriormente, el acceso a las colecciones hemerográficas de la región estuvo restringido para los latinoamericanos, por tratarse de colecciones que se encontraban, principalmente, en los archivos de Estados Unidos y Europa, y porque los archivos

[9] Nos valemos de la categoría general de *publicaciones periódicas* para considerar todos los productos de la cultura impresa cuya publicación responde a intervalos de tiempo periódicamente determinados.

de la región estaban dispersos y sin sistematizar. Además, el enfoque en la producción libresca como paradigma de la crítica literaria latinoamericana provocó que el papel elemental de las publicaciones periódicas pasara desapercibido.[10]

Desde la década de 1930, algunos hispanistas estadounidenses estudiaron la producción revisteril latinoamericana.[11] Sin embargo, fue hasta inicios de la década de 1990 que este campo de investigación se asumió por investigadores latinoamericanos, consolidando un movimiento que hasta la fecha continúa revalorizando el papel de las revistas literarias y culturales latinoamericanas desde diversas perspectivas.[12]

Los coloquios destacan entre los eventos más influyentes en la consolidación de este campo de estudio. Los primeros dedicados las revistas latinoamericanas tuvieron sede en París en 1987, 1990 y 1992. Sus hallazgos fueron publicados por el CRICCAL en la revista *América*. El primer coloquio dedicado a este tema realizado en Latinoamérica fue organizado en Argentina por la revista *Hispamérica* con motivo de la celebración de su 25 aniversario (Louis, 2018; Tarcus, 2020).

Hasta la actualidad, no ha mermado el interés por el estudio de las publicaciones periódicas latinoamericanas. Tarcus se refiere a este movimiento como un *furor hemerográfico*, de manera que los latinoamericanos hemos visto en los últimos años el «surgimiento en todo el continente de un sinnúmero de estudios monográficos, tesis universitarias, colectivos de estudio, proyectos de investigación, jornadas académicas y exposiciones relativos al universo de las revistas latinoamericanas, sin precedentes en épocas anteriores» (Tarcus, 2020).

Pero, después de más de dos decenios de auge de los estudios revisteriles en Latinoamérica, la región centroamericana sigue rezagada en la producción de conocimientos en este ámbito. Entre los motivos de este vacío epistemológico pueden señalarse la precariedad de los archivos regionales, la falta de indexación de la producción revisteril regional y los enfoques teórico-metodológicos dominantes que privilegian los libros como espacios privilegiados de la cultura

[10] Algunos países de la región hispanoamericana, como Argentina y México, han desarrollado importantes aportes en esta materia; no obstante, en Centroamérica se ha pospuesto dicha tarea, siendo hasta tiempos recientes que se han dado pasos en esta dirección.

[11] Tarcus señala los siguientes estudios como pioneros en este campo: la investigación de Sturgis E. Leavit en 1938; los proyectos *Index to Latin American Periodical Literature* y el *Índice general de publicaciones periódicas latinoamericanas* de 1940 y años subsiguientes; el trabajo de John E. Englekirk en 1961; y los estudios de Boyd G. Carter (1959, 1968). Sobresale el caso argentino, que «se destacó desde inicios de la década de 1960 por sus cuidados catálogos de revistas culturales» (Tarcus, 2020).

[12] Aunque ya desde 1980 hubo trabajos pioneros en esta dirección, al menos en Argentina (Louis, 2018: 27).

letrada y que han canonizado ciertos géneros discursivos (narrativa y poesía), ignorando los géneros discursivos de la prensa.

En Centroamericana, el primer congreso destinado exclusivamente a las publicaciones periódicas centroamericanas fue el Primer Coloquio Internacional sobre Revistas y otras Publicaciones Periódicas de Centroamérica, celebrado en la Universidad Nacional de Costa Rica y en la Universidad de Costa Rica durante el 9, 10 y 11 de setiembre de 2024. El evento, que reunió a estudiosos de las publicaciones periódicas centroamericanas provenientes de Latinoamérica y España, se desarrolló en el marco del Seminario Permanente de Revistas y Otras Publicaciones Periódicas de Centroamérica, organizado en conjunto por el programa de la Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana de la Universidad Nacional de Costa Rica y el Colegio de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Autónoma de México.

Además del coloquio, el seminario ha gestionado desde el primer semestre de 2023 una serie de charlas y conferencias con especialistas latinoamericanos en el tema de revistas literarias y culturales. Con estas iniciativas, Centroamérica ha llegado a conformar parte del movimiento que hasta entonces se encontraba en empeños investigativos dispersos desarrollados desde la última década del siglo pasado.[13]

Junto con estos proyectos académicos que buscan sistematizar el conocimiento sobre publicaciones periódicas centroamericanas, nuestro estudio contribuye a solventar estos vacíos disciplinarios por medios de la consideración de las publicaciones periódicas como espacios donde se gestiona la actividad literaria y cultural. Para ello se ha abandonado la perspectiva textualista y se ha tomado una perspectiva material para analizar los procesos sociales de producción, circulación y recepción literaria en la región.

Esta perspectiva aborda los procesos de inserción de la región centroamericana en los sistemas revisteriles latinoamericanos de finales del siglo XIX, la heterogeneidad adoptada por el proyecto *El Fígaro* para hacer frente a las tensiones estéticas e ideológicas de la coyuntura

[13] En Costa Rica existen antecedentes importantes, entre ellos el de Ovares (2011), que retoma y expande un trabajo publicado por la autora en 1994. Esta publicación coincide con los inicios de esta tendencia investigativa en Latinoamérica. Ovares examina un amplio corpus de revistas literarias y culturales costarricenses aparecidas desde finales del siglo XIX hasta inicios del XX en Costa Rica. A pesar de su relevancia y exhaustividad, hemos notado una limitación en su enfoque sobre las publicaciones periódicas, según las premisas teóricas y metodológicas que asumimos en esta investigación. En el estudio de Ovares se leen las revistas como espacios donde se refleja la vida intelectual (autores, movimientos literarios, ideologías, procesos históricos, etc.), y no como agentes de producción y reconfiguración desde donde se gesta la vida intelectual y cultural. También sobresale el estudio de Pakkasvirta (2005), que toma una perspectiva comparativa al poner en relación fenómenos revisteriles de índole continentalista provenientes de Costa Rica y Perú.

finisecular, y a la vez aporta a la historia de la lectura centroamericana, específicamente, a la historia de la lectura femenina.

Todo esto apunta a que las revistas cumplen un papel central no solamente en la estructuración y el funcionamiento del campo literario, sino que son plataformas de construcción de proyectos más amplios a nivel cultural, ideológico, identitario y sociopolítico. El proyecto de *El Fígaro* tuvo un papel sobresaliente en la transformación sociocultural que estaba gestándose en el marco de la modernización económica y política.

I.V. Criterios de selección del corpus textual

Puesto que *El Fígaro* reúne a gran número de intelectuales y recoge una amplia y diversa producción, en este estudio establecemos una delimitación basada en un corpus de textos seleccionados específicamente para el cumplimiento de los objetivos. Esta selección se organiza de acuerdo con géneros discursivos y temáticas, ya que determinan, en cuanto tomas de posición, la posición de los agentes dentro del campo literario.

La selección en base a géneros discursivos debe entenderse como una tipología analítica, operativa y no jerárquica, ya que todo texto es indisociable de su función dentro de un proyecto literario específico. Los géneros y formas seleccionadas responden a los objetivos del estudio y no a una mayor o menor importancia dentro del contexto de publicación de *El Fígaro*. Siendo así, el corpus seleccionado se organiza de acuerdo con los siguientes géneros discursivos: a) reseñas y textos promocionales, b) *causeries*[14] y crónicas, c) textos narrativos y poéticos en los que se encuentra una representación de la producción literaria, de los modos de circulación literaria o del consumo literario, d) obituarios y homenajes, y e) crítica literaria.[15]

[14] Las *causeries* constituyen un género discursivo importado de la cultura de la prensa francesa del siglo XIX. Es un género cercano a la crónica. Se caracteriza por su tono conversacional y ligero, cuya intención es construir el efecto de lectura de una cercanía personal entre el autor y el lector. En *El Fígaro* este efecto retórico de cercanía personal se refuerza con el uso de apelativos directos a las «señoritas» lectoras. La estructura de las *causeries* permite una amplia variabilidad formal y temática. En *El Fígaro* esta variabilidad incluye crónicas sociales, pequeñas narraciones reflexivas sobre temática variada, narraciones de temática amorosa, e incluso difusión literaria. Estas formas a veces aparecen dentro de un mismo texto. La mayoría de los números de *El Fígaro* abren con una *causerie*, siempre firmadas por Conde Paul, que es el seudónimo que Ambrogi utiliza para dirigirse directamente a las lectoras. En el Capítulo IV se aborda este fenómeno y su función en la construcción y condicionamiento del público lector femenino.

[15] En el Anexo 5 se presentan todos los textos comentados y analizados de *El Fígaro*, organizados alfabéticamente según el capítulo en el que se abordan. El corpus seleccionado consta de 109 textos en total. Para más información sobre los textos se remite al índice general de *El Fígaro* presentado en el Anexo 1.

I.VI. Contexto histórico y tecnológico de la imprenta y la prensa en El Salvador: desde la colonia hasta las reformas liberales

En 1660, Guatemala se convirtió en la cuarta ciudad de América en implementar la imprenta, después de México, Lima y Puebla de los Ángeles (López, 1987: 21). El desarrollo de la prensa en Centroamérica también fue temprano: Guatemala fue el segundo país de América que tuvo periódico, después en México. Poco más de siete años después de la fundación de la *Gazeta de México y Noticias de Nueva España*, en 1722, apareció el mensuario la *Gazeta de Goathemala.* que fue impreso por el tipógrafo Sebastián de Arévalo a partir del 1 de Noviembre de 1729. Esta publicación, a partir de su segunda época (1797), contó con circulación a nivel centroamericano (López, 1987: 41).

Desde la época colonial se habían establecido en Centroamérica vías de importación de productos impresos desde Europa, especialmente desde España, pero también desde los Países Bajos, Italia, Suiza y Francia (Tenorio, 2006: s.p.). El acceso a materiales impresos garantizó que la región no estuviera en condición de aislamiento cultural. Tenorio señala que en El Salvador «hubo libros importados antes que talleres donde hacer impresos. Hubo lectores antes que escritores, redactores y editores. Hubo compradores de libros antes que talleres tipográficos» (2006: s.p.).

Durante la colonia, los impresos revolucionarios encontraron terreno fértil en San Salvador: «San Salvador, desde mucho antes de 1811, tenía una idea clara sobre la lucha emancipadora. Aunque se carecía de imprenta, los próceres y algunos salvadoreños ilustres viajaban constantemente a la ciudad de Guatemala y de allá traían los 'pasquines'» (López, 1987: 47). Así que en El Salvador la prensa tiene una larga historia de fungir como catalizadora de procesos históricos al posibilitar la entrada, circulación e intercambio de ideas provenientes del exterior. Su potencia para el cambio también radica en su capacidad de organizar un repertorio cultural compartido entre personas separadas geográficamente. Desde la colonia, la prensa evitó el aislamiento sociocultural y posibilitó el surgimiento de horizontes políticos e ideológicos comunes a nivel centroamericano.

Pero fue hasta 1824 cuando la imprenta se implementó en El Salvador,[16] siendo el segundo país Centroamericano en contar con imprenta, después de Guatemala (1660). Por su parte, en Honduras se implementó en 1829, y tanto en Costa Rica como en Nicaragua la imprenta se estableció en 1830.[17]

Más allá de San Salvador, en las provincias también hubo actividad impresa, siendo Sonsonate la primera en establecer una imprenta, en 1827 —antes, incluso, de que la imprenta llegara a Honduras, Costa Rica o Nicaragua. En San Vicente de Austria y Lorenzana hubo un pequeño taller en 1836, y «Cojutepeque, al ser asiento de la capital del Estado en 1854, tuvo una magnífica imprenta. Dicho taller trasladado de San Salvador a esa ciudad imprimió diversos semanarios, no sólo oficiales, sino particulares» (López, 1955: 59). Otras provincias con imprenta fueron San Miguel (fundada en 1870), Santa Tecla (1877) y Zacatecoluca (1886).

Estos datos evidencian una posición aventajada de El Salvador en comparación con el resto de Centroamérica, con excepción de Guatemala. Este fue un factor determinante en la conformación de una fértil cultura de la prensa a partir de la segunda mitad del XIX.

La Imprenta Nacional salvadoreña tuvo un desarrollo significativo en el periodo de las reformas liberales, pero también estuvo involucrada en una serie de peripecias:

> En 1873, siendo director de la *Imprenta del Estado* el Sr. Domingo Granados, se adquirió la primera prensa de cilindro del país, editándose poco después el *Diario Oficial*, en sustitución de *El Constitucional* (1875). Este período fue muy próspero para el taller nacional, pues el Gobierno del Mariscal Santiago Gonzáles [1871-1876] compró a don Tomás M. Muñoz un lote de materiales tipográficos y contrató al Sr. Pascual Palacios Martínez para trabajar en la edición del *Diario Oficial*.
> Durante la administración del Dr. Rafael Zaldívar [1876-1884], Palacios Martínez se ausentó del país y en su lugar se nombró al Sr. Francisco Mendiola Boza. Zaldívar, sin llenar ninguna formalidad y para ayudar al Sr. Francisco Sagrini, le vendió la ya entonces Imprenta Nacional. El *Diario Oficial* y las demás publicaciones gubernamentales las editaba Sagrini bajo contrata con el gobierno.
> Esta anómala y crítica situación cambió al llegar a la Presidencia el Gral. Francisco Menéndez [1885-1890], quien volvió a comprar los talleres, y los dotó suficientemente de equipo y nuevos materiales» (López, 1987: 59 los subrayados son del original).

[16] Existen confusiones sobre una supuesta primera imprenta salvadoreña, rústica y de corta vida, que operó en 1641, veinte años antes de introducirse la imprenta en Guatemala. Supuestamente, su función fue imprimir *El puntero apuntado con apuntes breves*. Pero López demuestra, a partir de un facsimilar de la obra realizado por el Departamento de Foto-Cinematografía de la Universidad de Chile, que este texto se publicó en San Salvador en 1741, y no un siglo antes (1987: 25-ss). Pero el mito persiste. Por ejemplo, Vega (1995: 32) todavía sostiene este dato sobre el surgimiento prematuro de la imprenta en El Salvador.

[17] Debido a los desfases administrativos decimonónicas, en esta línea cronológica no consideramos la implementación de la imprenta en Panamá (1821) ni en Belice, donde los colonos británicos llevaron la imprenta en 1826.

El mejoramiento tecnológico de la Imprenta Nacional y su re-adquisición por parte del Estado fue clave en el proceso de modernización de la cultura impresa en El Salvador, que por este medio contaba con mayor capacidad de producción y a mayor velocidad, posibilitando a su vez el surgimiento de nuevas publicaciones periódicas y expandiendo su circulación. Fue precisamente en esta imprenta en la que se imprimió *El Fígaro*, así como otras de las revistas más importantes del momento.

Sobre el estado de la tecnología de la imprenta para el periodo finisecular, López (1987) comenta que

> las artes gráficas alcanzaron a fin de siglo importante desarrollo. Tanto la Imprenta Nacional como las privadas: La Luz, de Pérez y Domínguez, El Cometa de Francisco Vaquero, La Tipografía Salvadoreña de Francisco Mirón e hijos, así como la de don Samuel Dawson llamada Tipografía Centroamericana estaban bien establecidas, con maquinaria aceptable para su época (60).

El Salvador contaba para finales del siglo XIX con una cultura impresa más establecida que los demás países centroamericanos, con excepción de Guatemala. Carter (1968) señala que «fue El Salvador el único país de Centroamérica en que la tendencia modernista, en su primera etapa, coincidía cronológicamente con la existencia de amplios y excelentes medios de divulgación literaria» (34), a pesar de que «al igual que en los demás países de Centroamérica, exceptuando Guatemala, no se publicaron revistas de tipo literario sino hasta el decenio del ochenta [del siglo XIX]» (34). El aventajamiento tecnológico de la cultura impresa y la inversión estatal y privada fueron condiciones que favorecieron el surgimiento de un proyecto revisteril de avanzada como *El Fígaro*, así como su contemporaneidad estético-ideológica con los movimientos literarios latinoamericanos más novedosos del momento.

López (1987) también está de acuerdo con esta situación ventajosa de la cultura de la prensa salvadoreña:

> el periodismo salvadoreño, desde sus inicios, de 1824 a 1920, estuvo, literariamente considerado, mejor estructurado. Crónicas, artículos, editoriales, reflejan hondura, penetración ideológica. Este periodismo de factura literaria se acerca por el tono al francés y al español. No es sino hasta mucho después que aparece la influencia norteamericana (179).

Durante toda la primera mitad del siglo XIX el periodismo salvadoreño tuvo una intención más política. La transición hacia un periodismo literario, científico y de variedades fue paulatina y dispersa. López apunta algunos casos desperdigados en publicaciones periódicas de este tipo, pero de menor calidad, desde 1839. Por aquella época, «la literatura por si [sic] sola no logra el favor del público y el escritor tiene que recurrir a la prosa de entretenimiento, a la frivolidad, para satisfacer las condiciones económicas de supervivencia editorial» (López, 1955: 179). Pero ya para las postrimerías del siglo XIX, en el momento de actividad de *El Fígaro*, la calidad de las publicaciones periódicas era considerable, volviéndose el vehículo de mayor importancia en el desarrollo cultural salvadoreño. El autor sintetiza de la siguiente forma la vitalidad de la cultura de la prensa del momento:

> Magníficas revistas, suplementos literarios, semanarios de breve pero extraordinaria existencia, estimularon las corrientes del pensamiento nacional. En este periodismo se hallan estudios valiosos de filosofía positivista, teología a lo Santo Tomás, comentarios a la doctrina económico-liberal, crítica literaria al vigoroso movimiento modernista y post-modernista, poemas románticos y modernistas. Mas no sólo la filosofía, la economía, la política y la literatura en general es expresada por medio de escritores notables, también la investigación científica se manifiesta con valiosos ensayos. Botánica, Arqueología, Historia, Lingüística son los temas preferidos por maestros y hombres de estudio (1987: 179).

Sin una tecnología impresa adecuada ni una coyuntura histórica promotora de la cultura impresa —ambas situaciones atizadas por el proyecto de las reformas liberales—, una publicación periódica como *El Fígaro* hubiera visto truncadas sus intenciones de modernización del campo literario nacional y centroamericano. Si bien *El Fígaro* se mueve en un panorama cultural poco favorecedor, la calidad, la heterogeneidad y su apuesta más o menos arriesgada dentro del movimiento modernista, hacen del proyecto uno de los casos más interesantes e innovadores entre las publicaciones periódicas de la región centroamericana de fines del siglo XIX.

I.IX. *El Fígaro* en los estudios literarios y culturales

No existen estudios sistemáticos dedicados a *El Fígaro*. Pero se han localizado tres trabajos donde se menciona la publicación. Estos son: el exhaustivo estudio sobre el periodismo en El Salvador de Ítalo López (1987), el artículo sobre las crónicas modernistas de Ambrogi, elaborado

por Ricardo Roque (2018) y la monografía sobre disidencias sexuales y de género en la historia de El Salvador, de Amaral Arévalo (2022).

López apunta que *El Fígaro* «era muy leído en El Salvador. Contaba con buen número de suscriptores» (209), pero confunde la fecha de fundación de *El Fígaro* y la ubica en 1892 (208). Debido al carácter minucioso y bien documentado de la investigación de López, es posible que este error se deba a que la publicación a la que se refiere sea *La Pluma*, una publicación periódica publicada por el mismo equipo editorial de *El Fígaro*, también dirigida por Ambrogi, y cuyos últimos números son inmediatamente anteriores a *El Fígaro* (el último número de *La Pluma* comparte el mismo mes de publicación que el primer número de *El Fígaro*). Ambas publicaciones son dos caras de un mismo proyecto revisteril.

El autor apunta que Ambrogi y su equipo fundaron, en sustitución de *El Fígaro*, otra publicación semanal, titulada *La Semana Literaria* (208). De ser cierto, las tres publicaciones periódicas documentan la incansable actividad revisteril de Ambrogi durante su juventud, que contaba con tan solo 19 años cuando dirigió *El Fígaro*. Las tres publicaciones periódicas formarían parte del proyecto revisteril de juventud de Ambrogi.

López erra algunos de los escritores que consigna como colaboradores de *El Fígaro:* menciona a Joaquín Méndez, Francisco Castañeda y Manuel Álvarez Magaña (1987: 208), quienes no tienen publicaciones en esta revista. Esta confusión parece confirmar que López está documentando otra de las publicaciones de Ambrogi.

También cae en un lugar común de la historiografía literaria centroamericana, que recuerda a Ambrogi como un cronista costumbrista (209), ignorando que su formación como cronista tiene origen en las *causeries* modernistas de *El Fígaro*. Roque (2018), en cambio, aborda el carácter modernista de estas crónicas y su lugar de gestación en *El Fígaro*.

Por su parte, Roque considera que *El Fígaro* fue una revista «de avanzada» a pesar de surgir «en un medio cultural precario, periférico y escasamente diferenciado como la ciudad de San Salvador» (2018: 242). Esto se puede explicar como efecto de las reformas liberales que insertaron a El Salvador en el mercado capitalista internacional implicaron un mayor acceso, al menos para las clases beneficiadas por este proceso, a bienes culturales provenientes del exterior. La importación y exportación de productos literarios sugiere que la condición periférica de San Salvador no conllevaba un aislamiento cultural.

El autor también menciona que *El Fígaro* fue un proyecto destacable en la coyuntura finisecular: «esta publicación constituye una novedad en la escena intelectual salvadoreña y se pone en línea con las revistas modernistas más innovadoras de su tiempo» (2018: 244). Roque constata algunas características que diferencian a *El Fígaro* de las demás publicaciones salvadoreñas que le eran contemporáneas. Por ejemplo, su búsqueda de autonomía literaria, ya que en las revistas científico-literarias que dominaban la escena

> lo literario responde principalmente a una exaltación de valores liberales o a difusión de obras prestigiosas del canon clásico […] lo literario aparece por la vía de una poesía retórica, grandilocuente, que exalta valores cívicos o excelsos, donde no son precisamente abundantes las producciones literarias en prosa (2018: 245).

En cambio, «*El Fígaro* propone una autoridad literaria claramente diferenciada de otros espacios de autoridad cultural: político, moral y científico» (Roque, 2018: 245). En este sentido, impulsó un cambio en lo correspondiente a la función atribuida a la literatura, dejando de entenderse solo como un dispositivo «de publicidad del ideal civilizatorio de la élite liberal» (Roque, 2018: 245).

Este cambio sucede en el marco de una renegociación histórica de las relaciones de dependencia del campo literario con respecto a las fuerzas exógenas de (des)legitimación literaria. Por eso, desde *El Fígaro* se gesta un proyecto que busca la autonomía relativa del campo literario, y puede considerarse como uno de los primeros proyectos revisteriles centroamericanos de producción literaria que se desarrolla bajo este nuevo régimen artístico moderno, caracterizado por la autonomización.

Pero esta afirmación debe complejizarse, ya que la autonomía del campo literario siempre es relativa y no es definitiva, sino que se encuentra en constante negociación de las instancias de dependencia. En el contexto finisecular centroamericano, proyectos como *El Fígaro* logran más autonomía con respecto a instancias extraliterarias de (des)legitimación literaria, como la Iglesia y el poder político. Pero al mismo tiempo adoptan otras dependencias, principalmente al mercado, y, en el plano literario, a la literatura extranjera, principalmente la francesa. Además, la apoliticidad del proyecto es solo denotada, ya que connotadamente se trata de una revista alineada con los valores liberales republicanos (cf. secciones 2.4., 4.1.3., 4.1.4. y 4.2. para ver algunos de los aspectos en los que el proyecto *El Fígaro* y el proyecto de modernización de las reformas liberales se alinean).

En cuanto a las redes de escritores que se establecieron alrededor de este periódico, Roque menciona algunos de sus colaboradores más importantes. Concretamente, a Juan Antonio Solórzano, Luis Lagos y Lagos, Ismael G. Fuentes, Carlos G. Zeledón, Vicente Acosta y a Enrique Gómez Carrillo, cuyos principales referentes estético-ideológicos provienen de corrientes literarias francesas como el naturalismo y el decadentismo; además, señala que «con frecuencia, asumen la pose de la bohemia y decadencia, y publican composiciones que, con mayor o menor escándalo, desafían los valores socialmente aceptados» (2018: 244).

Por su parte, Arévalo menciona *El Fígaro* en el marco de un estudio sobre disidencias sexuales y de género en El Salvador, por lo que su intención es «reconstruir un panorama disidente [de] la vida de Arturo Ambrogi» (2022: 74).

Arévalo se basa en los datos brindados por Roque para argumentar que Ambrogi, al carecer de abolengo en una sociedad tan presuntuosa, jerárquica y complejamente racista como la san salvadoreña, optó por

> compensar su falta de linaje por medio de un 'dandismo' y [mostrarse como] poseedor de distintivos culturales cosmopolitas. Uno de esos distintivos fue el cultivar una precocidad en el mundo literario. Desde muy joven comenzó a publicar en periódicos, empresas editoriales e incluso revistas literarias de difusión internacional (2022: 75).

El autor señala que Ambrogi fue discípulo de Darío, cuando este vivió en El Salvador y dirigía el periódico *La Unión*, durante la administración de Zaldívar. Esto explicaría la inclinación de Ambrogi por el modernismo (Arévalo, 2022: 75). Ya a sus 19, Ambrogi comienza la publicación de *El Fígaro*, y Arévalo hace eco de lo señalado por Roque al decir que los colaboradores, nutridos por el naturalismo y el decadentismo, publicaban textos que «tenían el objetivo de desafiar los valores tradicionales de la sociedad» (2022: 76).

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO Y CONCEPTUALIZACIONES SOBRE LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS EN LA CENTROAMÉRICA DE FINES DEL SIGLO XIX

1. Marco teórico-metodológico y conceptualizaciones sobre las publicaciones periódicas en la Centroamérica de fines del siglo XIX

1.1. Aportes del giro material a los estudios revisteriles

Este giro epistemológico es una perspectiva general que puede aplicarse a diferentes ámbitos, como la historia de las ideas, la bibliotecología, los estudios literarios y los estudios de la cultura impresa —incluido el estudio de las revistas y la prensa periódica—. En estas y otras disciplinas, el giro ha tomado importancia creciente desde la década de 1990.

Una de sus premisas consiste en «considerar desde una perspectiva material al libro [y a las publicaciones periódicas] y a los agentes intermediarios entre la producción de ideas y representaciones, su posterior materialización y su consumo» (Saferstein, 2013: 140). Así, se entienden las publicaciones periódicas en tanto objetos como la condición material necesaria para la transmisión de ideas e intereses de uno o varios proyectos específicos. De manera que estos productos se instituyen como un objeto material a la vez que como bien simbólico.

Saferstein apunta la necesidad de considerar la materialidad misma del objeto, así como a los agentes involucrados en la intermediación, con el fin de comprender «los procesos de producción, circulación, recepción y apropiación de las ideas a partir de la cultura impresa» (2013: 142). Así mismo, «el estudio de los soportes materiales de los procesos históricos de la cultura y las mediaciones que implica su circulación, son factores centrales para aportar al conocimiento de los procesos de producción intelectual» (Saferstein, 2013: 142).

El giro material busca superar algunas de las limitaciones del giro lingüístico. En este último, se consideró al texto «como lugar privilegiado del sentido, al lenguaje como constituyente de la realidad, de alguna manera 'reduciendo' todo a los textos, como herencia del estructuralismo» (Saferstein, 2013: 142). Esta perspectiva corre el riesgo de «deshistorizar» y «des-sociologizar» los objetos de estudio. Eso pasaba con propuestas como la de «la muerte del autor», con la que se pretendía desvincular productor y producto, cayendo por lo tanto en una posición alienante. Esto, por cierto, forma parte de una larga tradición idealista que domina en la tradición occidental moderna, según la cual el significado y el conocimiento se producen desde un «no lugar» inmaterial y trascendente, que sería el lugar de la razón, o, en el caso de las artes, el lugar de la creación y la genialidad.

En cambio, desde el giro material se toman en cuenta los soportes materiales efectivos que están en el centro de todo proceso intelectual, se estudian los objetos cargados de significado cultural, así como las prácticas sociales asociadas a su producción, circulación y consumo. Esto debido a que «el estudio de las ideas […] no puede realizarse por fuera de los modos en que estas se producen y se materializan en libros [y publicaciones periódicas], se inscriben en determinadas editoriales y circulan por ámbitos específicos» (Saferstein, 2013: 143). El giro material va aunado a un proceso de historización de las ideas y de la cultura impresa en el que el estudio «materializado» de las publicaciones periódicas tiene un papel central.

1.2. La teoría del campo literario de Pierre Bourdieu aplicada al estudio de las publicaciones periódicas

Para este estudio sobre las políticas culturales de *El Fígaro* se toma la sociología de la literatura como fundamento teórico, específicamente, la teoría de los campos propuesta por Pierre Bourdieu. Este apoyo teórico es enmarcado, a su vez, dentro del giro material.

El giro material puede ser conciliado con los aportes de la sociología de la literatura que «desde distintos posicionamientos y puntos de partida, establece formas de abordaje novedosas y pertinentes para enriquecer el amplio campo de estudios relacionados al libro [a las revistas], y la edición» (Saferstein, 2013: 140). El giro material toma algunos aportes de la sociología aplicados al estudio de los medios impresos, como la negación de entender las ideas y los textos como «entidades transhistóricas, para pasar a tener en cuenta su materialidad a partir de su circulación […] Así, se considera que las formas de producción y circulación de los mismos interviene sobre las prácticas de su recepción y difusión» (Saferstein, 2013: 152-153).

Como teoría sociológica, la teoría de los campos presenta tesis compatibles al giro material, ya que desde ambos ámbitos se entienden las producciones culturales como necesariamente ancladas en materialidades —libros, revistas, cuerpos humanos, prácticas interpersonales, etc.— susceptibles de ser estudiadas sociológicamente. Cabe destacar que la sociología fue una de las disciplinas que ayudó a la gestación del giro material, al presentar el campo editorial y cultural como un objeto de estudio objetivable tanto en los artefactos culturales como en las relaciones interpersonales que sostienen su producción, circulación y consumo.

Existen diferentes corrientes dentro de la sociología de la literatura, pero todas comparten la noción de literatura como un fenómeno social. En tanto actividad social, la literatura «depende de las condiciones de producción y de circulación, y que en parte está asociada a valores, a una visión de mundo'» (Sapiro, 2016: 20). A partir de la década de 1970 surgen enfoques sociológicos que buscan superar el reduccionismo de los enfoques de la sociología de la literatura marxistas y positivistas, que, si bien estudiaban las condiciones de producción de las obras, no llegaron a considerar el mundo de las letras como un espacio o «universo específico poseedor de lógicas propias» (Sapiro, 2016: 36).

Bourdieu acuñará en la década de 1990 el concepto de «campo» para abordar esos funcionamientos específicos. Desde esta perspectiva no se acepta que la literatura sea una actividad indeterminada socialmente, pero tampoco que sea reducible a las determinaciones y condicionantes externos (Sapiro, 2016: 36). Se trata, entonces, de una actividad que cuenta con sus lógicas de funcionamiento propias y que presenta un nivel relativo de autonomía con respecto a los condicionantes sociales, económicos y políticos, pero que en última instancia se moldea de acuerdo con estos, a la vez que ejerce cierta influencia en las estructuras de los demás campos que componen el mundo social.

El campo literario es uno de los campos sociales específicos que conforman el campo de la producción cultural —junto con el campo artístico y el científico—. Como todos los campos sociales, se estructura a partir de tensiones encarnadas por las decisiones y acciones que ejercen los agentes que actúan en el campo. Entre las principales tensiones del campo literario se encuentran las producidas por la lucha entre agentes dominantes y dominados, entre movimientos conservadores y movimientos de ruptura, entre los mecanismos de reproducción y las luchas subversivas, y entre las fuerzas de autonomía (de corto alcance, que implican la producción para los mismos agentes productores del campo) y las de heteronomía (de gran alcance, que producen literatura para grupos sociales más amplios). En este estudio se busca identificar la forma concreta en la que se presentan estas y otras tensiones en el proyecto *El Fígaro*, partiendo de la premisa de que el campo revisteril funciona como un subcampo del campo literario.

La inestabilidad provocada por las tensiones y relaciones de fuerza determinan la estructura del campo y sus consecuentes reorganizaciones constantes. En relación con el estudio de las revistas, Tarcus señala que «los colectivos revisteriles disputan posiciones de poder y reconocimiento, siendo sus frecuentes debates una [de] las más características» (2020). Por medio

de estas pugnas y otras políticas editoriales, *El Fígaro* se estableció como un actor colectivo programático con un papel importante en la construcción de tramas culturales, cohesionando grupos de intelectuales y comunidades literarias —categoría que incluye a los consumidores—. En este sentido, las publicaciones periódicas constituyen una forma de militancia cultural. Beatriz Sarlo ha señalado que el imperativo de publicar una revista significa «una revista es necesaria» y «hagamos política cultural» (1992: 9), es decir, es una forma de intervención cultural que se plantea para llenar un vacío o desatar un problema estético o ideológico.

Bourdieu ofrece una definición más concisa del campo literario:

> un campo de fuerzas al mismo tiempo que un campo de luchas que tienden a transformar o a conservar la relación de fuerzas establecida: cada uno de los agentes empeña la fuerza (el capital) que adquirió, por las luchas anteriores en las estrategias que dependen, en su orientación, de su posición en las relaciones de fuerza, es decir de su capital específico (2000: 145).

Todos los campos sociales presentan una estructura que responde a relaciones de fuerza, a la obtención y acumulación de capital, a estrategias, a intereses, y a jerarquías. Pero todos esos rasgos estructuralmente equivalentes presentan una forma distintiva en cada uno de los campos específicos, como lo señala Bourdieu cuando dice que, al igual que «el campo político o cualquier otro campo, el campo literario es el lugar de luchas […]; pero esas luchas tienen apuestas específicas, y […] el poder y el prestigio que persiguen son de un tipo absolutamente particular» (2000: 145). Tómese por ejemplo las relaciones de fuerza, cuya existencia es identificable en cualquier campo: en el caso específico del campo literario, estas relaciones, que se imponen a todos los agentes, vienen determinadas por

> una especie muy particular de capital, que es a la vez el instrumento y la apuesta de las luchas de competencia en el seno del campo, a saber el capital simbólico como capital de reconocimiento o de consagración […], que los diferentes agentes o instituciones pudieron acumular en el curso de luchas anteriores, al precio de un trabajo o tareas específicas (Bourdieu, 2000: 144).

La literatura está en el mismo nivel ontológico que cualquier otra producción social, que no se encuentra exenta de los devenires históricos ni es producto de creaciones inaprehensibles. Se encuentra en el mismo plano ontológico que los demás hechos sociales. Aquí radica el potencial desmitificador del estudio de los campos —y del giro material—.[18]

[18] También los estudios culturales han tomado esta posición en relación con la literatura. Por ejemplo, Hall argumenta que si las obras literarias también son parte del proceso que crea convenciones e instituciones, «entonces no hay forma

Las fronteras del campo literario son dinámicas y se encuentran en constante discusión y modificación debido a los constantes procesos de lucha por el capital simbólico, que siempre se distribuye de manera desigual. Bourdieu señala que una de las luchas más comunes en el campo literario es la que busca imponer una «definición de los límites del campo, es decir la participación legítima en las luchas. Decir de tal o cual corriente, de tal o cual grupos, que «no es poesía», o «literatura», es rehusarle la existencia legítima, es excluirla del juego, excomulgarla» (2000: 146). Es por ello por lo que se debe prestar especial atención a esos procesos de legitimación y deslegitimación que se llevan a cabo desde *El Fígaro*, ya que en ellos se manifiesta la lucha por el desmantelamiento y posterior reconfiguración del canon literario.

En definitiva, las políticas editoriales son uno de los principales medios utilizados para la obtención de capital simbólico y así lograr legitimación —y en última instancia, canonización—, que sólo se da por medio de la deslegitimación de los contrarios. Debido a su potencial de transformación histórica, las publicaciones periódicas centroamericanas de las últimas décadas del siglo XIX funcionaron como plataformas para sacar adelante proyectos de modernización sociocultural, cada una desde su posición ideológica coyuntural. Más allá de las discusiones propias a la legitimación de modelos estéticos por medio de una revolución simbólica modernista, *El Fígaro* fungió también como plataforma para la defensa de modelos civilizatorios específicos asociados a los procesos de modernización económica y sociocultural.

Para la definición del campo literario debe tenerse clara la noción de «autonomía relativa». Es relativa porque «las restricciones externas nunca dejan de pesar en la actividad literaria, pero no lo hacen de forma directa, sino que son refractadas (o retraducidas) según las apuestas, las reglas de funcionamiento y los principios de estructuración específicos del campo» (Sapiro, 2016: 38-39). Esto puede apreciarse en el hecho de que el campo literario ocupa una posición dominada con respecto al campo de poder. Siendo así, los artistas, escritores e intelectuales

> son un sector dominado de la clase dominante. Dominantes, en tanto que poseedores del poder y de los privilegios que confiere la posesión del capital cultural y asimismo […] la posesión de un volumen de capital cultural suficiente para ejercer

de que este proceso sea compartimentado o diferenciado de otras prácticas del proceso histórico» (Hall, 2010: 32). También Williams se refería a esto al decir que «el arte es parte de la sociedad, no existe por fuera un todo sólido, al cual, por la forma de nuestra interrogante, concedamos prioridad. El arte está allí, como actividad, junto con la producción, el intercambio, la política, la crianza de familias. Para estudiar las relaciones adecuadamente debemos estudiarlas activamente, considerando todas las actividades como formas particulares y contemporáneas de la energía humana» (citado en Hall, 2010: 32).

> un poder sobre el capital cultural, los escritores y los artistas son dominados en sus relaciones con los que tienen poder político y económico (Bourdieu, 2000: 147).

Esta dominación de los dominantes en el campo del poder sobre los dominantes de los campos culturales se ha modificado históricamente, de manera que el sistema del mecenazgo se ha desintegrado, pero de una manera más o menos indirecta (dependiendo de la situación histórica) se da «una dominación estructural ejercida a través de mecanismos muy generales como los del mercado» (Bourdieu, 2000: 147).[19] En Centroamérica, el modernismo coincidió con este proceso de independización relativa del campo literario con respecto al campo del poder. Por ello, *El Fígaro* puede considerarse como una de las primeras instituciones de producción cultural que se desarrolla bajo este nuevo régimen artístico. Se trata de una revista dedicada casi de manera exclusiva a la literatura y a la cultura, y cuya financiación no depende de instituciones políticas, académicas o económicas externas.

Podría pensarse que el abandono de un campo literario dominado por mecenas y otras élites promotoras del arte, con intereses más allá de los propios del campo, significó más autonomía para los productores y demás agentes; pero en realidad se trata de un tipo diferente de dominación y de autonomía. Es decir, se modificaron los criterios de la autonomía misma al adquirirse otro tipo de dependencia: la profesionalización de la escritura conlleva una posición dominada por la lógica del mercado, que de una u otra manera también viene determinada por el campo del poder y por los intereses de los grupos políticos hegemónicos.[20] No se trata de un camino lineal que va desde una posición más dominada hacia una menos dominada, ya que las formas de autonomía relativa varían según las épocas, incluso en una misma sociedad.

Además de «espacio de tensiones», el campo literario es un

> espacio de posibles que se les presenta a los escritores bajo la forma de tomas de decisión entre opciones más o menos constituidas como tales a lo largo de su historia (rima o verso libre, narrador extradiegético o intradiegético, estilo indirecto, directo o indirecto libre, etc.) (Sapiro, 2016: 36).

[19] Even-Zohar (1999) señala, basándose en las propuestas de Bourdieu, que la «liberación respecto del poder junto con la valorización continuada de los productos como bienes valiosos ha sido alcanzada a lo largo los siglos XIX y XX a través una autonomización relativa de las actividades literarias» (31). *El Fígaro* es una de las plataformas culturales en las que se puede identificar esta transformación en Centroamérica.

[20] Esta relativa independización trae aunada una nueva forma de consumo literario determinada por la ampliación de la oferta del mercado cultural y la descentralización de las instancias de producción y legitimación literaria.

Sobre este punto se debe señalar que «existe una correspondencia bastante rigurosa, […] entre el espacio de las obras consideradas en sus diferencias, sus distancias […], y el espacio de los productores y de las instituciones de producción» (Bourdieu, 2000: 149). Por esta razón Sapiro afirma que

> Las elecciones estéticas son correlativas a las posiciones que ocupan los autores en el campo. Estas se definen en función del volumen y la composición del capital simbólico específico detentado, es decir, del grado y del tipo de reconocimiento del que gozan en tanto escritores […] Por lo tanto, hay una homología estructural entre espacio de posiciones y el espacio de tomas de posición (2016: 37)

Las posiciones se definen por elementos como los géneros practicados, la localización del género en los lugares de publicación y los índices de consagración, por la antigüedad de entrada en el juego o campo, y también por cuestiones extraliterarias como el origen social y geográfico. Todos estos factores determinan la posición del agente en el campo, así como la ración de capital simbólico que obtiene. A estas posiciones le corresponden las tomas de posición que se determinan por la selección entre los «posibles literarios», como son las formas artísticas o literarias, los temas, y otras «formas más sutiles que el análisis literario tradicional ha señalado desde hace mucho tiempo» (Bourdieu, 2000: 149).

1.2. Conceptos y premisas metodológicas

Si bien el estudio de cada producción revisteril requiere de acercamientos singulares, las premisas teóricas recién aceptadas implican algunos principios metodológicos generales. Entre ellos se encuentra que, para estudiar un determinado fenómeno literario, en este caso una revista, las lecturas textocentristas son insuficientes.

Otros conceptos metodológicos útiles para este trabajo de graduación son dados por Anick Louis en dos artículos dedicados al abordaje metodológico de las revistas literarias (2014 y 2018). En alineamiento con el giro material, las propuestas metodológicas de Louis ponen el énfasis en los aspectos materiales.

En primer lugar, la autora propone que el estudio de las revistas debe estar guiado por la noción de «objetos autónomos y no como realizaciones de otros objetos (ya sean autores o escuelas)» (Louis, 2014: 32). Con esto se refiere a que deben estudiarse «no como un espacio donde se refleja la vida intelectual, sino donde ésta se gesta: un espacio que permite aprehender

las relaciones entre los agentes del campo (y no uno que las refleja o donde se exponen)» (2018: 29). Dicho planteamiento se encuentra en contraposición a tendencias de análisis que tradicionalmente han concebido a las revistas como espacios en los que se reflejan los «verdaderos» lugares en los que se gesta la literatura, como son los autores canonizados, los libros, las escuelas literarias, las corrientes estéticas, etc. En cambio, el estudio de revistas en tanto objetos autónomos constituye «un postulado epistemológico que implica que la revista no es estudiada en función de un autor, de una ideología, de una época, sino en tanto objeto simbólico productor de relaciones e ideología, y no significa en ningún caso aislar las revistas de su contexto de producción» (Louis, 2018: 30).

Louis plantea otros conceptos metodológicos relacionados con la noción de contexto. Propone una pluralización de los contextos organizados en cuatro tipos se entienden «como una serie de círculos no concéntricos, con puntos de contacto y otros en divergencia» (2014: 34). Esta tipología de contextos está constituida por el contexto de publicación, el contexto de edición, el contexto de producción y el contexto de lectura. No deben entenderse como instancias rígidas ni fijas, sino que siempre son relativos a la especificidad material de los objetos.

El contexto de publicación es identificable tanto en la(s) misma(s) página(s) en que aparece un terminado texto, como en las otras páginas de la publicación. Así, «se refiere a los elementos materiales más inmediatos, pero no solamente al objeto en sí, sino al movimiento que consiste en la puesta en página del texto» (Louis, 2014: 35). Para su análisis se toman en cuenta los siguientes elementos: cohabitación de textos, tipografías, ilustraciones, y otros elementos materiales pertinentes.

El contexto de edición toma en cuenta aspectos más amplios de manera que puede incluir el conjunto de toda la publicación y sus especificidades materiales, así como la totalidad de producciones que constituyen el campo revisteril. Louis lo explica en las siguientes palabras:

> puede tratarse de la revista en sí misma, del diario en el marco del cual es editada la revista, de las otras revistas, de la red constituida por el conjunto de revistas publicadas en una época dentro de una cultura (y a veces, en el extranjero) […] incluso puede abarcar las colecciones en que se editan los textos que vienen de una revista (2014: 39)

El contexto de producción abarca las condiciones socioculturales materiales específicas de la producción de los textos. Este contexto designa «todos aquellos datos y elementos que tienen relación con la fabricación del objeto: financiación, impresión, reuniones de un grupo, proyecto

intelectual detrás de una publicación, circuitos de papel, polémicas de época, etc.» (Louis: 2014: 43). A veces puede ser de difícil comprensión, ya que «los rastros que quedan de la fabricación y puesta en circulación de ciertos medios son escasos y a menudo difíciles de interpretar, en razón de la pérdida de contexto en que ocurrió esta producción» (Louis, 2018: 36).

Por último, el contexto de lectura «designa las condiciones de lectura de los textos, tal como se inscriben en los aspectos materiales de las publicaciones» (Louis, 2014: 43). Es diferente al contexto de recepción, «que concierne la forma en que son efectivamente recibidos los textos, e implica una investigación de otro tipo» (Louis, 2014: 43) —desde la sociología de la recepción, por ejemplo. Por su parte, el contexto de lectura se refiere más bien a la lectura que proponen las formas, y no a la manera real en la que estas fueron receptadas. En un caso como el presente, en el que es imposible (al menos por el momento) acceder a fuentes que podrían echar luz sobre las formas reales de la recepción de *El Fígaro*,[21] el contexto de lectura es de gran ayuda, ya que propone un procedimiento para acceder, aunque limitadamente, al tipo de lector, de lectura y de consumo que se encuentra implícito en las formas materiales del periódico literario. Louis propone, por ejemplo, «tomar en cuenta el formato de una revista, que implica un lectorado particular y un modo de leer específico» (Louis, 2014: 43). Esto porque el formato implica una posición corporal y un espacio y tipo de lectura.

Otros dos conceptos metodológicos aportados por Louis son el de director (que en el caso de *El Fígaro* se denominan redactores) y el de colaborador. Al igual que los contextos, estos conceptos no son estáticos. Una mejor manera de entenderlos es como funciones. Cada función

> se define por grados y […] demanda una reflexión sobre los modos de inserción en una estructura. Esto significa abandonar la idea de que los términos «director» y «colaborador» permiten definir tareas específicas. Sin estudiar la dinámica de la estructura, a partir de las diferentes nociones de contexto mencionadas, resulta prácticamente imposible definir el posicionamiento de directores y colaboradores (2014: 45).

Es decir, las funciones de estos agentes varían y toman características específicas en relación con la pluralidad de contextos tanto en las tomas de posición como en las posiciones dentro del campo. La autora sugiere una serie de parámetros para delimitar la función directoral en cada caso específico. Estos son: a) si figura un director y qué nombre, b) de qué modo aparece

[21] Entre estas estarían las tiradas, el alcance de la distribución, los encargos, los archivos notariales, las suscripciones, entre otros (Sapiro, 2016: 126).

el director o la dirección (solo, dentro de un grupo, con un cargo definido), c) estudiar y problematizar el tipo de testimonios y los discursos posteriores, d) los rastros materiales (el nombre, las correcciones, etc.), e) la participación en la revista (presencia y ritmo de publicación), f) los modos de la firma dentro de la publicación, y g) la sección en que publica. En el caso de *El Fígaro*, se presenta a los redactores como un dúo, es decir, como parte de un colectivo, lo que significa que se trata de una revista codirigida. Este tipo de direcciones «resultan de la asociación con un grupo de intelectuales» (Louis, 2014: 47), usualmente asociados a un tipo de movimiento estético y con afinidad ideológica. En términos generales, en *El Fígaro* se trata de modernismo y modernización liberal, respectivamente, aunque es una publicación heterogénea que incluye diferentes tomas de posición estéticas e ideológicas a lo largo de sus 51 números.

Por su lado, un colaborador es «toda persona que contribuye con un texto a una revista» (Louis, 2014: 48). Cada situación es distinta y también está marcada por grados, por lo que Louis propone otra serie de parámetros a la hora de identificar las funciones de los colaboradores: a) la periodicidad en la publicación, b) las secciones en que publica un colaborador, c) la exclusividad (o republicación) del texto publicado, d) la extensión del texto (en relación a las normas de la publicación), e) la presencia de ilustraciones (si se elige ilustrar o no un texto, quién lo decide, quién es el ilustrador; sin olvidar la particular importancia de los retratos de autor), f) los modos de la firma, g) la manera en la que figura un colaborador (por ejemplo, en el comité, en la dirección, etc.), h) la relación con otros colaboradores (textos escritos en colaboración, establecimiento de diálogos o de polémicas entre colaboradores), i) el vínculo entre la presencia en una publicación y los acontecimientos políticos, sociales, culturales, j) los testimonios, k) las funciones administrativas ejercidas en una publicación y l) la ubicación geográfica, es decir, desde dónde se escribe (2014: 48-49).

1.3. Ampliaciones metodológicas del análisis material: el lugar de la discursividad en un estudio del campo revisteril centroamericano de finales del siglo XIX

El análisis estrictamente material de las publicaciones periódicas centroamericanas topa con algunas limitaciones. Por ello, el análisis de *El Fígaro* que aquí proponemos comprende la revista tanto en su materialidad de objeto, como en su discursividad. Al separar la materialidad de la discursividad, no se da cuenta de la complejidad significativa de las mercancías literarias. La

materialidad es la base necesaria, pero no suficiente, para la comprensión del fenómeno literario en cuestión, ya que de lo contrario se cae en un aislamiento del contexto de producción, ignorando también el contexto de lectura y su diacronía.

Una vez suprimida la centralidad de la textualidad, el análisis discursivo se presenta como un recurso metodológico para la comprensión de las relaciones sociales. Recuérdese lo que Sapiro apuntó en la cita mencionada anteriormente: las condiciones de producción y circulación están asociadas a valores y visiones de mundo. Estas se concretizan por medio de las tomas de posición y son indisociables de la posición que toman los agentes dentro del campo social.

El análisis discursivo posterior a la comprensión material funge como una estrategia metodológica para entender cómo se organizan sociodiscursivamente las relaciones sociales dentro del campo literario. Si lo literario es una praxis comunicativa como otras, y se encuentra en el mismo plano ontológico que los demás fenómenos sociales, entonces la interpretación discursiva permite, desde perspectivas concretas, entender la influencia que tienen otras esferas de la vida social en la literatura.

Even-Zohar (1999) señala que la literatura, entendida como *bien cultural*, es definida en el capitalismo como un objeto al cual un mercado acreditado les insufla valor. Lo que importa es la función de estos *bienes* dentro de la estructura de valores de un contexto determinado. En términos de la teoría de campos de Bourdieu, esto significa que las tomas de posición no son esencialmente literarias ni valiosas. Su valor proviene de las relaciones de poder establecidas dentro del campo literario y entre la interdependencia de este campo con otros campos del entorno sociohistórico.

La *literatura como herramienta*, según Even-Zohar (1999), tiene dos funciones: es una *herramienta pasiva* para organizar estructuralmente el mundo en la mente de los individuos y de las colectividades, y una *herramienta activa* que permite hacer frente a cualquier situación y producir cualquier tipo de situación según intereses individuales y de clase.

Partiendo de estas propuestas, el análisis discursivo como complemento al material no es conflictivo con las propuestas del giro material, ya que desde esta corriente crítica las publicaciones periódicas se entienden a la vez como objeto material y como bien simbólico. Una vez superado el textocentrismo, la discursividad es otro de los elementos materiales constituyentes de la identidad del proyecto revisteril, ya que es otro de los fenómenos producidos por el sistema de la cultura impresa.

Recurrir a la documentación textual es especialmente útil cuando se estudia una publicación periódica centroamericana del siglo XIX, dada la precariedad de los archivos regionales. Esta dificulta el acceso a documentación que en otros lugares ha sido clave para entender el desarrollo de la cultura impresa, su circulación y su recepción, como son «tiradas, distribución, encargos, inventarios por defunción, archivos notariales, registros de gabinetes de lectura y bibliotecas, correspondencia de escritores» (Sapiro, 2016: 126).

Es necesario innovar metodologías que permitan el estudio de nuestra cultura impresa a partir de materialidades a las que sí podemos acceder. Bourdieu ofrece un punto de partida al señalar que el estudio de la singularidad de la textualidad de una obra no es independiente de un análisis de la posición estructural que ocupa el autor, la cual es definida por sus tomas de posición: «la naturaleza esencialmente diacrítica de la producción que se realiza en el seno del campo hace que se pueda y se deba leer todo el campo, tanto el campo de las tomas de posición como el campo de las posiciones» (Bourdieu, 2000: 150).

Otra limitación material con la que nos hemos topado reside en el tipo de acceso que hemos tenido a *El Fígaro.* No se pudo acceder a la colección impresa, sino a la digitalización llevada a cabo por la Biblioteca P. Florentino Idoate, S.J., de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas.[22] No consideramos esta limitación como un obstáculo, sino como una posibilidad de acceso mediada por otro tipo de materialidad la digital. A pesar de que el acceso digital implica una posición de lectura distinta —en lugar del papel vemos una pantalla, en lugar de tinta, pixeles—, permite un acceso a la misma información, pero constituye un nuevo contexto de lectura. Gracias a los proyectos de digitalización se ha logrado la democratización del acceso a las publicaciones periódicas. El furor hemerográfico latinoamericano ha encontrado en la digitalización uno de sus principales aliados.

1.4. La superación del fetiche de la mercancía literaria según el giro material

El *fetiche de mercancía* es un concepto acuñado por Marx, quien lo usó para referirse a la forma en la que se entiende la mercancía en el capitalismo. Dicho fetiche sucede cuando se entiende que hay una transformación ontológica entre la materia prima inicial y su devenir en

[22] Se puede acceder a la colección completa en el siguiente enlace: http://repositorio.uca.edu.sv/jspui/handle/11674/5058

mercancía, ignorando que dicho cambio es producto de las relaciones de trabajo. La mercancía se reviste así de una mística y se le atribuyen características metafísicas. Marx se refirió irónicamente a este procedimiento ideológico llamándole a la mercancía fetichizada «un objeto físicamente metafísico» (1976: 37).

Ese supuesto misterio deriva de que el carácter social del trabajo se presenta a los sujetos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores» (Marx, 1976: 37).

El fetiche sucede cuando se entiende el valor de las mercancías como producto de la esencia metafísica de los objetos; pero en realidad, esa «forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres» (Marx, 1976: 38).

Partiendo de estas premisas, planteamos el concepto de *fetichismo de la mercancía literaria* para destacar que el valor simbólico de la discursividad textual es una construcción material, social e histórica. El fetichismo de este tipo específico de mercancía sucede cuando la fuente de valor simbólico se entiende como correlacionada esencialistamente a cualidades supuestamente intrínsecas e inmutables del objeto literario y no a las relaciones sociales que producen ese objeto como «literario».

La textualidad no es el motor del sentido, el significado no se produce en el texto, sino que se produce por medio de relaciones y luchas, y de luchas y conflictos dentro del campo literario, así como en las interdependencias de este con otros campos como el político, el religioso, el económico, el académico, etc. El valor literario es una lucha por el capital simbólico que toma los productos impresos y las tomas de posición que estos materializan como espacios de confrontación.

Al aplicar esta conceptualización a *El Fígaro,* este se entiende como una producción de la cultura impresa con la que el equipo editorial busca obtener una posición legítima dentro del campo literario. Con esta intención, el equipo editorial cura una serie de tomas de posición textuales cuyo análisis es clave para entender las relaciones de poder que estructuran el campo literario de fines del siglo XIX en un momento de transformaciones económicas, políticas y socioculturales profundas.

1.5. La modernización del campo literario como marco contextual

En tanto proyecto totalizador y de índole colonial, la modernidad es un proceso histórico que determina todos los campos sociales de las sociedades latinoamericanas. Por eso, existe un paralelismo entre la modernización socioeconómica y la cultural. Este es el marco histórico en el que sucede la reconfiguración de la cultura impresa centroamericana, de la cual *El Fígaro* es un ejemplo paradigmático.

La modernización del campo revisteril fue posibilitada por la construcción de una nueva infraestructura económica. La implementación de los telégrafos agilizó la comunicación entre comunidades intelectuales, los ferrocarriles posibilitaron un mayor intercambio de bienes culturales y la inserción del mercado nacional en las lógicas del mercado capitalista internacional, promovido por la actividad cafetalera, posibilitó a su vez una mayor exportación e importación intercontinental de bienes culturales.

En El Salvador, algunos de los rasgos más destacados de las reformas liberales son los siguientes:

> una marcada secularización de la sociedad, el irreversible desarrollo de la caficultura y significativas modificaciones en la tenencia y propiedad de la tierra. Pero también hubo importantes transformaciones culturales. Para entonces el país ya contaba con una importante comunidad intelectual que había abrazado los postulados del positivismo y la modernidad y que justificó y fortaleció desde las ideas los cambios en curso (López, 2008: 1772).

La modernización de la infraestructura económica permitió a su vez la de la infraestructura intelectual, y la cultura impresa da cuenta de ello. En el contexto centroamericano, las reformas liberales propiciaron el surgimiento de una nueva clase con gustos culturales «refinados». Pero también terminaron por fortalecer a la oligarquía, que supo aprovechar la impronta liberal de estas políticas «en aquello que de respaldo y de fortalecimiento a la gran propiedad privada contenía. El liberalismo fue, pues, un factor hábilmente aprovechado por la oligarquía para erigirse en dominadora absoluta de la economía de El Salvador» (Dalton, 2010: 53).

En la siguiente cita de Román (2021) se aborda la estrecha relación entre la modernidad literaria y la modernización impuesta por los procesos capitalistas:

> [La definición de la modernidad literaria] responde al avance planetario del capitalismo y de las transformaciones materiales y sociales complejas que conlleva (la expansión del intercambio comercial, la extensión de las redes de comunicación y transporte que son su condición de posibilidad y que lo propulsan, la multiplicación de los discursos que lo sustentan y potencian) (330).

La teoría de los campos de Bourdieu es conciliable con las teorizaciones sobre la dependencia latinoamericana propuestas por Quijano. La siguiente cita permite establecer una interrelación histórica entre los campos económico y político con el cultural:

> los procesos de cambio que afectan la entera estructura de la sociedad y que, por lo tanto, transcurren por cada uno de sus órdenes institucionales, pueden realizarse en niveles distintos y con características propias en cada orden, en dependencia del modo y de las circunstancias concretas en que se produce la necesaria interdependencia entre los órdenes y entre ellos y la sociedad global (Quijano: 2020, 91-92).

En Latinoamérica la dependencia debe entenderse como un proceso «condicionado por la situación histórica de la sociedad global en cada país y […] en la región, pero quebrado en dimensiones específicas cuyas mutuas articulaciones deben ser establecidas sistemáticamente» (Quijano, 2020: 92). Estas «quebraduras» son entendidas aquí como las tensiones estructurantes del campo literario. Dichas tensiones involucran a su vez posicionamientos con respecto a los tipos de dependencia, apropiación y diferenciación con las imposiciones culturales europeas.

La cultura impresa decimonónica centroamericana es un espacio donde se articulan las dimensiones de la modernización sociopolítica y literaria. Este proceso no puede entenderse fuera de las lógicas de interdependencia capitalista, en las que las culturas latinoamericanas son relegadas a una posición de dependencia. La modernización del campo literario depende de las estructuras de modernización capitalista, debido a que «las relaciones de dependencia aparecen solo cuando las sociedades implicadas forman parte de una misma unidad estructural de interdependencia, dentro de la cual un sector es dominante sobre los demás» (Quijano, 2020: 94). El mercado cultural del que participa *El Fígaro* se define por las lógicas epistémicas, estéticas e ideológicas dominadas por las potencias europeas del momento.

El papel determinante que tuvo la inserción de las economías nacionales latinoamericanas en las lógicas del capitalismo internacional, y su influencia en la modernización del campo literario es resaltado por Román (2021):

> su definición responde al avance planetario del capitalismo y de las transformaciones materiales y sociales complejas que conlleva la expansión del

> intercambio comercial, la extensión de las redes de comunicación y transporte que son su condición de posibilidad y que lo propulsan, la multiplicación de los discursos que los sustentan y potencian. De igual modo, numerosas reflexiones se han detenido en la sensibilidad hacia el cambio, lo transitorio, lo fugitivo […] y en su impacto ambivalente […] como marcas distintivas de la configuración de nuevos sujetos modernos y de los proyectos, imaginarios y formaciones que los reúnen (330).

La modernidad literaria debe comprenderse como «un campo de disputas, una perspectiva de enunciación, un horizonte de lecturas. Su nota es fundamentalmente proxémica -evalúa distancias entre esa modernidad y otras no literarias y no latinoamericanas- y política: su sentido es un espacio de negociación» (Román, 2021: 329).

El modernismo constituye la primera de las etapas que posibilitaron la modernidad literaria en Latinoamérica, al integrar las tensiones relacionales con los centros de la modernidad europea. Así lo apunta Román al decir que esta primera etapa «gira en torno a la primera vanguardia latinoamericana: el modernismo, un movimiento que, incluso desde su nombre, puso en el centro de las relaciones de sincronía/asincronía entre las literaturas latinoamericanas y las europeas» (2021: 334).

Una de las características del campo literario moderno latinoamericano es la búsqueda de autonomización de lo literario y la profesionalización de los escritores. Román apunta que la modernidad literaria se manifiesta en las siguientes dos dimensiones:

> la construcción, apropiación y defensa de una autoridad social para el discurso literario -su separación de otros discursos, su reconocimiento y legitimación mediante instituciones y regulaciones propias, su tensión con otros modos de construcción de poder social; y la emergencia de nuevas figuras intelectuales y artísticas «profesionales» que pugnan por ejercerla, así como de formaciones que evidencian clásicamente la disputa de la autoridad estética contra el trabajo burgués, como la bohemia. [Y] la existencia de un mercado literario, con editores y críticos especializados en reemplazo de los mecenas artísticos y la formación de un público lector amplio y complejo (Román, 2021: 333).

La profesionalización del trabajo escritural y la ampliación del mercado cultural en el marco del capitalismo implica a su vez la concepción de la literatura como una mercancía. Otras características del campo literario centroamericano moderno son las siguientes: el desarrollo de una infraestructura cultural que soporte las demandas del gusto cultural de las clases acomodadas; la apertura al influjo literario extranjero; la descentralización de las instituciones de

(des)legitimación extraliterarias (la iglesia, el Estado y las demás estructuras de represión), de manera que los mecanismos de censura migran hacia la coacción ejercida desde el discurso público; la adopción de una dependencia a otras instancias de (des)legitimación, principalmente el mercado; la búsqueda de sincronización con las tendencias estético-ideológicas europeas; la apología de la brevedad, la rapidez y lo efímero como valores estéticos y condicionamientos materiales de la producción literaria; el surgimiento de nuevos públicos lectores y la especialización sociodemográfica de las mercancías literarias.

1.6. Periódicos literarios, semanales de letras y revistas: usos y nociones sobre las publicaciones periódicas en la Centroamérica de fines del siglo XIX

La designación «periódico» es una manera de referirse a las publicaciones que aparecen en intervalos regulares. Con respecto al calificativo *periódico literario*, Tarcus señala lo siguiente:

> las primeras publicaciones que se asemejan al formato moderno de las revistas aparecen durante las primeras décadas de la Independencia confundidas dentro del universo de la prensa de la época […] en las décadas de 1830 y 1840 las que hoy llamamos revistas todavía se autodenominaban «periódicos literarios», para diferenciarse de los periódicos informativos (2020).

Tarcus se refiere a publicaciones periódicas de zonas con una cultura impresa bien establecida, donde la denominación «periódico literario» caía en desuso en la época finisecular, cuando *El Fígaro* la implementa. *El Fígaro* se denominó oficialmente como «periódico literario» en sus primeros trece números. Esto evidencia los desfases históricos en la conformación del campo revisteril dependiendo de la localización del proyecto.

Los periódicos literarios ya formaban parte de la cultura de la prensa salvadoreña para cuando *El Fígaro* vio la luz en 1894. Por ejemplo, *La Universidad Nacional* (desde 1875) se denominó «periódico quincenal, científico y literario» (López, 1987: 185), *La Prensa Universitaria* (desde 1876), se llama a sí misma «periódico quincenal, científico, literario é industrial» (López, 1987: 189), y *El Recreo* (desde 1879) fue un «periódico científico, literario y de variedades» (López, 1987: 191).[23]

[23] Hubo otras publicaciones periódicas que se autodenominaban periódicos literarios en el contexto cercano a *El Fígaro*. Es el caso de *El Guacerique*, fundado en 1892, redactado por el hondureño Ramón Rosa y dirigido por el salvadoreño Juan María Cuellar en Tegucigalpa.

A partir del número quince, la designación oficial de *El Fígaro* pasa a ser «semanal de letras» (en el número catorce no se incluye ninguna denominación de este tipo). También pueden encontrarse publicaciones del contexto inmediato que utilizan esta denominación, como *El Pensamiento*, que se comenzó a publicar en 1894 desde Tegucigalpa, y fue dirigido por el hondureño Froylán Turcios.[24]

Por su parte, el concepto *revista* fue un nombre dado a ciertas publicaciones periódicas caracterizadas por publicarse en intervalos más largos, por tener más páginas y por tratar temas que abarcaban más que las cuestiones del día (Goldgel: 2016, 72). Este concepto fue importado de Francia, donde apareció en 1829. Posteriormente, en Latinoamérica fue tomando relevancia y popularidad, de manera que ya para 1850 se usaba con cierta regularidad en el Río de la Plata, y en 1890 ya contaba con un uso extendido (Tarcus: 2020).

El concepto *revista* se ubicaba a medio camino entre los diarios y los libros. Las revistas fluctúan entre una publicación más actual e informativa, dirigida al consumo inmediato, y el libro, que se proyecta hacia la permanencia. Oscilan entre la brevedad y la extensión.[25]

Las publicaciones periódicas revisteriles superaban algunos de los problemas del diario, como su extrema brevedad y rapidez, así como su funcionalidad meramente informativa; y otros del libro, como su precio, extensión y profundidad de contenido. La «nueva escritura» o escritura moderna está fundamentada en la velocidad con la que se pueden producir y poner en circulación los textos, lo que provocó una «aceleración en el tempo de las letras» (Goldgel: 2016, 71). La nueva escritura genera simultáneamente un nuevo tipo de lectura: superficial, fluida, variada, rápida, y cuantitativamente amplia.

La *lectura intensiva* designa la práctica de lectura que «se enfrenta a un *corpus* limitado y cerrado de libros, leídos y releídos, memorizados y recitados, escuchados y aprendidos de

[24] Basándose en la catalogación de Englekirk, Carter (1968) introduce una revista llamada *El Pensamiento* entre las revistas modernistas salvadoreñas (34). Si bien podría tratarse de una publicación homónima, el hecho de que se documente su fundación en 1894 lleva a sospechar que se trata de una confusión, de manera que se tome por salvadoreña la revista hondureña.

[25] El deseo de permanencia caracteriza las tomas de posición de los agentes del campo literario. Los productores buscan obtener una posición dominante por medio de la acumulación de capital simbólico que les asegure legitimidad, mientras que los dominados buscan desplazar a los dominantes. Una vez alcanzada la posición dominante, se utiliza el capital simbólico obtenido para mantenerla. Como parte de los privilegios de ostentar esta posición está la permanencia en la historia del campo, es decir, formar parte del canon. Lo que se busca es «imponer una definición de la práctica legítima, para constituir, por ejemplo, una esencia eterna y universal, una definición histórica de un arte o de un género que corresponde a los intereses específicos de los poseedores de un cierto capital específico» (Bourdieu: 2000: 146).

memoria, transmitidos de generación en generación (Cavallo y Chartier: 2004, 48), mientras que la *lectura extensiva* necesita a un lector distinto, que «consumía numerosos, diversos y efímeros impresos; los leía con rapidez y avidez […] De ese modo, una relación comunitaria y respetuosa con lo escrito, imbuida de reverencia y obediencia, fue cediendo el paso a una lectura libre, desenvuelta e irreverente» (Cavallo y Chartier: 2004, 49).

La lectura extensiva, cuya motivación se acerca más a la distracción que a la lectura edificante, «coincidió con la desacralización de la palabra impresa» (Darnton: 2010, 202). Si bien la teoría europea ubica esta *revolución lectora* en el siglo XVIII, en Centroamérica se dio después, con las reformas liberales (a partir de la década de 1870), que propiciaron una mayor apertura a la importación de productos impresos.

Cada tipo de publicación periódica toma su lugar respectivo de acuerdo con el contexto de publicación. Entre los dos extremos de lo efímero y lo permanente, representados por el diario y el libro, se encuentran, en orden de más rápido y breve a más lento y extenso, el periódico literario, el semanal de letras y la revista,[26] como se representa en Figura 4.

Figura 1

Eje temporal-material de la cultura impresa.

Fuente: elaboración propia.

[26] En este espectro se deben agregar otros fenómenos propios de la cultura de la prensa del momento, como lo son la hoja, el panfleto, los folletines, etc. Aquí sólo se hace referencia a los conceptos pertinentes al estudio de *El Fígaro*.

Ya se habló de las denominaciones oficiales de *El Fígaro* (periódico literario y semanal de letras), pero dentro de la publicación también se hace uso de la noción de *revista* para referirse al proyecto. Hemos identificado dos usos de este concepto, uno asociado con un tipo de práctica escritural cercana a la crónica, y otro con el tipo de publicación periódica propiamente dicho.

Un ejemplo del primer uso se encuentra en «Crónica de la semana» (número 20, tomo II: 153-155), donde Ambrogi dice que quiere «cerrar esta revista con una nota negra» (155). También en «Domingo a domingo» (número 14, tomo I: 125-127), el mismo autor se lamenta de que «No da asunto esa [semana] que se va […] para hacer algo que se llame realmente 'una revista semanal'» (125), refiriéndose a la falta de temática que da la vida social de San Salvador para escribir una crónica semanal. Este uso tiene la carga semántica de examen o recapitulación de acontecimientos sociales que se desean reseñar. El mismo uso aparece en una serie de crónicas de crítica dramática tituladas «Revista teatral». Estas son: «Revista teatral (de domingo a jueves)» (número 7, tomo II: 50-51), «Revista teatral. La función del jueves» (número 8, tomo II: 63-64) y «Revista teatral» (número 9, tomo II: 72).

En «Gutiérrez Nájera, cronista» (número 7, tomo II: 53-54), se utiliza el sustantivo «revistero» para referirse al autor mexicano, específicamente a su quehacer de cronista. Pero más adelante se dice lo siguiente: «Su pluma trazaba lindos cuadros, á la pluma, como por mera travesura, por pasatiempo, como se hacen al margen ancho de un diario de la mañana ó del forro de color de una revista» (54). Aquí se aprecia al segundo uso del término *revista*, como un tipo de publicación periódica caracterizada por su materialidad (forro de color). La implementación de ambas significaciones en un mismo texto documenta un uso inconsistente del término y un momento en la prensa periódica salvadoreña donde aún no se llegaba a un consenso sobre su uso.

La segunda noción de *revista* también aparece en la segunda sección de «Viñetas» (número 5, tomo II: 37), firmado por Ambrogi. En el texto hay una representación de la habitación de un artista según los códigos estéticos del modernismo. Junto a decoraciones lujosas aparecen materiales de la cultura impresa: «sobre las sillas, sobre los sofás, sobre los veladores, libros y más libros, á la rústica y empastados á todo lujo, periódicos abiertos, paquetes sin romper aún la faja, *revistas* de cubiertas de colores rabiosos» (37, el subrayado es nuestro). Además de la asociación clasista entre la cultura impresa y la posición socioeconómica alta, se hace una diferenciación entre

dos tipos de publicaciones periódicas: periódicos y revistas. Una vez más, se destacan cualidades materiales (portadas y colores) como factor diferenciador.[27]

Estos ejemplos respaldan la hipótesis de que en el momento de escritura de estos artículos todavía no terminaba de asentarse la diferenciación entre las dos concepciones de la noción *revista*. El hecho de que a pesar de manejar la noción moderna de *revista*, pero el quipo editorial no se anime a denominar a *El Fígaro* de esta manera, puede deberse a que el equipo editorial sea consciente de su posición periférica, y prefieran atenerse a denominaciones más modestas, superadas en otras latitudes latinoamericanas.[28]

Es destacable que en numerosos artículos escritos por los redactores de *El Fígaro* se evidencia que tenían acceso a publicaciones periódicas procedentes de todo el continente americano y de Europa (especialmente francesas). Si en los lugares de procedencia de estas publicaciones ya era común la denominación *revista*, sería en extremo improbable que los productores literarios salvadoreños se apartaran de este uso inconscientemente.

En el texto «Después de un año» (número 25, tomo II: 192-195), se establece una diferencia entre *El Fígaro* y las revistas del contexto:

> Natural es que las revistas severas, de corte académico, representen en el movimiento intelectual del país, algo así como el pensamiento sesudo, como la reflexión atinada y profunda; pero también el periódico del día debe responder á las necesidades del día. Se vive hoy artificialmente, y el periódico -espejo de la sociedad, eco de sus alegrías. Debe corresponder á su origen (195).

La diferencia entre denominaciones se establece con respecto a revistas de académicas, antes que a revistas culturales. Por ejemplo, *La Juventud Salvadoreña*, una de las publicaciones contextualmente cercanas a *El Fígaro,* y que utilizaba la denominación *revista*, pertenecía a la Sociedad Científico-Literaria La Juventud Salvadoreña, fundada en 1881.[29] Esto quiere decir que con «revistas sesudas» se instaura una diferencia entre los proyectos más institucionalizados y otros dedicados al esparcimiento.

[27] En «Bric -a- brac» (número 4, tomo II: 30-31) también se distingue entre estos dos tipos de publicaciones periódicas. Se menciona que Juan Antonio Solórzano ha publicado en «muchos periódicos y muchas revistas» (30).

[28] Otras publicaciones periódicas modernistas contemporáneas a *El Fígaro* ya usaban la denominación revista. Por ejemplo, la *Revista Azul* (1894-1896) de México, que presenta el mismo perfil tipográfico que *El Fígaro* (tabloide a doble columna, casi sin variación en los tipos), y la cubana *Gris y Azul* (1894-1895).

[29] Burns (1985) se refiere a esta academia como la primera «exitosa» en el contexto salvadoreño (a diferencia de las anteriores Academia Salvadoreña de la Lengua (fundada en 1873) y la Sociedad de Escritores Salvadoreños (fundada en 1876): «this time a new generation of young intellectuals was prepared —and eager— to organize in order to discuss ideas, and La Juventud played a lively role in enriching both the nation's culture and its ideology» (67).

En la Tabla 1 se pueden observar algunas de las denominaciones utilizadas por publicaciones periódicas literarias y culturales geográfica y temporalmente cercanas a *El Fígaro*. Las denominaciones «periódico literario», «semanal de letras» y «revista» ya eran utilizadas en el campo literario centroamericano con anterioridad al surgimiento de *El Fígaro*.

Cuadro 2

Denominaciones de publicaciones periódicas literarias y culturales geográfica y temporalmente cercanas a *El Fígaro*.

Título de la publicación	Lugar y fecha de publicación	Denominación	Intervalo de publicación
El Guacerique	Lugar: Tegucigalpa, Honduras. Periodo: 15 junio de 1892-1 julio de 1892.	Periódico Literario.	Quincenal.
Cuartilla	Lugar: San José, Costa Rica. Periodo: 18 de marzo de 1894-9 de setiembre de 1894.	Publicación quincenal.	Quincenal.
Costa Rica Ilustrada [Primera época]	Lugar: San José, Costa Rica. Periodo: 12 de junio de 1887 – 10 de marzo de 1889.	Revista quincenal de ciencias, artes y literatura.	Quincenal en el año 1 y semanal en el año 2.
La Revista Nueva	Lugar: San José, Costa Rica. Periodo: 1 de setiembre de 1896- 1de febrero de 1897.	Revista.	Mensual.
El Pensamiento	Lugar: Tegucigalpa, Honduras. Periodo: Desde 25 de junio de 1894.	Semanal de Letras.	Semanal.
La Juventud Salvadoreña	Lugar: San Salvador, El Salvador. Periodo: desde 1889.	Revista Mensual.	Mensual.
La Palabra	Lugar: San Salvador, El Salvador. Periodo: desde 1881.	Periódico General.	Quincenal
La Quincena	Lugar: San Salvador, El Salvador. Periodo: desde 1903.	Revista de Ciencias, Letras y Artes.	Quincenal.
Repertorio Salvadoreño	Lugar: San Salvador, El Salvador. Periodo: 1888-1894.	Publicación Mensual de la Academia de Ciencias y Bellas Letras.	Mensual.

La Voz de Occidente	Lugar: Santa Ana, El Salvador. Periodo: desde 1873.	Periódico literario.	No se encontró.
El Fénix	Lugar: No se encontró Periodo: 1873-1886.	Periódico literario.	No se encontró.
El Fígaro	Lugar: La Habana, Cuba Periodo: 1885-1929.	A partir de 1885: Semanario de Sports y de Literatura. Órgano de Base-ball. A partir de 1888: Periódico Literario y Artístico. A partir de 1901: Revista Universal Ilustrada.	1885-1901: semanal. 1901-1929: mensual.
Minerva y Apolo	Lugar: San Salvador Periodo: desde 1902.	Órgano de la Sociedad Científico-Literaria del mismo Nombre.	Mensual.

Nota: Cuando no se ha logrado determinar el final de la publicación, solo se consigna su inicio.
Fuente: elaboración propia.

Una de las razones que explican la decisión de usar como designación oficial las nociones de «periódico literario» y de «semanal de letras» en lugar de «revista», es que fue una estrategia para la apelación al público lector, con tal de lograr su adhesión al proyecto literario y cultural. Estas denominaciones remiten, dentro del imaginario del momento, a un tipo de contenido alejado de los temas más «serios», y a una concepción de la cultura como mercancía destinada al disfrute. Así se presenta *El Fígaro* a sus lectoras en los textos programáticos «De la escarcela. Las promesas de 'El Fígaro'» (número 1, tomo I: 1-2) y «De la escarcela» (número 2, tomo I: 1-2). Además, puede conjeturarse que la noción de periódico literario remitiera a una mayor «fragilidad» del proyecto, en contraste con las revistas que tenían la intención de extenderse en el tiempo, de la mano de alguna institución.

Es importante señalar que el proyecto *El Fígaro* presentó también una faceta de proyección hacia la permanencia en el tiempo, como lo muestra el hecho de que sus números presentan una numeración correlativa, lo que es una invitación para que los lectores coleccionaran y encuadernaran la publicación en tomos. Con esto se buscaba una asimilación con «el producto simbólico de mayor prestigio de la cultura letrada: el libro» (Tarcus: 2020), y así apropiarse de algunas de las valoraciones asociadas a este tipo de publicación. Además, el proyecto también se extendió al ámbito editorial libresco, inaugurando una «biblioteca» o colección homónima, desde la cual se publicaron varios libros.

CAPÍTULO II

MECANISMOS DE LEGITIMACIÓN LITERARIA EN *EL FÍGARO*

2. MECANISMOS DE LEGITIMACIÓN LITERARIA EN *EL FÍGARO*.

2.1. Los mecanismos de legitimación literaria

Los mecanismos de legitimación literaria que utiliza *El Fígaro* son una serie de procedimientos discursivos, estrategias y políticas editoriales destinadas a la obtención de capital simbólico destinadas a asegurarse una posición legítima dentro del campo literario. El análisis de estos mecanismos ocupa de una perspectiva abarcadora que considere todo el campo literario y cultural, así como los demás campos sociales con los que interactúa, según como dichas interacciones se articulan en el proyecto revisteril.

Hemos identificado cuatro mecanismos principales de legitimación literaria utilizados por *El Fígaro*: la imitación y apropiación de modelos extranjeros, el uso de la revista para posicionarse en el campo literario nacional e internacional, la promoción literaria acorde con el proyecto modernizador del campo literario salvadoreño y la participación en la religación latinoamericana.

La puesta en práctica de estos mecanismos caracteriza un proyecto revisteril que articula de manera novedosa, a la vez que ideológicamente sesgada, las posibilidades y las limitaciones de producción discursiva con las que se enfrenta una joven generación de escritores modernistas y liberales que buscan la sincronización estética con las principales tendencias literarias occidentales del momento, asumiendo su posición periférica.[30]

2.2. Imitación, apropiación y la preocupación por la originalidad

La condición periférica y colonial en la que surgieron las sociedades latinoamericanas posindependentistas ha generado la histórica preocupación por la *originalidad*, que se expresa en el ámbito cultural como «una conciencia que tiene el latinoamericano de su subordinación a una cultura o literatura que no considera como propia» (Zea, 1974: 48). La originalidad entendida en

[30] Si asumimos la relatividad de la autonomía del campo literario, esta posición periférica debe entenderse en sus tensiones estructurales. Los jóvenes modernistas salvadoreños intentan digerir las influencias externas, europeas y latinoamericanas, desde una posición relegada; pero al mismo tiempo se consideran contemporáneos a dichos movimientos. Por ello, innovan una forma de equilibrar el cosmopolitismo con su intención principal: apropiar y aclimatar las tendencias modernas a un contexto nacional. El cosmopolitismo convive en *El Fígaro* con el nacionalismo y el latinoamericanismo. Pero esta síntesis se ejerce desde una posición dominante política, socioeconómica, ideológica, sexo-genérica y racialmente: se trata de hombres blancos de clase pudiente alineados con la modernización liberal.

estos términos implicaría la posibilidad y necesidad de que la literatura latinoamericana no fuera pura imitación. En el contexto centroamericano, dicha preocupación coincidió con el modernismo, que tuvo que hacer frente a un cambio global en las estructuras de dependencia colonial:

> de una subordinación se pasará a otra, a la que representaría la adopción de otras literaturas europeas, francesa o inglesa. Nueva subordinación mental coincidente con la igualmente nueva subordinación que se realizaba en otros planos, el económico y […] el político. El «vacío de poder» dejado por los imperios lusitano y español fue de inmediato ocupado por los nuevos imperios del mundo occidental (Zea, 1974: 48).

Esta estructura provocó que tanto la vía de la imitación como la de la ruptura se vieran truncadas por la dependencia colonial. Por un lado, la independencia política se establecía como la meta, pero la elusión de la dependencia terminaba confirmando la posición subordinada, ya que se manifestó como una intención de formar parte de la «cultura universal». Zea considera que esta tensión se debe a que

> los juicios que llevaban a repudiar la imitación o la elusión de la cultura subordinante venían, precisamente, de esa cultura. Era ella la que establecía los cartabones críticos que permitían juzgar toda cultura, toda literatura, toda filosofía. Cartabones que hacían de sí misma el único modelo de acuerdo con el cual deberían ser juzgadas todas las producciones de cultura no occidentales (1974: 50).

Esta situación dio lugar a las principales tensiones que estructuran la actividad cultural de *El Fígaro,* ya que su equipo se enfrenta con la paradoja de lograr autonomía nacional por medio de la apropiación y superación de los modelos europeos que consideraban como vía de acceso a la modernidad.

2.3. El papel de las reformas liberales en la expansión del mercado cultural

Además de la colonialidad vigente tras la independencia, otro proceso histórico en el que se recodificó la situación de dependencia en Centroamérica fue el de las reformas liberales. En el caso específico de El Salvador, el periodo que va de 1871 a 1890 es conocido como «la época de las reformas liberales, las cuales se consideran como la culminación del proceso de centralización del poder y de consolidación del Estado. Generalmente este periodo se prolonga hasta finales del XIX» (López, 2008: 1771).

La centralización del mercado nacional va de la mano con la inserción de las sociedades centroamericanas en las estructuras mundiales del capitalismo, afianzando así la situación de dependencia económica, política y cultural. La necesidad de establecer conexiones con el mundo exterior, provocada por el creciente intercambio comercial capitalista, amplió el intercambio de ideas y de productos culturales a una sección de la población urbana y pudiente.

En El Salvador existió una clara relación entre la industria cafetalera, la apertura cultural y la formación de una infraestructura intelectual secular a finales del siglo XIX. Con la riqueza de las clases sociales altas se generaba la posibilidad de dedicar tiempo a las búsquedas intelectuales y culturales para los sectores privilegiados de la sociedad salvadoreña (Molina, 2004: 95). Esto documenta hasta qué punto las publicaciones como *El Fígaro* deben su gestación a los procesos puestos en movimiento por las reformas liberales.

Los procesos de modernización operan en al menos dos direcciones: las prácticas socioeconómicas modernas permiten el surgimiento de este tipo de publicaciones, a la vez que las prácticas de la cultura impresa también interactúan y redefinen la modernidad emergente, y la hacen viable en otros planos más allá del económico, como en el consumo cultural y en la producción de imaginarios identitarios propios.

2.4. La genealogía del título y la imitación periférica de los objetos de la cultura de la prensa

La modernización de la infraestructura económica y la inserción del mercado nacional en el capitalismo internacional fueron procesos que convergieron para posibilitar proyectos culturales como *El Fígaro,* que se alimentan de movimientos literarios extranjeros pero que buscan la consolidación de un campo literario al mismo nivel que los contemporáneos. Al rastrear la procedencia del título de esta publicación periódica se puede corroborar la interrelación entre la dependencia cultural, los mecanismos de apropiación practicados desde una posición periférica y la modernización de la cultura de la prensa que puso en marcha *El Fígaro.*

2.4.1. «Los Fígaros»: imitaciones y apropiaciones

El uso de este título para publicaciones periódicas tiene una historia que documenta las formas en las que las culturas de la prensa centroamericanas se apropian de los influjos de la cultura

occidental moderna, tanto europea como latinoamericana. Muestra una situación doblemente periférica: en primer lugar, ante Europa, y en segundo, ante los centros latinoamericanos de producción literaria, con una cultura de la prensa más establecida.

La primera publicación periódica en tomar el título «Fígaro» se publicó en 1826 en París, bajo el título *Le Figaro*. El origen parisino hizo del título un modelo a seguir en la economía cultural decimonónica latinoamericana, cuando Francia se impuso como centro imperial. Desde mediados del siglo XIX, París se instituye como el centro cultural metropolitano más influyente del mundo occidental, la «capital del siglo XIX», en términos de Walter Benjamin (2005).

Según Pera (2005), una de las razones de la preponderancia de París en el modernismo latinoamericano es que en su imagen «se concentran todos los anhelos de unas nuevas burguesías hispanoamericanas que […] enriquecidas por el comercio, buscan un modelo de ciudad y de comunidad que las aparte definitivamente de la sociedad colonial que ha dejado tras la independencia» (11). Por esta razón, se dedican a buscar «la importación de París de toda clase de objetos, modas y costumbres que les aporten los símbolos de su nueva condición social» (11).

La Pluma (1893-1894), revista que dirigió Ambrogi inmediatamente antes que *El Fígaro*, también toma su título de una publicación parisina, *La Plume*, fundada en 1889.[31] El hecho de que *La Plume* sea tan cercana temporalmente a *La Pluma* de Ambrogi (con unos tres o cuatro años de distancia), documenta qué tan al día estaba el campo revisteril salvadoreño con las más recientes novedades revisteriles europeas.

La influencia de *Le Figaro* en *El Fígaro* salvadoreño queda patente en varios textos en los que se hace referencia explícita a la publicación parisina. En «La vida de Bohemia» (número 16, tomo I: 145-146), Ambrogi reseña el libro homólogo de Mürger. Dice que *Le Figaro* «fué por aquellos tiempos el órgano de la Bohemia creada por Mürger» (145). Los jóvenes salvadoreños que se reunían alrededor de *El Fígaro* también se autodenominaron «la bohemia».

De manera que el proyecto Ambrogi pretendía duplicar en San Salvador el proyecto de *Le Fígaro* en París. Por medio de la *imitación periférica* se llegan a producir grupos de literatos con

[31] En «Enrique Gómez Carrillo» (número 18, tomo I: 162-164) se dice que el escritor trabajó en *Le Plume*, referenciada como una «revista modernista de París, que dirige el conocido escritor León Deschampe» (163). En «Notas» (, número 14, tomo I: 132), se anuncia la próxima llegada de Gómez Carrillo a El Salvador. Se dice, además, que Ambrogi y el escritor guatemalteco reanudarán la publicación de *La Pluma* salvadoreña, que había dejado de publicarse unos meses antes. Hasta donde tenemos noticia esto no llegó a suceder.

sus características propias, modelados a partir de una imagen idealizada de creaciones literarias y culturales parisinas.

Al final de la reseña, Ambrogi hace una equiparación *imaginada* de su propio mundo con el mundo representado en la obra de Mürger, considerando su propia realidad como una «sombra» de aquella, que considera inimitable, con lo que pone en cuestión una de las paradojas propias de la imitación periférica, a saber, *la imitación de lo inimitable*:[32]

> Qué delicioso es, después de leerlo, bajar corriendo las escaleras de casa y escabullirse […] é irse al café, á buscar á los amigos, á charlar libremente […] creyendo ver en cada uno de ellos la sombra de aquellos endiablados, que llenos de vida, regozantes [sic] y alegres, encerró Mürger, el inimitable, en su libro mundano (146).[33]

Después de la publicación de *Le Figaro*, el uso del título migró al resto del mundo occidental. En 1831 apareció en Londres una publicación con este nombre. Después otra en España, en 1879. «Los Fígaros» también invadieron Latinoamérica. En Buenos Aires surge una

[32] El tópico de la imitación de lo inimitable fue propio del periodo de formación de los campos literarios latinoamericanos posteriores a la independencia, ya que la condición de colonialidad en la que surgen nuestras sociedades provocó el debate sobre la posibilidad de la originalidad en un contexto de dependencia. El modernismo fue blanco de múltiples ataques que lo relacionaban con un europeísmo excesivo. Por ejemplo, Gutiérrez Nájera escribió que «en las Américas Latinas pecan muchos de exceso de imitación, particularmente los que imitan al inimitable o, mejor dicho lo inimitable de Víctor Hugo» (2011e: 94, el subrayado es propio). La preocupación de los literatos latinoamericanos por la originalidad es consecuencia de que nuestras sociedades nacieron en un contexto de colonialidad y dependencia, como señaló Zea (1974). En la Centroamérica de finales del siglo XIX, los modernistas como el equipo de *El Fígaro*, promovieron un proyecto paradójico, que planteaba la exacerbación de la dependencia y la imitación como la forma para alcanzar la autonomía y la construcción de una literatura propia. Este proyecto es estructuralmente asimilable al de la modernización liberal socioeconómica y política, que partía de una concepción lineal sobre el progreso. Según esto, la manera de modernizarse y llegar a ser una nación «moderna» y «civilizada» era por medio de la emulación de los sistemas de gobierno republicanos, liberales y capitalistas de las nuevas potencias coloniales.

[33] Otras referencias a *Le Figaro* en *El Fígaro* salvadoreño son las siguientes: a) en «De domingo á domingo» (número 14, tomo I: 125-127), firmado por Conde Paúl, se dice que Pierrot, el personaje de las comedias y pantomimas, lee los periódicos parisienses, incluido *Le Figaro* (primero de la lista de publicaciones referenciadas); b) en «Charla parisién» (número 14, tomo I: 128-130), al lisar los presentes en la reunión relatada, se dice que Pierre Lecointe trabajaba en *Le Figaro* (128); c) en «Alfonso Daudet» (número 15, tomo I: 138-139) Ambrogi menciona que Daudet trabajó en *Le Figaro*, lo que toma mayor relevancia al ver que el salvadoreño se refiere a Daudet como uno de sus escritores predilectos, y lo admira como un maestro; d) En «Epinicio» (número 17, tomo I: 149) también hay una mención a *Le Figaro*; e) en el cuento «Rose Pompón» (tomo I, número 18, 158-160), uno de los amantes de la protagonista, Jean Wolff, es «pariente del célebre crítico de *Le Fígaro*» (159). Este cuento, cuyo mundo representado es francés, fue publicado anteriormente en *La Pluma*, lo que documenta que Ambrogi era lector y admirador de *Le Figaro* antes de fundar su propia publicación con este nombre. Si se toma en cuenta el contexto de edición es evidente que entre los números 14 y 18 hay una intención por parte de Ambrogi de dejar en claro su inspiración en la publicación francesa, ya que hay referencias a esta en los cuatro números. En los números posteriores este tipo de referencias son mínimas. La fama de Le Fígaro era extendida entre los modernistas del momento, como se aprecia en la mención que el mexicano Vicente Riva Palacio hace en un cuento de 1893, titulado «La bestia humana» (Riva, 2022: 90). El protagonista del cuento, un francés que aprecia el teatro y el arte, lee cotidianamente esta publicación.

publicación así titulada en 1833, en México en 1872, en Venezuela en 1878, en Colombia en 1882, en Cuba en 1885, en Santiago de Chile en 1890, el salvadoreño en 1894 y en Costa Rica en 1907. Los ejemplos podrían multiplicarse. El recorrido del título refleja el flujo cultural del momento que tiene como centro a París, para luego migrar a otros lugares de Latinoamérica, comenzando por las ciudades con culturas de la prensa más establecidas.

Además de *Le Fígaro,* el título alude a una fuente anterior: la comedia de Beaumarchais, *Las bodas de Fígaro* (1784), que dos años después sería retomada por Mozart en su famosa ópera. Esta obra ha sido comúnmente asociada con los movimientos antiaristocráticos y revolucionarios, debido a que en ella los personajes, liderados por Fígaro, llevan a cabo una serie de engaños para truncar los objetivos abusivos del patriarca aristócrata.

Puede establecerse una analogía entre Fígaro como antiaristócrata y el papel que juegan las publicaciones periódicas que llevan su nombre, ya que estas últimas se establecen como plataformas de militancia cultural desde las que se desafían los parámetros literarios dominantes, asociados principalmente al neoclasicismo. Ambrogi llegará a decir en «Fotograbado. F. García Cisneros» (número 16, tomo II: 45), que «sólo en el arte admito yo aristocracias» (45).

En El Salvador, el proyecto estético modernista se encuentra en pugna con los modelos más tradicionales y menos seculares. El proyecto de modernización cultural modernista se presenta como alternativa al proyecto de modernización económica y sociopolítica ilustrado y positivista, a pesar de que ambos se mueven dentro del espectro ideológico del liberalismo.

También existe un referente del título en la tradición literaria hispánica: el español Mariano José de Larra (1809-1837) tomó el seudónimo «Fígaro» en honor al personaje de Beaumarchais, varias décadas antes de que existiese un diario con ese nombre en su país.

En un artículo de 1835, titulado «Un periódico nuevo» publicado en *La Revista Española, Periódico Dedicado á S. M. la Reina Gobernadora* (26 de enero de 1835: 1475-1477), Larra se refiere a la posibilidad de iniciar él mismo la publicación de un periódico titulado *Fígaro*, lo que documenta una rápida difusión en el mundo hispánico de la tradición periodística que toma como modelo al personaje de Beaumarchais. Larra apunta que la literatura ha pasado a «encerrarse» en las columnas de los periódicos, por lo que «no se publican ya infolios corpulentos […] todo está dicho en papel de cigarro […] La prisa, la rapidez, diré mejor, es el alma de nuestra existencia» (1835: 1475). También señala que «los periódicos han conservado la afición á mentir, que los distingue de las demás publicaciones desde los tiempos más remotos» (1475). Esto documenta una

noción moderna del periodismo, que aumentó la cantidad y velocidad de la circulación de la información, socavando las nociones eruditas de la cultura letrada libresca.

Esta noción, que podríamos denominar *poética de la mentira*, se encuentra en sintonía tanto con las estratagemas engañosas del Fígaro de Beaumarchais como con la desacralización de la palabra que implica la lectura extensiva. Además, está alineada con el proyecto *El Fígaro* salvadoreño, según lo expone Lohengrín (Víctor Jerez) en el texto programático «De la escarcela 'El Fígaro'» (número 1, tomo I: 1-2).[34]

En el contexto latinoamericano hubo otro escritor que se apropió del modelo figarezco. Juan Bautista Alberdi (1810-1884) tomó el seudónimo de «Figarillo» a partir de 1873, con el que firmaba sus artículos en la prensa. Interesado en los movimientos culturales europeos y la posición que debe tomar el escritor latinoamericano ante su situación periférica, la apropiación explícita del seudónimo de Larra debe tomarse como una maniobra ante la pregunta sobre cómo geolocalizarse culturalmente desde las periferias (Goldgel, 2008). «Su seudónimo debía ser entendido como la 'imitación' de un 'genio inimitable'» (Goldgel, 2088, 1).

A partir de esta genealogía del paratexto, la apropiación del título *El Fígaro* presenta el problema sobre cómo abordar la imitación y la dependencia. Goldgel ha utilizado el concepto de *imitación periférica*, entendida como «la incorporación de materiales extranjeros en regiones alejadas de los centros mundiales de producción cultural» (2008: 1). Esta imitación no significa la pérdida de agencialidad, ya que deviene en apropiación y superación de los modelos imitados.

Cuando Alberdi decide imitar al Fígaro español, lo hace desde la concepción de que el *arte de copiar* «había contribuido de manera decisiva a la constitución de este 'genio' español, y que la importación cultural era propia tanto de las naciones americanas como de España y el resto de Europa» (Goldgel, 2008: 1-2). Esto significa que Figarillo había esbozado «una reflexión sobre las vinculaciones culturales existentes entre las excolonias, España y las naciones europeas hegemónicas» (Goldgel, 2008: 2).

[34] En este editorial se encuentran varias alusiones al engaño y la mentira como condición existencial y como poética literaria, asociadas a una concepción hedonista de la literatura. Así se aprecia en las siguientes citas: «Vivimos de algo como engaño, nuestros placeres son momentos robados al dolor» (1), «No sé quien dijo que es un engaño el color y que el perfume es otro engaño. Pero ¿qué más dá? Vale más el engaño que nos hace creer que en las dulces palabras de la novia viene su alma entera, que llegar á convencernos con Hamlet de que todo se reduce á ¡palabras, palabras!» (1). «Si '*El Fígaro*' ha de engañar su engaño, será el que mantenga el regocijo» (1). Esta inclinación a la mentira y al vacío existencial es característica del *espíritu de fin de siglo*, y revela la cercanía de dicha posición ideológica con la modernización de la tecnología impresa.

Para Goldgel, estas prácticas de imitación periférica operan una inversión de los intercambios centro-periferia y difumina sus fronteras, ya que se incorporan «los productos exportados por las metrópolis pero dándoles nuevos usos y sentidos» (2008: 23).

Dada esta tradición periodística literaria, se puede conjeturar que los redactores-propietarios de *El Fígaro* salvadoreño también tenían en mente su condición de imitadores periféricos, y se apoyaban en la idea de que copiar estos modelos era una manera de legitimar su proyecto literario. Fígaro es, entonces «tan sevillano como francés, madrileño y rioplatense» (Goldgel, 2008: 3), y, podemos agregar, salvadoreño.

Es un ejemplo de cómo un mismo objeto cultural, al ser reproducido en diferentes lugares, tiempos y movimientos estéticos, se actualiza y obtiene funcionalidades y cargas semánticas distintas. Alberdi llega al punto de afirmar, sin resentimiento, que «la historia cultural de su país no ha sido construida más que por 'imitadores'» (Goldgel, 2008: 12). El mismo título *Fígaro* puede interpretarse como un tributo a la apropiación. Es decir, el nombre encapsula en su historia la condición de escritura dependiente pero activa y regeneradora de los productores culturales periféricos.

Cabe mencionar que la tradición de imitación periférica de títulos y modelos periodísticos en El Salvador es identificable desde los orígenes del periodismo en el país: «el periodismo salvadoreño surgió con El Semanario Político Mercantil; el nombre de la publicación, sus características tipográficas, la índole de sus secciones refleja la influencia de La Gaceta de Guatemala, La Gaceta de Lima, La Gaceta de Buenos Aires y sobre todo de El Semanario Político Mercantil de México (López, 1987: 79, la ausencia de subrayado es del original). La estrategia editorial de tomar títulos de otras publicaciones más establecidas y prestigiosas es común en la prensa periódica latinoamericana desde sus orígenes.

2.5. La bohemia salvadoreña y la modernización de la cultura de la prensa

El Fígaro recoge la actividad literaria de un grupo de jóvenes escritores autoidentificado como *la bohemia*. Los principales redactores y colaboradores de la publicación formaron parte de esta agrupación informal. La bohemia participó en la estructuración de comunidades literarias alrededor de publicaciones periódicas y en la renovación de la infraestructura intelectual del campo revisteril.

Entre los múltiples ejemplos de las publicaciones periódicas en las que estuvieron involucrados, se pueden mencionar: *La Universidad* (activa desde 1888); *La Juventud Salvadoreña* (activa desde 1889); *El Ideal*, dirigido por Jeremías Martínez e Indalecio Zelaya en los primeros años de la década de 1890; *La Época* (1892) y *La Bandera Liberal* (1892) (ambas con intención de militancia política y dirigidas por Ambrogi y el hondureño Argueta Vargas);[35] *La Pluma* (1893-1894) dirigida por Ambrogi[36] y *El Municipio Salvadoreño*.[37]

Uno de los textos que documenta la existencia de la bohemia es «Jeremías Martínez» (número 6, tomo II: 41-42), dedicado a la prematura muerte del autor e integrante del grupo. En este escrito, Ambrogi señala que «la amable bohemia está de duelo» por causa de la desaparición de este autor (41). En un texto sin título también dedicado al recién fallecido (número 6, tomo II: 47-48), Juan Antonio Solórzano recuerda los «buenos tiempos de *Bohemia*» (47, el subrayado es del original) en los que los jóvenes soñaban con la gloria literaria.

En «Isaías Gamboa» (número 21, tomo I: 192-193), dedicado al escritor colombiano que formó parte del equipo editorial de *El Fígaro*, se señala que cuando publicó sus primeros versos, entró a formar parte de los «bohemios», «todos muchachos decidores y alegres que derrochan prosas y versos» (192). Ambrogi narra en este artículo que, para cuando *El Fígaro* entró en circulación, el grupo ya se había disuelto —si bien la mayoría de sus exintegrantes llegaron a tener un papel activo en la vida cultural del país—: «Cuando Gamboa llegó por acá, ya la 'Bohemia' iba disolviéndose, estaba casi en su crepúsculo. Alberto Masferrer, Solórzano, Zelaya, Martínez,

[35] De estas publicaciones se tiene noticia en «In memoriam» (número 24, tomo I: 214), dedicado a la muerte de Argueta, donde Ambrogi dice que «cuando el año de 1892, surgió en su tierra de Honduras la revolución liberal, fundamos él y yo un periódico de combate: 'La Época' […] Cuatro números salieron: El Gobierno ordenó su suspensión […] A los pocos días, y en las mismas formas é índole, salía 'La Bandera Liberal'. Era 'La Época' llevando disfraz para escabullirse y burlarse de la policía. Allí hizo su campaña feroz en contra del General Vásquez; allí hizo la glorificación del partido liberal hondureño que luchaba» (214). Esto muestra una faceta política de Ambrogi que se muestra poco en las páginas de *El Fígaro*, y documenta la fuerte inclinación liberal que direcciona su quehacer periodístico de juventud, a pesar de la postura aparentemente apolítica sobre la literatura que promociona en *El Fígaro*.

[36] Esta publicación dejó de publicarse alrededor del mismo momento en el que comenzó a circular *El Fígaro*, como se comprueba en un número de *El Pensamiento*, fechado el 13 de octubre de 1894. Allí, la Redacción lamenta la finalización de *La Pluma*. Por su parte, el primer número de *El Fígaro* está fechado el 11 de octubre del mismo año. En unas «Notas» de *El Fígaro* (número 14, tomo I: 132) se dice que *La Pluma* volverá a circular bajo la dirección de Ambrogi y de Gómez Carrillo, pero hasta donde se tiene noticia esto no sucedió. Durante toda su juventud, Ambrogi fue prolífico en el campo revisteril, por lo que, en «Entre escritores. Almuerzo dado a Arturo A. Ambrogi. Fraternidad y entusiasmo […]» (número 23, tomo II: 180-181), Antonio Solórzano dice que Manuel Cabrera se refiere a él como un «infatigable trabajador de la prensa» (181).

[37] No se han podido localizar las fechas de actividad de este periódico, pero se sabe, gracias a un comentario presente en «Retratos íntimos. José B. Navarro» (número 25, tomo II: 195-197), que, en 1895, José B. Navarro, colaborador de *El Fígaro* y miembro de la bohemia, fungía como redactor de la publicación.

Zeledón y Serpas se fueron […] Aquí no quedamos más que tres: Víctor Jerez, Isaías Gamboa y yo» (193). Estos últimos fueron precisamente quienes fundaron *El Fígaro*.

Pero lo destacable de este artículo radica en la manera en que el autor se refiere a los procesos de conformación de los periódicos en los que participó la bohemia, es decir, al contexto de producción:

> El cigarrillo que despide olorcillo delicioso, el *boock* de Bavaria bien helada: he aquí todo. Después en la misma mesita, en que hacen corro, se escriben versos y se delinean los artículos. De allí salieron casi todos los periódicos de la «trouppé» literaria san-salvadorense […] Fué costumbre (y hoy lo es aún, pero muy raras veces), de reunirnos, por las noches, en la oficina de alguno de los periódicos literarios que eran órganos de la gente nueva, «menuda» […] Unas veces en «La Pluma», pero regularmente en «El Ideal» […] Allí Solórzano, Masferrer, Martínez, Zelaya, Anguli Lewis, Gamboa, Zeledón. Algunas veces […] Carlos Serpas […] ¡Qué buenas noches! ¡Cómo todos trabajamos con ahínco por llenar las columnas de los periódicos! (192, el subrayado es del original).

Parece ser, entonces, que los jóvenes de la bohemia» a pesar de ser parte de equipos de redacción de periódicos distintos, solían trabajar juntos, compartiendo «oficina», lo que habla de la función cohesionadora de la vida intelectual que cumplían los periódicos, así como de la articulación de fines y preocupaciones que trascendían el ámbito específico de una publicación concreta. En suma, la anécdota de Ambrogi nos informa acerca de la existencia de un designio mayor a los proyectos periodísticos específicos, un proyecto que se dirige al establecimiento de un campo literario y una cultura de la prensa salvadoreña.

La actividad de la bohemia fue febril. Al tratarse de una capital pequeña, con pocos productores, se debían compartir las tareas y trabajar en conjunto con tal de llenar las páginas de los periódicos. De hecho, era común que los mismos textos fueran reproducidos en varias publicaciones periódicas simultáneamente.[38] Asimismo, el texto exhibe la conciencia de Ambrogi respecto de los orígenes de una nueva generación literaria del país, en especial, cuando se refiere a estas sesiones como «alegres reuniones de donde surgieron los muchachos que hoy encaminan en buena y próspera vía, á la literatura nacional» (193).

[38] El texto publicado en *El Fígaro* «Jeremías Martínez» (número 6, tomo II: 41-42) también se publicó en *La Juventud Salvadoreña* (Ambrogi, 1895: 143-144). En este número de *La Juventud Salvadoreña* aparecen otros textos publicados en *El Fígaro*. Otro ejemplo de esta estrategia de reciclaje literaria es se documenta en el número 6 del tomo VII de *La Juventud Salvadoreña*, donde se publica el poema «Edda» de Isaías Gamboa (Gamboa, 1897: 138-145), que había sido publicado en el primer número de *El Fígaro*, bajo el seudónimo Erico.

Esta red de escritores jóvenes fue tomando preponderancia y legitimidad para su proyecto literario a lo interno del país. Así lo demuestra una crónica de Antonio Solórzano dedicada a la fiesta que se hizo en honor de la publicación de *Cuentos y fantasías* de Ambrogi, titulada «Entre escritores. Almuerzo dado a Arturo A. Ambrogi. Fraternidad y entusiasmo» (número 23, tomo II: 180-181). A esta fiesta acudió, según narra Solórzano, «la juventud que piensa, la juventud que trabaja en el campo hermoso de las bellas letras» (180).

La lista de asistentes incluye a los jóvenes escritores que comenzaban a tomar posición en el campo literario salvadoreño de la época, así como algunos autores establecidos: Francisco Gavidia, Alberto Masferrer, Belisario Calderón,[39] Víctor Jerez, Alberto Sánchez, Manuel Cabrera, Carlos G. Zeledón, Alonso Reyes Guerra, Isaías Gamboa, Francisco Gutiérrez, Salvador Díaz, J. A. Tamayo, Gustavo Marcial Medina, Luis Lagos y Lagos, Indalecio Zelaya y Solórzano. Según Solórzano, se trató de «la primera fiesta que entre nosotros se da en celebración de un acontecimiento literario, como lo es el aparecimiento de un nuevo libro» (180). En esta reunión, «no se hablaba sino de nuestra vida literaria, de nuestras esperanzas, de nuestros ideales, de los maestros, de los autores predilectos» (181). Este tipo de encuentros determinaron la sociabilidad intelectual de la época y fueron fundamentales para la consolidación de circuitos literarios.

En esta crónica se dedica un espacio para el comentario del libro de Ambrogi. Solórzano señala que casi todas las obras que aparecen en el libro son «trasplantadas del país hermoso de la Francia, de París, la capital del mundo de las letras. Entre todas ellas, de en medio de ese ramillete bien matizado, sobresalen algunas que tienen un olor regional, algo de esto que nos rodea» (180).

Esto da cuenta de una transición estético-ideológica que encarna la tensión entre el modernismo cosmopolita y galicista y el mimetismo costumbrista-criollista. En un primer momento, con *Bibelots* (1893) y *Cuentos y fantasías* (1895), Ambrogi emula y reproduce temáticas y estilos provenientes de corrientes estéticas europeizantes. Más tarde, en otra etapa de su carrera, reflejada en *El libro del trópico* (1918) y en *El jetón* (1936), se alineará a estéticas de índole criollista y localista.

Su labor en *El Fígaro* da cuenta de esta deriva hacia el mimetismo localista. Hay una gran diferencia entre la mayoría de los cuentos que Ambrogi publica en esta revista, que suelen

[39] Solórzano se refiere a este autor como «el viejo redactor de *La Palabra*, alentador de la mayor parte de jóvenes que hoy figuran en la prensa ilustrada del país» (181). Esto demuestra que el equipo de *El Fígaro* estaba consciente del papel de la prensa como medio de legitimación.

representar temáticas, espacios y personajes franceses, usando recursos modernistas, y otras narraciones que publica en los últimos números de la revista, como «Cuentos viejos» (número 25, tomo II: 199-200). Este y otros textos presentan una temática popular y una intención localista y folklórica, que marcan una inclinación hacia el naturalismo y reconfiguran la herencia costumbrista.

Ambrogi, así como la mayoría de la bohemia salvadoreña, irá abandonando paulatinamente el exclusivismo modernista y la emulación parisina para acercarse a otras corrientes más localistas. El análisis de las publicaciones periódicas nos permite comprender el tránsito de estos autores entre tendencias estéticas. La historiografía literaria suele enfatizar la producción criollista y localista de Ambrogi escrita en el siglo XX, y disminuye su prolífica faceta modernista de juventud.[40]

De hecho, no toda la bohemia llegó a identificarse plenamente con el modernismo. En «Retratos íntimos. Víctor Jerez» (número 24, tomo II: 185-186), Ambrogi habla de su compañero de redacción como un sujeto que no se acopla a dichas tendencias: «cuando está de *humour* 'hace de modernista'» (186). Jerez no estaba enteramente alineado al modernismo, como señala Ambrogi: en «su brusquedad de pensador serio, juicioso, salta á veces un artista exquisito, tal como los queremos hoy: un modernista» (185).

Según Ambrogi, cuando toma la pose modernista es cuando usa el seudónimo de Lohengrín, con el que firma la mayoría de sus colaboraciones en *El Fígaro*. Más aún, sus influencias son en parte clasicistas, a diferencia de las de la mayoría de los escritores jóvenes del círculo salvadoreño: «antes de conocer la brillante literatura moderna, ha ido á beber á las fuentes del clasicismo exasperante» (186). La narración de su despacho dice mucho de sus influencias disímiles, así como de un tipo de lectura ecléctica y extensiva propia de la modernidad literaria:

> Sobre las mesas y sillas de su despacho se ven regados mundos de periódicos, folletos y libros. Junto al abultado burgués, Monseñor el Diccionario de la Real; una novela de Bourget, el postrer libro de Pierre Loti. Junto al Código recién

[40] En la Sección 3.2. abordamos el asedio estético-ideológico al que se enfrentaban los jóvenes modernistas de *El Fígaro*, a quienes se acusaba de europeísmo decadentista según parámetros morales, religiosos y lingüísticos de los nacionalistas más reaccionarios. El mismo equipo de Redacción tomaba estas acusaciones como una ofensa, lo que explica, en parte, lo febril y efímero de la actividad modernista salvadoreña. Muy pronto, los principales representantes de esta tendencia abandonarían estas tomas de posición para declinarse por estéticas miméticas. Estas estéticas no estuvieron exentas de la influencia gálica, pero se alejaron del simbolismo, el parnasianismo y el decadentismo, para tomar el naturalismo y el realismo como vehículos discursivos más acordes con la modernización liberal de las letras nacionales y la construcción de un imaginario nacional.

> consultado, el reciente libro llegado de Sud-América, la flamante revista francesa (186).

Como parte de la estrategia de legitimación de la producción literaria de los jóvenes de la bohemia, Ambrogi le dedica un artículo a otro de los integrantes del grupo. Se trata de «Retratos íntimos. José B. Navarro» (número 25, tomo II: 195-197). En la siguiente cita, se ejemplifica de manera explícita la conciencia del director de *El Fígaro* de formar parte de una lucha por el capital simbólico dentro del campo literario nacional:

> Entre los literatos jóvenes del Salvador [sic], es de los más leídos, indudablemente ¡Y quién sabe entre los viejos, de los que han abdicado su poder caduco ante la fuerza nueva, haya alguno que como Navarro posea un caudal literario tan rico, unas arcas intelectuales tan bien provistas! Y él las enriquece aún más (196).

La tensión se da entre generaciones. Los «viejos», que por medio de pugnas pasadas ejercen una posición privilegiada, comienzan a decaer en la estructura del campo (su «poder» comienza a «caducar»), ante las tomas de posición de los «nuevos», que van ascendiendo por medio de la obtención de capital simbólico. Este proceso es referido como el «enriquecimiento de las arcas intelectuales». En última instancia, esto se traduce en ser «de los más leídos», es decir, en obtener reconocimiento y legitimación social.

En este texto se hace un recuento de la variedad de influencias literarias de José B. Navarro, al igual que en el texto dedicado a Jerez. Dicho trasfondo está constituido por la literatura grecolatina, la del Siglo de Oro español, la inglesa, la italiana, la francesa moderna, así como algunos casos de referentes noruegos y rusos. La amplitud de lecturas presenta el sincretismo y cosmopolitismo propio de los escritores de la época, que representa un acceso cultural heterogéneo según el cual autores provenientes de tiempos distintos se leen simultáneamente desde una visión periférica y articuladora.

También queda patente la intención de Ambrogi de mostrar la erudición de Navarro, asociada a la lectura libresca y contraria a la lectura fragmentaria y revisteril de otros autores, como el mismo Ambrogi: «la labor de su lectura me parece pesada, á mí, que rara vez hojeo un libro» (195). Con este comentario, Ambrogi se posiciona como lector de publicaciones periódicas antes que de libros y exhibe su tendencia hacia la lectura extensiva de temas ligeros y menudos.

La falta de producción literaria fue una de las limitaciones del emergente campo revisteril de El Salvador. Este hecho, aunado al descontento por la falta de vida social y cultural de la capital,

es referido por Conde Paúl en una «Causerie» (número 3, tomo I: 18-19) al decir que «no dan nuestras semanas asuntos para llenar algunas columnas de este semanario. Hay que espigar otros campos, que cortar, en lejanos jardines, flores para obsequiaros todos los domingos. *Lohengrín* [Víctor Jerez] es jardinero regio y mágico. Sabe el [sic] suplir estas faltas graves» (19).

Esto permite plantear la hipótesis de que, además de recurrir al capital simbólico latinoamericano y europeo como mecanismo de legitimación, y junto a la posición de doble dependencia cultural y simbólica (hacia Europa y hacia zonas metropolitanas de Latinoamérica), otra de las razones de la reproducción de textos provenientes de los centros metropolitanos es, simplemente, la necesidad de llenar espacio ante la escasez de producción local. A la situación periférica del campo literario y cultural salvadoreño, se unen tanto factores de dependencia como de escasez de producción.

La misma situación lleva a que los pocos productores que participan del campo nacional escriban y publiquen prolíficamente, como se aprecia en casos en los que aparecen varias colaboraciones de un mismo autor en un solo número. Ambrogi, por ejemplo, es uno de los más publicados en *El Fígaro*, y no es raro que aparezcan varios textos suyos en un mismo número.[41]

Las limitaciones materiales y de producción entre las que se abre camino una publicación experimental y modernista como *El Fígaro*, posibilitan a su vez formas variadas de gestión editorial. Por ejemplo, se aceptan tomas de posición heterogéneas, sincréticas y menos excluyentes que en otros contextos. Se construyen proyectos híbridos, que incluyen producciones de diversas procedencias geoculturales y estéticas que van moldeando los gustos de un público hacia la apertura antes que hacia la exclusividad estética.

La problemática de la escasez también está presente en otra «Causerie» (número 9, tomo I: 73-75), publicada con motivo de los tres meses de circulación del semanal de letras. Conde Paúl admite «cortar rosas de jardines agenos [sic]» (75), es decir, copiar material de otros periódicos y escritores. Lo dice en los siguientes términos:

> Hemos llevado á nuestra casa flores de lis que crecen, lozanas y aristocráticas, en el búcaro de Catulle Méndez. Hemos hurtado […] claveles rojos de los que se ostentan á puñados, en el cincelado mirador andaluz de Salvador Rueda. Recortado hemos, al diario madrileño el saleroso cuento de Pérez Nieva y la chispeante crónica de Eusebio Blasco y Kasabal, y á la lujosa *revue* neo-yorkina el primoroso artículo del maestro Bolet Peraza. Si somos criminales que se nos condene (75)

[41] Ambrogi acumula casi un 20% (19.73%, sin incluir aquellos cuyo seudónimo no ha podido atribuírsele certeramente) de todos los textos publicados.

Otro tema asociado a la condición periférica del entorno en el que se mueve *El Fígaro* es el descontento por la ausencia de vida intelectual y cultural de la capital, según las exigencias de un grupo de jóvenes urbanos, en su mayoría pertenecientes a clases privilegiadas, y con acceso a noticias de la vida cultural de las principales metrópolis latinoamericanas y europeas. En unas «Notas rápidas» (número 14, tomo II: 107), publicado bajo el seudónimo Pierrot, se presentan propuestas para solucionar esta situación. El artículo comienza diciendo:

> Fuera de los Viernes del *Club Unión*, los conciertos en el paseo Bolívar y las *malas* noches que se pasan en el Nacional, la vida en San Salvador se reduce á: *vegetar por vegetar* […] Es esto altamente bochornoso para una sociedad que se precia de culta y distinguida. Nada de centros donde dar al ánimo expansión. Debemos gastarnos una verdadera vida social (107)

Para solucionar esta condición, se propone una especie de sociabilidad elitista, según la cual las «cultas familias» deberían organizar actividades en sus salones, al menos una vez al mes: «Así se lograría mucho en nuestra educación social: el roce contínuo [sic] con gentes distinguidas, hace formarse el «yo» exterior […] Hay en esta capital familias acaudaladas que pueden muy bien hacer distinguir sus modales cultos» (107).

Otra de las propuestas es introducir «el *five o' clock tea*, un refinamiento londonés [sic]. La *soirée* parisiense se presta á nuestro carácter jovial» (107). El autor dice que la implementación de sus propuestas tendría ventajas para la publicación periódica: «así habrá aquí crónica; se podrán llenar columnas de las fiestas que se efectúen en los ocho días» (107). Es decir, la situación de escasez literaria se asocia a lo que se ve como carencias sociales, en términos de «elegancia y buen gusto» (107).

Entonces, se presentan al menos dos facetas del proyecto de modernización cultural que se quiere poner en práctica desde *El Fígaro*: una de índole moral y clasista y la otra, culturalista y europeizante. Esta última pone de manifiesto que la importación de prácticas escriturales no es la única que se busca implementar, sino otras asociadas con la sociabilidad de las élites capitalinas. Ambos tipos de importación se impulsan mutuamente y están asociadas a su vez con la importación/exportación comercial impulsada por el proyecto modernizador de las élites liberales.

En el país existió una relación entre la industria cafetalera y la cultural, de manera que la configuración de una infraestructura intelectual seglar a finales del siglo XIX se debía en gran medida a la actividad cafetalera. Con la riqueza producida se generaba la posibilidad de dedicar

energías a las búsquedas intelectuales y culturales para los sectores privilegiados de la sociedad salvadoreña (Molina, 2004: 95).

También en «El gobierno y las bellas artes» (número 3, tomo I: 20-22), publicado bajo el seudónimo Wolgang, se proponen algunos proyectos para la modernización cultural del país. En este caso, el autor se dirige directamente, desde una primera persona plural que debe identificarse con el directorio, al ministro de Fomento. A pesar de usar un tono irónico, esto revela una intervención en el plano del discurso público que busca alcanzar a su destinatario y así promover la creación de políticas públicas.

En primer lugar, se refiere a la falta de ópera en el país: «Pardiez, señor, ¿será cosa de tomar el báculo de los peregrinos y el camino de Guatemala para ir á oír allá un poco de malísima música, en el teatro de Carrera?» (21). La referencia irónica a la vida política centroamericana también se aprecia en la siguiente cita: «nuestro objeto no es sino que cuando se contrate una compañía de ópera no incurra el gobierno parlamentario actual en las majaderías de los Gobiernos centralistas no sólo de Guatemala, sino también de otras partes en la América Latina» (21).

Se asocia la implementación de compañías de ópera con el proyecto liberal de las repúblicas, mientras que a los gobiernos «centralistas» se les estafa cobrando caro y contratando cantores y directores de baja calidad. Es decir, a los gobiernos centralistas, como el guatemalteco, se les asocia con la ignorancia y el subdesarrollo en materia cultural. Por eso, la voz narrativa dice que estas compañías exageran «la idea de nuestra ignorancia en la materia» (21).[42]

La siguiente esfera cultural que se aborda en este artículo es la de las artes plásticas. El autor comenta la propuesta, planteada por «un joven diletante de la pintura» (22), de abrir un museo de pintura y escultura. Apunta que, en el país «brotan buenos deseos; sólo que regularmente bajo esta semi-barbarie en que vivimos, se marchitan» (22). Al recurrir al tópico de civilización/barbarie se revela el carácter progresista[43] y europeísta del proyecto modernizador republicano. La falta de

[42] Otro artículo en el que se aborda el tema de la falta de una industria musical es «Lo que piensa el maestro Aleu, a propósito de 'Adela'» (número 15, tomo II: 119). En el texto se dice que «todo aquel que se proponga escribir algo serio en esta simpática capital del Salvador, que, conociendo los elementos de que cuenta la orquesta, se tiene que escribir con ciertas trabas y, por consiguiente, no conseguir el efecto soñado, pues ciertos instrumentos destinados á desempeñar su legítimo oficio en la orquesta, no existen, y no existiendo, el compositor se ve en la dura necesidad de suplirlos con otros» (119). En este texto también se vincula al arte con la modernización, entendida en términos civilizatorios lineales y progresistas: «el pueblo que con amor y fe cultiva las bellas artes, este ha podido ostentar á la faz del mundo entero, el diploma de la civilización y adelanto» (119).

[43] La ideología del progresismo civilizatorio en la producción de la modernidad también se hace patente cuando Wolgang apunta que: «nos parece que nos quedamos atrás en la marcha del mundo, y que es bueno que el Ministerio de Fomento vaya arreglando su presupuesto para presentarlo á la Asamblea» (22).

una industria cultural sofisticada es entendida como causa del «atraso». La propuesta del joven diletante es que además de reunir obras de salvadoreños que se encuentran dispersas, buscaría «que los salvadoreños dejen de recrearse con estatuas de partida y cromo horribles: quiero que conozcan lo que es el Arte que desvela á Francia, á Alemania, á Italia» (22).

Si bien se trata de un proyecto europeizante y cosmopolita, también se busca el rescate de una cultura local, al impulsar la producción plástica del país (a partir de lo europeo), como se ve en la siguiente cita: «Hay muchas almas como la mía entre nosotros. Piensan y sienten. Sólo, que, la ignorancia nos mata. La cosa se reduce á que el Gobierno compre dos lienzos y dos mármoles anualmente de buenos artistas europeos […] poco á poco se formará la base de un buen museo que será una linda escuela de Bellas Artes» (22). A lo que el narrador responde: «Pero aquí se dirá que ante todo necesitamos ferro-carriles» (22).

La posición tanto del narrador como del personaje son complejas. Por un lado, la única vía hacia el «progreso» que perciben es la europeización de la cultura salvadoreña. Pero con esto buscan impulsar la cultura propia. A su vez, se oponen a la visión progresista que pone el énfasis únicamente en lo económico, que pide ferrocarriles antes que un museo. Sus posiciones se mueven entre la tensión europeísmo/localismo, y asumen que el desarrollo cultural nacional solo se logra por la imitación del modelo europeo.[44]

En el mismo artículo, se destaca la función modernizadora de la prensa: «habríamos de maldecir todos los triunfos de la democracia republicana, si se redujesen á fomentar la producción de periódicos irascibles é insultadores […], y si el ideal de las libertades públicas se llenase con polémicas de mercado y la exhibición de entidades» (20). Además, dice:

> Entendemos que la libertad debe dar como frutos la propagación de ideas que nos hagan caminar con rapidez y seguridad hacia todo mejoramiento; la elección de hombres que desarrollen y realicen los planes de tales mejoras, y el dinero suficiente en la Tesorería para que ninguna de esas mejoras se quede solamente en los planes. Sin la producción de ideas progresistas, sin el medio de que los hombres del Gobierno las adopten y realicen, y sin el dinero para realizarlas, la República democrática se reduce al comercio de insultos por la prensa y á la contemplación de los imbéciles sobre tal espectáculo diario (20)

2.6. *El Fígaro* como productor y promotor de la literatura nacional

[44] Esta misma posición paradójica, propia de la construcción de un campo cultural desde la periferia, se manifiesta en lo literario. Así, aunque *El Fígaro* adopta las literaturas modernas provenientes de Europa y Latinoamérica, la mayoría de las publicaciones son salvadoreñas. El cosmopolitismo convive con el nacionalismo, al menos en lo cultural.

Otra de las funciones que cumple *El Fígaro* dentro del campo literario nacional es ser promotor de los escritores nacionales. Al privilegiar a escritores jóvenes con apuestas innovadoras y fungir como medio de obtención de capital simbólico, puso en marcha una reconfiguración de las fuerzas del campo literario a nivel nacional.

Un caso de promoción se encuentra en «Prosa y verso. Juan Antonio Solórzano» (número 8, tomo II: 57-58), firmado por Ambrogi. Se trata de una reseña del primer libro publicado por la «biblioteca» o colección dirigida por el mismo equipo editorial y que también llevó por nombre *El Fígaro*.[45] El análisis de la circulación de textos entre revistas y libros es central para la consideración del contexto de lectura, como lo apunta Louis (2018: 40). Además, la extensión de los proyectos revisteriles en proyectos librescos documenta el proceso de consolidación de un mercado literario propio de los campos literarios modernos. Así lo señala Fernández (2021):

> Los periódicos […] también crearon colecciones editoriales que son antecedente de las editoriales propiamente dichas. Los libros, periódicos y revistas se convirtieron entonces en bienes de consumo masivo en las grandes ciudades y favorecieron la ampliación de un mercado laboral donde se insertaron escritores no provenientes de la élite. Muchos de ellos buscaron sustento en el periodismo y pudieron así ingresar en el universo literario que se revela como una constelación dinámica y cambiante (407).

La creación por parte de *El Fígaro* de su propia «biblioteca libresca» documenta una modernización del campo salvadoreño, al materializar un mercado literario más complejo y específico, en el que los proyectos editoriales van construyendo sus propios nichos comerciales para publicitar proyectos estético-ideológicos concretos. Además, estas colecciones, antecedentes de las editoriales actuales, abrieron la posibilidad a una mayor profesionalización de los escritores. «Las revistas funcionaron en muchos casos como plataformas para la naciente industria editorial latinoamericana ya que, a diferencia de los periódicos, ofrecían un espacio de mayor especificidad» (Fernández, 2021: 408).

[45] Este libro también se promociona en «Prosa y Verso de Juan Antonio Solórzano» (número 8, tomo II: 60). La importancia que se le da a la promoción de este libro de Solorzano se materializa en el hecho de que este texto aparece como primero del número, un lugar comúnmente dedicado a otro tipo de textos, como *causeries* o crónicas. La promoción de la literatura nacional también queda patente en «Libros nacionales» (número 12, tomo II: 94), donde se anuncian 15 libros recién publicados. Otros de los libros publicados por la Biblioteca *El Fígaro* fueron los siguientes: *Tarasca*, un estudio de Mark Twain por Salvador Carazo (promocionado en «Notas rápidas», número 14, tomo II: 107), *Cuentos y fantasías*, de Arturo Ambrogi (promocionado en «Notas rápidas», número 14, tomo II: 107), y un libro de estudios y artículos literarios de Víctor Jerez (promocionado en Sin título, número 16, tomo II: 124).

Otra función de la conformación de esta colección de libros es formar un público lector más establecido. Una tercera función es darle mayor reconocimiento y legitimidad a la producción de los autores, ya que el libro se considera la forma impresa con mayor valor simbólico. De manera que la Biblioteca *El Fígaro*, en tanto extensión del proyecto revisteril, funciona como otra estrategia de legitimación utilizada por la bohemia. Reunir su actividad literaria en libros y no solo en revistas les daba más capital simbólico, ya que los libros eran considerados, asíc om hoy en día, como los objetos impresos de mayor prestigio.

Pues bien, en el artículo mencionado («Prosa y verso. Juan Antonio Solórzano», número 8, tomo II: 57-58) se cita un fragmento del prólogo del libro de Solórzano, escrito por el mismo autor,[46] donde se dirige a sus textos como interlocutores: «Para que no andéis vagando así, tan mal vestidos, casi desnudos, dispersos, pidiendo hospedaje en esos palacios que llaman REVISTAS, ó en esas casas de huéspedes que se denominan DIARIOS, yo os recojo» (58, las mayúsculas son del original). Además de hacer referencia al ya mencionado eje temporal sobre el que se construye el funcionamiento social de la prensa periódica ―las revistas se entienden como más permanentes y materialmente más sofisticadas que los diarios―, en esta cita se explicita el proceso de publicación de libros, que pasa previamente por la prensa periódica.

La conformación de un mercado literario implica la concepción de los productos literarios como mercancías, como un bien material y simultáneamente simbólico. Así lo entiende Ambrogi cuando se refiere al trabajo de Solórzano en estos términos: «Antonio ha recogido todas esas flores […] anudó un ramillete y lo ha arrojado á la calle, lo ha obsequiado á cualquier transeúnte, lo ha llevado a la casa de los libreros y á las casas de comisiones para que vendan barato, como cosa de *bric á brac*, esas cosas de su alma» (57, el subrayado es del original).

En un pequeño anuncio publicitario del libro de Solórzano, titulado «Prosa y Verso de Juan Antonio Solórzano» (número 8, tomo II: 60), la Redacción especifica dónde y a qué precio se puede comprar el libro. Si bien el modernismo solía plantear una visión idealista de la literatura, opuesta al mercado capitalista y a sus valores más prosaicos; la circulación (y gestación) de la literatura modernista en periódicos obliga a su uso e intercambio como una mercancía más y a su participación del mercado. Las reseñas, los anuncios y las noticias de literatura son también medios

[46] En este mismo número se reproduce el prólogo completo, bajo el título «Mis hijos (prólogo del libro 'Prosa y verso'» (número 8, tomo II: 61).

para promocionar y vender. Más aún, los periódicos y revistas mismas son una mercancía que necesita ganarse un espacio en el mercado, si desea garantizar su subsistencia.

Para analizar cómo los propios redactores concebían la función y el carácter de *El Fígaro*, vale la pena revisar un texto de Víctor Jerez, en el que reflexiona sobre el quehacer de la revista y se despide de sus lectoras. Se trata del texto «Después de un año» (número 25, tomo II: 193-195).

Valiéndose de la noción de *El Fígaro* como una residencia, se refiere a Ambrogi y Solórzano como los «señores de la casa».[47] Los «primeros invitados» a la residencia fueron: Francisco Gavidia, Vicente Acosta, Alberto Masferrer, Pepe Navarro, Carlos G. Zeledón, Alonso Reyes, Indalecio Zelaya, Ismael G. Fuentes y «con ellos muchos otros, trabajadores, buenos amigos y escritores que son legítimas esperanzas» (193). Estos son los principales colaboradores.[48]

Desde sus inicios se sabía que «el edificio», sería «pobre de bienes de fortuna, pero rica de buena voluntad, […] donde habrían de escucharse cánticos nuevos y de donde el pensamiento saldría con vestiduras desconocidas, de corte más elegante, de gusto más refinado» (193).[49] En esta cita se aprecia el desfase entre los recursos materiales disponibles y la intención modernizadora del equipo editorial, que buscaba el «refinamiento» de la cultura según los modelos franceses. La intención modernizadora y de producir un nuevo gusto literario se reafirma en la siguiente cita:

> Era el deseo de lo nuevo, el ansia de dar á conocer el procedimiento último, de indicar cuáles son las corrientes del buen gusto […] el buen gusto no debe fijarse en el molde de lo que pasó […] La frase gongórica del sabio colonial no gustaría á

[47] Es sugerente que Jerez no se coloque a sí mismo como uno de estos iniciadores, lo que sugiere que su función dentro del equipo editorial era más administrativa. Además, sus textos en *El Fígaro* son significativamente menos que los de sus dos compañeros (2.71%, mientras que Ambrogi publica el 19.73% y Solórzano el 5.87% del total de textos +-).

[48] La metáfora arquitectónica para referirse a un proyecto revisteril modernista no es exclusiva de *El Fígaro*. Por ejemplo, en «Al pie de la escalera», el editorial de la *Revista Azul*, publicado cinco meses antes que el primer número de *El Fígaro*, Duque Job (Manuel Gutiérrez Nájera) dice: «Para la 'loca de la casa' no teníamos casa y por eso fundamos esta Revista. Azul……!» (Gutiérrez, 6 de mayo de 1894: 1).

[49] El tópico de la pobreza de la casa también aparece en el editorial de la *Revista Azul*: «Si os fijáis sólo en la pobreza de esta *Revista*, de esta casa, tened también en cuenta la cordialidad conque [sic] la ofrecemos» (Gutiérrez, 6 de mayo de 1894: 2, el subrayado es del original). Las limitaciones pecuniarias fueron características de este tipo de revistas modernistas latinoamericanas, cuyo proyecto exclusivamente literario, esteticista, rupturista e independiente de financiación externa, las ubicó en una posición desfavorable en el mercado cultural. El balance entre autonomía (políticas editoriales dirigidas a un público reducido de agentes que comparten los mismos intereses estético-ideológicos) y heteronomía (políticas editoriales dirigidas a satisfacer los gustos del mercado literario más amplio) fue determinante en estos proyectos. Una estrategia usada fue recurrir al nuevo público lector de las mujeres (ver Capítulo IV). Además, la romantización del arte como un espacio marginado por los valores economicistas de la ideología liberal hegemónica, fue una toma de posición modernista que producía, según las lógicas internas del campo literario, capital simbólico. Es decir, la pobreza de capital económico aumentaba el capital simbólico.

> José Batres Montúfar, ni el pesado cuento ó la artificiosa novela de pasados tiempos llamaría la atención de esta sociedad *fin de siglo* (194, el subrayado es del original).

Este deseo de modernización de la escena literaria también es identificable en la siguiente cita: «No trataron de formar una vivienda señorial ni de refaccionar un viejo castillo […] Ahí no se darían las clásicas fiestas de aburrimiento […] ni habría de verse á los galantes caballeros con la cabeza empolvada y el espadín al cinto, bailando con […] indolencia aristocrática» (194). Esta imagen remite a la ruptura con el orden colonial y eclesiástico, en concordancia con la sociedad secular posterior a las reformas liberales. *El Fígaro* se enmarca en un proyecto de renovación cultural desde el que se busa construir una sociedad moderna bajo los ideales liberales.

El deseo de tener «casa propia para no estar sometidos al hiriente desdén del propietario de la habitación» (193) presenta al semanal de letras como una plataforma utilizada por la nueva generación literaria para tomar una posición relevante dentro del campo, sin tener que participar en publicaciones periódicas ajena, que no respondían a las preferencias estéticas e ideológicas del grupo. Por esta razón, Jerez plantea una diferencia entre los tipos de prensa periódica y sus funciones. Diferencia entre las «revistas sesudas» y el «periódico del día». Jerez ubica a *El Fígaro* dentro del segundo grupo, que representan lo efímero y la artificialidad de la vida moderna:[50]

> Natural es que las revistas severas, de corte académico, representen en el movimiento intelectual del país, algo así como el pensamiento sesudo, como la reflexión atinada y profunda; pero también el periódico del día debe responder á las necesidades del día. Se vive hoy artificialmente, y el periódico -espejo de la sociedad, eco de sus alegrías. Debe corresponder á su origen (195).

Para terminar esta sección, será de utilidad visualizar de manera cuantitativa los textos publicados en *El Fígaro* por autores salvadoreños. Estos corresponden a 284 (sin contar los textos publicados por la Redacción), equivalente al 42.77% de todas las publicaciones. Es, por mucho, el país más representado en toda la revista. Esto documenta una clara intención de promocionar la literatura nacional y fortalecer el campo literario salvadoreño.

[50] Había una variedad de «academias» (grupos institucionalizados desde los que se cohesionaba la vida intelectual de la capital) a las que se desadhiere *El Fígaro* al diferenciarse de las «revistas sesudas». Burns (1985) menciona, por ejemplo, la Academia Salvadoreña de la Lengua, desde 1873, (66-67), La Sociedad Científico -Literaria de La Juventud Salvadoreña, fundada en 1881 (67), la Academia de ciencias y Bellas Letras (1888-1894) (73) y la Sociedad Científico-Literaria de Minerva y Apolo, fundada en 1895 por un grupo disidente de La Juventud (74); cada academia contaba con sus correspondientes órganos revisteriles.

El enfoque en la producción nacional incrementa en el segundo semestre de la revista, ya que en el primer trimestre se publicaron 67 textos de escritores salvadoreños (10.09% del total), en el segundo 55 (8.28% del total), pero en el tercero el número aumentó a 80 (12.05% del total) y en el cuarto a 82 (12. 35% del total).[51]

De manera que en el primer semestre los textos de salvadoreños constituyen un 39.61% del total de textos del semestre, mientras que en el segundo semestre este porcentaje aumenta al 45.51%. Este incremento podría parecer intrascendente, pero es significativo si se toma en cuenta la brevedad del proyecto revisteril y si se compara con la cantidad de textos escritos por latinoamericanos de otros países, como se aborda en la Sección 2.6. Es más, puede considerarse que la intención de *El Fígaro* intención era llenar más páginas con literatura nacional, pero, como decía Ambrogi en la «Causerie» (18-19) del número 3 del tomo I, las faltas graves de producción propia los obligan a «cortar flores de campos ajenos».

Para el equipo de *El Fígaro* no existe una contradicción tajante entre su clara inclinación europeísta-cosmopolita y al mismo tiempo priorizar las producciones nacionales, de manera que la intención cosmopolita convive con el propósito de consolidación de un campo literario nacional. Este campo se propone bajo códigos estéticos importados de Europa, apropiados y resignificados según los intereses concretos del directorio, guiado por el ímpetu de modernización sociocultural —que a su vez se enmarca en el proceso de modernización económica y política puesto en marcha desde las reformas liberales.

Dado que dicho proyecto de modernización se lleva a cabo bajo un imaginario progresista que coloca a las potencias europeas como modelos que imitar, el eurocentrismo estético-ideológico se entiende como parte de la misma esfera que la promoción de la literatura producida localmente, si bien en posiciones distintas (la local tiene una posición dependiente). De manera que el proyecto de construcción de una literatura nacional, según es entendida por *El Fígaro* —y por la mayoría de modernistas latinoamericanos—, debe pasar por la emulación de lo europeo.

2.7. *El Fígaro* y la religación latinoamericana

[51] Esta información se puede corroborar con los datos de las tablas del Anexo 3 que recoge de forma cuantitativa la procedencia y constancia de publicación de los colaboradores.

En esta sección se aborda la función de *El Fígaro* como dispositivo de religación del campo literario latinoamericano. La noción de religación, comúnmente asociada a la de sistema literario, hace referencia a las «relaciones establecidas entre autores, tal como se plasman en epistolarios, revistas y libros en una estructura transindividual» (Fernández, 2021: 401). Los procesos de religación se instituyen a partir de «nodos» o «puntos de contacto» dentro del marco de un sistema de relaciones establecidas entre individuos o grupos de individuos. La red construida por medio de estos procesos «se potenciará en distintos momentos históricos, con periodos más activos en su articulación transnacional, transindividual y cosmopolita» (Fernández, 2021: 400).

Uno de los momentos de fuerte actividad religadora en Latinoamérica se extendió desde finales del siglo XIX hasta alrededor de 1920. Este proceso estuvo en gran medida asociado a los movimientos modernistas. Es así como «emerge de esta red un colectivo literario articulado en torno a la literatura modernista hispanoamericana y ocurre […] con la participación voluntaria y consciente de los autores» (Fernández: 2021: 401). En esta época se establece una amplia red de contactos y un sistema de interconexión precursor del campo literario a nivel latinoamericano. La incorporación en los procesos de religación como práctica reticular internacionalista documenta el proceso de modernización del campo literario en el que participa *El Fígaro*.

Las revistas literarias y culturales tuvieron un papel central en estos procesos, ya que «funcionan en una economía religadora que potencia su propia intervención al multiplicarse citas y relaciones entre ellas. Los directores y colaboradores de muchas de ellas mantuvieron fluido contacto entre sí» (Fernández: 2021). Para que estas redes de intercambio cultural pudieran ser articuladas se necesitó de un mercado cultural capaz de poner en circulación internacional las publicaciones periódicas. El mercado cultural se benefició, a su vez, del «mercado económico que sostiene las publicaciones, tanto revistas como editoriales e incluso a un mercado de comunicaciones que creció en esos años junto con el ferrocarril y el telégrafo» (Fernández, 2021: 407).

Estas tecnologías de comunicación y transporte fueron impulsadas en El Salvador a partir de la implementación de las reformas liberales «paralelamente a los cambios políticos, a la secularización de la sociedad y la privatización de las tierras […] se destinaron cada vez más recursos a la construcción de infraestructura, especialmente carreteras, puertos, telecomunicaciones y ferrocarril» (López, 2008: 1776). Junto a esto, en 1882 «se estableció el cable submarino que conectó al país con el resto del mundo» (López, 2008: 1777). Hay una

relación cercana entre la modernización de la infraestructura económica y la de la infraestructura intelectual.

En *El Fígaro* las marcas de los procesos de religación a nivel latinoamericano son identificables en diversos aspectos. En primer lugar, la religación se manifiesta en la intención latinoamericanista del proyecto. Esta puede visualizarse cuantitativamente: el total de textos de autores latinoamericanos es de 534, lo que equivale al 80.42% del total de textos (sin contar los textos publicados por la Redacción).

A continuación, se listan los países representados y el porcentaje que representan los textos de cada país en el entorno global de la revista: El Salvador (42.77%), Colombia (8.42%), México (6.02%), Perú (5.57%), Cuba (4.22%), Nicaragua (4.07%), Venezuela (4.46%), Guatemala (2.56%), Panamá (1.36%), Chile (0.9%), Costa Rica (0.6%), Honduras (0.3%), y Curazao (0.15%). La cantidad de textos de escritores latinoamericanos evidencia una amplia red de intercambio literario que abarca Mesoamérica, Suramérica, Centroamérica y el Caribe.

Entre mayor cantidad de textos de un país determinado, mayor es la influencia literaria de ese país en los jóvenes fundadores y colaboradores de *El Fígaro*. La publicación de autores provenientes de otros países es también una estrategia de legitimación, al presentar que la revista está respaldada por autores de otras partes del continente y que forma parte de un proyecto estético e ideológico más amplio. A pesar de que Colombia es el país más representado después de El Salvador, esto se debe a la amplia participación de Isaías Gamboa, quien vivía en San Salvador y fue parte del equipo editorial de *El Fígaro.* Por eso, la mayor influencia en el proyecto es la mexicana, con colaboradores como Manuel Gutiérrez Nájera (a cuya memoria se dedica un número especial de *El Fígaro* (número 19, tomo I) y es el autor mexicano más publicado), Juan José Tablada, Luis G. Urbina, Carlos Díaz Dufóo, Salvador Díaz, entre otros. La influencia del modernismo mexicano en el proyecto es clara.

En segundo lugar, otra marca que documenta la conformación de una red revisteril a nivel latinoamericano —que es fundamental de los procesos de religación— es el sistema de canjes. Así se argumenta en la sección como se aborda en la Sección 2.6.1.

2.7.1. Los canjes y la circulación internacional de *El Fígaro*

Los canjes entre revistas son acuerdos de intercambio entre publicaciones periódicas, en los que una revista ofrece ejemplares de sus números a otra a cambio de recibir los de esta. En las revistas literarias y culturales la economía de canjes propicia el intercambio y la alianza entre proyectos, por lo que es una estructura elemental del campo revisteril latinoamericano de fines de siglo XIX.

Entre las funciones de los canjes en las revistas literarias están: construir una red revisteril a nivel hispanoamericano; fortalecer redes de colaboración intelectual; propiciar el surgimiento, extensión y declive de movimientos literarios; permitir que las publicaciones periódicas lleguen a nuevas comunidades lectoras al ampliar las audiencias; divulgar las nuevas publicaciones de otras latitudes; lograr difusión internacional de la producción local; aumentar la variabilidad de códigos estético-ideológicos en un determinado campo literario por medio de la incorporación de nuevos impresos; construir alianzas entre editores, instituciones y comunidades de productores y de lectores; promocionar o desprestigiar autores, obras, corrientes de pensamiento y movimientos estéticos; ahorrar en gastos relacionados con la adquisición de otras publicaciones; mantener actualizados a los agente del campo al respecto de las discusiones nacionales e internacionales sobre literatura y cultura; entre otras.

A continuación, se consiga información sobre los canjes en los que participó *El Fígaro*:

a) En las «Notas» (124) del número 13 del tomo I, bajo el subtítulo «Revista de América» se apunta lo siguiente:

> Con este título se ha comenzado á publicar en Buenos Aires, Argentina, una hermosa revista literaria. Son directores de ella, el notable literato centro-americano Rubén Darío y el escritor colombiano don Ricardo Jaimes Freyres. Los tres primeros números que hemos recibido traen espléndido material. 'El Fígaro' envía su canje y desea al nuevo colega una larga y próspera vida (124).

   a. Así que *El Fígaro* estuvo presente en Buenos Aires por la mediación de Rubén Darío, quien vivió en El Salvador entre 1883 y 1885. En este país dirigió el periódico *La Unión*, donde Ambrogi publicó sus primeros textos. Darío fue una figura determinante en la forma en la que la bohemia salvadoreña entendía la literatura y hacía proyectos periodísticos y revisteriles. Este es uno de muchos ejemplos que demuestran la importancia de las migraciones

b) En las «Notas» (164) del número 18 del tomo I, bajo el subtítulo «Revista de Hispano Americana» se apunta lo siguiente: «Hemos recibido el primer número de esta revista ilustrada, mensual, que se ha comenzado á publicar en San Francisco California. La Directora de la nueva revista es la conocida poetisa mejicana Laura Méndez de Cuenca. 'El Fígaro' contesta el canje» (164).

    a. En las mismas «Notas», bajo el subtítulo «La América Moderna» se apunta lo siguiente:

    Con este título ha comenzado á publicarse en Santiago de Chile, una hermosa revista mensual, bajo la dirección de los conocidos literatos don Enrique del Campo y don Efraim Vásquez Gurda. Hemos recibido el primer número, que contiene selecto material. «La América Moderna» viene á llenar una necesidad. Será, según dicen sus directores, un órgano esencialmente americano. Se publica mensualmente en números de más de cien páginas. 'El Fígaro' saluda cariñosamente al compañero recién llegado y paga su visita, la cual le agradece altamente (164).

        i. La Redacción de *El Fígaro* destaca la importancia de la inclinación americanista de esta revista, lo que vuelve a dejar patente que a pesar de la tendencia hacia el europeísmo y cosmopolitismo comparten una preocupación por la identidad latinoamericana.

    b. En las mismas «Notas», bajo el subtítulo «Canjes» se apunta lo siguiente:

    Muchos y muy importantes periódicos y revistas han favorecido con sus canjes á 'El Fígaro'. Oportunamente publicaremos la lista detallada. Los que, habiendo recibido el primer envío de doce números no lo contesten, se darán por retirados de nuestras listas. Suplicamos á los señores Administradores que nos los remitan con puntualidad (164).

c) En unas «Notas» (71) del número 9 de la serie I del semanal de letras *El Pensamiento*, de Tegucigalpa, bajo el subtítulo «Canjes», se apunta que ha recibido el canje de una serie de publicaciones periódicas provenientes de toda Centroamérica. Entre ellas se menciona *La Pluma*, un proyecto que Ambrogi dirigió inmediatamente antes que *El Fígaro* y que forma parte del mismo proyecto revisteril («Notas», 18 de agosto de 1894: 71).

Hay otras marcas que dejan patente las redes revisteriles entre comunidades intelectuales latinoamericanas. Por ejemplo, en las «Notas» (116) del número 12 del tomo I se reproduce la falsa noticia de la muerte de Rubén Darío: «De Alajuela, Costa Rica, fue anunciada en días pasados, por un telégrama [sic] dirigido al señor director de 'El Repertorio Salvadoreño', la muerte

de este notable literato centroamericano, acaecida en Buenos Aires, donde recidía [sic]» (116). Esta cita demuestra que las revistas (infraestructura intelectual) y los telegramas (infraestructura económica) forman parte de un mismo circuito de intercambio y comunicación en el que se respalda la religación.

Un segundo ejemplo se encuentra en el hecho de que el equipo de *El Fígaro* y sus colaboradores salvadoreños contaban con reconocimiento internacional, como lo muestra una «Carta» (número 19, tomo I: 166) que envió Gómez Carrillo a la Redacción, en la que señala que en «San Salvador hay ahora algunos literatos de verdadero talento» (166). Entre estos autores menciona a Gavidia, Masferrer, Belisario Calderón, Vicente Acosta, Jerez, Solórzano, Velado y Gamboa.

Este reconocimiento internacional por parte de una figura con alto capital simbólico en el mundo de las letras hispanoamericanas también es identificable en la reproducción que se hace en *El Fígaro* de un artículo que Darío publicó en *La Revista de América* que dirigía en Buenos Aires («Notas», número 14, tomo I: 132). En este escrito, el nicaragüense se refiere a algunos escritores salvadoreños, y dirige unas palabras a Ambrogi: «El Benjamín de la escuela, muy conocido ya, Ambrogi, progresa […] Será *álguien* seguramente […] Sólo que hay que tener presente ésta advertencia: ¡cuidado con caer con el *snobismo*!» (132, el subrayado es del original).[52]

El reconocimiento internacional de Ambrogi también queda patente en las «Notas» (124) del número 13 del tomo I, que dan la noticia de la publicación de un retrato del director de *El Fígaro* en la revista cubana *Gris y Azul*, dirigida por Francisco García Cisneros» (124).

Arévalo (2022) informa que, en 1897, Ambrogi viajo a Chile y se organizó una velada en su honor, organizada por el Círculo Andrés Bello. Ambrogi recibió una serie de halagos expresados en recitaciones de poesía y ensayos dedicados a temas sobre poesía hispanoamericana y su propia figura. También se le hizo entrega de una medalla de plata (Arévalo, 2022: 80). Como

[52] Otra documentación del alcance internacional de la literatura de Ambrogi está en el texto «Entre escritores. Almuerzo dado a Arturo A. Ambrogi. Fraternidad y entusiasmo» (número 23, tomo II: 180-181), firmado por Solórzano. Allí se refiere a los comentarios desfavorables que le dedicó Leopoldo Alas (Clarín) a al libro *Bibelots* (180). En «Las tres Américas» (número 4, tomo I: 40), un artículo escrito por Bolet Peraza desde la revista que dirigía en Nueva York, se aprecia el capital simbólico que Ambrogi iba obteniendo en el mundo de las letras latinoamericanas. Este artículo trata a profundidad la polémica que Ambrogi tuvo con Clarín, quien criticó fuertemente *Bibelots* (1893). Bolet Peraza dice que Ambrogi, además de dirigir su propio periódico (*La Pluma*) «escribe para casi todas las publicaciones literarias de Hispano-América» (40). Un caso en el que se hace referencia al alcance internacional de otro escritor salvadoreño del momento se encuentra en «Retratos íntimos. Víctor Jerez» (número 24, tomo II: 185-186), donde Ambrogi dice sobre su colega de redacción lo siguiente: «recuerdo su trabajo dedicado al maestro Francisco Gavidia, y que fue muy elogiado y muy reproducido por la prensa americana» (186).

se ve, Ambrogi había acumulado suficiente capital simbólico durante su juventud por medio de su constante actividad en publicaciones periódicas de circulación internacional.

Esta información sobre los canjes, las redes de intelectuales y el reconocimiento internacional de los jóvenes de la bohemia salvadoreña documenta la circulación de *El Fígaro* en Norteamérica, Centroamérica, Suramérica y El Caribe, así como la relevancia de las revistas modernistas centroamericanas en los procesos de religación. Desde *El Fígaro* se revela una conciencia de que se forma parte de una comunidad revisteril latinoamericana.

2.8. Centroamérica como campo literario

En esta sección se analizan instancias que evidencian un proceso de religación a nivel centroamericano, y la concepción de Centroamérica como una región socioculturalmente integrada. Uno de los elementos fundamentales para la configuración de un campo literario es la conciencia de sus integrantes de formar parte de un grupo estructurado alrededor de una serie de valores estéticos (siempre en constante pugna). Con los ejemplos que se brindan a continuación se busca evidenciar que desde *El Fígaro* había una comprensión de la región centroamericana como un campo con sus propios agentes y su propio funcionamiento, lo que permite que sus integrantes sean definidos como *escritores centroamericanos*.

Una primera muestra se encuentra en la información sobre las suscripciones que se presenta en los primeros trece números. Junto a los precios nacionales, se consigna el precio, por semestre, para «Centro-América y el exterior». El precio es el mismo, pero se hace una distinción entre la región centroamericana y los demás países no centroamericanos. Esto implica, en primer lugar, la asunción de que todo lo que no es Centroamérica es «exterior», mientras que Centroamérica es el lugar de enunciación, el «interior». La diferenciación parece asumir que la publicación tendría un tipo de circulación específico dentro de la región, distinto a las formas de circulación en el exterior.

Uno de los textos en el que es identificable la noción de Centroamérica como un campo literario fue escrito por el nicaragüense Román Mayorga Rivas desde Washington, se titula «Retrato á la pluma. Domingo Estrada» (número 22, tomo II: 174-175), y trata sobre este autor guatemalteco. Mayorga destaca la importancia que tuvieron las reformas liberales en la formación de las nuevas generaciones literarias centroamericanas, ejemplificadas en Estrada:

> Cuando me pongo á pensar en mis amigos y compañeros de letras centro-americanos, y se complace mi alma por la gloria que muchos de ellos reflejan sobre aquella tierra inolvidable y querida, mi memoria, más de una vez, se ha detenido en su vuelo, para acariciar el recuerdo de Domingo Estrada, escritor simpático en quien me parece ver representado el espíritu noble y luminoso de la generación nueva que allá surgió al calor de la libertad y la reforma (174).

El periodo de las reformas liberales en Centroamérica se extiende de 1870 a 1950, y es definido como «una época en la cual el liberalismo constituyó la ideología que permitió efectuar reformas en diversas áreas y supuso la incorporación de la economía nacional al mercado internacional» (Fumero, 2018: 1). En el caso guatemalteco, Rafael Carrera, representante del conservadurismo autoritario y tenaz opositor al liberalismo, murió en 1865, con lo que se comenzó el proceso hacia la aplicación de las reformas liberales. Fumero señala que en las últimas décadas del XIX los gobiernos de Centroamérica «promovieron diversas reformas que iban más allá del *laissez faire* económico y buscaban garantías constitucionales, así como secularización» (2018: 5).

El nicaragüense se refiere a la relación entre la modernización literaria y las reformas liberales de la siguiente cita:

> en tanto que el reformador audaz de su patria echaba abajo, materialmente, el edificio levantado por el fanatismo religioso en treinta años de servidumbre, él ridiculizaba sin piedad la tradición ominosa… hacía burlas y juguete de todo aquéllo y todo aquél que de alguna manera contradecía su credo político de liberal irrestricto ó se oponía á sus ideas nuevas en literatura, ciencias y artes (174).

Se presenta la literatura como herramienta política paralela a otras instancias de transformación social. Los cambios promovidos por las reformas liberales se gestan también desde el ámbito literario. Mayorga señala que, en dicho contexto, «era preciso usar en el combate todas las armas, y él sabía que las de la inteligencia son las que hieren de muerte» (174). Según Mayorga, Estrada hizo uso del periodismo como herramienta de cambio social, político y cultural al publicar sus textos satíricos en contra del fanatismo conservador.

La noción de Centroamérica como una región unificada culturalmente vuelve a hacerse presente cuando, incita la publicación de un libro de prosa y versos de Estrada: «en nombre de nuestra patria, Centro-América, yo se lo reclamo, que ella ha menester de que hijos como él, le den gloria y le arrojen flores en el camino difícil que recorre» (175). Esta idea unionista considera a Centroamérica como una patria.

Dicha noción también aparece en el comentario que la Redacción de *El Fígaro* dedica a la elección del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo como vicecónsul de El Salvador en París, titulado «Vice--Cónsul» (número 20, tomo I: 188), al decir que Gómez Carrillo ha sabido «poner muy en alto el nombre de su patria: Centro-América» (188).

Las relaciones entre los escritores centroamericanos también quedan documentadas en los vínculos entre *El Fígaro* y otros agentes literarios de la región, como el costarricense Justo A. Facio. En una pequeña noticia publicada bajo el título «Legación de Costa Rica» (número 8, tomo II: 60), la Redacción saluda a una delegación diplomática costarricense que llegó a San Salvador desde Guatemala, a quienes se refiere en los siguientes términos: «nuestros distinguidos amigos, Exmo. Sr. Lic. Alejandro Alvarado, Ministro Plenipotenciario y Enviado Extraordinario acerca del Gobierno del Salvador y el conocido poeta Justo A. Facio, Secretario» (60).

Justo Facio ya se había presentado en las páginas de *El Fígaro*. Se publicó un poema suyo cuando se encontraba en Guatemala («A la señorita María Dardón», número 8, tomo II: 58). Y con anterioridad se había reseñado su poemario titulado *Mis versos*. Esta reseña forma parte de una *causerie* firmada por Conde Paúl (número 8, tomo I: 65-67). Vale la pena considerar el aspecto temporal de la edición para comprender el nivel de fluidez en la circulación literaria a lo interno de la región.

El pie de imprenta del libro de Facio (1894) señala como fecha de impresión el 14 de noviembre de 1894, mientras que el número 8 del tomo I de *El Fígaro* corresponde al 9 de diciembre del mismo año. Esto documenta una rápida circulación literaria: un libro costarricense podía tardar menos de un mes en llegar a El Salvador. Es válido hablar de un mercado literario bastante ágil en región, tomando en cuenta los estándares infraestructurales del momento.

Ambrogi se dirige a Facio como interlocutor: «Por acá ha llegado ya su precioso libro, Facio amigo. Ha llegado bueno y salvo, á traves del corto pedazo de mar recorrido y de las valijas del correo» (66), y más adelante dice: «Facio: no podré personificar de manera mejor sus versos» (66). Se cuenta con que Facio accederá a *El Fígaro* y podrá leer la reseña, es decir, asume su circulación a nivel centroamericano. Esto, sumado al hecho de que se refiere al libro como un

regalo por parte de Facio, significa que mantenían contacto. Tanto los libros como las publicaciones periódicas viajaban entre los dos países y entre las demás naciones de la región.[53]

La circulación literaria expuesta en *El Fígaro* no es unidireccional, de ello se encuentran evidencias en otras publicaciones periódicas de la región. Por ejemplo, es considerable la actividad de la bohemia en *El Pensamiento,* una publicación hondureña fundada en el mismo año que El *Fígaro* y también dirigida a un público lector femenino.[54] En la sección final del primer número de *El Pensamiento*, bajo el título «Notas», la publicación se presenta ante la prensa centroamericana en conjunto: «saluda á la prensa centroamericana, especialmente á sus simpáticos colegas 'La Regeneración', 'La Juventud Hondureña' y 'El Bien público'» (Redacción, 1894: 8). En esta misma sección se piden canjes a los periódicos de la región provenientes «de todos los periódicos de la América Central y fuera de ella á cuyas oficinas de Redacción llegará con exactitud nuestro semanario» (Redacción, 26 de junio de 1894: 8). Es clara la intención de religación que guiaba a estas publicaciones, deseantes de formar parte de un campo revisteril regional y continental. En el número 9 de la primera serie, *El Pensamiento* parece haber logrado este objetivo, ya que agradece los canjes obtenidos de revistas guatemaltecas, hondureñas, salvadoreñas, costarricenses y nicaragüenses (Redacción, 1894: 71).

Para finalizar este sección, a continuación se desglosa en términos cuantitativos la colaboración de autores centroamericanos. Los textos de autores centroamericanos publicados en la revista, contando a los propios salvadoreños, son 343, que equivalen a un 51.66% del total de textos.

La siguiente es la lista de los países centroamericanos representados y el porcentaje de textos de cada país según el total de publicaciones de *El Fígaro:* El Salvador (42.77%), Nicaragua (4.07%), Guatemala (2.56%), Panamá (1.36%), Costa Rica (0.6%) y Honduras (0.3%).[55]

Comparando estos datos con los obtenidos en la Sección 2.6., parece evidente que Centroamérica está subrepresentada en comparación con otros países latinoamericanos como México, Perú, Cuba y Venezuela. Se trata de países con una cultura impresa más antigua y desarrollada, por lo que sus campos literarios circulaban con mayor facilidad a lo largo del

[53] En el número 10 del tomo II (80) de *El Fígaro*, se publica un texto crítico de Aquileo Echeverría sobre la labor literaria de Facio, cosa que reafirma el flujo de materiales literarios entre El Salvador y Costa Rica. A través de los medios impresos se establecía una red intelectual regional.

[54] Ambrogi fue colaborador de *El Pensamiento*. Por ejemplo, en el número 15 de la serie II (que por error se consigna como el número 14), se publica el texto «Blanco», bajo el seudónimo de Conde Paúl (Conde Paúl, 1894: 114-118).

[55] Estos datos pueden contrastarse con las tablas del Anexo 3, sobre la procedencia de los colaboradores de *El Fígaro*.

continente. Esto permitió que desarrollaran una «literatura moderna» que resultaba más atractiva para el equipo de *El Fígaro*, mientras que en Centroamérica las producciones más abundantes continuaban apegadas a movimientos estéticos que se buscan superar desde la revista.

2.8. El capital simbólico europeo como mecanismo de legitimación

Los referentes literarios europeos constituyen una fuente de capital simbólico para *El Fígaro*. Esos referentes funcionan como instancias legitimadoras para tomar posición dentro del campo. Existen distintas maneras en que se presentan y utilizan dichos referentes. Una de ellas son los textos de difusión literaria, que pueden tomar forma de recomendaciones, reseñas, comentarios o noticias literarias.

Estos textos pueden ser de índole ficcional, como en el caso de «Cartas á una dama» (número 4, tomo I: 34-36), donde se toma el género epistolar para comentar y recomendar la novela de Pierre Loti *Madame Chrysanthème*.[56]

En este texto, Conde Paúl se refiere a la conversación que tendría con su amiga, la interlocutora. Dicha conversación se enfocaría en:

> charlar de cosas agradables: del color en moda, del pliegue recién brotado de la maravillosa tigera [sic] de Worth, de la flor de ordenanza para el corpiño, del perfume más en boga; de todas esas deliciosas chucherías. Y luego, de arte: del nuevo libro, de la *revue* recién llegada, del nuevo *conteur* nacional que se presente en [el] segund[o] ó tercer plano de un periódico correteador, del verso de algún poeta amigo (34-35).

Aquí queda patente una concepción de la literatura alineada con los artículos «De la escarcela. Las promesas de 'El Fígaro'» (número 1, tomo I: 1-2) y «De la escarcela» (número 2, tomo I: 1-2). En ellos, se entiende a la literatura como un bien material utilizado para comunicar prestigio y estatus social.[57] Así, la literatura se presenta como un testimonio material de la cultura moderna del sensualismo, el placer. Esta posición se opone a las corrientes pragmatistas de la lógica del mercado capitalista, que privilegia el consumo utilitarista. Pero la vía de acceso a estos bienes materiales sensualistas solo es posibilitada por la participación en las estructuras de

[56] Las implicaciones sexo-genéricas y su papel en la configuración del campo literario de este texto se aborda en el Capítulo IV. Otro texto en el que se aborda este escritor francés es «Páginas olvidadas. Pierre Loti» (número 23, tomo II: 183-184), firmado por R. Mayorga Rivas.

[57] En concordancia con la definición de cultura como bienes que presenta Even-Zohar (1999: 27-28).

dependencia económica y cultural capitalistas, que permiten el acceso a tales mercancías culturales.

Dice Conde Paúl que de Loti no conocía más que fragmentos «que traían diarios y *revues* de París. Ayer, de una de las casas libreras de esta capital, me enviaron unas cuantas de ellas» (35, el subrayado es del original). En este pasaje se evidencia la manera en que se accede a los referentes literarios parisinos, mediada por las publicaciones periódicas importadas. Las «casas libreras» juegan un papel importante en este proceso.

Las recomendaciones de literatura europea presentan comentarios valorativos e interpretativos sobre los textos. En *El Fígaro*, esta *protocrítica* es de índole impresionista, como se documenta en las siguientes citas de «Cartas á una dama»: «Durante la lectura se posecionará [sic] de Ud. una curiosidad febril y maregante [sic]. No soltará el libro de las manos ni un solo instante […] y al cerrar el libro […] sentirá honda nostalgia, suspirará por aquel país bello que quizá nunca nos será dado a conocer» (35). «Léalo y el mejor gusto mío, será que el *romans* niponés cause á su alma las mismas fuertes impresiones, las mismas nostalgias, que en la mía ha dejado» (35-36). Esta protocrítica constituye una especie de «instrucciones de lectura» con las que se pretende guiar los afectos y sensibilidades del público de *El Fígaro* a la hora de enfrentarse con los productos literarios recomendados.

Otro artículo de difusión que presenta una forma literaria es «Espirita» (número 12, tomo I: 109-111), en el que Conde Paúl recomienda el texto homónimo de Gauthier. Allí se presenta una tensión entre los bienes estéticos de la aristocracia y los bienes utilitaristas de la burguesía. Esto se debe a que en el imaginario del modernismo se idealizan los valores estéticos asociados a la «aristocracia», como el bien, la belleza y la verdad, mientras que los valores burgueses son asociados a la degradación de lo estético.

Los modernistas se autoatribuyen una posición mesiánica, en tanto «salvadores» de estos valores en peligro por el nuevo régimen capitalista. Sapiro (2016) se refiere a esta situación, propia de la modernidad decimonónica, de la siguiente manera: «[el campo literario ha] afirmado su autonomía en relación con el campo de producción ideológica por la disociación de lo bello y de lo útil […] cuya expresión radicalizada fue la teoría del arte por el arte» (53). Esto fue iniciado por el romanticismo europeo que se sublevó contra el utilitarismo de la revolución industrial; el modernismo, como heredero suyo, dio continuidad a dicha tradición de pensamiento.

Otro caso en el que se utilizan recursos narrativos en un artículo de protocrítica literaria es «Alfonso Daudet» (número 15, tomo I: 138-139), firmado por Conde Paúl. El artículo comienza narrando cómo conoció la literatura de Daudet:

> El fué el que primero me cautivó, el que me hizo dejar, á empellones, la mala vía de lecturas sosas. Allá, en mis primeros días de vida literaria, un amigo me dijo, una tarde, casualmente en una librería, buscando yo algo que leer: «Lee á Daudet. Te gustará mucho». Y en los estantes no estaba más que un ejemplar de «Tartarín de Tarascón» casi echando al olvido, cubierto de polvo (138)

Queda patente, una vez más, los flujos de circulación de la literatura y el papel determinante que juega la importación de literatura francesa en el acceso de los jóvenes de «la bohemia» a la cultura europea, que toman como modelo.

En el mismo texto, Ambrogi procede a comentar *Treinta años en París*, de Daudet. Se refiere a las peripecias de Daudet para encontrar editor y, una vez encontrado, «Comenzó á vivir vida de literato, se rozó con gente de letras, viejos y 'menudos'» (138-139). Lo anterior no solo demuestra que Ambrogi reconoce la estructuración del campo literario a partir de escritores viejos con capital simbólico acumulado y los «menudos» que comienzan a tomar posición.

También es relevante la siguiente cita: «Todo parisiense cita á Daudet entre lo curioso que tiene París para un forastero. Cree él, y no yerra [sic], que todos amamos como ellos á Alfonso Daudet, que todos lo veneramos y aplaudimos como ellos» (139). Hay una consciencia de la diferencia cultural, esa condición de «foráneo» de la modernidad que determina la lectura de la novedad desde una posición periférica.

Un texto crítico, más alejado del impresionismo, es «Las veladas de Medán [sic]» (número 18, tomo I: 160-162), de Gómez Carrillo. El guatemalteco comienza por establecer los fundamentos teóricos y las intenciones de la escuela fundada por Zola en su residencia de Médan, junto con Maupassant, Hennique, Ceard, Huysmans y Paul Alexis. De manera que el proyecto de *El Fígaro* no es homogéneo, sino que se alimenta de diversos movimientos estético-ideológicos franceses (antes Loti, Gauthier y Daudet; ahora Zola).

Fue Gómez Carrillo, precisamente, uno de los primeros centroamericanos en mitologizar la capital francesa. «La mitologización de París sirve a un propósito fundamental en la superación de las contradicciones que asaltaban a Gómez Carrillo: la evasión de cualquier conflicto que le plantea su «otredad» como americano a través de la asimilación» (Pera, 2005: 15). La mistificación de París es una estrategia discursiva con la que se busca obtener prestigio y legitimidad al asociarse

con los centros de donde se produce mayor capital simbólico. Esta relación enajenante produce una fractura que es fuente de muchas de las tensiones que estructuran el campo literario en el que interactúa *El Fígaro*. La consciencia de la diferencia será determinante en el desarrollo de continuidades y desprendimientos que terminan por generar proyectos concebidos desde «lo propio».

Si bien en estos artículos de difusión y de crítica se abordan autores franceses, no son los únicos referentes europeos en *El Fígaro*. Por ejemplo, en «Heineanas» (número 14, tomo I: 130-131), firmado por J. Antonio Solórzano, se comenta un libro de traducciones de Heinrich Heine publicado por el chileno Efraín Vásquez Guardia. Las traducciones cumplen un papel fundamental en el intercambio de bienes literarios: presentan los textos a nuevas audiencias, favorecen el intercambio cultural y enriquecen la literatura en español mediante programas de incorporación estético-ideológica en proyectos específicos. Son tomas de posición que permiten entender cómo se apropian las producciones literarias. Además, la traducción implica la producción de un gusto estético en los consumidores. Para efectos del presente estudio, es significativo el proceso religador que establece el periódico literario salvadoreño con una traducción publicada en Chile, ya que implica una región literaria hispanohablante conectada por medio de la cultura impresa.[58]

Gabriel D'Anunzio, otro autor no francés, es abordado en «Páginas de un libro» (número 6, tomo I: 54-56). En este artículo Gómez Carrillo recurre a un estilo más ensayístico que narrativo. Comienza por señalar que Gabriel D'Anunzio es un autor desconocido para «nuestro público» (hispanohablantes). La crítica presenta un procedimiento metodológico más sofisticado. Se cita a un crítico madrileño que establece una filiación entre tres versistas italianos y D'Anunzio, para después pasar a desmentirlo detalladamente en base a cuestiones estéticas, temáticas e ideológicas.

El impresionismo es respaldado en este artículo con discursos exógenos, a saber, la psicología y la sociología. Según Gómez Carrillo, la producción de D'Anunzio «consiste en reproducir artísticamente el panorama de la vida interior, para que los curiosos de psicología puedan contemplar en sus obras el panorama de las almas sensitivas en sus complicaciones de vida íntima […] los hechos menudos le sugieren ideas generales» (54). A continuación, dice que su novela *El Inocente* «podría titularse como los tratados de sociología» (55).

[58] En la gran mayoría de casos, los textos escritos en otros idiomas no cuentan con la información sobre la traducción. Un contraejemplo es «El Cuervo» (número 17, tomo I: 152-153), una traducción de Isaías Gamboa del poema de Poe. Esta traducción es elogiada por Conde Paúl en «El Cuervo» (número 17, tomo I: 154).

En términos cuantitativos, los textos de autores europeos publicados en *El Fígaro* son significativamente menos que los latinoamericanos, lo que constata la inclinación latinoamericanista de la publicación. Solo se publican autores franceses (13 textos, que equivalen al 1.96%) y españoles (21 textos, que equivalen al 3.16%).[59]

Los autores franceses son Catulle Mendès (con cuatro textos), Pierre Loti, Barbey D'Aurevilly, Charles Baudelaire, Théodore de Banville, Théophile Gauthier, Alfred de Musset, Edmond de Goncourt, Victor Hugo y Émile Zola, cada uno con un texto. Por su parte, los autores españoles son Salvador Rueda (con cuatro textos), Alfonso Pérez Nieva (con dos textos), Eusebio Blasco, José Gutiérrez Abascal, Luis Bonafoux, Manuel Reina, Mariano de Cavia, Emilio Castelar, Gustavo Adolfo Béquer, L. Torres Abandero, Benito Pérez Galdós, Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea, Pedro A. de Alarcón, Gasset y Artime, Campoamor y Adolfo Llanos, cada uno con un texto.

A pesar de que se publican más textos de españoles que de franceses, el galicismo es característico de la revista, ya que hay más textos donde se comenta la literatura francesa, y las corrientes literarias de la que se alimenta la bohemia son de origen francés, en busca de la superación de la tradición colonial española.

La lista de autores también documenta el eclecticismo de *El Fígaro*, que se nutre de autores y movimientos estéticos diversos. Esta es una de las características de la imitación y apropiación periférica, que conjuga referentes que en otros contextos se consideran opuestos. El proyecto revisteril parte de que el eclecticismo es propio de la modernidad, por eso se publica un texto de A. De Musset, bajo el título «Párrafos» (número 24, tomo I: 220), en el que se caracteriza al siglo XIX por la ausencia de formas propias, más bien se trata de una amalgama de influencias provenientes de diferentes contextos y tendencias históricas: "Utilizamos las cosas de todos los siglos, menos del nuestro; singularidad que no se ha visto en ninguna otra época. Nos apropiamos de todo lo que vemos, sin obedecer a ningún orden" (220).

[59] Esta información puede corroborarse con los datos de las tablas del Anexo 3.

CAPÍTULO III

MECANISMOS DE DESLEGITIMACIÓN LITERARIA EN *EL FÍGARO*

3. MECANISMOS DE DESLEGITIMACIÓN LITERARIA EN *EL FÍGARO*

3.1. Nociones antitéticas sobre lo literario: la construcción del proyecto *El Fígaro* a partir de sus contrarios

En esta sección se analiza la conformación del proyecto *El Fígaro* a partir de concepciones antagónicas sobre la literatura y el arte. Se parte de la premisa de que el campo literario se estructura a partir de tomas de posición en constante pugna y luchas por el capital simbólico. Una de las maneras en que estas se materializan es por medio de la oposición entre distintas apuestas literarias. Cada agente o comunidad de agentes manifiestan con sus apuestas literarias una noción específica sobre lo que entienden y defienden como literatura. Por esta razón, las oposiciones estético-ideológicas fungen como fundamentos antitéticos del campo literario. Las luchas también se manifiestan como polémicas, controversias, pugnas y valoraciones negativas de referentes culturales y de estructuras sociales e ideológicas.

La negación de modelos literarios contrarios y los valores asociados juega un papel elemental en la delimitación del proyecto, ya que es por medio de dicha negación que se da la afirmación de las propias valoraciones sobre lo literario. Pero no debe pasarse por alto que la posición de *El Fígaro* no es homogénea ni está exenta de tensiones, por lo que las oposiciones también se encuentran dentro del proyecto.

Se han localizado cuatro oposiciones generales. La primera enfrenta una visión hedonista del arte con la realidad, asociada con el sufrimiento, el pragmatismo y el utilitarismo. La segunda opone la locura como atributo del artista a la racionalidad instrumental dentro del régimen de la modernidad. La tercera contrapone el idealismo-modernismo a la visión materialista del mundo y a su correlato realista en lo literario. Mientras que la cuarta opone dos proyectos de fundación de una literatura nacional: uno fundamentado en el europeísmo y el otro en el nacionalismo. Dichos antagonismos se superponen y es común que se presenten de manera conjunta.

Las primeras tres oposiciones representan los fundamentos simbólicos de dos proyectos de modernización contrapuestos. Por un lado, está *El Fígaro* y los modernistas, quienes promueven una modernización cultural basada en un enfoque idealista, esteticista y espiritualista. Por el otro, están los ideólogos del estado, que impulsan una modernización socioeconómica sustentada en el cientificismo, los valores ilustrados, el positivismo, el spencerismo y el utilitarismo. A pesar de

sus diferencias ideológicas, ambos grupos estaban conformados por agentes con posiciones sociales y políticas similares: eran hombres de clases altas, compartían valores liberales y coincidían en su interés por el progreso desde un ideal europeísta.

3.1.1. La heterogeneidad como estrategia editorial

Al tratarse de un proyecto ecléctico que incorpora en su programa las tensiones propias del campo literario, *El Fígaro* no toma una posición tajante, sino que encarna el vértigo propio del espíritu de fin de siglo. Las categorías estáticas pierden su calidad de soporte de una visión de mundo rígida y estable.

Por eso, *El Fígaro* funciona como un espacio de encuentros y de luchas, de alianzas y de pugnas por la obtención del capital simbólico. Las revistas, especialmente aquellas que, como esta, no son extensiones oficiales de entidades políticas o culturales hegemónicas, presentan un complejo mecanismo con respecto a las posiciones antitéticas del campo literario: funcionan como dispositivos que interiorizan las pugnas y las insertan en un mismo proyecto.[60] Una posible explicación de este procedimiento se encuentra en la limitada diversificación del naciente campo literario salvadoreño, lo que obligaría a que agentes con posiciones disímiles comulgaran en las mismas publicaciones periódicas.

Otra hipótesis es que con estas políticas editoriales de carácter heterónomo se diversifican los productos ofrecidos y, por lo tanto, las comunidades lectoras. *El Fígaro* constituye, así, una especie de «pasaje»: aquellas galerías comerciales estrenadas en el París decimonónico, tomadas por Walter Benjamin como símbolo de la modernidad y del momento en el que «el arte entra al servicio del comerciante» (2005: 37). Existe un paralelismo entre el funcionamiento de *El Fígaro*, en el ámbito de la cultura de la prensa moderna, y el funcionamiento de los pasajes y los panoramas

[60] Uno de los casos más representativos del eclecticismo de *El Fígaro* se da con la publicación de algunos artículos de Alberto Masferrer ("La literatura en El Salvador", número 15, tomo II: 117-119), Indalecio Zelaya (Por vía de crítica", número 23, tomo II: 180-181), José B. Navarro ("Literatura extrangera [sic] por Enrique Gómez Carrillo", número 12, tomo II: 91-92) y Francisco Gavidia ("Idealismo-realismo", número 15, tomo II: 114-116), en los que este se oponen a muchas de las premisas estético-ideológicas de *El Fígaro*, como la adopción de la literatura moderna francesa. Es decir, Ambrogi y su equipo incorporan dentro del proyecto las tensiones del campo literario y social, en lugar de excluir aquellas opiniones que no comulgan con las suyas. También se encuentran casos en los que se publican artículos que buscan la deslegitimación de algunos de los colaboradores más significativos de *El Fígaro*, o inclusive de su propio equipo editorial, como el caso del texto «Por vía de crítica» (número 25, tomo II: 198), donde se critica la obra literaria de Ambrogi y sus tendencias modernistas, galicistas y europeizantes. Estos ejemplos serán analizados más adelante.

analizados por Benjamin, en el ámbito comercial. La posibilidad de coexistencia del pasado y de lo novedoso en la vida cotidiana, la exposición ecléctica de mercancías lujosas, la visión panorámica de los elementos disímiles que constituyen la vida aglomerada y efímera de las urbes modernas, y la transformación del arte en una mercancía son clave en el surgimiento de esos «pasajes revisteriles». como en el proyecto de Ambrogi. Esta manera de funcionar documenta el paralelismo entre la modernización de las infraestructuras económicas y la de las infraestructuras intelectuales.[61]

Las oposiciones identificadas en este capítulo superan el ámbito de lo estético y tienen implicaciones ideológicas y sociales. Estas son parte de los fundamentos simbólicos con los que se defienden dos proyectos de modernización contrapuestos, cada uno con su grupo de ideólogos, que toman especial relevancia en la coyuntura de consolidación del Estado y su modernización en términos capitalistas y de colonialidad. Por un lado, *El Fígaro* y los modernistas promueven un tipo de modernización cultural basado en una concepción idealista y espiritualista, defendiendo lo que consideraron «altos valores» del espíritu humano. Por el otro se encuentran los proyectos de modernización que partían de una posición ilustrada y de teorías científicas y sociales fundamentadas en Darwin, Spencer, y en el positivismo de Comte.

Ambos grupos de ideólogos estaban conformados por hombres, en su mayoría de clase pudiente y con acceso al conocimiento y al discurso público (maestros, doctores, abogados, burócratas y algunos oficiales militares y comerciantes). El segundo grupo tenía especial interés en la ciencia como medio para lograr el progreso epistemológico y económico (cf. Burns, 1985). Por su parte, desde *El Fígaro* la bohemia salvadoreña se opone a las lógicas pragmáticas de este tipo de intelectuales.

Pero ambos modelos de modernización respondían, al fin y al cabo, a intereses similares, dado que ambos bandos de ideólogos compartían condición de sexo-género, de clase y de educación. Debido a esto, Burns (1985) aminora la aparente distancia entre positivismo y modernismo, como se verá en la siguiente cita, por lo que, en lugar de contradicciones tajantes, es válido hablar de tensiones que oscilan entre la convivencia y la lucha en distintos momentos, dependiendo del ámbito de implementación:

[61] La entrada de tecnologías industriales a El Salvador es referida en la crónica «Una fiesta de la Civilización» (número 23, tomo II: 181-182), en la que Ambrogi, bajo el seudónimo de Cirrus, narra con tono épico la inauguración de la "fundición" de los señores Meléndez y Mc. Intire, a la que acudió incluso el presidente, junto a "multitud de caballeros de la *high life*» (181, el subrayado es del original).

> Many have seen in the emphasis the Modernists put on the exotic, the snow-white princesses, marble halls, and castles, a kind of escapism. Perhaps, but in their refusal to face the grim social and economic realities of the vast majority of the Salvadorans, in their disdain for the local, and in their longing for distant places, the intellectuals gave poetic voice to the hopes and dreams of the new coffee elite, their allies, and those who aspired, however unrealistically, to join them. A colonial Indo-Iberian past had to be obliterated in order to achieve the progress the coffee elite, the middle sectors, Positivists, Liberals, and intellectuals sought. Modernism, in truth, encapsulated an aristocratic vision of society; it expressed the values and aspirations of the dominant groups in a society and state that coffee prosperity had changed radically (69-70).

3.1.2. Arte-hedonismo / realidad-sufrimiento

La primera oposición, que contrapone el hedonismo y el arte al sufrimiento y a la realidad, está patente desde los textos programáticos de *El Fígaro*. En «De la escarcela. Las promesas de 'El Fígaro'» (número 1, tomo I: 1-2), firmado por Lohengrín (Víctor Jerez), el placer es entendido como un engaño, en contraposición al dolor como ley vital: «Vivimos de algo como engaño, nuestros placeres son momentos robados al dolor» (1).

Esto se relaciona con la noción de la prensa que proponía Larra, como se abordó en el Capítulo 2. El autor español, referente de los proyectos periodísticos modernos en las regiones de habla hispana, proponía la mentira como uno de los valores de la cultura de la prensa moderna, que provocó la desacralización de la palabra —en oposición a la verdad atribuida a la palabra erudita y libresca— y la pérdida de los valores de verdad absoluta. Esta característica de la prensa moderna coincidió con el llamado *espíritu de fin de siglo*, entendido como el vértigo de la vida moderna bajo los parámetros del capitalismo impuestos por las potencias del momento.[62]

Dentro de este marco tecnológico e ideológico, *El Fígaro* adopta una *poética de la mentira*, asociada al placer y opuesta a la realidad. La apología de la mentira se relaciona con la producción discursiva de la modernidad mediada por la cultura de la prensa. La rapidez de producción discursiva y la incertidumbre provocada por la diversificación del mercado cultural conlleva un abandono de las certezas y una relativización de la verdad.

[62] Es muy sugerente la similitud entre el *espíritu de fin* de siglo, provocado, en parte, por la modernización de la tecnología de la imprenta y la subsecuente aceleración y multiplicación de los productos impresos, con el vacío ideológico actual, causado por el auge de las nuevas tecnologías digitales, que han provocado una sobrecarga de información y desinformación, lo que ha llevado al desgaste de la verdad como valor confiable. Ambos son fenómenos históricos determinados por la forma en la que se produce, circula y recibe la información.

Rotker (1992) aborda la correlación entre la cultura de la prensa moderna y la pérdida de la certeza, al proponer su noción de la *modernidad como un sistema de representación*. Analizando un texto de José Martí, la autora apunta que en la percepción del mundo sobre la modernidad «se trasluce la duda, la transición, el asombro. Las tradiciones institucionalizadas resultan insuficientes para comprender la vida en su multiplicidad» (1992: 124). La verdad se tambalea a pesar del —o por causa del— «progreso», ya que «no había verdades como templos: había parcialidades generadoras de otras, había urgencias por comprender a las que cada día se agregaba un dato diferente. Por eso [para Martí] *el lugar de las ideas era el del periodismo*: el espacio de lo no permanente» (1992: 127, el subrayado es del original). Por esta razón las publicaciones periódicas son «el signo de los tiempos modernos: a una época de tal movilidad, le corresponde una escritura semejante. […] El periodismo fue una de las fuentes de aprendizaje natural para esta nueva sensibilidad que debía encontrar poesía en una cotidianidad invasora» (Rotker, 1992: 127).

La desacralización de la palabra, el espíritu de fin de siglo y la gestación de la prensa moderna confluyen en la publicación salvadoreña para producir la pérdida de los antiguos valores epistemológicos y axiológicos sobre los que se fundamentaba la verdad inamovible y estática, así como sus correlatos sociopolíticos.

Lohengrín continúa el editorial diciendo: «No sé quien dijo que es un engaño el color y que el perfume es otro engaño ¿Pero qué más dá? Vale más el engaño» (1). Además de evidenciar las raíces simbolistas de la estética abrazada por *El Fígaro* al ironizar la sarcástica frase de Voltaire, también se establece la preferencia por los estímulos sensoriales, que se suponen una falsedad: el hedonismo implica el rechazo de la verdad y la aceptación de la mentira, de lo efímero y placentero.

El Fígaro, propone una *poética de la sensualidad* paralela a la de la mentira, que busca superar la pérdida de una noción encantada de la realidad provocada por la imposición del realismo pragmático. Propone el analgésico del placer aristocrático y elitista como política discursiva del periódico: «Si 'El Fígaro' ha de engañar su engaño, será el que mantenga el regocijo y el que por medio de clarín de plata llame á las fiestas de la elegancia» (1).

El mismo desencanto hacia la realidad circundante se aprecia en el segundo texto programático, también firmado por Lohengrín, «De la escarcela» (número 2, tomo I: 1-2). En él, se presenta el conocimiento de la realidad como una forma de sufrimiento, y se buscan vías

estéticas que permitan la anestesia de la incomprensión. Lejos de buscar la verdad, se apuesta por una posición idealista, y se niega el imperativo del entendimiento propio de la razón instrumental:

> Conocer la verdad de las cosas es algo como desesperarse: que se sequen las flores, que pasen las ondas perfumadas y que sin sentirlo llegue la vejez; pero que se realice todo sin que tengamos el dolor de comprenderlo. Ya que por dura y triste ley vamos con el tiempo que pasa, sabiendo muchas cosas y apurando muchas amarguras, que no se nos arranque el fondo de idealismo que forma el encanto de la vida (1).

3.1.3. Locura / racionalidad

En el mismo texto de Lohengrín, la oposición entre hedonismo-arte y sufrimiento-realidad se expresa metafóricamente a partir de dos visiones opuestas sobre el Quijote:

> Hay una filosofía del desencanto, y el sentido común que no es común á todos los hombres, vé sólo un loco en don Quijote y niega al hidalgo manchego todas las nobles cualidades que lo animaron en su caballeresca lid, esos señores que así piensan, se van camino de la astucia de Sancho (1).

El sentido común y la astucia, vinculadas a la razón instrumental, conllevan un desencanto de la vida, mientras que *El Fígaro* propone valores idealistas que vuelven a «encantarla». Las desventuras quijotescas son comparadas a las peripecias que llevará a cabo el semanal de letras, al proponer un proyecto que «esos señores» —defensores de la lógica pragmática y utilitarista— verán simplemente como una locura. En este contexto, el Quijote representa la resistencia a la razón instrumental.[63]

De esta manera se oponen dos proyectos civilizatorios: uno guiado por Sancho, representante de un realismo pragmático, y otro guiado por el Quijote, idealista y defensor de los «altos» valores artísticos (el azul) y de la locura que niega la realidad. Se trata de una relectura centroamericanizada y modernista del Quijote y de Sancho en el contexto de construcción del

[63] El apelativo «señor» es usado en diversas ocasiones dentro de *El Fígaro* de forma irónica y despectiva, para referirse a personas de estrato social alto, pertenecientes a los grupos acaudalados y dedicados a los negocios. Es semánticamente cercano al apelativo de «burgués», y contiene connotaciones negativas. La tensión ideológica y social es evidente al considerar que el mismo Ambrogi fue hijo de migrantes italianos y formó parte de una clase social que se enriqueció por medio del comercio (si bien no pertenecía a la élite más rancia de San Salvador). Esta condición le permite poner en movimiento una serie de proyectos literarios en su juventud; entre los más sobresalientes y reconocidos están La Pluma y *El Fígaro*, que según la información con la que se cuenta hasta el momento, fueron publicaciones autofinanciadas. Algunos de los jóvenes modernistas que lograron hacer carrera en el campo literario tomaron posteriormente trabajos públicos, separándose de sus posiciones más idealistas y ácratas. El mismo Ambrogi ejerció en su madurez cargos como director de la Biblioteca Nacional, colaborador en el Ministerio de Relaciones Exteriores, y censor de prensa.

Estado-nación y su entrada al sistema capitalista. La apuesta por el proyecto quijotesco también se refleja en el seudónimo de Jerez, ya que el personaje de la ópera de Wagner (Lohengrin) ha sido visto como un símbolo del artista moderno, incomprendido en un mundo interesado por el dinero.[64]

La apología del hedonismo y la locura también presenta tensiones internas. Así se aprecia en el cuento «El último verso» (número 6, tomo I: 52), firmado por Ismael G. Fuentes. Debe señalarse que en los casos analizados hasta el momento el hedonismo y la locura es de índole espiritual y artístico, y no carnal ni tangible. Pero en el cuento Fuentes toma un camino distinto: relata las desventuras de un poeta que lleva algún tiempo sin lograr dar escritura a sus ideales artísticos. Consumido por una frustración neurótica, una noche logró encontrar la palabra que deseaba expresar:

> Fue en una orgía, cuando la noche tocaba á su término, y ya no se bailaba; cuando se extiende sobre el alma la sombra del hastío. Tomó en sus manos trémulas la ya empezada copa de Champaña, y el verso, la palabra, se escapó de los labios del poeta, entre el chocar de las copas, entre las carcajadas de cortesanos y meretrices, ebrios de goces y de vino, entre las risas maliciosas de mujeres de morbideces excitantes, y entre las obscenas palabras que con las alegres músicas mezclaban su vaho horrible de inmunda bacanal. El pájaro azul, al salir de su jaula, había manchado la seda de su plumaje espléndido (52).

La misoginia y el conservadurismo son invocados por la incompatibilidad entre lo alto (el pájaro, lo azul, lo espiritual) y lo bajo (el licor, los lujos materiales, lo libidinal y lo femenino).[65] Pero al mismo tiempo se establece una correlación causal entre ese hedonismo y el ideal del poeta frustrado, que, no obstante, se ve degradado por su causante. Por lo tanto, se presenta una relación ambivalente con los placeres: el placer carnal produce arte, pero en última instancia prevalece el moralismo conservador. La liberación del «pájaro enjaulado» tiene una connotación orgásmica, y

[64] Víctor Jerez busca reproducir estos valores en la mayoría de las crónicas firmadas bajo este seudónimo. Por ejemplo, en la crónica «24 de diciembre» (número 10, tomo I: 84), dice: «el alegre són de las campanas llama á los favorecidos de la fortuna y á los favorecidos del engaño á disfrutar de goces de suyo efímeros» (84). La unificación bajo una festividad religiosa implica el establecimiento de dos grupos: el de los favorecidos por la fortuna (oligarquía y comerciantes) y el de los favorecidos por el engaño («la bohemia»). Se puede cotejar el texto de Manuel Gutiérrez Nájera, titulado «Lohengrin», publicado en *El Pensamiento* (Gutiérrez, 1894: 107-108), para comprobar que entre los jóvenes modernistas salvadoreños era popular esta interpretación de la figura literaria de Lohengrín.

[65] Debe acotarse que no se trata de lo femenino en general, sino específicamente del personaje prototípico de la cortesana. Aun así, en el texto esta es la única representación de lo femenino, de manera que se crea una asociación semántica entre lo femenino y la cortesana. Los modernistas recurrirán a la cortesana como personaje prototípico para simbolizar lo que se vende, lo corrupto y lo servil. Así aparece, por ejemplo, en «Hierro» de José Martí, donde se lee: «¡Oh, estas damas de muestra! ¡Oh, estas copas / De carne! ¡Oh, estas siervas, ante el dueño / Que las enjoya o estremece echadas! / ¡Te digo, oh verso, que los dientes duelen / De comer de esta carne!» (Martí, 1991: 142-143). El sesgo machista de este simbolismo es evidente.

la palabra-orgasmo es «degradada» por su contacto con la realidad, representada como viciosa, femenina y libidinal. Es una negación antivitalista de la corporalidad, según la cual el orgasmo y la idea deberían mantenerse en una esfera ajena a lo material.

Este conservadurismo artístico funciona como un *mecanismo de contención* destinado a mantener un núcleo cohesionador a nivel social ante los embates de la modernidad. En el contexto de las reformas liberales, la modernidad es abrazada en lo social, político y económico; pero en lo cultural se aplican filtros que permitan la reproducción de las estructuras de poder oligárquicas nacionales. Al final, para saldar la tensión ideológica, el protagonista comete un suicidio literario, prefiriendo el mutismo a los placeres carnales: «ha proferido un juramento que deja ver su horrible decepción: ha jurado no hacer un verso más!» (52).

3.1.4. Idealismo / materialismo

La contraposición entre nociones del arte idealistas y las materialistas fue característica del modernismo latinoamericano. Uno de los que más explícitamente recalcó esta tensión fue Gutiérrez Nájera, tan influyente en la bohemia salvadoreña, como se comprueba en el número 19 del tomo I de *El Fígaro,* dedicado a la memoria del mexicano. En 1876 Gutiérrez Nájera escribía que «el idealismo rebaja la materia para engrandecer el espíritu; [mientras que] el materialismo rebaja el espíritu para engrandecer la materia» (2011a: 20). Por ello le declaraba la guerra a lo que llamó la *materialización del arte*, producida por «ese asqueroso y repugnante positivismo» (2011a: 12), que entendió como un tipo de sometimiento de la libertad de los poetas, y que «excluye como inútiles o maléficos a todos los géneros sentimentales, y que sólo acepta al mal llamado género realista» (2011a: 12).

La oposición entre la literatura modernista y los valores del capitalismo (realismo, utilitarismo, positivismo, etc.) es evidente en el cuento «Lulú» (número 7, tomo I: 63-64), de Miguel Eduardo Pardo. Allí se narra la conflictividad interna de su protagonista, una mujer que es cortejada por un poeta, pero que sólo ha interactuado con pretendientes amigos de su padre, hombres mayores dedicados a los negocios, interesados únicamente en «el culto a la austeridad, el negocio, la política, la religión, los trabajos, la economía, las prácticas piadosas y hasta la sección de Ciencias morales» (63). Estos temas son los que comúnmente trataba la prensa informativa en el contexto salvadoreño, por lo que la reproducción de este cuento en *El Fígaro* constituye una

toma deposición que opone su proyecto revisteril a la discursividad hegemónica de los ideólogos del Estado.

La protagonista termina por casarse con uno de esos hombres, pero es infeliz debido a la ausencia de «voluptuosidades» y de «rumores de caricias» (64). En este caso sí se promueve la sensualidad y el erotismo corporal, evidenciando las posiciones ambivalentes que se presentan en *El Fígaro* con respecto al hedonismo.

La deslegitimación del materialismo y la apología del idealismo también se presenta por medio de tomas de posición. Por ejemplo, en el cuento «Un excéptico [sic]» (número 4, tomo I: 36-37) de Isaías Gamboa, se contrapone la poesía amorosa, asociada a una visión idealista, con el realismo literario, más propio de las corrientes enfocadas en el materialismo. Cada lado de la pugna entre estos dos modelos estético-ideológicos es representado por uno de los personajes: el idealismo es propio del protagonista-narrador, mientras que el realismo es defendido por su amigo, el «excéptico». El narrador se caracteriza como enamorado, romántico, perseguidor de la felicidad y escritor de poesía amorosa, en contraste con su amigo que promulga una «filosofía del desengaño» y busca evitar que el narrador siga escribiendo versos amorosos.

El escéptico le reprocha lo siguiente al encontrar al «romántico» escribiendo versos de amor: «¡Enamorado! Y romántico! – Vaya! te compadezco; y le escribes versos á la novia, y matas la literatura, porque nada hay peor que un enamorado que hace versos. Pobre poesía! pobres periódicos! pobres redactores!» (36). Este último comentario es de especial relevancia, ya que la mayoría de poesía publicada en *El Fígaro* es de temática amorosa, y el mismo Isaías Gamboa desempeñó cargos en la Redacción, por lo que estuvo involucrado en la publicación de este tipo de poesía. Incluso él mismo colabora con poemas amorosos en *El Fígaro*, por lo que este texto es un guiño irónico destinado los colaboradores y a la Dirección, que deben aceptar este género como estrategia de supervivencia en el campo literario del momento.

Así que en el cuento se presenta una deslegitimación de uno de los géneros más publicados en la revista, y se refiere la insatisfacción de los redactores que deben promocionar esta literatura.[66] Esto puede leerse como una toma de posición estratégica destinada a lograr una difusión heterónoma que satisfaga las demandas del nuevo mercado literario, en el que la literatura de

[66] En términos cuantitativos, la poesía es el género más publicado en *El Fígaro*, con un total de 269 textos de 664, lo que significa un 40.51%. La hegemonía de la poesía sobre otros géneros es característica de todo el mundo hispanoamericano del momento. Será hasta bien entrado el siglo XX cuando la narrativa obtenga esta posición.

evasión ha conseguido un éxito comercial. Es una crítica irónica sobre el quehacer de los agentes literarios cada vez más profesionalizados en el contexto de los campos literarios modernos, donde la subsistencia de los proyectos revisteriles depende de su habilidad de venderse en el mercado cultural, por lo que tanto autores como redactores suelen relativizar sus ideales artísticos e ideológicos.

La deslegitimación de la poesía amorosa refleja la tensión producida por la condición de la prensa moderna: por un lado, el «engaño» idealista se plantea como una ficción que permite abrir brechas en una realidad dominada por el sufrimiento materialista. En este sentido, se hace eco de la oposición, común entre los modernistas, entre la prosa, asociada al materialismo, a lo económico, a lo corrupto y a lo terrenal, y el verso, vinculado al espíritu, al arte, a la elevación y a lo ideal. Por otro lado, es una estrategia utilizada por los productores de literatura con tal de asegurarse un lugar dentro del campo literario, de manera que la oposición prosa/verso se invierte, ya que el verso se instaura como una forma de adhesión del público femenino y, por lo tanto, una estrategia editorial y comercial.[67]

El Fígaro debe amoldarse a la nueva economía simbólica que impone la cultura de la prensa moderna y diseñar un producto destinado a la heteronomía. Pero la política editorial de la heteronomía no es el único factor que tomar en cuenta. La paradoja producida por la crítica de la poesía amorosa en una publicación periódica cuya mayoría de poemas pertenecen a este género, también responde a la tensión entre proyectos civilizatorios. La oposición de lo sentimental-amoroso al positivismo hegemónico era un tópico recurrente entre los modernistas como Gutiérrez Nájera, que defendía esta literatura en los siguientes términos: «alzamos nuestra humilde y débil voz en defensa de la poesía sentimental, tantas veces hollada, tantas veces combatida, pero triunfante de las desconsoladoras teorías del realismo, y del asqueroso y repugnante positivismo» (Gutiérrez, 2011a: 4-5).

En el cuento de Gamboa, el escéptico propone una apuesta al protagonista: «Ven, deja esa pluma; déjate de creer en la felicidad; vamos á mi casa; y si después de salir de allí, persistes todavía en esa idea que te trastorna, entonces, enamórate, arrójate á los pies de tu amada, enloquécete, súfre!» (36). El escéptico gana la apuesta y disuade al narrador para que deje de escribir versos de amor. El narrador concluye: «cuando estuve de nuevo frente á mi escritorio, en vez de concluir, ó de empezar los versos á *Felicitas*, me puse á leer una novela de Balzac» (37).

[67] Para una mayor profundización sobre la feminización de ciertos géneros literarios, ver el Capítulo 4.

Este suicidio literario sintetiza la pugna entre ambos modelos estéticos, y la preferencia por el realismo literario (Balzac) como respuesta a la desolación provocada por el desengaño de la literatura idealista.[68]

3.2. Polémica sobre la literatura salvadoreña: tendencia europeizante vs. nacionalismo

Esta sección está dedicada a una de las tensiones más importantes que estructuran el campo literario salvadoreño —y centroamericano— de fines del siglo XIX: la que opone las tendencias literarias europeístas y europeizantes a las nacionalistas y localistas. En *El Fígaro* se publican representantes de ambos bandos.

Este tipo de pugnas son determinantes en la configuración de las relaciones de poder del campo literario y de las escalas axiológicas sobre las que se sostienen, como lo señala Sapiro: «las querellas, controversias y polémicas muestran el espacio de posibles materializado en los juicios de valor sobre las obras. Uno de los lugares favoritos para observar el 'horizonte de expectativas' y sus límites son, en especial, los pleitos literarios» (Sapiro, 2016: 113).

Masferrer es uno de los intelectuales salvadoreños que toma una focalización nacionalista, en oposición a la mayoría de los colaboradores de *El Fígaro,* cuyas tomas de posición son europeizantes. En «La literatura en El Salvador» (número 15, tomo II: 117-119), Masferrer aborda el problema de la adopción de modelos literarios europeos. Comienza planteando una ley «que impulsa á los pueblos á seguir el camino por donde los más adelantados llegaron á su perfeccionamiento […] En arte, sobre todo, hay que imitar para adquirir el poder creador» (117). A pesar de su oposición al modelo republicano hegemónico, al que acusa de cometer injusticias contra la población, la adopción de esta «ley» está sintonía con las corrientes positivistas y del darwinismo social, populares entre los ideólogos de la nación. Masferrer defiende una visión progresista de los procesos históricos basada en la noción de la superioridad europea, y en consecuencia propone la imitación como vía de acceso a la soberanía republicana.

Masferrer entiende esta condición dependiente e imitadora como único camino viable para la producción de una literatura nacional, al decir que «nuestra literatura no puede menos que ser

[68] Contrariamente a lo que connota este cuento, en *El Fígaro* casi no se publica realismo ni literatura mimética. Esta posición ambigua documenta la convivencia de movimientos literarios que en otras latitudes metropolitanas o menos periféricas se comprendían como inconciliables.

imitadora, y esto, en vez de acarrearle daño, la llevará […] al más alto grado de perfección […] busquen las Letras [sic] salvadoreñas las huellas de los hombres y de los pueblos que más saben» (117). Este argumento expresa la paradoja señalada por Zea (1974): para los intelectuales latinoamericanos, la vía de la independización sociopolítica y la autonomización cultural se encuentran únicamente en la exacerbación de la dependencia cultural. La *soberanía artística*, concepto que Masferrer usa en su artículo (117), encapsula esta idea.

El modelo por imitar sería el francés, cuya soberanía artística Masferrer atribuye a un origen cuasidivino: «la Francia parece haber recibido de la Providencia el cometido de guiar á las demás naciones […] De allá vienen las atrayentes utopías, los delirios increíbles, las salvadoras enseñanzas y los ejemplos desconsoladores» (117). Al nutrirse de las fuentes francesas, dice Masferrer, «nuestra literatura avanzaría con rapidez» (117). La noción de rapidez y de destino teleológico remiten, una vez más, a un ideario progresista que también promovieron los positivistas liberales.[69]

Pero el autor promueve ciertos criterios para organizar la emulación. Desde un discurso moralista y religioso, establece ciertas pautas para la selección de lo que vale la pena imitar; parte de que «frecuentemente tomamos cariño á lo que debiéramos rechazar, y escogemos por modelos, autores que un *syllabus* literario incluiría en el número de los prohibidos […] lo que nos gusta es atrofiarnos el corazón y la cabeza con la lectura de esos libros» (117, el subrayado es del original). La mención de un *syllabus* prohibido remite a los mecanismos de censura inquisitoriales y a su lista prohibida de libros, así como a la idea de que la literatura puede amenazar la «sanidad» psicológica —a nivel individual— y sociopolítica —a nivel colectivo— de una sociedad.

Masferrer presenta la literatura francesa como modelo a seguir a la vez que vehículo de peligros e «inmoralidades», entre las que menciona diferentes acciones de los personajes de la novela francesa, como los amoríos ilegítimos, el hedonismo de la vida burguesa desenfrenada, y

[69] Esta situación de imitación periférica y dependencia colonial se dio a lo largo de Latinoamérica. En México, por ejemplo, Amado Nervo publicó un artículo en 1898 en el que defendía la importación de los modelos literarios extranjeros, especialmente el decadentismo. Amado Nervo decía que la constitución liberal, la separación de la iglesia y el Estado, el laicismo en la educación, la democracia, los ferrocarriles, los telégrafos y todo lo «que la opinión ilustrada considera adelantos» (2011: 217) fueron introducidas por «grandes hombres [que] para implantarlos fueron llevados del ejemplo de Francia» (2011: 217). El autor reclama a su interlocutor que no debería de escandalizarse de que los literatos imiten a Francia, siendo que de allí se importaron también los modelos republicanos de las instituciones públicas.

el suicidio.[70] Para evitar esta «contaminación moral», propone como mecanismo de contención una ideología socialista y cristiana:

> Luchar contra todas las injusticias, declarar la guerra á la miseria y á la ignorancia, meter el hombro á las clases desheredadas, consagrar todo nuestro esfuerzo al triunfo de la verdad y la virtud […] considerado de esta manera el socialismo es la más santa de las doctrinas: es el cristianismo en sus más avanzadas consecuencias. En este sentido, nuestra literatura debe ser socialista (117).[71]

Otro de los mecanismos de contención propuestos es el uso del español como lengua de la literatura nacional: «en la práctica habemos [sic] muchos que lejos de procurar su mejoramiento, la echamos á perder con nuestra malhadada afición á las traducciones, á los periódicos de pacotilla y con el infundado desprecio que sentimos por los clásicos españoles» (117). A pesar de aceptar la hegemonía cultural francesa, busca el rescate de la tradición hispánica, que es entendida como «propia» (118). Con estas aseveraciones, Masferrer se suma al grupo de intelectuales liberales centroamericanos que defienden el liberalismo en lo económico y político, pero mantienen una posición conservadora en lo moral, cultural y social. Según esta corriente intelectual, la independencia de España se queda en el nivel administrativo y político, pero siguen considerando la tradición hispánica y católica como el sistema de cohesión y unificación social sobre el que se deben fundamentar las nuevas repúblicas.[72]

Su posición con respecto a la literatura nacional es prescriptiva: «Vosotros, escritores, vosotros más que nadie necesitáis de fe. Creyendo se descubren los continentes, creyendo se mata la esclavitud, creyendo se conquista la libertad, creyendo se cuenta con Dios á toda hora, y

[70] Esto sugiere que el autor está pensando en la vertiente decadentista de la literatura francesa y en sus repercusiones en Hispanoamérica. Como se verá más adelante, a los jóvenes de la bohemia que dirigían el proyecto de *El Fígaro* se les reclamó su decadentismo. Una vez más, la publicación de Masferrer en *El Fígaro* documenta la heterogeneidad ideológica del proyecto.

[71] En una reseña crítica a la segunda edición del libro Páginas, de Masferrer, titulado «Páginas. Por Alberto Masferrer» (número 24, tomo II: 187-189), bajo el seudónimo Paul de Géry, se presenta una crítica al nacionalismo defendido por el autor, pero no desde una postura modernista, sino desde una positivista. En el texto se naturalizan las injusticias sociales que denuncia Masferrer, considerándolo como un paso inevitable de las sociedades periféricas que acaban de entrar en la historia como Estados-nación. Dice lo siguiente: «Su patriotismo delirante le hace á veces concebir ideas desfavorables acerca de la posible regeneración del pueblo, sin tomar en cuenta la inestabilidad de las cosas y la lenta evolución de las ideas; sin pensar en las tormentosas y difíciles transformaciones que fatalmente tienen que sufrir los pueblos nuevos y en las naturales crisis que atraviesan en su peregrinación histórica» (188).

[72] La defensa de la tradición hispánica y del catolicismo van de la mano, según Masferrer: «yo no encuentro una gran novela, gran poema, en que la religión no figure» (118). Por esta razón, critica el uso de la sátira y de la ciencia, ya que las comprende como «enemigos de la fe» (118).

contando con Dios se tiene seguro el convencimiento» (118). De esta manera, la religión y la ideología se establecen como instancias extraliterarias de deslegitimación literaria.[73]

La defensa de la lengua castiza ya tenía en El Salvador sus representantes desde años atrás. En 1870 se estableció una asociación de vigilancia del castellano (Rojas, 1994: 41). Toruño señala que la academia salvadoreña tenía como objetivo replegarse «ante la inquietud de los jóvenes intelectuales […] buscando centro propicio a sus actividades manoseadas por los principiantes» (citado en Rojas, 1994:41). Para los ideólogos salvadoreños como Masferrer, que se oponen a la impronta modernista afrancesada, la unidad y conservación de la lengua constituía uno de los pilares sobre los que se debía mantener la cohesión de la nación. La defensa de un único paradigma lingüístico implica, en el campo literario, el rechazo a géneros y corrientes estéticas importadas de centros culturales europeos no hispánicos.

> En lo que se refiere al idioma, la crítica antimodernista centra sus ataques en el hecho de que, por imitar la lengua francesa, los modernistas destruyen el castellano […] se revela entonces que la oposición no está entre España y Francia sino más bien entre lo viejo y lo nuevo, la tradición y la modernidad (Rojas, 1994: 47).

La crítica a la defensa de la lengua castiza que promulgaban las academias, y su asociación con el régimen católico-colonial ibérico, era común entre los modernistas. Por ejemplo, en 1884 Gutiérrez Nájera se refería a la Academia Mexicana de la siguiente manera: «la Academia se ha compuesto de personas adictas al tronos y al altar; de hombres temerosos de Dios y de la gramática, que con igual entereza repugnan los pecados contra la ley de Dios y los pecados contra la sintaxis ortodoxa» (2011c: 38). En el mismo artículo, se refiere a los líderes del movimiento modernista como «ateos del diccionario» (Gutiérrez, 2011c: 39). De manera que el campo lingüístico es uno de los espacios donde se gestan las pugnas del modernismo contra el antimodernismo.

[73] En *El Fígaro* también se hace difusión y crítica de textos religiosos, como se ve en «Notas rápidas. 'Los evangelistas'» (número 25, tomo I: 227), de Arturo Ambrogi, dedicado a un libro de José Bernal de lírica religiosa. También en los textos dedicados a la muerte de Jorge Isaacs, al mencionar constantemente su libro María, se evidencia que la literatura de tinte religioso era bastante consumida. Por otro lado, cabe señalar que en este artículo Masferrer trata sobre su afiliación literaria, diciendo que rechaza las escuelas o «sectas» literarias. En este punto también toma una posición prescriptiva sobre la literatura en otro texto titulado «Carta literaria» (número 23, tomo II: 182-183), en el que defiende que el arte debe servir a la justicia y a la búsqueda de «lo ideal», presentando una imagen idealizada y elitista del artista: «Pero yo no exijo que esclavices el arte (…) lo que pido es que si és cóndor, al ender [sic] los aires en busca de la luz, ve un pajarillo expirante de hambre, descienda un momento á buscarle un grano que le recobre las fuerzas» (82). La asociación de los artistas con aves que vuelan alto en comparación con los «seres terrestres» es un tópico constante en el modernismo, que les da una posición privilegiada y en algunos casos mesiánica. Se fundamenta en un imaginario paternalista que considera a la población que no ha podido acceder a la educación ilustrada como incapaz de tener una mirada panorámica y comprensiva de su propia realidad.

La *ideología lingüística conservadora* de los antimodernistas fue utilizada tanto por latinoamericanos como por españoles, como documenta Rojas (1994). El modernismo era una amenaza al modelo colonial ibérico y reconfiguró las relaciones culturales e ideológicas transatlánticas. Los modernistas ampliaron su repertorio literario, y llevaron a cabo intentos de sincretismo entre distintas tradiciones europeas y americanas, siempre desde una posición de dependencia colonial; cambiaron un modelo colonial por otro. La crítica al *galicismo mental* y lingüístico estuvo fundamentada, en España, por una ideología nacionalista propia de un imperio que se ve desplazado. Pero el texto de Masferrer documenta que esta posición españolista también estaba presente en Centroamérica.[74]

También Amado Nervo defendió la influencia de la revolución lingüística en el idioma español. En un artículo de 1896 decía que este movimiento literario «ha exhumado la opulencia casi viciosa de sus vocablos olvidados, ha enriquecido sus giros, engalanado sus construcciones, armonizando su prosodia» (2011: 201). También consideró que la castellanización de palabras extranjeras derivaba en el enriquecimiento del español (2011: 202). Estos ejemplos muestran que es necesario un criterio internacionalista para comprender el fenómeno de las tensiones entre los escritores europeizantes modernistas y los nacionalistas, ya que fue un proceso que se dio en toda Latinoamérica. No es adecuado considerar que estas polémicas dan nacimiento a las literaturas nacionales, sino que son políticas culturales de renegociación de las relaciones de dependencia coloniales que afectó a toda la región.

La pugna entre europeísmo y localismo involucra, a su vez, el problema sobre la originalidad y la imitación. Los localistas consideran lo hispánico como propio, y lo gálico como invasor y ajeno. El problema de la originalidad en Latinoamérica se presenta como una paradoja irrenunciable, propia de las naciones que nacieron como producto de la colonialidad. La defensa de un tipo de colonialidad sobre otro documenta la dependencia epistemológica propia de nuestras sociedades.

Rojas señala a Masferrer como uno de los latinoamericanos que se opusieron a la propuesta modernista (1994: 39). La defensa de la lengua y de la tradición española constituye un intento de contención ante los embates de la modernidad. Los ideales del progreso y de la inserción de la

[74] En el artículo recién citado de Gutiérrez Nájera, el mexicano criticaba a uno de los miembros de la Academia mexicana diciendo que no vuela como un inspirado, ya que «tiene un extremo de la capa española enredado en la punta de un sustantivo» (2011c: 40).

nación en las estructuras de la modernidad son defendidos hasta el punto en el que estos terminan por amenazar lo que se considera el núcleo identitario de las repúblicas centroamericanas. Los ideólogos de la construcción del Estado entendieron que «their well-being depended on the functioning of those political institutions and the coffee prosperity that sustained them» (Burns, 1985: 60).

La paradoja para los intelectuales como Masferrer reside en la posibilidad de ser moderno sin alterar las estructuras sociales que aseguran la unidad política a partir de la unidad lingüística, religiosa y cultural. Cuando se localizan elementos amenazantes para el *status quo*, se activan diferentes protocolos de depuración, filtración y contención. Esta es una de las funciones de la crítica antimodernista en el marco de consolidación de los estados centroamericanos. Para contrarrestar las injusticias del liberalismo capitalista y de la totalización de la modernidad, Masferrer se aferra a otro tipo de colonialidad, una conservadora y moralista.

Por esta razón es que las polémicas entre lo europeizante y lo propio también sucedieron simultáneamente en otras partes de Centroamérica. La crítica literaria costarricense suele considerar como hito fundador de la literatura costarricense la llamada *polémica sobre nacionalismo literario*, en la que se enfrentaron los nacionalistas criollistas con los cosmopolitas modernistas. En esta polémica se

> replantearon las dudas, inherentes al discurso nacional, entre la identificación con los patrones de la modernidad occidental, hoy concebidos como formas universales de civilización y cultura, o el esfuerzo por elaborar un modelo de cultura nacional que incorporará elementos propios de la vida costarricense o que respondiera a las particularidades del proyecto nacional oligárquico (Quesada, 2012: 23).

Esta polémica tuvo su inicio en 1894, lo que la hace contemporánea de la polémica documentada en *El Fígaro*. Tanto en El Salvador como en Costa Rica los intelectuales e ideólogos estaban discutiendo cómo asimilar la modernidad capitalista desde la literatura, en el marco de las reformas liberales y la consolidación de los Estados-nación.

Pero la polémica también sucedió en otras partes de Latinoamérica.[75] En 1885, casi una década antes de las discusiones salvadoreña y costarricense, Gutiérrez Nájera publicó un artículo dedicado al problema de la conformación de una literatura nacional mexicana. A diferencia de

[75] Ni la polémica salvadoreña ni la costarricense son problemáticas reductibles a los límites nacionales. En Latinoamérica, la posibilidad de la originalidad artística ha sido una pregunta constante que concretiza las preocupaciones de sociedades nacidas de la colonialidad.

Masferrer, Argumenta que la lengua no es un aspecto determinante para generar una literatura propia: «yo he escrito en francés artículos y poesías, para no escribirlos en galicismo: sin embargo, no aspiro a que se me cuente entre los poetas y prosadores franceses» (Gutiérrez, 2011d: 86). También defendía que la temática y el espacio utilizado no le quitaba el carácter de «propia» a la literatura: «poco importa que éstas [las individualidades de los escritores originales] hayan contribuido al fondo común de la literatura con obras en que se pinten otros países o se canten proezas de héroes extraños» (2011d: 86). Justifica esta posición en el cosmopolitismo, ya que considera que «el literato viaja, el literato está en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno» (2011d: 87). Incluso llega a considerar que las imitaciones, que entiende como menores a las producciones verdaderamente originales, «pueden considerarse también como de la literatura propia, aun cuando sean serviles» (2011d: 87).

En otro artículo de 1894,[76] contemporáneo a las discusiones en El Salvador y en Costa Rica, Gutiérrez Nájera se defiende de los reclamos de afrancesamiento y de menospreciar la literatura española que se le hicieron a su *Revista Azul*. El autor apunta que, a pesar de no menospreciar la literatura española, la literatura moderna ya no se encuentra ahí, y que incluso ese país se ha vuelto más imitador que productor: «en la península se traduce y se imita, mucho más que se produce o se revive, y ello, lejos de ser pernicioso, es en extremo favorable al adelanto de las ciencias y el arte» (2011e: 92). Queda clara la conciencia del desplazamiento imperial que tomaba lugar en Europa, y que los modernistas adoptaron esta sustitución y tomaron una nueva dependencia cultural hacia las nuevas potencias coloniales. Gutiérrez critica el hermetismo cultural y considera que la apertura del mercado cultural es indispensable para la reproducción de la cultura propia: «conserve cada raza su carácter substancial; pero no se aísle de las otras ni las rechace, so pena de agotarse y morir. El libre cambio es bueno en el comercio intelectual» (2011e: 92-93).

La polémica también queda documentada en *El Fígaro* en otro texto de Indalecio Zelaya, titulado «Por vía de crítica» (número 25, tomo II, 198). Zelaya reseña el libro *Cuentos y fantasías* de Ambrogi. El autor resiente que las influencias de Ambrogi sean gálicas: «es inútil que quieras aparecer *mundano* en *Lidia Müller* y *Rose Pompon*» (198, el subrayado es del original). Por mundano debe entenderse cosmopolita, y por cosmopolita participante de la modernidad cultural precedente de Francia. Zelaya recurre, al igual que Masferrer, al purismo lingüístico: «el idioma es el medio por excelencia de manifestación del pensamiento. Yo quisiera verte imbuido también

[76] Una primera versión de este artículo apareció en 1890.

en los maestros, en Cuervo, Caro, Izaza, al par que fojeas [sic] á Pierre Lotti y René de Maizeroy. Ya quisiera que dominaras el castellano. Pero esto llegará» (198). En este artículo se presenta una posición más matizada, que deja abierta la puerta a cierta hibridación de ambas tradiciones.

El mismo libro de Ambrogi se comenta en la crónica «Entre escritores. Almuerzo dado a Arturo A. Ambrogi. Fraternidad y entusiasmo» (número 23, tomo II: 180-181), firmada por Antonio Solórzano. El autor señala que casi todas las obras que aparecen en el libro son «trasplantadas del país hermoso de la Francia, de París, la capital del mundo de las letras. Entre todas ellas, de en medio de ese ramillete bien matizado, sobresalen algunas que tienen un olor regional, algo de esto que nos rodea» (180). Solórzano no manifiesta el antimodernismo de los dos autores anteriores, sino que valora positivamente el «trasplante» o importación de lo parisino al contexto salvadoreño.

Ambrogi, así como la mayoría de los jóvenes modernistas salvadoreños, irá abandonando paulatinamente el exclusivismo modernista para acercarse a otras corrientes más localistas y realistas. El análisis de las publicaciones periódicas permite comprender el tránsito de estos autores entre tendencias estéticas. El concepto de *tensión* comunica la convivencia simultánea y en constante pugna entre posiciones, antes que categorizaciones esencialistas excluyentes entre sí. Además, las corrientes estéticas sobre las que se construye el localismo, como el criollismo y el costumbrismo, también tienen sus bases en el romanticismo y naturalismo importados de Europa, lo que mantiene abiertas las tensiones propias de la imitación periférica.

Una carta enviada por Francisco Gavidia a Arturo Ambrogi, titulada «Carta preámbulo» (número 15, tomo II: 114), da cuenta de que en El Salvador la polémica también se discutía en términos latinoamericanos, y no únicamente nacionalistas. Esta carta funge como prólogo del artículo que le prosigue, del mismo Gavidia, titulado «Idealismo-realismo» (número 15, tomo II: 114-116). Los objetivos del estudio son «resolver la cuestión de cuál debe ser la escuela literaria cuyas tendencias conviene aceptar en nuestra América» (114) y «cooperar, en cualquiera fila que sea, en la labor intelectual —y por tanto, influir tocante al camino que debe seguir la empezada labor filosófico-artística— de nuestra raza indo-latina; la cual debe forjarse un destino é ideales propios» (114).

En la siguiente cita, Gavidia reproduce el tópico de Latinoamérica como una tierra de imitadores sin originalidad, y recurre a nociones puristas y esencialistas sobre la cultura. Busca amurallar las culturas latinoamericanas contra lo que considera «nocivo» de los influjos europeos:

> Las corrientes de ideas que nos vienen de Europa son tan fuertes, y la América Latina es tan grande imitadora, y por tanto, vive en tal caos de confusión, mezcla y deficiencia de sistemas de ideas; aquellas corrientes por otra parte, son hoy en día, tan malsanas, á veces tan indignas de ser observadas, á veces tan claramente nocivas, --que se necesita, más que nunca, propender á que nuestra raza, prometida al porvenir, se forme discretamente un criterio propio, en letras, bellas artes, filosofía y política (114).

Gavidia dedica una buena parte de su artículo «Idealismo-realismo» (número 15, tomo II: 114-116) a criticar el naturalismo y las corrientes literarias francesas del momento, acusándolas de primitivismo y de reproducir el fatalismo materialista. Desde una visión cristiana y progresista de la historia y de la filosofía, reprocha al naturalismo lo que considera un exagerado idealismo: «porque es retrospectivo; porque es un violento y horrible esfuerzo que atraviesa todos los dominios que ha conquistado el espíritu humano, y en pleno siglo XIX, disfrazándolo de ciencia moderna, nos impone el sistema filosófico que imperara en el aduar troglodita» (116).

En cambio, alaba a los autores franceses románticos de la época de la Revolución Francesa y de la era napoleónica, como Chateaubriand, Lamartine y Víctor Hugo, ya que «imitaron en sus obras las realidades de la Revolución y de la éra [sic] napoleónica: es decir, utilizaron las grandes realidades, se inspiraron en las grandes virtudes» (115). Esto documenta la posición reaccionaria de ciertos intelectuales liberales defensores del localismo.

Además de Masferrer y Gavidia, en *El Fígaro* se publica a otro autor que comparte la opinión de que la influencia de la literatura francesa es dañina para las repúblicas centroamericanas en formación. Se trata del salvadoreño José B. Navarro, que en el ensayo «Literatura extrangera [sic] por Enrique Gómez Carrillo» (número 12, tomo II: 91-92) presenta una crítica a lo que considera el decadentismo del libro homónimo del guatemalteco.[77]

[77] A Gómez Carrillo se le publican varios ensayos de crítica literaria en *El Fígaro* (ver el Anexo 1). El guatemalteco radicado en Francia fue cercano a El Salvador, hasta el punto de obtener una posición como Vicecónsul de este país en Francia, lo que fue elogiado por la Redacción de *El Fígaro* en «Vice--Cónsul» (número 20, tomo I: 188). Gómez Carrillo elogió la joven generación de literatos salvadoreños en la «Carta» publicada en el número 19, tomo I: 166. La estima en la que el equipo de *El Fígaro* tenía a Gómez Carrillo en algunos ensayos destinados a comentar su quehacer, como «Enrique Gómez Carrillo» (número 18, tomo I: 162-164), «Enrique Gómez Carrillo (viendo su retrato pintado por Casals» (número 20, tomo I: 181) y «Sensaciones de Arte. Enrique Gómez Carrillo» (número 23, tomo I: 209-2010). Además, Ambrogi mantenía comunicación con este escritor incluso cuando se encontraba en París, ya que la Redacción anuncia su próxima llegada a El Salvador, y se manifiesta que Ambrogi tuvo intención de volver a publicar *La Pluma* junto con Gómez Carrillo, como se ve en unas «Notas» de *El Fígaro* (número 14, tomo I: 132). Este proyecto que se vio truncado por su nombramiento como Vicecónsul y retorno a París. Por todo esto, es especialmente representativo de la política editorial ecléctica de *El Fígaro* el hecho de que se publique este texto de José B. Navarro en el que se critica al guatemalteco. Esto deja constancia, una vez más, de que esta publicación estuvo abierta a críticas hechas al proyecto estético-ideológico que representa.

El texto comienza con una representación de figuras monstruosas sacadas, según dice, de una pesadilla: «nos pone ante nuestros ojos monstruosa procesión de seres enfermos, llagados, segados, delirantes, que hacen muecas macabras y muestran en sus contorsiones adementadas [sic] la gemidora lividez de sus carnes escuálidas» (91). Navarro asocia esta procesión de seres mórbidos con el devenir histórico del viejo mundo:

> Allá vá el desfile de los incurables…. Volvamos los ojos, nosotros los latinos-americanos, y no nos contaminemos. Los manjares excitantes y acres son para los paladares estragados. Nosotros comenzamos á vivir. Si tropezamos, si caemos, si alguna vez nos estrellamos contra muros invisibles, es por inexperiencia, no por debilidad del envejecido por los vicios. Y puesto que estamos en el periodo de asimilación, vamos á saciar nuestra hambre en literaturas sencillas y sobre todo sanas […] amemos el arte, pero no el arte perverso que puede echarnos en el montón de las cosas infectadas (91).

Navarro establece una oposición entre lo vicioso y desgastado, característico de Europa, y lo sano y joven, representado por las nuevas sociedades independientes latinoamericanas. Además, se refiere a la literatura como un tipo de «alimento», lo que connota la idea de que las naciones se «nutren» de la literatura que consumen. Partiendo de estas metáforas, Navarro, al igual que los autores recién analizados, está proponiendo un proyecto de asimilación de las influencias literarias europeas. El mecanismo de contención que propone también es de índole moral, como Masferrer, ya que opone lo «vicioso» a lo «sano» y busca evitar la «contaminación» social. Considera la literatura moderna francesa como una fuente de enfermedades morales ante la que hay que establecer políticas inmunológicas para defender la «inocencia» de las sociedades, como la salvadoreña, que todavía no son definitivamente modernas.

La idea de que la literatura francesa es nociva para la salud social de los latinoamericanos y la oposición entre la tradición hispánica y la francesa vuelven a aparecer en la siguiente crítica a Gómez Carrillo: «Gómez Carrillo nos da el veneno, envuelto en oro y azucarado. Porque tienen en verdad un modo encantador de escribir. No es poco deleite saborear su prosa castiza (cosa extraña en quien es francés en el fondo)» (91).

A pesar de que el proyecto literario de *El Fígaro* se caracteriza por su eclecticismo y cosmopolitismo, Navarro critica esta posición, al decir que el eclecticismo de Gómez Carrillo es producto de una «carencia de principios, falta de un credo determinado. De ahí que Carrillo tenga alabanzas para todos los extravagantes literatos que retrata en su libro. Y de ahí su conformidad contradictoria al ayuntarse [sic] el ingenio enfermizo con la bruma impura de las ciudades

corrompidas» (91). Navarro vincula el eclecticismo del guatemalteco con una degeneración moral y con enfermedades nerviosas. Así vuelve a hacer uso del tópico de la enfermedad y el higienismo como una condición que supera el cuerpo y se extiende a lo social e ideológico. Por esta razón, Navarro cierra su texto diciendo: "vale más la salud, por burguesa que sea, que las tristezas fétidas del alma ó del cuerpo" (92).[78]

En el marco de esta polémica, se encuentra un interesante caso en el que a partir de una acusación de plagio en la que se vio involucrado el equipo de *El Fígaro* se hace patente la tensión entre los dos proyectos modernizadores contrapuestos (la modernización europeizante y la modernización nacionalista). Antonio Solórzano se defiende de esta acusación en una pequeña nota titulada «La Democracia» (número 7, tomo I: 64).[79] Lo que comienza como una polémica por plagio se transforma en una pugna entre modelos estético-ideológicos que debaten la mejor manera de enfrentar los embates de la modernidad. A continuación, se reproduce el texto completo:

> «La Democracia,» en uno de sus últimos números, reproduce de *El Boletín Mensual* de Nueva York un suelto extractado de un artículo publicado en *El Diario de Caracas* por Julio M. Alvarez [sic] y en el cual artículo se nos trata de plagiarios. Sólo que «La Democracia» no dijo (por olvido, no por mala fé) que dicho cargo fue desvanecido por nosotros con pruebas irrefutables hace más de un mes, desde las columnas de La Lucha y de El Correo del Comercio de esta ciudad, El Pensamiento de Tegucigalpa y otros periódicos han reproducido nuestra defensa con comentarios que nos honran. Apelamos á la caballerosidad de los redactores de La Democracia y de El Boletón Mensual para que se sirvan de rectificar sobre este asunto (64, la ausencia de subrayado es del original)

La nota documenta la compleja y bien establecida red revisteril de la que participa *El Fígaro*, así como el reconocimiento con el que contaba la publicación.

El Pensamiento, uno de los medios por los que se defendió el equipo de *El Fígaro*, fue un semanal literario hondureño dirigido por Froylán Turcios, que puede considerarse «hermano» de *El Fígaro*, ya que ambos comenzaron a publicarse en el mismo año, compartían el ímpetu modernista, se canjeaban números, y sus equipos se publicaban mutuamente. En este semanal se publicó un artículo de Solórzano titulado «A propósito de un plagio» El artículo es una respuesta a otro texto publicado en el *Diario de Caracas*, fechado el 5 de setiembre de 1894, en el que Julio

[78] Otro representante del nacionalismo que es publicado en *El Fígaro* es Indalecio Zelaya, que critica el europeísmo y el galicismo en «Por vía de crítica» (número 23, tomo II: 180-181).
[79] En este número Solórzano figura como uno de los propietarios-redactores de *El Fígaro*.

M. Álvarez emitió acusaciones de plagio hacia el equipo de *El Fígaro* —que en el momento era el equipo de *La Pluma*.

Dice Solórzano que «en tal artículo, un señor Julio M. Alvarez, un desconocido de quien jamás hemos visto ni una línea, se nos viene por allí, furibundo, con intención de pulverizarnos, acusándonos de cínicos plagiarios» (10 de noviembre de 1894: 163). En el texto de Julio M. Álvarez se acusa a Ambrogi de escribir un texto titulado *Asueto* a partir de otro de Urbaneja Achepohl, titulado *De temporada*. Pero Solórzano apunta que el texto de este último se publicó un año después de ser publicado el de Ambrogi.

También se acusa a Ambrogi de haber plagiado *Rose Pompón* del texto *Eterna Eva*, de Cabrera Malo. Pero Solórzano apunta que él mismo llevó el cuento de Ambrogi a Guatemala para ser publicado, antes de que el texto de Cabrera saliera a la luz. Álvarez también acusa a Solórzano de haber plagiado los argumentos de su artículo «La Pluma» a partir de las propuestas de un texto de Pedro César Dominici, titulado «El simbolismo decadente» (si bien no se ha podido localizar su procedencia específica, se sabe que fue publicado en la revista venezolana *Cosmópolis*, contemporánea de *El Fígaro*, activa durante 1894-1895).[80]

En «La Pluma», el aludido texto de Solórzano, se conceptualizan y defienden ciertas corrientes literarias francesas, y se encomia a la publicación periódica *La Pluma*. Esta revista, junto con *El Fígaro*, constituyen dos materializaciones de un mismo proyecto revisteril de Ambrogi.

Álvarez no apreció el elogio que Solórzano hizo sobre la publicación *La Pluma*, y la denigró por ser órgano del decadentismo, corriente que Álvarez considera disparatada. Pero Solórzano defiende a *La Pluma* de la siguiente manera:

> No cabe duda, este señor Alvarez ó carece de sentido común ó no lee *La Pluma*, pues eso de llamar *disparatadas* á las composiciones de Bolet Peraza, de Miguel Eduardo Pardo, Manuel del Palacio, Gutiérrez Nájera, Manuel S. Pichardo, Ismael Enrique Arciniegas y de otros distinguidos literatos hispano-americanos y españoles que colaboran en *La Pluma*, y las de los salvadoreños Gavidia, Carazo, Masferrer y Acosta, todos ellos bien conocidos y sin que se les pueda achacar de *decadentes*, me parece realmente un disparate. Los *decadentes* que escriben en *La Pluma* son: Arturo Ambrogi, que, como dice Masferrer, es el único que ha pretendido aclimatarlo en El Salvador, pero que en vez de lograrlo, él mismo va dejando secar esa planta exótica; Rubén Darío, Abraham Z. López Penha, Darío Herrera y E. Gómez Carrillo (que no escriben en San Salvador) (10 de noviembre de 1894: 164, el subrayado es del original).

[80] Se han encontrado datos en línea, si bien no de fuentes citables, que señalan que el artículo corresponde al año I, número 3, 01 de junio de 1894. Queda por corroborarse.

La cita contiene información que vale la pena desmenuzar. En primer lugar, se consigna que Solórzano es consciente de la posición de los literatos salvadoreños en la cartografía de las corrientes estéticas occidentales contemporáneas. A su vez, hace hincapié en el paulatino alejamiento de Ambrogi y su séquito de la influencia francesa. La cita también documenta que la noción de «plagio» corresponde a la reproducción descarada de ideas, y no al plagio como se entiende hoy en día, que incluye la noción de «derechos de autor».

Ya Larra había establecido que el quehacer periodístico moderno recurre a la apropiación y «robo» de elementos provenientes de diversos contextos. En su artículo «Dos palabras», dice que «cuando no se le ocurra a nuestra pobre imaginación nada que nos parezca suficiente o satisfactorio, declaramos francamente que robaremos donde podamos nuestros materiales, publicándolos íntegros o mutilados, traducidos, arreglados o habladores, hablamos lo nuestro y lo ajeno» (citado en Goldgel, 2008: 14). También en *El Fígaro* se ha admitido esta práctica, en la que ante la falta de «flores propias» en el jardín literario salvadoreño, se recortan otras provenientes de jardines extranjeros.[81] «Plagio» no se refiere a la toma de textos de otras publicaciones, sino a la copia o reproducción de textos bajo distinta titulación y autoría.

En su defensa de *La Pluma*, Solórzano se refiere a algunos literatos reconocidos que le han dado frases de aliento, como Núñez de Arce, Vargas Villa, Bolet Peraza, Caro y Ricardo Palma. También se refiere a revistas como «L*as tres Américas* y *La Revista Ilustrada* de Nueva York, *El Fígaro*, de la Habana, y la multitud de periódicos hispano-americanos han reproducido en sus columnas muchas de sus producciones» (10 de noviembre de 1894: 164). De nuevo se evidencia que las publicaciones salvadoreñas contaban con amplia difusión y reconocimiento en Latinoamérica.

Solórzano hace gala de un amplio manejo de referentes y de estar al tanto de las principales corrientes críticas del momento. El autor defiende que su postura con respecto a las tendencias estético-ideológicas europeas fue desarrollada con anterioridad a entrar en contacto con la crítica

[81] Ya se ha comentado la «Causerie» (número 9, tomo I: 73-75), en la que Conde Paúl dice: «Hemos llevado á nuestra casa flores de lis que crecen, lozanas y aristocráticas, en el búcaro de Catulle Méndez. Hemos hurtado […] claveles rojos de los que se ostentan á puñados, en el cincelado mirador andaluz de Salvador Rueda. Recortado hemos, al diario madrileño el saleroso cuento de Pérez Nieva y la chispeante crónica de Eusebio Blasco y Kasabal, y á la lujosa revue neo-yorkina el primoroso artículo del maestro Bolet Peraza. Si somos criminales que se nos condene» (75).

de Pedro César Dominci. Pero la discusión de fondo es sobre la adopción de las estéticas europeas que más influenciaron a los modernistas:

> Alvarez sin duda supone que sólo el señor Dominici ha tratado en América la cuestión de las escuelas francesas, pues asegura que todos los párrafos de mi artículo *La Pluma* en que hablo de *impresionistas*, *parnasianos*, *decadentes*, *magníficos*, etc, etc, son tomados del artículo *Simbolismo decadente* […] mucho antes de que llegara á mis oídos el nombre del señor Dominici, he hablado (casi en los mismos términos del artículo en referencia) de las mencionadas escuelas francesas, citando y poniendo entre comillas las opiniones de literatos europeos bien conocidos como Zola, Verlaine, Richepin, Bourget, Symons y otros. Para convencerse de ésto , el señor Alvarez no tiene más que hojear las colecciones de *La Juventud Salvadoreña*, *El Repertorio Salvadoreño*, de la misma *Pluma* y de *El Bien público* de Quezaltenango (Solórzano, 10 de noviembre de 1894: 164, el subrayado es del original).

Solórzano cuenta con todo un repertorio de revistas, todo un campo revisteril bien establecido en el que se puede respaldar. Sus artículos de crítica han recorrido Centroamérica, y han llegado hasta Suramérica, lo que documenta su contemporaneidad e intervención activa en las discusiones sobre literatura a nivel latinoamericano.

La capacidad de mantenerse al día con las novedades y discusiones literarias, posibilitada por la intensificación del capitalismo y la ampliación de las infraestructuras económicas, permite el flujo de objetos literarios a lo largo y ancho de territorios distanciados geográficamente, pero interconectados por medio de la cultura de la prensa. Las mismas infraestructuras económicas sobre las que se construye el capitalismo son las que posibilitan el surgimiento de la modernización de las infraestructuras intelectuales.

Solórzano muestra en su artículo el orgullo de encontrarse a la vanguardia de las discusiones literarias latinoamericanas, a diferencia de los jóvenes venezolanos que «plagian» sus textos: «para referirnos á los literatos franceses contemporáneos en nuestros escritos, no esperamos *Cosmópolis* para ver qué es lo que dicen los jóvenes venezolanos; no, señor, lo que esperamos son periódicos de París, de la Habana ó de España, que son los que nos ponen al tanto del movimiento de las letras en París» (10 de noviembre de 1894: 165).

El autor va más allá y dice ser de los primeros latinoamericanos en tratar el tema de las corrientes estéticas francesas y sus autores: «Muchos artículos sobre Paul Bourget, escritos por jóvenes sudamericanos he visto después de haberse publicado el mío, y más de uno ha estado de

acuerdo conmigo; sin embargo, nunca se me ha antojado decir que los principiantes sudamericanos me están plagiando» (10 de noviembre de 1894: 164).

Así, Solórzano —y por extensión, los jóvenes modernistas salvadoreños— se inserta en el centro de las discusiones latinoamericanas sobre el papel de las influencias europeas en la literatura. Intenta superar la dualidad Europa/nación que dominaba en estas discusiones, para, en un movimiento propio de las lógicas de religación modernas, ampliar la discusión a un nivel latinoamericano.

En el artículo, Solórzano se defiende no solo de las acusaciones de plagio, sino de la crítica antimodernista. Presenta una cita de Dominici, en la que dice que «es necesario atacar el *decadentismo*, es necesario ridiculizar el *modernismo*» (citado en Solórzano, 10 de noviembre de 1894: 164, el subrayado es del original). Según el salvadoreño, este tipo de comentarios se repite en todas partes y en todo momento, y «no son palabras de exclusiva propiedad del joven literato venezolano» (10 de noviembre de 1894: 164). *El Fígaro* y los jóvenes modernistas salvadoreños se abren campo en un espacio de asedios constantes, y Solórzano se sabe en medio de una polémica de amplia magnitud. Se trata de una pugna simbólica a nivel continental y transatlántico.

Dominici echa mano a la ideología positivista y al darwinismo social, corrientes opuestas al proyecto modernista de *El Fígaro*, al decir que «el sistema general nervioso y la sustancia gris de los centros pueden venir degenerando en los cerebros de nuestros antepasados y producir la *decadencia* en los nuestros» (citado en 1894: 164, subrayado es del original). Mientras que para Dominici el modernismo es una involución física, a los jóvenes modernistas de El Salvador esto les parece pura charlatanería: «Todas estas charlatanerías de los hombres científicos nos han hecho reír a carcajadas» (10 de noviembre de 1894: 164).

Como se ha visto, en *El Fígaro* se publican ambas posiciones de la polémica entre los europeizantes y los nacionalistas. Esta última posición se presenta de manera explícita, con autores que presentan sus razones y posibles soluciones al problema de la imitación de lo europeo, mientras que no se han encontrado textos en los que la tendencia europeizante se defienda de forma explícita. Esta posición se representa en la revista por medio de las tomas de posición y las políticas editoriales, a saber, en la publicación de textos con temática europea o europeizante, con un estilo modernista influenciado por corrientes como el simbolismo, el decadentismo y el naturalismo, en la recomendación de literatura francesa, y en los comentarios y reseñas sobre la vida literaria parisina.

El hecho de que los jóvenes de la Dirección hayan decidido no defender con argumentos explícitos su postura, sino únicamente de manera implícita con sus tomas de posición y políticas editoriales, puede atribuirse a diferentes razones: a) su posición dominada dentro del campo literario les impedía defender explícitamente su posición ya que sería deslegitimada y los haría objeto de ataques y reproches, b) el europeísmo estético estaba subrepresentado en la vida intelectual del país, sus defensores eran una minoría juvenil cuya voz no sería lo suficientemente influyente ante el discurso nacionalista de sus opositores, con mayor capital simbólico acumulado, c) el proyecto de *El Fígaro,* a pesar de lo que podría deducirse de las tomas de posición mencionadas, no tenía como fin la europeización literaria, al menos no de manera explícita. Esto significaría que la Dirección no consideraba que estuvieran pecando de europeístas ni de enajenamiento, sino que consideraban que la asimilación de las temáticas y los estilos parisinos constituían una forma de construir una literatura propia, sin caer en los «excesos» que denunciaban los nacionalistas.

CAPÍTULO IV

RECEPCIÓN Y CONTEXTO DE LECTURA: EL PÚBLICO FEMENINO DE *EL FÍGARO*[82]

[82] Una versión de este capítulo fue presentada en el I Coloquio Internacional sobre Revistas y otras Publicaciones Periódicas de Centroamérica, celebrado entre el 9 y 11 de setiembre de 2024, bajo el título «De la representación a la recepción: el público femenino de *El Fígaro* (1894-1895) como agente receptor del campo literario».

3. Recepción y contexto de lectura: el público femenino de *El Fígaro*.

4.1. *El Fígaro* y el condicionamiento de la recepción y del contexto de lectura

En este capítulo se aborda el problema de la recepción y del condicionamiento de la lectura según se inscribe en los aspectos materiales y discursivos de *El Fígaro*. Para ello se analiza el tipo de lectura que proponen las formas discursivas, y el papel que la recepción-lectura juega en la estructuración del campo literario. Se plantea que las lectoras a quienes se dirige la publicación fueron una nueva fuerza que entró en el campo literario salvadoreño finisecular y que reconfiguró las relaciones y los flujos de capital simbólico. Por ello, las políticas editoriales de la revista estuvieron destinadas a la adhesión de las lectoras a su proyecto estético-ideológico. La intensión fue habituar al público a una sensibilidad estética concorde con el modelo civilizatorio modernizante de las reformas liberales.

La construcción del público femenino funciona como una estrategia de represión destinada a controlar el acceso de las mujeres a la literatura en el marco de la consolidación del Estado liberal, secular y patriarcal, con lo que se les excluye de la producción literaria y del discurso público.[83]

Se han identificado cuatro mecanismos de condicionamiento de la recepción y del contexto de lectura: la prescripción normativa de literatura para mujeres, la apropiación del formato del álbum, la difusión literaria para mujeres y la restricción y censura hacia la literatura escrita por mujeres.

[83] Las categorías de «mujer», «hombre», «masculino» y «femenino» se emplean en este estudio como nociones tipológicas históricas, no como naturalezas prexistentes ni realidades anatómicas. Son tecnologías de gobierno del cuerpo y de producción de subjetividad de índole sexopolítica. El sistema sexo-género al que hacemos referencia fue una de las tecnologías políticas del régimen biopolítico heterosexual del siglo XIX. Como señala Preciado (2020), el fundamento ideológico de este sistema fue la clasificación de los cuerpos según una «linealidad causal entre sexo anatómico (genitales femeninos o masculinos), género (apariencia, rol social, […] performance femenina o masculina) y sexualidad (heterosexual o perversa)» (97). En El Salvador finisecular, estas tecnologías fueron utilizadas para construir a una ciudadanía acorde con los objetivos de las élites liberales y su proyecto de modernización. En este sentido, *El Fígaro* operó como un dispositivo de reafirmación y reconfiguración de las nociones sociales sobre el ciudadano y la ciudadana en el marco de la consolidación de un modelo estatal basado en una economía sexual binaria. El uso de estas categorías debe entenderse como una referencia a dichos procesos históricos y como tecnologías semióticas de representación utilizadas para organizar las estructuras de poder dentro del campo literario y el ámbito social en general, y operan junto a categorías raciales y de clase. El condicionamiento heteronormativo y patriarcal de las prácticas de acceso al discurso, es decir, de las instancias de producción y recepción, fue clave en el proyecto liberal modernizante.

4.2. Contexto sociocultural del surgimiento de las publicaciones periódicas dirigidas a mujeres en Centroamérica

4.2.1. La tensión sexo-genérica: estructurante del campo literario

La estructura sexo-genérica es una de las tensiones principales que configura el campo literario centroamericano finisecular, por lo que la institución del sexo-género se instaura como una instancia extraliteraria de (des)legitimación literaria. En *El Fígaro*, los escritores pertenecen al grupo social de los *hombres*, mientras que las consumidoras al de las *mujeres*. El discurso de esta revista se enuncia desde un «yo-hombre-productor» hacia una «señorita-mujer-consumidora». Esto implica a su vez una jerarquía social que coloca a los hombres en una posición dominante sobre las mujeres, y una jerarquía análoga en el campo literario, en la que los productores tienen una posición dominante sobre las receptoras-lectoras. Esta posición dominante se presenta, en el plano discursivo, como una seducción o una intimidad enunciada desde el paternalismo patriarcal y el androcentrismo.

4.2.2. Las lectoras como agentes receptoras

La recepción literaria como en tanto factor determinante de los movimientos literarios no ha sido ampliamente incorporada en los estudios historiográficos centroamericanos, menos aún la *lectura*, un fenómeno mucho más escurridizo. Las implicaciones de considerar la recepción como parte del desarrollo literario son profundas: los gustos y preferencias de una audiencia forman parte del entramado del campo literario en tanto que están vinculadas a las estrategias de obtención de reconocimiento por parte de los agentes productores (capital simbólico), lo que determina las relaciones de poder dentro del campo literario. Esta capacidad de producción de capital simbólico es lo que permite entender al público como *agentes receptores* activos dentro del campo. La recepción, así entendida, no es un acto pasivo.

Existe una homología estructural entre los sistemas de producción de capital del campo económico y los del campo literario: así como la fuerza de trabajo es apropiada por los propietarios de los medios de producción económica, la recepción es apropiada por los propietarios de los

medios de producción discursiva. Los agentes productores del campo literario acumulan capital simbólico gracias al trabajo enajenado de los receptores, quienes, con sus acciones de selección, adquisición, distribución y recomendación, generan estatus y reconocimiento para los productores.

Si bien el campo literario moderno tiene sus propias lógicas de funcionamiento, *El Fígaro* y la mayoría de las publicaciones periódicas modernistas actúan en un contexto en el que el capitalismo ha impulsado la profesionalización de la práctica escritural, por lo que la necesidad de heteronomía y la descentralización de las instancias de legitimación literaria entra en tensión con la búsqueda de autonomía. El consumo de mercancías literarias se instituye como condición de supervivencia cuando se reniega del poder institucionalizado y de los mecenas.

La autonomía del campo literario moderno se suele entender como el desprendimiento de ciertas instancias de (des)legitimación extraliterarias, como la religión y la política. Pero esto solo significa la reconfiguración de las lógicas de dependencia, ya que el mercado literario se instituye como instancia legitimadora. La tensión entre el enaltecimiento del poeta pobre disidente y la exaltación de la estética aristocrática termina por solventarse en la sumisión al mercado y en el posicionamiento dentro de las instituciones públicas. Ambrogi da cuenta de este proceso: paulatinamente abandonó el rupturismo modernista y europeizante y se inclinó por el mimetismo localista. Esto coincidió con sus cargos públicos, incluido el de censor de la prensa.

La configuración del gusto literario responde a metas materiales concretas. El proyecto de *El Fígaro* reproduce las estructuras de poder del republicanismo liberal y secularizador, por lo que se vincula con la centralización estatal y la formación de un imaginario identitario nacional. Esto fue concebido como su boleto de entrada a lo que entendían como progreso, siguiendo el modelo cultural de Francia como nueva potencia colonial. A pesar de negar la ideología hegemónica, de índole positivista y economicista, *El Fígaro* promueve un modelo civilizatorio modernizante: se presenta como promotor de una sensibilidad estética que se acople a los requisitos de la modernidad capitalista e intenta acostumbrar al público a mercancías culturales que promuevan valores ciudadanos propios de las repúblicas liberales.

La descentralización de las instancias de (des)legitimación en el contexto de la modernidad capitalista hizo la impronta de los agentes receptores cada vez más fuerte, ya que las acciones de selección, adquisición, lectura y (des)recomendación se vuelven determinantes para el reconocimiento de los autores profesionalizados y la supervivencia de los proyectos revisteriles que no cuentan con respaldo institucional. Como respuesta a esta coyuntura, *El Fígaro* toma

políticas editoriales heterónomas y opta por la segmentación y segregación sociodemográfica de los públicos a la vez que apuesta por el eclecticismo y busca amalgamar públicos aparentemente dispares. El criterio sexo-genérico es usado para navegar estas nuevas condiciones.

4.2.3. Las reformas liberales y la educación intelectual de las mujeres en El Salvador

Una de las principales transformaciones socioculturales del último tercio del siglo XIX en Centroamérica fue la educación femenina como política pública de las reformas liberales. En el caso salvadoreño las políticas dirigidas a la educación de las mujeres fueron especialmente impulsadas en los gobiernos de Santiago González (1871-1876), Rafael Zaldívar (1876-1885) y Francisco Menéndez (1885-1890), que «implementaron una serie de medidas que posibilitaron el acceso de las mujeres a una instrucción intelectual que no había formado parte de su educación» (Marroquín y Vásquez: 2013, 43). El motivo de este proyecto educacional responde a la consolidación del proyecto del Estado secular, ya que se buscaba que las mujeres tuvieran «una formación acorde a las exigencias de la nueva visión del Estado laico» (Marroquín y Vásquez, 2013: 43).

Las reformas educativas «fueron un factor determinante en el surgimiento de nuevas formas de presencia, social y política, de las mujeres en el espacio público» (Marroquín y Vásquez: 2013, 44-45). En el último cuarto del siglo XIX se iniciaron reflexiones públicas sobre la mujer como sujeto social y su educación en El Salvador (Arévalo, 2022: 68). La educación intelectual, y no meramente doméstica y religiosa, provocó una ruptura con la concepción tradicional sobre la mujer.

La renovación educativa buscaba que la mayoría de la población, incluyendo mujeres, se identificara con el modelo republicano liberal promovido por los sectores hegemónicos de la sociedad. Así es como se inicia la entrada histórica de la mujer centroamericana como sujeto moderno, y comienza, por medio de la alfabetización y la educación ilustrada, su participación en la vida cultural —primero como agente receptor y más adelante como agente productor.

La promoción de la educación de las mujeres tuvo un claro sesgo heteronormativo, porque su premisa era que «si la mujer está bien educada, educará mejor a los hijos y bajo esa premisa se civilizará mejor la sociedad […] A pesar de ser una visión estereotipada y supeditada a la

estructura, por lo menos reconocía a la mujer como un ser humano y no como un objeto de posesión de los hombres» (Arévalo, 2022: 69).

Los datos recogidos por Molina (2004) permiten ver los patrones básicos sobre el nivel de alfabetización de la época. Entre 1885 y 1950, periodo de la adolescencia y temprana madurez de la generación de los integrantes de la bohemia salvadoreña y del público de *El Fígaro*, el porcentaje de hombres alfabetos de zonas urbanas nacidos en 1885 o antes era de 60,8%, mientras que el de mujeres del mismo grupo etario y localización era de un 44,9% (Molina: 2004, 63).

El nivel de alfabetización de las mujeres urbanas rondaba la mitad de la totalidad de las mujeres de la misma procedencia, pero seguía siendo menor al de los hombres.[84] Esto documenta tanto la desigualdad sexo-genérica en la educación como la relativa amplitud de las lectoras potenciales de la capital.

La brecha de sexo-género en términos de alfabetización y en la capacidad de acceso al capital cultural, tiene su raíz en un desequilibrio en la infraestructura escolar:

> Las amplias disparidades entre la alfabetización varonil y la femenina en El Salvador sugieren que la educación de las niñas, incluso entre familias que podían sufragar el costo de sus estudios, fue poco apreciada (especialmente en el campo). Las razones de esta especificidad quizá se vinculaban con el predominio de una ideología patriarcal más autoritaria que la que prevalecía, por ejemplo, en Costa Rica, la cual se expresó incluso en la legislación escolar salvadoreña, que dejaba la instrucción de las niñas a discreción de sus padres (Molina: 2004, 83).

Fue con la constitución de 1871, durante la administración de Santiago González, que se declaró la educación primaria gratuita y obligatoria, que se extendió, al menos en el papel, a ambos sexos (Burns, 1895: 65). Pero la poquísima cantidad de niños y niñas que asistían impidió la aplicación de los principios ilustrados en los que se fundamentó la reforma. La estructura socioeconómica patriarcal fundamentada en la desigualdad no fue superada, ya que las mismas

[84] Para los objetivos de este capítulo tienen prioridad los datos sobre la alfabetización en el entorno urbano, debido a que *El Fígaro*, y la estética modernista que representa, se gesta en el entorno urbano y se aleja de lo rural, considerado, desde el ideario liberal, como espacio que debe ser civilizado para lograr el progreso. Las revueltas campesinas e indígenas, junto con otras resistencias a las reformas liberales, se opusieron a la centralización estatal y militar concentrada en San Salvador. En *El Fígaro*, el campo y lo rural aparecen ya sea como un espacio de curiosidades folklóricas y de costumbres exóticas o como un lugar de esparcimiento para las clases pudientes urbanas en sus tiempos de ocio. Entre los muchos que se podrían citar, los siguientes textos dan cuenta de ello: «Agrestes» (número 6, tomo I: 49-50); «Navidad (de mi tierra)» (número 10, tomo I: 85-86) y «Corpus christi» (número 10, tomo II: 76). También cabe señalar que el hecho de que la cultura impresa salvadoreña del siglo XIX estuvo concentrada en San Salvador, con el 92,6% de las obras impresas y el 53,4% de las imprentas, en relación con los otros departamentos del país (Molina: 2004). Pero a diferencia de otros países centroamericanos, El Salvador contó con múltiples talleres e imprentas en las provincias.

reformas reproducían el sistema de inequidad al someter a un amplio sector de la población a funciones subalternas. Por ello, la educación siguió siendo privilegio de las clases adineradas. Además de clasista, la infraestructura intelectual desarrollada por los gobiernos liberales de las últimas décadas del siglo fue androcéntrica.

En la administración de Rafael Zaldívar se dio continuidad a las políticas destinadas a la educación de mujeres. El 5 de diciembre de 1879 apareció en el *Diario Oficial* un artículo sobre el recién fundado Colegio de Niñas,[85] en el que se hace la siguiente defensa de una educación intelectual de las mujeres:

> No debe limitarse su educación á la costura y á la religión. Si tiene un alma de la misma naturaleza que el hombre, una razón que ilustrar, una voluntad que reprimir y pasiones con que luchar, no podrá cumplir sus deberes sin aprender alguna cosa (Redacción, 1879: 1688).

Según la cita, la educación de las mujeres era entendida como una herramienta de control destinada a la reproducción de la institución familiar heteropatriarcal.

A pesar de las políticas liberales de implementar la educación de las mujeres, sus objetivos se vieron truncados. En 1885, el nicaragüense Mayorga Rivas se quejaba de lo poco que se había hecho para que esta población cumpliera un papel social equiparable al de los hombres (Burns, 1985: 79). Los intentos de reformas liberales en el ámbito de la educación femenina quedaron en la intención y el discurso, ya que el Estado no supo implementar lo que sus ideólogos aspiraban.[86]

El predominio masculino en el ámbito educativo se tradujo en el dominio en el campo literario. *El Fígaro*, a pesar de estar dirigido a mujeres, no contó con colaboradoras mujeres, con mínimas excepciones, a pesar de que existían mujeres poetas en el contexto cercano.[87] Los sesgos patriarcales que dominaban la sociedad del momento superaron, en esta publicación, los ideales liberales que predicaban.

---

[85] La Escuela Superior de Niñas contó con su propia publicación periódica, titulada *La Escuela de El Salvador*, que se comenzó a publicar en setiembre de 1895 (López, 1987: 212-213).

[86] Hay excepciones importantes, como el caso de Aurelia Lara, primera bachillera de la Universidad Nacional de El Salvador. También sobresale el de Antonia Navarro, que fue la primera mujer centroamericana en obtener el doctorado como ingeniera topógrafa en 1889 (Marroquín y Vásquez, 2013: 45; Burns, 1985: 78-79; Toruño, 1857: 147).

[87] Entre las escritoras salvadoreñas del siglo XIX que han sobrevivido en la memoria de la historiografía literaria (que ha sido escrita en código masculino) se encuentran las siguientes: Aurelia Lara (1835-1877), Antonia Galindo (1858-1893), Ana Dolores Arias (1859-1888), Antonia Navarro (¿1870? -1891), María Teresa Arrué (¿? 1953), Florinda González (1879-1852), María Jesús López y Luz Arrué de Miranda (Burns, 1985: 78; Toruño, 1957: 147). Algunas de ellas comparten generación con Ambrogi y el equipo de redacción de *El Fígaro*, lo que resalta aún más la política editorial androcéntrica.

Caso distinto es el de la revista *El Pensamiento*, dirigida por Froylán Turcios en Tegucigalpa, que comenzó a publicarse en 1894 y que también estuvo dirigido a un público femenino. En esta publicación se alentaba a las mujeres a colaborar.[88] Así queda documentado en las «Notas» del primer número:

> tenemos el gusto de poner sus columnas á la disposición de todos los amantes de las bellas letras, que quieran honralas [sic] con sus producciones. Hacemos particularmente este ofrecimiento á las señoritas que con éxito brillantes han recogido tempranas flores en el jardín de nuestra literatura (26 de junio de Redacción, 1894: 8).

Esto evidencia que la exclusión del ámbito de la producción literaria a las mujeres no era general en todas las publicaciones periódicas centroamericanas modernistas del momento. Por ello, la política editorial fundamentada en el criterio sexo-genérico hace de *El Fígaro* un proyecto deliberadamente androcéntrico.

4.2.4. La eclosión de las lectoras salvadoreñas en el contexto de la modernidad occidental

En el contexto centroamericano la promoción de la educación intelectual de la población femenina se enmarca en las reformas liberales. Pero el establecimiento de las mujeres como lectoras responde, a su vez, a procesos de transformación cultural que sucedían también en Europa desde la primera mitad del siglo XIX. Lyons (2004) apunta que a lo largo de este siglo se dio una alfabetización masiva, lo que creó «un número cada vez mayor de nuevos lectores, sobre todo de periódicos y ficción barata» (541). Este fenómeno se aplica también a Latinoamérica, con las especificidades de cada contexto.

Lyons (2004) apunta que el surgimiento de las nuevas lectoras estuvo asociado a una secularización de los gustos, ya que tradicionalmente las mujeres eran relegadas a lecturas piadosas. Pero las nuevas lectoras «daban pruebas de tener otros gustos, más seculares, y hubo que diseñar nuevas formas de literatura para su consumo» (546), entre las que destacan los diferentes

[88] La existencia de un proyecto revisteril centroamericano contemporáneo modernista, era bastante cercano al equipo de *El Fígaro*, y que aplica políticas editoriales pro-publicación femenina, resalta el carácter androcentrista del proyecto de Ambrogi.

formatos revisteriles.[89] *El Fígaro* y el modernismo en general cumple esta función en el contexto centroamericano finisecular, implementando una *feminización discursiva de la literatura*.

La profunda influencia de las publicaciones dirigidas a mujeres ya había sido advertida en México por Gutiérrez Nájera. En un texto de 1881, en el que narra el ascenso del modernismo en el campo literario mexicano, menciona las principales publicaciones periódicas en las que se dieron a conocer autores como Prieto y Alcaraz. Dice que esos periódicos de literatura, en los que los autores se codeaban con recetas de cocina y descripciones de animales raros, lograron larga vida, y que se disputaban su lugar con «los pequeños semanarios de señoritas» (2011b: 34). El tono irónico con el que se refiere a este contexto de publicación es característico de la tensión sexo-genérica de la producción modernista. A pesar de que dirigen gran parte de su energía hacia el púbico femenino, siguen considerando que se trata de un quehacer menor.

Gutiérrez evidencia esta tensión sexo-genérica cuando escribe que «hoy las mujeres leen *La Moda Elegante* y se envenenan con la literatura imposible de María del Pilar Sinués de Marco y el notable marqués de Villa Alegre. Los hombres […] leemos poco y en francés» (2011b: 34-35). La contradicción de considerar la literatura consumida por mujeres como un envenenamiento a pesar de ser un fervoroso productor de literatura para mujeres, refleja la relatividad ideológica del modernismo, que toma una posición discursiva feminizada a pesar de los sesgos machistas y androcéntricos. Esta ambigüedad es propia de los escritores hombres que se profesionalizan por medio de las publicaciones periódicas, que instrumentalizan al nuevo público lector de mujeres para ganar mayor circulación.

Lyons se refiere a un proceso de diversificación sexo-genérica de los géneros discursivos. Sucede una feminización de géneros como la novela, las crónicas sobre moda y otros asociados a la cocina, mientras que los periódicos informativos se masculinizaron: «los periódicos, que informaban sobre los acontecimientos públicos, constituían por lo general una reserva masculina; las novelas, que solían tratar de la vida interior, formaban parte de la esfera privada a la que se relegó a las burguesas del siglo XIX» (2004, 550). Así se produce una división sexo-genérica del

[89] La especialización de cierta producción literaria destinada al público femenino condujo a profundas modificaciones en el funcionamiento del campo literario. Además del surgimiento de proyectos revisteriles destinados específicamente a este grupo social, otra de las consecuencias fue la paulatina canonización de algunos géneros discursivos que habían sido marginalizados, como la poesía amorosa y la novela. Uno de los factores principales de la canonización de estos géneros en el siglo XX debe rastrearse en el público lector femenino.

consumo literario y de la lectura. En Latinoamericana, el modernismo se encargó de esa feminización discursiva del público lector.

Bollman (2006) considera que durante el siglo XIX fueron dos grupos sociales los protagonistas de la revolución del comportamiento lector: los jóvenes intelectuales y las mujeres adineradas. Son estos, precisamente, los grupos involucrados en la producción y recepción de *El Fígaro*. Por un lado, los jóvenes de la bohemia salvadoreña, en su mayoría pertenecientes a clases pudientes, y por el otro, el público femenino a quien se dirigía la publicación, también pertenecientes a la clase alta. El carácter clasista y elitista de la concepción artística del modernismo y de su público meta es evidente en su apología del lujo aristocrático y en otros aspectos, como el racismo y la concepción de la urbe como modelo de modernización y civilización, en contraposición al campo y sus poblaciones campesinas e indígenas.

Bollman señala sobre estos grupos lo siguiente:

> Los dos grupos disponían de suficiente tiempo libre: los jóvenes intelectuales burgueses, porque el mundo socialmente inmóvil en el que vivían les había cortado con frecuencia cualquier posibilidad de ascenso; las esposas y las hijas de la burguesía, porque con la mejora de su posición económica disponían de personal de servicio y, en consecuencia, también de tiempo libre o al menos, durante el día, de intervalos que podían destinar a la lectura (2006, 30).

De esta manera, una serie de procesos histórico-culturales confluyen en Centroamérica para permitir el surgimiento de las llamadas *publicaciones femeninas*:[90] los intentos de renovación de la educación de las mujeres promovidos durante las reformas liberales, el surgimiento de la clases enriquecidas por la centralización del mercado y del Estado, el fortalecimiento de la oligarquía, la inserción de la economía nacional en el mercado capitalista internacional, y la ampliación de la capacidad de acceso a una mayor cantidad de mercancías culturales locales, regionales e internacionales, con su consecuente especialización sociodemográfica y sexo-genérica del mercado literario.

[90] El concepto de *publicaciones femeninas* ha provocado debates en los estudios sobre de la prensa periódica. Se ha señalado que en el siglo XIX, varias de estas publicaciones, a pesar de estar dirigidas a mujeres, no eran dirigidas por este grupo social. Esto se debe a que «en aquellos tiempos el punto de vista femenino era ejercido de manera marginal por las mujeres; y asumido, usurpado, prescrito o impuesto por los hombres» (Ruíz, 1994: 81). En dichas publicaciones «los contenidos reproducen un conjunto de ideas e imaginarios de lo «femenino» construido a partir de una preceptiva masculina» (Infante: 2023, 273). Por otro lado, se ha criticado que la denominación puede interpretarse como esencialista al hablar de lo «femenino» sin mayor especificación histórica y coyuntural. En este trabajo se utiliza el concepto únicamente en su acepción de publicaciones periódicas destinadas explícitamente a lectoras codificadas sociodiscursivamente como mujeres según el régimen sexo-género heteronormativo y binario del siglo XIX.

Todo lo anterior evidencia que las mujeres lectoras, en tanto agentes receptoras, fueron un público lector fundamental en los procesos de consolidación del campo literario moderno centroamericano y del mercado cultural, así como en la revolución lectora y simbólica modernista. Con sus tomas de posición (adquisición, lectura, circulación, recomendación y respuesta) ejercieron un papel determinante en la producción y circulación literaria del momento, si bien desde una posición relegada y limitada. Pero su centralidad en estos procesos evidencia que no se trata de una posición pasiva, como quisieron hacer ver los escritores del momento y más tarde la historiografía literaria.

4.2.5. Las publicaciones periódicas dirigidas a mujeres y la poética femenina del modernismo

En la década de 1980 se comenzó a estudiar las publicaciones periódicas decimonónicas dirigidas a mujeres como un objeto de estudio en sí mismo y comenzaron a ser consideradas como

> una plataforma de expresión cultural que, desde su específica relación con un público de mujeres lectoras, interactuó con diversos horizontes de la sociedad, economía, política y por supuesto, la construcción cultural de la identidad de género, es decir, de la perspectiva y normativa social predominante sobre las nociones de lo femenino-masculino, y su consecuente impronta en la interacción entre hombre y mujeres (Infante: 2023, 274).

Ya consignamos que el éxito de este tipo de publicaciones fue posibilitado en Centroamérica por la ampliación, limitada y clasista, de la educación de las mujeres. Esto no es exclusivo de los procesos históricos centroamericanos, ya que también ha sido documentado en el caso mexicano, como lo señala Lourdes Alvarado, quien considera a las revistas femeninas como instancias de educación informal entendidas como «espacios preformativos [sic] donde, además de allegarse 'información', se gestaron prácticas y dinámicas de autoaprendizaje e introyección de elementos coadyuvantes con la gestación de una identidad colectiva —pública— de las mujeres» (Infante: 2023, 277).

Las publicaciones periódicas para mujeres de la Centroamérica de fines del siglo XIX fueron parte del proyecto de modernización socioeconómica de las élites liberales —instrumentalizado por la oligarquía— y la consolidación de los estados nacionales. Estas publicaciones cumplieron la función de construir a un tipo de ciudadana republicana, con capacidad de consumo cultural y un grado de «civilización» acorde con los objetivos del

«progreso» perseguido por los grupos hegemónicos. El modelo de ciudadana moderna, pudiente e ilustrada, también fue controlado desde las instancias de producción discursiva, dominadas por hombres, para evitar la amenaza que podría significar al orden heteropatriarcal.

En la coyuntura finisecular, este tipo de publicaciones periódicas estuvo vinculada a otro fenómeno literario que dio un especial énfasis al público receptor femenino: el modernismo. La importancia de la participación del público femenino en el forjamiento de la literatura modernista centroamericana ha sido ampliamente ignorada por la historiografía y la crítica literaria.

Se trata de un aspecto central de la revolución simbólica que puso en marcha el modernismo y de la inserción de las mujeres en el campo literario, primero como agentes receptoras y lectoras, nutriendo su repertorio cultural, para después reclamar su posición como productoras legítimas. Muchos de los proyectos revisteriles y de la producción literaria modernista tuvieron en las mujeres lectoras su motivación y direccionamiento principal, aunque en la mayoría de los casos haya sido un *performance* discursivo hecho por conveniencia. Por esta razón es que la *poética femenina modernista*, como le denomina Martínez (2001), es determinante a la hora de entender la estructura del campo literario en un momento de transformación profunda. Martínez (2001) considera que «el Modernismo podría suponer, a la vista de la posterior historia literaria, la ya definitiva entrada del público femenino en el desarrollo de las literaturas que el tiempo ha acabado convirtiendo en canónicas» (Martínez: 2001, 16).

Martínez propone el análisis de la representación de las lectoras como una vía para la dilucidación de las lectoras históricas. Por medio del análisis de las lectoras-personajes y de las demás variantes de lectora femenina presente en el corpus seleccionado para este capítulo, se puede lograr una reconstrucción parcial de las lectoras históricas de *El Fígaro*. Este procedimiento es de especial utilidad en contextos como el centroamericano decimonónico, en el que la documentación sobre la recepción es escasa o ausente.

En *El Fígaro*, las crónicas semanales, que abren la gran mayoría de números, están dirigidas explícitamente a las lectoras. Esto constata el papel primordial dado al público meta: el proyecto se construye alrededor de ellas. De esto depende la supervivencia de la revista. Más allá de esta publicación específica, el modernismo en tanto proyecto sociocultural latinoamericano apela al público femenino. En ellas encontró la vía hacia la legitimación de su proyecto, por medio de un mayor consumo. Por ello, instrumentalizó la apelación a este público, destacando los valores

estéticos de lo sentimental y lo fantástico, tomando una posición contraria a cultura apolínea, racionalista y positivista, así como su clara asociación a los valores masculinos hegemónicos.

En los géneros modernistas de índole periodística, la relación entre el texto y el ámbito del lector es más frecuente, por lo que la apelación a la lectora implícita es recurrente y cumple la función pragmática de generar el efecto de lectura de cercanía complicidad.

En *El Fígaro,* las lectoras-personajes, las destinatarias (ficcionales o no), las lectoras implícitas y las mujeres representadas en general, constituyen construcciones discursivas estereotipadas. La estereotipación, a pesar de constituir un obstáculo para el establecimiento objetivo de las receptoras históricas, documenta cómo el equipo y los colaboradores de la revista imaginan y entienden a su público meta. También fungió como una tecnología de construcción de género, ya que fue uno de los medios utilizados por los redactores y colaboradores para construir a este nuevo público lector en función de sus proyectos específicos. El uso de estereotipos es una estrategia editorial para lograr un alcance heterónomo, condición necesaria para la supervivencia de revistas que buscaban abrirse campo en el nuevo mercado literario.

No debe pasarse por alto que, debido a estas tomas de posición discursiva, los modernistas fueron comúnmente feminizados u homosexualizados desde los discursos masculinos hegemónicos. En El Salvador, durante el gobierno de los Ezeta (1890-1893), se llevó a cabo una campaña de difamación en periódicos simpatizantes con el gobierno contra los escritores que posteriormente serían colaboradores de *El Fígaro*: Vicente Acosta, Francisco Gavidia y Rubén Darío. En 1892 *El Eco Nacional* insinuaba que estos escritores mantenían una relación que superaba lo intelectual y alcanzaba lo amoroso: «jamás se ha visto una pareja tan igual […] juntos llevan su vida tan tempestuosa de bajezas y obscenidades». También señalaba que «se pasean del brazo, primero en Costa Rica y después por Guatemala» (citado en Arévalo, 2022: 67). Otro colaborador de *El Fígaro*, J. Antonio Delgado, fue objeto de este tipo de discurso discriminante (Arévalo: 2022, 68).

La galofilia también fue interpretada como signo de afeminamiento por los sectores conservadores y antimodernistas, porque había «una construcción ideológica de afeminación de los franceses, sobre todo de los parisienses» (Arévalo: 2022, 79). Cuando a Ambrogi se le reclamaba su afrancesamiento, «no se estaba refiriendo exclusivamente a un estilo de escritura, sino que también a una forma de estar en el mundo […], el ser llamado «francés» tenía un dejo peyorativo que lo aproximaba a un afeminamiento» (Arévalo: 2022, 119). De este autor también

se ha señalado, como de otros modernistas, una «sensibilidad feminizada», lo que según Arévalo significa «que identifican al lector ideal como femenino, desarrollando textos que pretendan dialogar de la forma más próxima [con] él» (2022, 79).

La apuesta estética y editorial hacia lo femenino, es decir, la poética femenina, se materializa tanto en la escritura como en la performatividad corporal y social de los modernistas, lugares desde los que gestan relativas resistencias ante la lógica heteropatriarcal dominante. Pero su propuesta reside en formas no hegemónicas del patriarcado capitalista. Así, mantienen una noción jerárquica y binaria del sexo-género, a la vez que relativizan y alteran ciertos aspectos de estos sistemas de dominación. Dicha ambigüedad es constante en las publicaciones de *El Fígaro*.

4.3. Prescribir la lectura: regulaciones de la literatura para mujeres en *El Fígaro*

En *El Fígaro,* la constante interpelación a las «señoritas» lectoras refuerza la construcción discursiva del público meta. Esta función pragmática busca que la lectora histórica no separe por completo su identidad de la identidad de la lectora implícita y rompe con la posición pasiva de lectura, de manera que se produce «una quiebra de la identidad original de la lectora histórica, quiebra que resulta en la ubicación de esa lectora en dos niveles distintos —el textual y el extratextual— y que no sirve sino para intensificar la carga catártica propia del texto» (Martínez: 2001, 22).

El uso de este tipo de interpelación está presente desde el primer texto de toda la revista, en el que se establece a las «lectoras mías» como lectora implícita. El arcaísmo discursivo y el hedonismo de «De la escarcela. En «Las promesas de *'El Fígaro*'» (número 1, tomo I: 1-2) la asociación estereotipada de las mujeres con la superficialidad sensual, la actividad imaginativa y la lectura como mero entretenimiento constituye una modelación de las receptoras de la revista, la construcción discursiva de esta lectora responde a lo que la Redacción entiende como su público.

Esta estrategia ya había probado su éxito en otras partes de Latinoamérica; pero más allá de verla solamente como estrategia editorial, debe evidenciarse que los hombres escritores también se vieron inmiscuidos en esa valoración de lo sensible-imaginativo como propio de la feminidad. Su apuesta por la fantasía antes que la mímesis realista los coloca en el espacio simbólico que ellos mismos atribuían a las mujeres, lo que no significó el abandono de sesgos machistas.

En la cultura revisteril modernista se habían establecido algunos valores estéticos y mercantiles como característicos del público femenino, de los que también se apropió *El Fígaro*: la moda y los bienes culturales novedosos, según los paradigmas europeos. En el editorial se lee que *El Fígaro* «dirá cuanto sepa de modas y podrá decidir sobre cuál es el perfume más en boga, cuál el color más usado y de París una inteligente cronista le enviará las últimas noticias» (2). Las mujeres con capacidad de acceso a dichas mercancías tienen intereses cosmopolitas y se consideran contemporáneas a la cultura europea. Este grupo social también participa de la modernización, entendida como mecanismo de reproducción de los sistemas de colonialidad, propia del proyecto liberal de consolidación del Estado-nación salvadoreño. El elitismo de dicho proyecto se plantea como un deseo de adquisición de mercancías que reflejen el estatus. Ese estatus también se refleja en consumir productos revisteriles como *El Fígaro*, entendido como un bien simbólico.

El hecho de que los modernistas adoptaron, junto con sus lectoras, una posición feminizada según la estructura simbólica heteropatriarcal del momento, también se manifiesta en el gusto por la poesía, y en general, por todo género entendido como meramente *estético* (entendido como no útil»).[91] Así se entiende a partir del análisis de «Conversación dominical» (número 15, tomo I: 133-134), firmado por Lohengrín (Víctor Jerez),[92] donde se establece una relación entre la sensibilidad poética y el «corazón» femenino, y se dan algunas pautas que debe tener en cuenta el poeta a la hora de escribir para mujeres.

En el texto se comenta un texto de Bécquer, que es el poeta favorito de la destinataria: «Puesto que U. lo quiere, amiga mía, hablaremos de su poeta favorito […] Honra y no poca recibe el poeta cuando es admirado por una mujer hermosa» (133).[93] Sobresale el tono conversacional,

[91] Como complemento a la feminización discursiva, otros géneros discursivos y formatos impresos fueron masculinizados. La prensa informativa y el ensayo científico son buenos ejemplos.

[92] En los textos analizados en este capítulo, es común el uso de los seudónimos Conde Paúl y Lohengrín, correspondientes a Arturo Ambrogi y Víctor Jerez, respectivamente. Los redactores-propietarios del proyecto *El Fígaro* firman bajo estos seudónimos los textos que tienen como destinatarias explícitas a las lectoras, con el objetivo de construir una «personalidad literaria» que las lectoras identifiquen con un amigo íntimo o un amante. El uso de estos seudónimos tiene varias implicaciones en el condicionamiento del proceso recepción: el tono usado en la mayoría de estos casos es de seducción y complicidad, con lo que se busca construir el efecto discursivo de una comunicación individual entre el escritor y la lectora; este recuso discursivo es usado para disminuir la distancia entre la lectora implícita y la lectora histórica; también sirve para disimular la estructura jerárquica y patriarcal del proyecto, ya que se enmascara bajo un tono de intimidad y cercanía amistosa o amorosa.

[93] Es muy sugestiva la estructura del texto y la hibridez genérica que presenta. La voz enunciativa tiene funciones tanto epistolares como ensayísticas. En una primera instancia el sujeto de enunciación se comporta como un emisor de una carta, para después olvidarse de su destinataria inicial y comportarse como un comentarista o crítico literario. El hecho de que se dirija inicialmente a una destinataria debe entenderse como un juego ficcional, donde tanto la

destinado a producir una identificación más directa entre la lectora implícita y la receptora-lectora, con tal de crear una mayor involucración de esta en la lectura.[94]

La siguiente cita del texto de Lohengrín deja patente la dicotomía conceptual sobre la que descansa la noción de la supuesta estética o sensibilidad femenina, a saber, mujer-poesía-sentimiento-corazón / hombre-prosa-razón-cerebro:

> Debo hacerle la observación de que las mujeres son más amigas de la poesía; parece que el corazón de ellas ha nacido más para sentir que el de los hombres. Hay un fondo de poética ternura en la individualidad de la mujer, poesía que conserva en el recinto de su hogar, como las Vestales conservaban el fuego sagrado, poesía que eleva en la esposa, que hace más grata la vida en la hija y en la hermana y que se diviniza en el amor incomparable de la madre, de la madre que es el tesoro más grande del hombre, la suma de todos los sentimientos nobles, de todas las aspiraciones más altas (133).

El pasaje revela el alineamiento de *El Fígaro* con el proyecto liberal de consolidación estatal. Así como la educación liberal de las mujeres tiene como finalidad la construcción de un tipo de ciudadana educada para que cumpla de mejor forma con sus labores dentro del sistema de sexo-género patriarcal (mantenimiento del hogar, cuido de los hijos, etc.), también el proyecto literario de *El Fígaro* funciona como un dispositivo no oficial de educación, destinado al modelamiento ideológico de las lectoras.

En la cita se acude a criterios esencialistas del sexo-género que asocian la predisposición poética femenina a su posicionamiento social dentro del patriarcado. Lo innato de la poesía y su asociación con la maternidad le dan el grado determinista de condición biológica. Esta «cualidad natural» presenta la apreciación de la poesía como un acto no intelectual, sino natural y, siguiendo las connotaciones de la dicotomía cuerpo / mente, irracional y corpóreo.

En la siguiente cita se presenta una reafirmación del papel receptor de las mujeres y el productor de los hombres, a la vez que se aconseja una posición moralista a la hora de escribir literatura para mujeres:

> Siempre he creído, señorita, que no debe olvidarse esa parte de poesía que hay en el alma de toda mujer y que antes bien ha de tenerse muy presente cuando se

lectora como su comunicación previa son ficticias, y se usan como excusa para introducir una comentario de crítica literaria. La apelación a una destinataria ficcional es un recurso retórico usado en la revista para generar el efecto de cercanía íntima y de complicidad entre la voz enunciativa y la lectora histórica. Este tipo de juegos, así como la hibridez genérica, son comunes en *El Fígaro*, especialmente en las *causeries*/crónicas con las que se inicia cada número, que están destinadas al público femenino.

[94] El tono de cercanía confidencial también se aprecia en la siguiente cita del mismo texto: «En secreto diré á U. amiga mía, que bastante papel manché no por culpa mía […] sino por culpa de Bécquer» (133).

> escriban libros para ella. Libros malos digo que son esos que logran arrancar los ideales más queridos, son enemigos vuestros que se entran por la puerta y nos roban un tesoro, que nunca se recobra (133).

El productor de literatura para mujeres cumple un papel tutelar, es el supuesto protector de un «tesoro» que tienen sus lectoras. La metáfora del enemigo que entra por la puerta y se roba el tesoro hace referencia a la inocencia, a la virginidad y a la sexualidad. De manera que el escritor toma una posición moralista al presentarse como el custodio de la inocencia y la sexualidad femenina. Evitar y censurar los estímulos eróticos constituye un control del sexo a partir del control de la lectura. La lectura femenina se vio muchas veces como un riesgo para el *statu quo* de la sociedad patriarcal, que tiene como uno de sus fundamentos la regulación de las prácticas sexuales. La siguiente cita de Lyons se refiere a este punto:

> [la lectura femenina de ciertos materiales considerados peligrosos] suponía una amenaza para el marido y padre de familia burgués del siglo XIX: la novela [o la poesía] podía excitar las pasiones y exaltar la imaginación femenina. Podía fomentar ciertas ilusiones románticas poco razonables y sugerir veleidades eróticas que hacían peligrar la castidad y el orden de sus hogares. Por ello, la novela del siglo XIX se asoció con las cualidades (supuestamente) femeninas de la irracionalidad y la vulnerabilidad emocional (2004, 550-551).

La asociación de la literatura con el erotismo femenino tenía una larga tradición en occidente, como en la historia de Paolo y Francesca en la *Divina comedia*. En el siglo XIX, «la lectura ensimismada y obsesiva se veía como un vicio, y se le llegó a asociar con enfermedades sexuales» (Bollman: 2006, 25). Bollman señala, con tono irónico, que el miedo al furor de la lectura femenina llevó a la elaboración de

> nuevas reglas que enumeraban lo que los jefes de familia y los educadores consideraban provechoso en la lectura, a fin de que las mujeres, cuya imaginación desbordante era bastante conocida, no pusieran su propia vida ni la de sus esposos en peligro como consecuencia de su funesta pasión por la lectura (Bollman, 30).

El Fígaro busca establecerse como un tutor, defensor, censurador y controlador de la moral y la sexualidad de sus lectoras. Esta posición de la revista produce una tensión: por un lado, las nuevas lectoras constituían una amenaza para el estatus de las élites masculinas y su dominio sobre el discurso público; pero al mismo tiempo, representaban una fuente de ingresos económicos y de capital simbólico para los promotores de la cultura y la literatura, las imprentas, las librerías y las publicaciones periódicas destinadas a mujeres. Por ello, los modernistas de *El Fígaro* actúan, a

veces, como censuradores y ejercen control sobre la literatura y la lectura femenina, pero también sobrepasan constantemente los límites más conservadores para hacer constantes guiños sexuales y para usar matices eróticos en la literatura que publican.

La lectura de poesía por parte de mujeres es menos filtrada, menos juiciosa, y menos racional, según la siguiente cita de «Conversación dominical»: «Gusto de oír la opinión de una mujer sobre un libro de versos, como que ella tiene el sentido de lo bello y agena [sic] á clasificaciones de escuela sabe decir si el verso tiene poesía» (133). Esa predisposición para el sentimentalismo es lo que el sujeto enunciativo aprecia de las opiniones femeninas sobre la poesía, no el conocimiento crítico sobre las diferentes pugnas entre escuelas literarias. Se asume que la mujer, al no participar del discurso público ni acceder a las polémicas literarias, puede juzgar de manera más «pura» la poesía; es ajena a la conceptualización y se guía únicamente por sentimiento e intuiciones. La poética femenina promulgada por *El Fígaro* la coloca en una posición de desventajosa puerilidad, destinada a ser agente receptora y nunca productora literaria ni de crítica.

En el texto «Fragmento» (número 8, tomo II: 63), con firma del francés Edmond de Goncourt (no se indica de dónde se obtuvo la traducción), se aprecia cómo el autor hace una configuración del amor literario que atrae a las lectoras francesas, y por antonomasia, a todas las lectoras modernas. Se defiende que no es el erotismo, sino el amor novelesco, lo que seduce a las lectoras: «el libro obsceno, el libro erótico no ejercen ningún influjo sobre la joven francesa. Cuando ésta llega á perderse por la lectura, se pierde por un libro sentimental, por un libro castamente novelesco» (63).

Una de las estrategias utilizadas para lograr ese amor novelesco es ubicar espacial y temporalmente la narración en un entorno lejano:

> Para que el libro que tiene entre las manos le llegue al alma, para que la conmueva y enternezca, para que la acerque á la tentación. Ha de pintarle un amor que la desenvuelva en medios muy distintos de nuestros salones; un amor contrariado por desgracias, peripecias y fatalidades, un amor rodeado, en fin, de circunstancias que lo conviertan en una especie de sentimiento ideal, ajeno á la simple copia de lo que tiene delante de sus ojos (63).

Una vez más, se presentan una estrategia discursiva para los escritores que escriben para mujeres. Esta sirve para contrarrestar, por medio de la idealización, las fuerzas del erotismo. Mientras que en los círculos literarios masculinos las corrientes naturalistas venían tomando fuerza, y en ellas se representa el contexto contemporáneo más inmediato a la producción y a la

lectura, en la literatura para mujeres se busca lo contrario, se busca alejar lo literario de representación de la realidad social material. Se construye así una desconexión entre las lectoras y el contexto contemporáneo, para mantenerlas en el espacio semiótico de lo ideal.

Esta es una de las razones por las cuales el modernismo tiene predisposición hacia las temáticas fantásticas. Dada la importancia que tuvo el público femenino en la construcción del modernismo, no es difícil ver la razón de la vinculación entre la poética femenina y la literatura idealizante. La adopción por parte de los modernistas masculinos de dichas premisas estético-ideológicas los llevó a posicionarse discursiva y performáticamente del lado de la feminidad, según la estructura ideológica binaria del liberalismo hegemónico.[95]

La interpretación de ciertas literaturas como propias del público femenino también queda patente en un pequeño texto que funge como semblante del escritor Armand Silvestre, firmado por el cubano Conde Kostia (Aniceto Valdivia), titulado «Panoplias. Armand Silvestre» (número 4, tomo II: 28). En él se dice que Silvestre es un poeta «de bella raza latina. Ama lo bello bajo todas sus formas y así lo demuestra en sus *Cuentos*. Ha publicado volúmenes de poesías que todas las francesas y muchas españolas han leído y volúmenes de *nouvelles* que esas mismas mujeres confiesan -pero cubriéndose con el abanico- haber leído» (28). Esto documenta que el proceso de feminización de cierta literatura alcanza a todo el modernismo, es un fenómeno que va de la mano del surgimiento de las mujeres como nuevo público lector y como nueva fuerza estructurante del campo literario.

4.4. Del álbum a la revista: una lucha por el control de la circulación literaria

Como parte de la construcción discursiva de las receptoras-lectoras, *El Fígaro* se refiere a prácticas de lectoescritura propias de este público, específicamente, a los álbumes. Los álbumes fueron cuadernos literarios de circulación literaria donde las mujeres recopilaban poemas, manuscritos, cartas, dedicatorias, recortes variados y otros textos[96]. Más que simples objetos de colección, constituían herramientas de sociabilidad y autoformación literaria. Como señala

[95] Gutiérrez Nájera fue uno de los defensores modernistas de la sentimentalidad en el arte. En la siguiente cita, el mexicano muestra un rechazo de la mímesis y del realismo: «Se ha creído por algunos, que el objeto del arte es la imitación de la naturaleza y esta creencia es, según nuestro entender, evidentemente errónea» (2011a: 21). Este rechazo es una de las razones por los que los modernistas toman especial interés en los géneros fantásticos, sentimentales e idealistas, que hacen coincidir con la construcción del gusto literario femenino.

[96] La *tecnología del recorte*, que Viu ha identificado en revistas latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX, ya era común en los álbumes femeninos del XIX (2019: 129).

Miseres, los álbumes permiten analizar «las nociones de público y privado, las relaciones sociales, la práctica del coleccionismo y consumo de la cultura impresa, las dinámicas de género y las ideas en torno al arte y la literatura […] del siglo XIX y comienzos del XX» (Miseres, 2022: 71). Sin embargo, su circulación fuera del ámbito masculino generó tensiones, lo que llevó a su apropiación y reformulación en revistas como *El Fígaro*.

Por ejemplo, Lohengrín dedica el artículo «El album» (número 13, tomo II: 100-101) a la práctica de los álbumes. Recurriendo al tono de intimidad, la voz enunciativa construye el texto como una conversación íntima con las lectoras.

La voz enunciativa le pregunta a su interlocutora: «¿Tenéis álbum? Lo celebro: ese libro tan estimado es objeto de las burlas de muchos y el perpetuo temor de los que emborronan cuartillas. Burlas y temores que carecen de razón» (100). La cita revela el estatus del que gozaban los álbumes entre los escritores: los desprestigian y les temen. Los desprestigian por tratarse de espacios discursivos privados, a los cuales no tienen acceso, y que son regulados totalmente por su dueña. Les temen porque estas características los hacen inaccesibles a su control.

Se trata de dispositivos de circulación de literatura administrados por mujeres y cuyas lectoras serían principalmente otras mujeres, sin mediación masculina. Por circular en el ámbito privado, se escapan del control del capital simbólico del campo literario. Pero las revistas modernistas, como *El Fígaro*, supieron aprovechar este potencial e intentaron introducirlo en sus proyectos: llegaron a copiar los géneros y la forma de los textos que usualmente se escribían en los álbumes, con tal de presentar a sus lectoras formas discursivas familiares. Por esta razón, en *El Fígaro* abundan los textos que llevan como título o subtítulo sintagmas similares a «en el álbum de…».[97]

Se trata, en la gran mayoría de los casos, de poemas de amor, ya que los álbumes eran espacios de escritura donde se dedicaba literatura amorosa a sus dueñas. Por eso Lohengrín le llama al álbum «primoroso estuche de seda destina el afecto para las cartas amorosas» (101). La amplia popularidad de los álbumes es instrumentalizada por *El Fígaro* para crear un nuevo género

[97] Algunos ejemplos son: «En el album [sic] de la señorita Angela Aguilar» (número 1, tomo I: 3), «A Patria Tió (para su álbum)» (número 1, tomo I: 6), «A Cordelia Guirola. En su album» (número 6, tomo I: 50-51), «Rima. Para el album de la señorita Virginia Ambrogi» (número 8, tomo I: 68), «Lo que yo quiero en el album de Virginia Ambrogi» (número 16, tomo II: 142), «Página de álbum. A Teresa Cobos» (número 20, tomo II: 153), entre otros. No debe descartarse la posibilidad de que estos textos procedieran, en efecto, de los álbumes de algunas de las mujeres del contexto salvadoreño. También es posible que estuvieran destinados a ser recortados y coleccionados por las lectoras, especialmente aquellos que llevan una dedicatoria explícita.

de poesía. La implementación de este género en la revista implica su mutación: pasa del ámbito privado al público, de lo doméstico al campo literario. Se transforma en una forma más de legitimación del proyecto dada la posición que tenían las mujeres a quienes se les dedican los textos en la jerarquía social.[98] La publicación de estos textos es una política editorial dirigida a la construcción, satisfacción y atracción del público femenino.

También en la cuarta sección de «Mis domingos» (número 23, tomo II: 177-179), una *causerie* firmada por Conde Paúl, se presenta el tema de los álbumes, y apunta que esta práctica de lectoescritura «está de moda entre algunas de nuestras señoritas» (178). Presenta esta práctica como un bien cultural simbólico, destinado a la obtención de estatus: «Yo conozco álbums [sic] que son verdaderos tesoros, florilegio de preciosuras. El álbum es para las mujeres bellas, lo que los pergaminos vetustos para los viejos condes y los canosos marqueses del buen tiempo» (178).

Los álbumes son interpretados como una práctica propia de las mujeres de clase alta. Pero el texto va más allá: además de ser marcadores de clase, la calidad del álbum es un indicador axiológico del estatus general de su dueña: «Por el álbum que posee se juzga del valor de una dama» (178). Se considera que el álbum permite posicionar socialmente a una mujer. Así como para los productores la toma de posición determina su posición dentro del campo, para las receptoras-lectoras el álbum y las composiciones que contiene constituye una fuente de capital simbólico que va de la mano con su posición en el campo social.

4.5. La construcción de un público: la difusión literaria para «señoritas»

Una de las formas en que se construye el gusto literario de las receptoras-lectoras de la revista es por medio de reseñas y recomendaciones dirigidas específicamente a este público. El análisis de las recomendaciones, sus formas y sus implicaciones sociodiscursivas es otro de los medios por los cuales podemos llevar a cabo una reconstrucción parcial del perfil de lectora de *El Fígaro*.

Un primer formato discursivo utilizado en la difusión literaria para mujeres es el relato ficcional. Un texto de este tipo que ejemplifica bien el contexto de enunciación del proyecto revisteril (contexto masculino, discurso público) y el contexto de recepción (contexto femenino,

[98] No solo la poesía para álbumes cumplía esta función. También hay textos que llevan por título «medallones» (en verso) o «saetas» (en prosa). Son textos dirigidos a las lectoras históricas de *El Fígaro*, ya que llevan dedicaciones explícitas a mujeres jóvenes pertenecientes a la élite capitalina salvadoreña. La revista busca, con esta estrategia editorial, establecer relaciones concretas con un público lector femenino proveniente de la élite y ganarse su favor.

lectura privada), es «Espirita» (número 12, tomo I: 109-111), firmado por Conde Paúl. A pesar de estar dirigido a las lectoras, la voz narrativa mantiene un conversación con un interlocutor masculino, mientras que la «señorita», a quien el texto se dirige en última estancia, es relegada a un segundo plano, como oyente. Esta estructura discursiva es representativa de cómo se configura el proceso de producción y recepción de *El Fígaro*: la conversación pertenece a los hombres, la producción discursiva pertenece a ellos, pero la destinataria final es la mujer.

El texto comienza así: «Y os quiero hablar, señorita, de un libro viejo que, á pesar de haber rozado sus pájinas [sic], con sus alas, muchos años, se conserva nuevo, lleno de novedad siempre, lindo y cautivante. Es la eterna «nueva primavera» del poeta alemán. / Hablo de la 'Espirita' de Teófilo Gauthier» (109). El relato está construido de manera tal que el narrador autodiegético comparte un espacio físico con la personaje que inicialmente es la interlocutora. Pero inmediatamente después sucede un cambio de interlocutor, y se introduce a un nuevo personaje, un «amigo», de manera que la interlocutora inicial es desplazada, de la siguiente manera: «—Toma Ud., amigo mío, un chartreuse? ¿Fuma Ud. Un [sic] cigarrillo? / Acerquemos las sillas al balcón y mientras contemplamos el paisaje hechicero que forma el jardín que se renace, despartamos [sic] un poco. —¡Con su permiso, señorita!» (109). Los hombres se recluyen al balcón a tomar vino, fumar, y mantener una discusión literaria de la cual la «señorita» es excluida.

El espacio en el que sucede la conversación es representativo de la posición que toma *El Fígaro* dentro del campo literario: el balcón es un lugar intermedio entre el espacio privado y el público. La interlocutora queda relegada a lo privado: escucha desde adentro, y desde allí accede de manera indirecta y mediada por hombres, a la conversación sobre literatura.

La posición de esta «señorita» es asimilable a la del personaje de *Espirita,* la novela de Gautier que se comenta ene este texto de Conde Paúl. Se trata de un espíritu de mujer que solo puede acceder a la palabra por medio de la intermediación masculina del discurso. Ella se comunica con Guy de Malivert, el personaje de la novela, por medio de la *mediumnític*a, es decir, por medio de la inspiración. Y por medio de esta comunicación Malivert escribe la historia del espíritu. Es por medio de la escritura de Malivert que el espíritu de la mujer puede expresarse en el mundo real, así como en *El Fígaro* las mujeres son representadas discursivamente por los hombres de la Redacción y los colaboradores.

Una vez comentada la novela con el interlocutor masculino, se restituye a la «señorita» como interlocutor:

> ¿Estamos, amigo? Un nuevo cigarrillo, una nueva copita de chartreuse y en marcha. Oscurece ya y la sombra anega todo el vívido paisaje que forma el jardín, bajo las caricias de la Primavera…… / —Señorita: / Buscad el libro de Gauthier y leédlo. Veréis como se goza, como no lo soltáis de las manos hasta no concluirlo. Vuestra imaginación, traviesa libélula, que vuela de botón en botón y nunca sacia su sed de mieles, se sentirá cautivada cogida en esa red. Os lo aseguro (111).

La estructura textual es otro indicativo de la naturaleza del proyecto revisteril: el texto empieza y termina con la «señorita» como interlocutora, pero en el centro solo están el enunciador y su «amigo» discutiendo sobre literatura. Se trata de una «envoltura» o un marco feminizado, mientras que en núcleo hay un contenido dirigido por hombres. La «señorita», así como las lectoras, se encuentra únicamente en los márgenes del discurso literario. La poética femenina de *El Fígaro* es, pues, una ilusión que enmascara la realidad androcéntrica del proyecto.

El uso de géneros discursivos feminizados es la segunda forma utilizada para las recomendaciones literarias destinadas al público femenino, como las cartas. Un ejemplo de este uso del género epistolario se encuentra en «Cartas á una dama» (número 4, tomo I: 34-36), firmado por Conde Paúl. En el texto se recomienda la novela *Madame Chrysanthème* (1887) de Pierre Loti. El uso del género es una estrategia discursiva cuya finalidad es lograr una identificación de la receptora-lectora histórica con la destinataria ficcional.

Martínez (2001) apunta las siguientes razones de la feminización del género epistolar:

> se han visto razones de tipo cultural, en cuanto que las cartas son textos no mediatizados por la paratextualidad y por tanto resultan apropiados para un público cuya perceptibilidad se considera principalmente intuitiva. También existen causas de tipo social, pues lo epistolar se convertiría en la vía de expresión de ámbitos y experiencias femeninos (el hogar, etc.), que no habrían sido recogidos en otro tipo de discursos. Habría igualmente razones de tipo literario, ya que lo epistolar habría sido un recurso frecuente en géneros de tradicional audiencia femenina (la novela de folletín, por ejemplo), y razones de tipo psicológico, puesto que se trataría de un discurso apropiado para la exposición inmediata de afectos y sentimientos; asimismo su intensa oralidad reduciría el distanciamiento entre lector y texto que existiría en géneros lingüísticamente más elaborados [esto apoya la representación de la lectora-personaje como] un sujeto marginal en el conjunto social, sentimental y emocionable, ajeno a lecturas eruditas o utilitarias e intensamente sugestionado por el contenido de este tipo de textos (21).

La «carta» de Conde Paúl, comienza refiriéndose a una invitación hecha por la destinataria ficcional para tomar el té y charlar. Según el emisor, la conversación que tendrían versaría sobre «cosas agradables», como el

> color de moda, del pliegue recién brotado de la maravillosa tigera [sic] de Worth, de la flor de ordenanza para el corpiño, del perfume más en boga; de todas esas deliciosas chucherías. Y luego, de arte: del nuevo libro, de la *revue* recién llegada, del nuevo *conteur* nacional que se presente en la segunda ó tercer plano de un periódico correteador, del verso de algún poeta amigo, quizá lejano, quizá próximo, que pase batiendo sus alas (34-35).

Las «chucherías» de moda y la literatura pertenecen a un mismo nivel temporal (conversación ociosa a la hora del té) y de clase (se asimilan a los productos culturales propios de la élite salvadoreña). Ambos tipos de mercancías (moda y literatura) forman parte de un mismo entramado cultural moderno: la moda y el arte constituyen ámbitos de un gusto «feminizado». Se trata de una comprensión de la literatura como objeto de decoración, como pasatiempo en los ratos de ocio. Pero este gusto no es exclusivo de la destinataria —y por extensión de las receptoras-lectoras de la revista—, sino que el emisor comparte estos gustos refinados y cosmopolitas.

La tensión es evidente: por un lado, se mantiene la estructura jerárquica según la cual los hombres se mantienen como productores del discurso y reguladores del acceso femenino a este; pero por otro, los hombres modernistas ponen en movimiento una leve alteración de este orden al posicionarse del lado de lo sentimental, «no-utilitario», fantasioso y banal; cualidades atribuidas, desde esa misma estructura patriarcal, a las mujeres.

En esta «carta» se representa a la destinataria como una persona al tanto de las últimas novedades literarias, al mismo nivel del emisor. Esto difiere del caso recién analizado, y documenta la heterogeneidad de posiciones que se encuentran en *El Fígaro*. La destinataria de esta carta ficcional conoce los últimos libros y revistas llegadas del exterior, y está al tanto de los sucesos de la vida literaria del país.

La posición compartida por emisor y destinataria se aprecia en la siguiente cita:

> Para nosotros que tanto amamos ese dorado país lejano, los libros de Pierre Loti son hallazgos, por decirlo así, de mucho valer. De este artista encantador […] no conocía más que pedazos sueltos, retazos de prosa impregnada de perfumes misteriosos, que traían diarios y *revues* de París. Ayer, de una de las casas libreras de esta capital, me enviaron unas cuantas de ellas (35).

Al configurar un «nosotros» que contiene tanto al remitente como a la destinataria, se busca establecer complicidad estética con las receptoras-lectoras. La novela recomendada es de índole orientalista, su relato se desenvuelve en Nagasaki. El recurso a contextos espaciotemporales

distantes, como ya fue señalado, era común en la literatura escrita para mujeres. Pero el personaje-emisor evidencia que es un gusto compartido también por él.

Por otra parte, el tipo de lectura promovido se fundamenta en los efectos sensoriales-corporales. Esto responde a las estructuras conceptuales binarias que ya hemos señalado: a la lectura masculina se le atribuye racionalidad e intelectualidad, mientras que a la femenina sensualidad y corporalidad. Pero esta dicotomía es levemente alterada, ya que el narrador está construyendo un «nosotros» que experimenta el mismo tipo de lectura.

Según el relato de carta ficcional, el remitente adjunta el libro de Loti y le desea lo siguiente a su amiga: «espero que producirá en su alma delicada las mismas impresiones que á la mía produjo» (35). Así, lo que espera que la lectura produzca en su interlocutora son impresiones y sentimientos. Pero en su búsqueda de la forma, de lo sensual y de los efectos corporales provocados por el arte—en contraposición a la pragmática de los efectos racionales—, el modernismo suele considerar en estos términos toda literatura. Podemos vernos tentados a adjudicar esta crítica «sentimentalista» al hecho de dirigirse a una mujer, pero más allá de eso, la misma estética promovida por los modernistas toma este punto de partida. En la revista hay otros casos, sin lector implícito especificado sexo-genéricamente, en los que se sigue usando este tipo de comentario literario para destacar el valor estético de una obra.

Se podría pensar que este «travestismo discursivo-performático» podría conllevar una alteración e incluso subversión de las lógicas de dominio heteropatriarcales, pero no es así. En la mayoría de los casos, el sujeto de enunciación masculino simplemente hace eco de las estructuras binarias heteropatriarcales.

Hemos abordado dos géneros discursivos que son utilizados como vehículos para la difusión literaria para mujeres, la ficción y la epístola. El tercero es la *causerie*/crónica, que también es un género feminizado. Un ejemplo es el texto «Jean Rameau» (número 9, tomo II: 67), firmado por el cubano Francisco García Cisneros. Allí se recomienda la lectura de Rameau a las lectoras, referidas como «señoritas». De manera que la feminización de las crónicas sucede paralelamente a la feminización de otra literatura, como la epistolar y la poesía.

Lo anterior se reafirma en la siguiente cita del texto de García Cisneros, donde se refiere a Rameau como «uno de los reveladores del misterio de la existencia. Un filósofo en rima, que reviste con el florilegio de la frase la realidad fría de la idea. […] Es una poesía hecha para ser leída por damas de collares riquísimos ó prelados de mitras relumbrantes» (67). La poesía de

Rameau se presenta como una mercancía complementaria a las otras con las que las mujeres de clase alta comunican su estatus. De manera que la lectura también produce capital simbólico para las lectoras.

Esto remite a una interseccionalidad entre la modelación sexo-genérica de las lectoras por medio de la construcción discursiva de sus gustos literarios, así como a la producción de un imaginario social que representa la modernidad como una cuestión de clase, la cual es accesible por medio del consumo de ciertas mercancías cargadas simbólicamente de estatus.

Otra manera en que se evidencia esta interseccionalidad es en la promoción de la lectura como una práctica ociosa, que se lleva a cabo en momentos de confort a los que únicamente pueden acceder las mujeres acomodadas: «Es para después de la hora verde, cuando el sol prende en el polvo, en las hojas, sobre las cúpulas, en los aleros, su fina lluvia de oro y las estrellas abren los párpados de sus ojos, para esa hora los cuentos de Rameau, las canciones de Thibaut de Champagne y los cromos de Puvis, hechos en casa de Goupil» (67). Las referencias pertenecen a la esfera cultural francesa, otro marcador de clase.

El uso de la *causerie* como medio de difusión literaria también se documenta en la «Causerie» (117-118) del número 13, tomo I, donde Conde Paúl retoma su función de difusor literario para las «señoritas». Al igual que en los casos anteriores, aquí el cronista utiliza la primera persona junto con un tono intimista.

En este texto, la construcción espaciotemporal es un marcador de la posición social y sexo-genérica de receptora-lectora: el espacio es el ámbito doméstico repleto de lujos, y el tiempo corresponde a las horas de ocio. Esta *causerie* comienza de la siguiente manera:

> Es la hora del thé. En la azotea perfuman las flores, y en la mesilla de laca, en taza leve pintarrajeada de rojo, humea el Santzuma, mientras en occidente el sol se pone entre grandes nubes blancas y cendales purpurados. Es la hora de los chismes; la hora verde en que se murmura. ¿Hablamos de poesía, señorita? ¿Departimos un poco de esas frivolidades? (117).

Se presenta la literatura como una actividad superflua, asociada al ocio, y sin ninguna finalidad más allá del esparcimiento. Sobre la designación del tiempo de ocio como adecuado para la divagación literaria y su asociación al público femenino del modernismo, Martínez (2001) apunta lo siguiente:

> En el contexto de la sociedad burguesa y moderna […] puede decirse que el resultado final de estas presentaciones del acto de lectura es la ubicación del mismo

> en los momentos de la jornada más ajenos a las actividades lucrativas, siendo fácil, por tanto, asociar esa lectura al ámbito de lo espiritual, del ocio y de la contemplación, de considerarlo como una actividad ajena a los valores utilitarios más inmediatos. De esta forma, la lectora-personaje reproduce igualmente la condición de elemento ornamental o de «sujeto de hornacina» que para la mentalidad burguesa tenía la mujer histórica de [fin del siglo XIX], condición de la que los propios modernistas se hicieron eco en sus escritos (Martínez 19).

En esta *causerie* se reseña el libro *Gemelas* (1894) de los cubanos Carlos Pío y Federico Uhrbach. En el primer poema que se comenta están presentes el ocio y la impasividad de ese consumo cultural burgués, al presentar una escena estática sobre una pintura que representa a una mujer. La mujer de la pintura se encuentra «Sumida en lánguida indolencia» y «pasea su mirada soñadora, / nostalgica [sic], la blonda pecadora» (citado en 117). Esa indolencia de las mujeres era una cualidad que se extendía al acto de lectura, como se aprecia en las pinturas del siglo XIX sobre mujeres lectoras reproducidas por Bollman (2006). La lectura por parte de las mujeres se representa como una práctica enajenante y aislante.

En el texto se recurre, una vez más, a la asociación entre mujeres y poesía, así como a su vinculación moralista con un tipo de sexualidad. Dice lo siguiente sobre los versos del poemario:

> Tienen olores de virginidad, algunas veces. Van vestidas de blanco, como novia, comos [sic] desposadas, algunas estrofas, henchidas de misticismo. Otras hablan fuerte, ríen y brincan, como una colegiala despreocupada. Otras van meditativas, vestidas de muselina, que cubre ligeramente las irreprochables formas. Algunas malignas, se ocultan tras un biombo y al pasar junto á ellas, os hechan [sic] una carcajada en la cara y os sacan la lengua. Otras refrescan sus labios rojos, sensuales, en el vaso, planode [sic] absinithe [sic] ó dan una pipada de haschish [sic], que las priva y hace desmayarse (118).

Esta asociación metafórica entre poesía y mujeres abarca un espectro amplio de «tipos» de mujer, algunos no exentos de matices libidinales y hedonistas. Se presenta una tipología de las diferentes formas en las que la mentalidad masculina finisecular centroamericana categoriza a las mujeres: desde la virgen, pasando por la novia y la mujer ensimismada, hasta las «malignas» que esconden su desnudez tras un biombo y utilizan su sexualidad como medio de manipulación del deseo masculino heterosexual. Además, su vinculación con sustancias narcóticas las asocia al hedonismo y a los placeres carnales. Esto difiere de algunas de las representaciones de mujeres analizadas anteriormente, pero esta potencia sexual no altera la estructura patriarcal del momento

modernista, en la que las mujeres son representadas entre dos polos determinantes, de la monja casta a la prostituta.

4.6. Restringir la escritura para condicionar la lectura: la censura de la literatura escrita por mujeres

Para entender la posición adjudicada a las receptoras-lectoras, es importante ver la posición que se les da a las pocas autoras publicadas en *El Fígaro*, debido a que la tensión producida entre hombre-productor-dominante y mujer-receptora-dominada depende de las nociones que se tienen sobre las mujeres escritoras. Para restringir el campo de acción de las mujeres al ámbito receptor, se reproducen sesgos sobre las mujeres productoras. Se trata de una configuración discursiva del imaginario sobre la mujer escritora.

Las valoraciones sobre la escritura femenina permiten analizar la manera en la que *El Fígaro* aborda el papel de las mujeres escritoras en el campo literario. En el poema «Mi mejor verso» (número 17, tomo II: 136), de Miguel Eduardo Pardo, se presenta a un personaje denominado genéricamente como «la novia», que es escritora de poesía, pero su quehacer escritural es minimizado de modo paternalista: «muy empeñada en fabricar estrofas / Una vez sorprendí á mi dueño [dueña] amado [amada]: / Muchas brotaban de su mente locas; / Pero muchas también con verso alado» (136). Cuando la voz lírica le pregunta a «la novia» qué es lo que escribe, ella responde que escribe versos, a lo que la voz lírica responde: «(Mi rubia llama *verso*…. Todo aquello / Que nosotros llamamos poesía.)» (136, el subrayado es del original). Así, se construyen dos grupos diferenciados: por un lado, la mujer que escribe, que no maneja la misma terminología literaria que la voz lírica masculina, y por otro, la voz poética, representante de la poesía y de los escritores.

La burla y disminución de la práctica literaria de la mujer aumenta cuando se pone en voz de ella la siguiente petición: «[Ella] Iba soltando líneas una á una, / Mas súbito me dice con inquieta / Y armoniosa voz: -Toma la pluma / Y escríbemelo tú que eres poeta» (136). La poeta cede voluntariamente su acceso a la creación literaria, ya que no se considera a sí misma como una «poeta». El autor del texto utiliza a esta personaje como medio de justificación de su posición dominante en el campo literario. Se plantea una jerarquía entre «la novia» que simplemente hace versos, y el «poeta» que domina el campo de posibles poéticos, por lo que ostenta una posición superior. En un sentido pragmático, la publicación de este poema en *El Fígaro* tiene la finalidad

de reforzar el imaginario de que la poesía escrita por mujeres es incomparable a la escrita por hombres.

Una segunda manera de analizar cómo en *El Fígaro* se presentan valoraciones sobre la escritura de mujeres, es por medio de la sintaxis interna de la revista, materializada en el índice. En toda la revista se publican únicamente dos mujeres: Rafaela Contreras y Juana Borrero. Entre ambas suman solamente 5 textos publicados (equivalentes a un 0.75% del total de textos): un cuento de Contreras y cuatro poemas de Borrero.

Analizar la (proto)crítica que se publica sobre estas escritoras en *El Fígaro* es una tercera vía para entender cuál es la posición a la que se les designa a las mujeres en el campo literario desde la revista. Sobre Contreras, Conde Paúl publica un comentario titulado «Marco negro» (número 3, tomo I: 23-24).[99] El texto tiene especial relevancia por ser un reconocimiento temprano de la escritora nacida en Costa Rica, cuya relevancia apenas comienza a ser recuperada por la historiografía literaria.

Albino Chacón (2022) la considera «la verdadera iniciadora de la literatura costarricense, antecesora de otras figuras cuyos nombres han sido los conservados por la historiografía literaria y considerados hasta ahora como fundadores» (6).[100] La consideración de Stella presenta, además, un reto para el canon tradicional, que, como señala Chacón, se trata de un canon

[99] El uso del seudónimo, que, como ya se ha señalado, es utilizado por Ambrogi en los textos que dirige a sus lectoras requiere de otra acotación. Cuando Ambrogi publica reseñas y textos de crítica con un lector implícito masculino o no identificado sexo-genéricamente, utiliza su nombre real. Esto significa que el uso del seudónimo es una marca discursiva que utiliza para diferenciar sexo-genéricamente al lector o lectora implícita, pero que también se extiende al ámbito de la producción: si la autora comentada es mujer, toma su performatividad discursiva seductora y galante junto con el seudónimo. El alter ego literario de Conde Paúl es una estrategia editorial que confirma la tensión sexo-genérica como fuerza estructurante del proyecto *El Fígaro*.

[100] Esta interpretación de Chacón responde a la tradición de la historiografía literaria que atribuye la construcción de la literatura nacional, en los países centroamericanos, al modernismo y al costumbrismo. Este es un factor que diferencia la formación de la literatura nacional en los países de Centroamérica con la de otras naciones latinoamericanas, donde la tendencia estético-ideológica con la que se construye el imaginario sobre la nación fue el romanticismo. Pero se debe tener en cuenta que, antes de la instrumentalización y canonización del modernismo y el costumbrismo como dispositivos literarios destinados a la construcción imaginaria de la nación, ya existía un circuito literario predecesor de los campos literarios nacionales. Este se puede rastrear en las publicaciones periódicas. Por ejemplo, la producción literaria de Contreras fue publicada en periódicos centroamericanos no costarricenses. Atribuir a Costa Rica la producción literaria de una autora cuya condición migrante determinó su quehacer, es una manipulación historiográfica. Es necesario un criterio internacionalista que tome en consideración el circuito de publicaciones periódicas para rastrear los orígenes de las literaturas nacionales centroamericanas. Otra reconstrucción historiográfica que puede ampliarse es la de la fama de Ambrogi como un escritor fundamental de la identidad nacional salvadoreña por crónicas costumbristas, escritas a partir del siglo XX. Pero se ignora su faceta modernista europeizante anterior, que también cumplió un papel importante en la modernización del campo literario salvadoreño. Roque (2018) ha señalado que su labor como cronista proviene, precisamente, de su juventud modernista y de su quehacer revisteril en *El Fígaro*.

«hegemónicamente masculino, de nuestra literatura, establecido en varios estudios historiográficos y que debe, por tanto, ser revisado, corregido, completado, al haber ignorado la figura de Rafaela Contreras» (8).

El autor también señala que Contreras, al tomar la ruta modernista, se adelantó a la polémica entre Gagini y Fernández Guardia, recurriendo a una «universalidad» para entonces inédita. «Rompía así los límites geográficos y literarios de sus pares masculinos, entrampados dentro de un estrecho horizonte de expectativas» (Chacón: 2022, 17). De manera que su condición transfronteriza, su posición pionera con respecto a la estética modernista, y su carácter de mujer escritora en un campo literario dominado por hombres, resaltan la importancia de esta escritora en el campo literario centroamericano de finales del siglo XIX.

Ahora bien, en «Marco negro», Conde Paúl hace una valoración positiva de Stella como escritora. El texto sirve de introducción para el cuento de Contreras que se presenta a continuación, titulado «El oro y el cobre». Conde Paúl recomienda el cuento a sus lectoras de la siguiente manera:

> «Leerás la página que os ofrece hoy 'El Figaro [sic],' lectoras? Leedla. Encontraréis allí, huellas luminosas de aquella alma toda luz, toda armonía. Gozaréis y, luego, al final, una lágrima brotará de vuestros ojos bellos. Es ese el tributo mejor. A Stella difunta no podéis aplaudirla. Para su triunfo, vasta una lágrima que caiga sobre el papel y un suspiro que brote de vuestro pecho generoso» (24)

Lo que se promete con la lectura del cuento de Contreras es goce y llanto. El efecto que se espera que la literatura produzca en las lectoras es de índole físico, por un lado, pero también debe «mover el alma», es decir, se trata de una práctica corporal-emocional, y no intelectual-racional, según las dicotomías de sexo-género vigentes en la época. Esta noción también se aplica a Stella en tanto escritora: «Stella era una artista, una maga que tenía una [sic] alma sentimental y poseía una fantasía poderosa» (23). Así, se establece una vinculación entre el arte, lo sentimental, y la magia, alejándolo de lo pragmático y de los intereses materiales.[101]

La otra colaboradora publicada en *El Fígaro* es la cubana Juana Borrero. De ella se publican los siguientes poemas: «Apolo» (número 23, tomo I: 212), «Las hijas de Pan» (número

[101] Estas cualidades del arte y la literatura no son atributos exclusivos de las escritoras, sino que el modernismo suele valorar en estos términos toda producción literaria, en contraposición a lo utilitario de los géneros discursivos de la masculinidad hegemónica liberal.

25, tomo I: 228), «Rondel» (número 4, tomo II: 32) y «Vorrei Morir» (número 5, tomo II: 38). También se le dedican dos textos en los que se presenta un semblante de la escritora y se comenta su quehacer literario. El primero es «Juana Borrero» (número 25, tomo I: 227). En este texto se relata, sin más, cómo la Redacción obtuvo el poemario de Borrero, enviado por la revista cubana *Gris y Azul*.

El segundo caso es una reproducción del texto «Rimas de Juana Borrero» (número 13, tomo II: 103-104), del peruano Clemente Palma. Esta crítica explicita una serie de valoraciones sobre la poesía escrita por mujeres que revelan la interpretación estereotipada de las mujeres como agentes productores. *El Fígaro*, al publicar este texto, hace suyas tales opiniones. La deslegitimación de la literatura escrita por mujeres desde sesgos patriarcales explica su gran ausencia en el proyecto.[102]

Palma comienza argumentando, desde posiciones sexistas y moralistas, la supuesta inhabilidad de las mujeres para la escritura de poesía. Su punto de partida es la censura de la poesía erótica y amorosa producida por mujeres, que, como ya se vio en la sección 4.3., fue una de las principales posiciones tomadas por los escritores para controlar la nueva fuerza que entró a jugar en el campo literario: la lectura femenina. Por ello se establecen mecanismos de contención destinados a regular los supuestos peligros para la moral de la excitación literaria de los cuerpos feminizados.

Las mujeres lectoras terminarían, como los grupos hegemónicos masculinos temían, produciendo literatura y subvirtiendo las posiciones a las que eran relegadas en la jerarquía social patriarcal. Ellos sabían que la lectura es la antesala de la escritura. Por eso se dedicaron a controlar la recepción y la lectura, con tal de limitar la escritura.

El miedo de que las mujeres desplazaran a los hombres de su posición privilegiada y los relegaran a una posición social «femenina» fue una de las preocupaciones principales generadas por lo que Arévalo llama la *revolución femenina.* En El Salvador de fines del siglo XIX

> Se inició a perfilar la idea de que la mujer en su afán de reivindicación de derechos se estaría masculinizando, haciendo un proceso de inversión sexual al ocupar esas profesiones socialmente designadas para los hombres. Por lo cual, dicha Revolución femenina, feminizaría a los hombres, convirtiéndolos en amas de casa, niñeras, aplanchadoras y cigarreras, los padres en madres y los tíos en tías. Ese era el temor

[102] Como ya se abordó, esta posición editorial no es común a todas las revistas literarias modernistas centroamericanas del momento. El contraejemplo principal es *El Pensamiento*, publicación contemporánea de *El Fígaro* dirigida por Froylán Turcios en Tegucigalpa. En este proyecto se promociona e impulsa la colaboración de escritoras. Esta diferencia hace sobresalir el androcentrismo y el machismo de la publicación de Ambrogi, sobre todo si se considera que en El Salvador había varias escritoras establecidas.

> que era difundido cuando las mujeres ocupaban los espacios laborales y sociales tradicionalmente otorgados a los hombres (Arévalo, 2022: 69-70).

El miedo a la pérdida de la posición dominante se manifestó también en las posiciones misóginas de ciertos escritores para con las mujeres escritoras, y en los intentos de dosificar y racionar la cantidad y los tipos de literatura a los que podían acceder las mujeres. El proyecto de *El Fígaro* cumple esta función. La división del trabajo y de la lectura de acuerdo con los cuerpos masculinizados o feminizados a los que es atribuida cada actividad, es clave en el proceso de centralización política y económica de los Estados-nación centroamericanos durante las reformas liberales decimonónicas. Esta es la coyuntura que condiciona la publicación del texto de Palma en *El Fígaro*.

En la siguiente cita, Palma hace explícita su posición ante la poesía escrita por mujeres: «Generalmente cuando veo versos firmados por una mujer, sigo de largo, pidiéndola perdón mentalmente por la descortesía. Tengo la idea, quizá no tenga la razón, de que las poetisas escriben, casi siempre, muy mal» (103). Esta deslegitimación literaria se lleva a cabo a partir de criterios sexistas. Pero Palma también recurre a sesgos edadistas vinculados a discriminación asociada a la vida sexual de las mujeres:

> Otra idea que siempre he tenido es que la poesía […] es en las mujeres una florescencia marchita, porque la cultivan generalmente cuando ha pasado la primavera de la vida, cuando aparecen las primeras nieblas del invierno agostador de los años. La mayoría de las poetisas son solteronas sentimentales que lloran debajo de sus incoloros versos el dolor de una juventud sin amores ó con amores infelices (103).

La erotización de la literatura, tan común en el modernismo, se utiliza en este caso como un mecanismo de deslegitimación literaria. Palma atribuye la entrada tardía de las mujeres al campo literario a la inexperiencia sexual, sin considerar la facilidad de acceso con la que cuentan los hombres racial y económicamente privilegiados, desde su juventud, en este ámbito. La idea de que las únicas mujeres poetisas son las solteras mayores, responde a que las demás se ven imposibilitadas, por la imposición de labores domésticas, maritales y maternales, a ejercer la práctica escritural. Por su parte, los hombres de clase social privilegiada pueden dedicarse a esta actividad gracias a la absolución de dichas labores.

Siguiendo esta línea, en la siguiente cita se hace referencia a una vinculación entre el placer sexual, la maternidad y la escritura de poesía: «No otra cosa son las poesías de ciertas poetisas que

flores de papel sin el perfume de la juventud ó la maternidad, si bien hay algunas que *florean* bastante bien» (103, el subrayado es del original). Palma utiliza criterios esencialistas que asocian la capacidad de producción poética a una condición sexo-genérica natural. El término «florear» al que se refiere Palma tiene, además de las connotaciones sexuales, la connotación peyorativa «hablar con circunloquios y rodeos», que es una acepción del verbo en Perú.

Junto al sexismo, el edadismo y la asociación esencialista entre poesía femenina-sexualidad-maternidad, Palma recurre a criterios moralistas procedentes de la tradición religiosa:

> La poesía es para la mujer un convento, perdóneseme la comparación, en que el verdadero culto estético, la verdadera belleza, la realizan las novicias; es decir, las muchachas, las que tienen el fuego de la juventud, el perfume de la vida, la belleza, la alegría, el amor; las hermanas profesas, las que pasan de los cuarenta… esas á hacer flores de papel y misturas y á contar con voz gangosa la elegía pesada de sus años estériles. La poesía está, precisamente, en lo que á ellas [les] falta, en lo que tiene Juana Borrero, la poetisa gentil de la Habana (103)

La poesía escrita por mujeres no se representa como un lugar de libertad, sino como un espacio de reclusión que se desarrolla en el marco de una arquitectura disciplinaria. La madurez de una mujer es un factor contraproducente en lo estético, según la interpretación de Palma. Y la juventud ―encerrada en los límites del convento―, es condición del «florecimiento» poético. La juventud es, precisamente, una de las características que se rescata de la poesía de Borrero (tenía diecisiete años cuando se publica este número de *El Fígaro*).

Junto con la edad, otro criterio que se utiliza para presentar a Borrero como excepción es de índole prosopográfica, a saber, su apariencia física. En la siguiente se demuestra que el lector implícito de este texto está masculinizado, de manera que, en la discusión literaria, incluso cuando se trata de una poeta, se excluye a las mujeres, las que se supone que son las receptoras-lectoras de *El Fígaro*:

> si sois sincero á la vez que cortesano, diréis que en ese rostro hay una encantadora espresión [sic] de dulzura y bondad […]; diréis que en esos ojos han caído dos fragmentos de la noche arrastrando en su caída uno á Sirio y el otro á Venus; que en los labios están perezosamente dormidos los besos y que en la amplia y blanca frente, coronada por unos cabellos artísticamente peinados, caben todos los ósculos (103).

El siguiente criterio con que se legitima a la poeta cubana es la ausencia de erotismo y temática amorosa en su poesía. Como ya fue abordado, la idea de que la literatura erótica es una

amenaza para la «sana» sexualidad femenina fue una preocupación constante entre los ideólogos de la modernidad liberal salvadoreña. Se trata de un mecanismo de contención y de una medida profiláctica con la que se busca dosificar y racionar el tipo de literatura accesible a las mujeres, que también limita su actividad escritural. Al respecto, el texto de Palma dice lo siguiente:

> es de admirar el buen juicio de esta señorita que se inicia en el arte sin pulsar la nota erótica […] Siempre he encontrado algo de impudor, de falta de decoro en que una poetisa joven hable públicamente del amor y dedique versos amorosos á su amado (103-104)

El encadenamiento entre el paternalismo punitivo y el moralismo con que se evalúa la poesía de Borrero es parte de la estructura patriarcal del campo literario salvadoreño y latinoamericano. Entre las estrategias utilizadas por los escritores para mantener esa posición dominante está evitar y censurar los estímulos eróticos en la literatura de y para mujeres, ejerciendo un control del sexo por medio de la restricción de la escritura. El erotismo es un tabú que deben evitar las poetas, mientras que, como es evidente al revisar el índice de *El Fígaro*, los colaboradores hombres publican constantemente poesía de temática amorosa y erótica.[103]

Este mecanismo de contención está destinado a hacer frente a la amenaza que presenta la inserción de las mujeres como sujetos modernos, educados y con acceso a mercancías culturales para el régimen patriarcal. Si bien el proyecto modernizador liberal aboga por la implementación de la educación universal, las élites liberales buscan contener sus consecuencias sociales e ideológicas. La entrada de este grupo social en los procesos de producción y recepción discursiva constituyeron puntos de fuga con potencia de agrietar los fundamentos socioideológicos sobre los que se sostenía su dominación social masculina.

Esta es la función de la publicación del texto de Palma en *El Fígaro*. En la siguiente cita, sobrepasa el comentario literario y toma una posición explícitamente imperativa, rozando el género de los tratados de urbanidad:

> Nó, mujeres: el amor debe vivir oculto en vosotras, en lo más hondo de vuestra alma; si lo sacáis á relucir lo manchái porque el amor que en los hombres está

[103] Del mismo Clemente Palma se publican algunos textos amorosos/eróticos, por ejemplo, «El Amor» (número 6, tomo I: 53-54) es un poema en el que se evidencian una serie de sesgos machistas. Las personajes son todas mujeres, cada una de una edad diferente (niña, adolescente, adulta y anciana) y cada cual obtiene el amor de distintas maneras. Este texto documenta que el criterio edadista-sexual era característico en la literatura de Palma. Otro poema de este autor en el que se evidencia que no aplica los mismos criterios moralistas para sí mismo es «En la orgía» (número 12, tomo II: 92), donde dice: «Cómo gozo cuando ebrias, delirantes / bullen junto de mí, las cortesanas…. / me parece reviven las paganas / leyendas de los faunos y bacantes!» (92). Aquí se aprecia que la sexualidad femenina no es censurada cuando su función es satisfacer a la voz poética masculina.

> sujeto á todas las explotaciones, hasta la poética, es para vosotras algo santo é inefable que no debe recibir el ambiente cálido de la publicidad, es una planta exótica y delicada que sólo conserva su suave olor é inmarcesible blancura en el conservatorio de vuestros pensamientos íntimos (104).

Esto implica dos tipos de censura: una censura en el espacio personal y privado, y otra en el espacio público. Las mujeres deben silenciar su erotismo y manifestaciones amorosas. Todas las valoraciones de Palma se fundamentan en nociones extraliterarias, por lo que la supuesta autonomización de la literatura llevada a cabo por los modernistas se ve relativizada. Se busca la autonomía únicamente para las producciones literarias de los escritores, pero se instrumentalizan las instituciones de (des)legitimación extraliterarias, que rechazan para sí mismos.

A pesar de todo lo anterior, Palma no se considera entre los literatos más tradicionalistas. Después de citar unos versos de Borrero, dice:

> Un estético ortodojo [sic] sensuraría [sic] en este soneto sus vagas tendencias sensualistas; realmente las tiene, pero es á ese sensualismo sano de los grandes artistas que dan cabida en su retina á la visión amplia de la vida pletórica de color, rebozante [sic] de fuerzas activas. Es un sensualismo sano hijo del trópico, que prueba vitalidad ardiente y no enfermedad, neurosis, como el de algunos decadentes (104)

En última instancia, la función que cumple este texto en la configuración del proyecto *El Fígaro* es de dar instrucciones tanto a los lectores como a las lectoras sobre cómo interpretar la literatura erótica y amorosa, dependiendo de su posición sexo-genérica en el entramado social.

CAPÍTULO **V**

CONCLUSIONES

5. CONCLUSIONES GENERALES

En este capítulo se sintetizan las principales conclusiones obtenidas en los Capítulos II, III y IV. Para cada capítulo se presenta una conclusión general, seguida de una lista de conclusiones específicas que enumera hallazgos concretos relacionados con los objetivos de la investigación.

5.1. Mecanismos de legitimación literaria en *El Fígaro*: conclusiones

Se identificaron cuatro mecanismos de legitimación utilizados por *El Fígaro*: la imitación y apropiación de modelos extranjeros europeos y latinoamericanos para adquirir reconocimiento en un campo en formación; el uso de la revista para posicionarse en el campo literario nacional e internacional, para lo que fue necesario una reconfiguración de la cultura de la prensa como plataforma de consagración literaria alternativa a los medios tradicionales; la promoción de la literatura nacional en concordancia con el proyecto modernizador del campo literario y la participación en la religación latinoamericana insertándose en las redes latinoamericanas revisteriles y conectando con comunidades intelectuales a lo largo del continente.

Estos mecanismos evidencian la apropiación de modelos literarios y periodísticos modernos con el fin de renovar el campo literario nacional de acuerdo con las novedades literarias del momento. Para *El Fígaro* no hay contradicción entre cosmopolitismo y la configuración de una literatura nacional propia. Por eso, la modernidad literaria se articula novedosamente para responder a intereses específicos de la bohemia salvadoreña en su contexto periférico y dentro del marco del republicanismo liberal.

a) La modernización del campo literario centroamericano fue un proceso dependiente de las estructuras de modernización capitalista y de la inserción de las economías locales en los circuitos del mercado internacional.

b) El proyecto modernista promulgado por *El Fígaro* osciló entre la dependencia cultural y la construcción de una identidad propia. La revista utilizó la imitación periférica como una estrategia de legitimación, tomando referentes metropolitanos para insertarse en el campo literario moderno, pero también resignificándolos en función de su contexto. La tendencia europeizante no significó la mera emulación acrítica de los modelos estético-ideológicos de las

potencias europeas del momento, sino que la apropiación de estos modelos se utilizó para la configuración de códigos estéticos entendidos en clave Latinoamericana, centroamericana y Salvadoreña. En *El Fígaro* se documenta, además, los inicios de la transición del modernismo a movimientos más localistas, como el criollismo y el costumbrismo. La impronta latinoamericanista y localista se evidencia en el análisis cuantitativo de la procedencia de los colaboradores: casi la totalidad son latinoamericanos y caribeños, y mucho más de la mitad son salvadoreños o residentes en El Salvador en aquel momento.

c) Las reformas liberales desempeñaron un papel central en la modernización del campo literario centroamericano. La ampliación del mercado literario, facilitada por la inserción de las economías nacionales en los circuitos capitalistas globales, permitió la importación de bienes culturales y la consolidación de redes intelectuales que facilitaron la circulación de revistas. En este contexto, *El Fígaro* funcionó como una plataforma de experimentación literaria y de transformación simbólica, articulando una modernización cultural paralela a la modernización económica. De manera que la modernización de la infraestructura económica (ferrocarriles, telégrafos, puertos, etc.) fue un proceso paralelo a la modernización de la infraestructura intelectual (colegios y universidades, academias, revistas, periódicos, etc.).

d) *El Fígaro* reprodujo en San Salvador el modelo de cohesión literaria de *Le Figaro* en París, utilizando el título como un recurso de legitimación simbólica. El análisis de la genealogía del título evidencia cómo las publicaciones que llevaban el nombre Fígaro se expandieron desde Francia hacia España y, posteriormente, a las ciudades más influyentes de América Latina. *El Fígaro* salvadoreño, al adoptar este título, buscó integrarse dentro de un circuito prestigioso de publicaciones que le permitiera fortalecer su reconocimiento dentro del campo literario latinoamericano.

e) La bohemia salvadoreña utilizó *El Fígaro* como plataforma para legitimar una nueva generación de escritores, ampliando el mercado literario y sincronizando la producción local con la estética modernista internacional. Los fundadores de la revista eran conscientes de que su actividad periodística implicaba una transformación del campo literario, lo que se refleja en sus intervenciones sobre la función de la prensa periódica como vehículo de modernización cultural.

f) *El Fígaro* ofreció una vía alternativa a los mecanismos tradicionales de consagración literaria, permitiendo la consolidación de jóvenes escritores sin necesidad de validación por parte las instituciones de intelectuales tradicionales ni del poder hegemónico. Esta

descentralización de la legitimación permitió la difusión de estéticas rupturistas y la consolidación de un modelo de prensa literaria relativamente más autónomo.

g) La transformación del campo literario implicó una transición en las relaciones de poder: la revista abandonó en parte la subordinación al campo político y religioso, pero adquirió una nueva dependencia respecto al mercado literario y a las demandas de los nuevos públicos lectores. Aunque *El Fígaro* defendía la noción del arte por el arte, su autonomía fue relativa, ya que su funcionamiento estuvo condicionado por la nueva economía editorial, lo que se evidencia en las estrategias de mercadeo de los libros de los de la Biblioteca *El Fígaro* y en las tomas de posición eclécticas y heterónomas destinadas a la satisfacción de diferentes públicos.

h) La escasez de producción literaria en El Salvador de finales del siglo XIX llevó a *El Fígaro* a recurrir a estrategias de gestión editorial flexibles, aceptando colaboraciones de autores que no necesariamente compartían su visión modernista. Esto permitió que la publicación se convirtiera en un espacio de convergencia donde cohabitaba diversas corrientes estéticas e ideológicas, siempre en pugna.

i) *El Fígaro* desempeñó un papel clave en los procesos de religación literaria de América Latina, estableciendo conexiones con revistas y escritores de distintas partes del continente. A través de su sistema de canjes, la revista logró insertarse en un circuito transnacional que le permitió difundir su contenido fuera de El Salvador.

j) La participación en este sistema de canjes no solo permitió ampliar la circulación de la revista, sino que también legitimó su posición dentro del campo literario latinoamericano. A través de estos intercambios, *El Fígaro* se consolidó como parte de una red de publicaciones modernista de avanzada, obteniendo reconocimiento internacional.

k) La religación influyó directamente en los mecanismos de legitimación, al permitir que los escritores salvadoreños fueran reconocidos dentro de un circuito literario más amplio. La integración de *El Fígaro* en esta red facilitó el acceso de los autores locales a otros espacios de publicación, contribuyendo a la profesionalización del campo literario.

l) *El Fígaro* fue un proyecto central en la transición centroamericana hacia un modelo de prensa más autónomo, dedicado exclusivamente a la literatura y la cultura. Sin embargo, esta transición no fue lineal ni homogénea, ya que la revista aún mantenía vínculos con el discurso político y económico de la época.

m) La publicación promovió un proceso de modernización cultural que combinó dos facetas:

i. Una modernización moral y elitista, que intentó transformar la sociabilidad de las élites urbanas mediante la importación de modelos culturales europeos.
ii. Una modernización culturalista, orientada a consolidar la infraestructura intelectual del país y a posicionar la literatura como un elemento central en la construcción de la identidad nacional.

n) Además de producir capital simbólico para los autores salvadoreños, *El Fígaro* reconfiguró la distribución de este capital dentro del campo literario. La creación de su propia biblioteca editorial, con la publicación de libros de los miembros de la bohemia, refleja un intento de profesionalizar la labor escritural y consolidar un mercado literario más estable.

o) *El Fígaro* fue concebido como una arquitectura literaria que sirvió de refugio para los escritores con una sensibilidad artística modernista. La publicación de estos autores en la revista no solo les otorgó visibilidad, sino que también los posicionó dentro del campo literario local y transnacional.

p) La dependencia del capital simbólico europeo fue una constante en la revista, lo que refleja las tensiones propias de la colonialidad en el campo literario centroamericano. La modernización cultural, lejos de significar una autonomía plena, estuvo atravesada por relaciones de dependencia económica, política y estética con los centros metropolitanos.

5.2. Mecanismos de deslegitimación literaria en *El Fígaro*: conclusiones

El Fígaro no solo construyó su identidad mediante estrategias de legitimación, sino que también consolidó su posición en el campo literario por medio de la deslegitimación de otras corrientes estéticas, ideológicas y culturales. Se identificaron cuatro oposiciones fundamentales que estructuraron las estrategias de deslegitimación en *El Fígaro*. En primer lugar, la que opone el hedonismo artístico al pragmatismo y al sufrimiento. *El Fígaro* rechaza la literatura utilitaria o realista en favor de una visión esteticista del arte. En segundo lugar, se opone la locura a racionalidad instrumental, de manera que se ensalza la figura del artista como un "loco" inspirado y se rechaza la lógica positivista. Esta estrategia permitió desacreditar la literatura utilitaria y

afirmar la noción del arte por el arte. En tercer lugar, se opuso el idealismo y el modernismo al materialismo y el mimetismo. Así, se asocia el modernismo con la elevación espiritual y se deslegitima el materialismo burgués y el realismo literario. La incorporación de estas tres tensiones dentro del proyecto es representativa de dos modelos civilizatorios contrapuestos en el contexto de la consolidación, centralización y modernización del Estado. En *El Fígaro* se opone un proyecto de modernización cultural idealista y espiritualista a otro modelo de modernización positivista y economicista, fundamentado en el pragmatismo y el progresismo.

En la cuarta oposición, quizás la de más peso, muestra la tensión entre la tendencia europeizante y el nacionalismo literario. Se debatió entre la imitación de modelos franceses y la construcción de una literatura nacional. Ambas posiciones son publicadas en la revista. La europeizante se presenta de manera implícita en las tomas de posición estéticas, mientras que los defensores del nacionalismo publicaron textos en el que lo defendían de manera explícita.

Estas oposiciones reflejan tensiones tanto literarias como sociales, y revelan conflictos en torno a proyectos de modernización. Asimismo, muestran intentos por integrar las influencias modernas en los proyectos de consolidación del Estado. El proyecto cosmopolita de *El Fígaro* se desarrolló en medio de intensos debates sobre estas influencias.

a) *El Fígaro* interioriza las tensiones del campo literario y las encausa en un proyecto heterogéneo y ecléctico. Se trata de un nuevo formato de construcción de proyectos literarios, asociado a la transformación de la literatura como mercancía dentro del nuevo régimen del capitalismo y la intención totalizante de la modernidad. Esto, aunado a la escasez de producción local, hace que la revista publique nociones antitéticas sobre lo literario, de manera que reproduce las pugnas provenientes del campo literario dentro de una misma revista. Es decir, la publicación no excluye las posiciones contrarias a sus propias nociones sobre lo literario.

b) Pero desde una perspectiva sociológica, ambas propuestas representan los intereses de grupos vinculados interseccionalmente: comparten procedencia ideológica (liberalismo secular), sexogenérica (hombres), de clase (alta) y de educación (ilustrada). Ambos promueven los proyectos liberales y progresistas del Estado republicano secular patriarcal.

c) El hedonismo literario se vincula con la cultura de la prensa moderna occidental y con el espíritu de fin de siglo. Refleja la pérdida de la verdad como valor absoluto y la asunción de lo vertiginoso y efímero de la vida dentro del nuevo régimen moderno capitalista. La búsqueda del

placer funge como analgésico ante una vida social determinada por intereses económicos que menosprecian la esfera cultural. La modernidad se interpreta como un vértigo ante el cual *El Fígaro* aboga por el hedonismo, manifestado como una promulgación de la vida lujosa y elitista.

d) La desacralización de la palabra, el espíritu de fin de siglo y la gestación de la prensa moderna confluyen en *El Fígaro* para desechar los antiguos valores epistemológicos y axiológicos sobre los que se fundamentaban los antiguos paradigmas sociopolíticos católico-coloniales. Se promueve un proyecto secularizante con tendencia a la cultura material y superficial.

e) *El Fígaro* apuesta por la locura como una toma de posición sociodiscursiva, opuesta a la razón instrumental. Se promueve un encantamiento de la vida en contra de la instrumentalidad que guía la modernidad capitalista y se deslegitima el proyecto civilizatorio racionalista.

f) La aparente apoliticidad de *El Fígaro* fue una estrategia editorial performática que disimula adrede la posición ideológica tomada, que comulga con el proyecto liberal. La invisibilización de los problemas sociales que trajeron las reformas liberales, como la privatización y monopolización de tierras, la eliminación de los ejidos y de las tierras comunales, la monopolización de la violencia militar, y la movilización forzada e la mano de obra, hace de la posición del arte por el arte una herramienta ideológica aprovechada por el proyecto modernizador liberal hegemónico.

g) La polémica sobre la tendencia europeizante y la nacionalista es una de las más significativas en la configuración del campo literario moderno centroamericano. Tanto los defensores de la tendencia europeísta como sus detractores comparten una noción modernizadora, según la cual hay naciones más adelantadas que otras, por lo que las atrasadas deben ejercer la imitación para alcanzar «el avance» sociocultural. La paradoja ideológica está en que se debe exacerbar la dependencia para lograr la autonomía cultural. Ambos grupos de ideólogos se preocupan por la forma correcta de asimilar la modernidad desde la literatura: se discuten cuáles corrientes literarias deben ser admitidas y asimiladas para construir el imaginario nacional.

h) Los nacionalistas publicados en *El Fígaro* consideran que hay una literatura dañina, peligrosa e inmoral que puede afectar la salud social, por lo que su censura es una medida de esterilización y saneamiento cultural. Para evitar la contaminación moral se construyen mecanismos de contención destinados a contener y filtrar las influencias literarias y culturales provenientes de la modernidad europea. En esto reside uno de los puntos más conservadores del liberalismo finisecular. Los mecanismos de contención identificados toman las siguientes formas:

i. La literatura francesa como amenaza moral y social: Se presentó la literatura francesa, especialmente la decadentista y modernista, como una influencia corruptora que atentaba contra los valores tradicionales de la sociedad salvadoreña. Se argumentó que ciertos géneros (la novela burguesa y la poesía erótica), y estilos promovían la inmoralidad, la degeneración de las costumbres y el alejamiento de los valores hispanistas sobre los que se fundamentaban las sociedades centroamericanas.

ii. El uso de metáforas higienistas: La literatura modernista y decadente fue descrita con metáforas asociadas a la enfermedad, la contaminación y la podredumbre. Se usaron términos como "degeneración", "corrupción" y "contagio" para alertar sobre el impacto negativo de la literatura francesa. Este discurso de contaminación simbólica justificaba la necesidad de restringir o moderar el consumo de estas obras en el ámbito local.

iii. El rechazo de la experimentación lingüística y formal en favor de una literatura castiza, simple y alineada con lo que consideraron como la identidad nacional. Se descalificó la literatura modernista como extranjera, artificial y alejada de la realidad salvadoreña. Se criticó la influencia francesa en la literatura local, argumentando que las traducciones y adaptaciones eran deformaciones de la lengua y de la cultura hispánica.

i) Esta forma de crítica antieuropeísta cae, muchas veces, en purismo y esencialismo cultural, al defender la cultura propia en contra de los influjos extranjeros, ignorando que el surgimiento de la «cultura nacional» es de por sí producto de la colonialidad, y como tal encarna aspectos diversos provenientes de múltiples culturas.

j) El modernismo y su promoción por parte de *El Fígaro* significó una amenaza al modelo cultural y lingüístico colonial hispánico, y reconfiguró las relaciones culturales e ideológicas transatlánticas. Los modernistas ampliaron su repertorio literario y llevaron a cabo intentos de sincretismo entre diferentes tradiciones europeas y americanas. Abandonaron a España como modelo único, para adoptar otros provenientes de las potencias coloniales del momento.

k) Los modernistas de *El Fígaro*, por su parte, corren el riesgo de caer en un enajenamiento cultural, como muchas veces se le reclamó a Ambrogi. Pero no estuvieron totalmente cerrados al localismo. El mismo Ambrogi publica algunos textos de índole costumbrista en *El Fígaro*, y más tarde se decantaría totalmente por esta corriente literaria.

l) *El Fígaro* se encuentra inmerso de lleno en la modernidad literaria latinoamericana y establece relaciones con los principales movimientos estético-ideológicos del momento. Por ello,

el proyecto revisteril se ubica en el centro de la discusión sobre las influencias europeas en las sociedades latinoamericanas, y discute las posibilidades de originalidad que permite la condición periférica.

m) La exclusión de ciertos modelos literarios en *El Fígaro* contribuyó a definir qué tipos de literatura serían considerados modernos en El Salvador y cuáles quedarían marginados del canon emergente. Esta lucha simbólica fue un factor determinante en la consolidación del campo literario en la región.

n) La pugna entre modernismo y nacionalismo en *El Fígaro* refleja una tensión estructural en los campos literarios periféricos. Por un lado, la imitación de modelos europeos se presentaba como un requisito para la modernización; por otro, existía una demanda de autenticidad nacional. Estas tensiones no se resolvieron de manera definitiva, sino que continuaron marcando el desarrollo de la literatura centroamericana en décadas posteriores.

o) Aunque *El Fígaro* defendió el arte por el arte, su autonomía literaria fue relativa. La revista no operó al margen del mercado literario ni de las estructuras de poder, sino que participó activamente en las disputas por la validación simbólica dentro del campo intelectual de la época.

p) Este estudio demuestra que la formación de un campo literario no solo implica la validación de ciertos escritores y modelos, sino también la exclusión de aquellos que no encajan en la nueva estructura simbólica. La deslegitimación es un mecanismo tan importante como la consagración en la configuración de un canon.

q) El estudio de *El Fígaro* permite observar cómo las revistas literarias no solo documentan el desarrollo literario de una época, sino que también participan activamente en la creación de jerarquías culturales y en la configuración de las relaciones de poder dentro del campo literario.

5.3. Recepción y contexto de lectura: conclusiones

Se identificaron cuatro formas principales en las que *El Fígaro* buscó condicionar la recepción y del contexto lector: la prescripción normativa de literatura para mujeres, la apropiación y reconfiguración del formato del álbum, la difusión literaria para mujeres y la restricción y censura hacia la literatura escrita por mujeres. Estos condicionamientos fueron al reacción del equipo de redacción ante la entrada de una nueva fuerza en el campo literario: las mujeres lectoras (y

potencialmente escritoras). En un intento por mantener los privilegios discursivos patriarcales, la revista intentó restringir la posición de las mujeres dentro del campo literario a la recepción.

El Fígaro aportó a la institucionalización de la división binaria del sistema sexo-género como una fuerza estructurante del campo literario, buscando impedir la incursión femenina en el discurso público y controlando la vida privada mediante la literatura. Como instancia pedagógica del modelo liberal de ciudadanía, *El Fígaro* constituyó un dispositivo de construcción de género, replicando la estructura patriarcal y heteronormativa. El androcentrismo presente en *El Fígaro* muestra una tendencia reaccionaria coexistente con apuestas estéticas rupturistas.

a) La recepción y la lectura desempeñaron un papel central en la configuración del campo literario salvadoreño a finales del siglo XIX. *El Fígaro* no solo apeló a su audiencia, sino que también modeló activamente los gustos y hábitos de lectura, en especial los de las mujeres.

b) La construcción discursiva de la lectora en *El Fígaro* fue una estrategia deliberada para consolidar un sector de consumo que reforzara su propia legitimidad y una sensibilidad estética que se acoplara con los intereses modernizantes de las reformas liberales.

c) La audiencia femenina en *El Fígaro* fue simultáneamente reconocida e instrumentalizada. Si bien la revista reconocía la importancia del público femenino para la consolidación del mercado literario, al mismo tiempo restringía su papel al consumo de literatura y no a la producción de discursos literarios.

d) La lectura femenina fue concebida como una actividad regulada, en la que la mujer debía ser orientada hacia contenidos que reforzaran su rol social subordinado. La imagen de la lectora sentimental, delicada y emocionalmente impresionable fue una construcción recurrente en *El Fígaro*, lo que evidencia que la recepción de literatura también estaba mediada por una estructura de poder patriarcal.

e) La feminización del público lector en *El Fígaro* no significó una apertura del campo literario para las mujeres como escritoras. Por el contrario, la revista mantuvo un modelo jerárquico en el que los hombres seguían siendo los productores de conocimiento, mientras que las mujeres eran concebidas como receptoras de contenido.

f) *El Fígaro* incorporó ciertas estrategias discursivas modernistas en las que la feminización discursiva de ciertos géneros y nociones sobre lo literario servía para atraer a un público lector femenino. Sin embargo, este proceso no desafió la estructura patriarcal, sino que reafirmó la idea

de que la literatura debía responder a una sensibilidad «femenina» idealizada, vinculada con la emoción y la superficialidad estética.

g) La exclusión de escritoras en *El Fígaro* no fue un fenómeno inevitable, sino una decisión editorial consciente. Otras publicaciones periódicas centroamericanas contemporáneas, como *El Pensamiento*, sí incorporaron colaboradoras femeninas, lo que evidencia que existían modelos alternativos de producción literaria que no estaban limitados por el sesgo patriarcal dominante en la revista.

h) Las escritoras únicas dos escritoras que lograron ser publicadas en *El Fígaro* eran tratadas con un tono paternalista o infantilizante. Su producción no se evaluaba bajo los mismos criterios que la de los escritores varones, sino que se les asignaban estándares estéticos diferenciados, lo que restringía su participación en la vida literaria como autoras plenamente reconocidas.

i) *El Fígaro* participó en la regulación de la lectura femenina a través de estrategias que combinaban la seducción estética con la censura moral. Se promovió una literatura que reforzara los valores morales y el rol de la mujer dentro del ideal burgués de la domesticidad.

j) La instrumentalización de la estética femenina fue una estrategia recurrente en la revista. Se apelaba a un tono sentimental y refinado para atraer a las lectoras, pero sin otorgarles una agencia real dentro del campo literario.

k) *El Fígaro* se diseñó como un dispositivo de regulación del deseo sexual y la moralidad, en el que la lectura femenina era vista como una actividad que debía ser guiada y supervisada. Ciertas temáticas fueron excluidas o suavizadas para evitar que las lectoras accedieran a discursos considerados inapropiados para su género.

l) La literatura erótica o de contenido sexual escrita por mujeres fue objeto de censura en la revista. Aunque *El Fígaro* adoptaba el tono sensual y erótico del modernismo, censuró estas manifestaciones discursivas cuando eran producidas por mujeres, ya que lo consideró como una amenaza al *status quo* patriarcal y androcentrista.

m) El acceso de las mujeres a la educación y la alfabetización aumentó durante las reformas liberales del siglo XIX. Sin embargo, este proceso no implicó una transformación real en la estructura de sexo-género dentro del campo literario. Las mujeres accedieron a la lectura en mayor número, pero tanto las lecturas permitidas como su papel de escritoras de literatura siguió estando restringido.

n) La modernización de la educación femenina durante las reformas liberales estuvo mediada por una visión patriarcal que concibió la instrucción de las mujeres como un proceso funcional al orden social liberal republicano. Se buscaba construir una ciudadana que fuera útil a la reproducción del orden patriarcal, destinada a las labores domésticas y reproductivas. La alfabetización no se promovió para generar escritoras, sino para formar madres y esposas educadas, capaces de transmitir valores morales a sus familias.

o) La ampliación del público lector femenino fue utilizada por *El Fígaro* como una oportunidad de mercado, pero no como un proyecto de emancipación intelectual de las mujeres. La literatura dirigida a mujeres en la revista reforzaba los modelos de feminidad tradicionales, en lugar de cuestionarlos.

p) La restricción del acceso de las mujeres a la producción literaria en *El Fígaro* tuvo un impacto en la configuración del canon literario salvadoreño. Al invisibilizar o minimizar la participación de escritoras, la revista contribuyó a consolidar una historia literaria dominada por figuras masculinas.

q) La exclusión de las mujeres como creadoras de literatura no significó su ausencia total del campo literario, sino que las obligó a encontrar otros espacios de producción, como los álbumes y la literatura privada (cartas, diarios, etc.).

r) La exclusión de escritoras en *El Fígaro* no fue un fenómeno excepcional, sino parte de una estructura más amplia de exclusión en los campos intelectuales latinoamericanos del siglo XIX. Sin embargo, su estudio permite comprender mejor cómo las relaciones de poder en el campo literario no solo se expresan en términos de clase y estética, sino también en términos de género.

s) Este estudio permite comprender que la literatura no solo se construye a partir de quienes la escriben, sino también de quienes la leen. La configuración del campo literario en El Salvador estuvo determinada no solo por los escritores que publicaban, sino también por las estrategias discursivas que modelaban la recepción de sus textos.

t) La relación entre lectura y género en *El Fígaro* demuestra que la modernización literaria no implicó una democratización del acceso a la producción literaria. Aunque las mujeres adquirieron mayor visibilidad como lectoras, su rol dentro del campo literario siguió siendo condicionado por estructuras de exclusión.

u) La construcción de la lectora en *El Fígaro* fue un proceso de modelación simbólica que reforzó las jerarquías de género dentro del campo literario. El análisis de este fenómeno contribuye

a entender cómo los discursos literarios no solo reflejan la realidad social, sino que también participan activamente en su estructuración.

v) La dedicación de la revista al público femenino no significó que fuera una publicación dirigida exclusivamente a este. De hecho, la mayoría de textos no se dirigen a mujeres ni tratan los temas tradicionales que los escritores dirigen a las mujeres. En realidad, la revista tiene dos proyectos paralelos: uno explícito, en el que dirige la revista a las mujeres, y uno implícito, que va dirigido a lectores hombres, especialmente a otros escritores, o personas del mundo literario interesadas en temas relativamente especializados.

Referencias bibliográficas.

Ambrogi, A. (1895). Jeremías Martínez. *La Juventud Salvadoreña*, *VI*(5), 143-144.

Arévalo, A. (2022). *Dialogando con el silencio: disidencias sexuales y de género en la historia salvadoreña (1765-2020).* Editorial Universitaria (UES).

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.

Bollman, S (2006). *Las mujeres, que leen, son peligrosas*. Maeva.

Bourdieu, P. (2000). *Cosas dichas*. Gedisa.

Burns, E. B. (1985). The intellectual infrastructure of modernization in El Salvador, 1870-1900. *The Americas*, *41*(3), 57-82. https://doi.org/10.2307/1007100

Carter, B. (1959). *Las revistas literarias de Hispanoamérica. Breve historia y contenido*. Ediciones Andrea.

Carter, B. (1968). *Historia de la literatura hispanoamericana: a través de sus revistas*. Ediciones Andrea.

Cavallo, G. y Chartier, R. (2004). Introducción. En G. Cavallo y R. Chartier (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Taurus.

Chacón, A. (2022). Rafaela Contreras Cañas y los inicio de la literatura costarricense. En R. Contreras, *Stella. Cuentos y prosa poética (1890-1891)* (pp. 5-22). Encino Ediciones.

Conde Paúl. (28 de setiembre de 1894). Blanco. *El Pensamiento*, *II*(15), 117-118.

Cuvardic, D. (2010). Relaciones de los escritores costumbristas y modernistas con las empresas periodísticas. *Reflexiones*, (89), 85-97. https://doi.org/10.15517/rr.v89i2.11601

Dalton, R. (2010). *El Salvador. Monografía*. Ocean Sur.

Darnton, R. (2010). *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre la historia cultural*. Fondo de Cultura Económica.

Dawson, G. (1996). El Porvenir de Centro América. *El Porvenir de Centroamérica*, *I*(18), s.p.

Duque Job. (1894). Al pie de la escalera. *Revista Azul*, *I*(1), 1-2.

Erazo, R. (23 de setiembre de 2023). El Colón: la historia de la moneda nombrada en 1892 y que circuló hasta el año 2000 en El Salvador. *La Prensa Gráfica*. https://www.laprensagrafica.com/elsalvador/El-Colon-la-historia-de-la-moneda-nombrada-en-1892-y-que-circulo-hasta-el-ano-2000-en-El-Salvador-20230922-0097.html

Even-Zohar, I. (1999). La literatura como bienes y como herramientas. En D. Villanueva, A. Monegal y E. Bou (Coords.). *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén* (pp. 27-36). Editorial Castalia.

Facio, J. (1894). *Mis versos*. Tipografía Nacional.

Fernández, Á. (2021). Religación. En B. Colombi (Coord.). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (pp. 399-411). CLACSO.

Fumero, P. (2018). *Centroamérica: desarrollo desigual y conflicto social, 1870-1930*. EUCR.

Gamboa, I. (1897). Edda. *La Juventud Salvadoreña, VII*(6), 138-145.

Goldgel, V. (2008). Imitación periférica: Larra y Alberdi. *Revista de Estudio Hispánicos, 42*(1), 31-49.

Goldgel, V. (2016). *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda, y literatura en el siglo XIX*. Fondo Editorial Casa de las Américas.

Grafton, A. (2007). La historia de las ideas. Preceptos y prácticas, 1950-2000 y más allá. *Prismas, Revista de historia intelectual, 11*(2), 123-148.

Gutiérrez, M. (2011a). El arte y el materialismo. En B. Clark y A. Zavala (Antologadoras), *La construcción del modernismo* (pp. 3-32). UNAM.

Gutiérrez, M. (2011b). El movimiento literario en México. En B. Clark y A. Zavala (Antologadoras), *La construcción del modernismo* (pp. 33-36). UNAM.

Gutiérrez, M. (2011c). La Academia Mexicana. En B. Clark y A. Zavala (Antologadoras), *La construcción del modernismo* (pp. 37-40). UNAM.

Gutiérrez, M. (2011d). Literatura propia y literatura nacional. En B. Clark y A. Zavala (Antologadoras), *La construcción del modernismo* (pp. 81-89). UNAM.

Gutiérrez, M. (2011e). El cruzamiento en literatura. En B. Clark y A. Zavala (Antologadoras), *La construcción del modernismo* (pp. 91-99). UNAM.

Gutiérrez, M. (22 de setiembre de 1894). Lohengrin. *El Pensamiento, II*(14), 107-108.

Gutiérrez, M. (6 de mayo de 1894). Al pie de la escalera. *Revista Azul, I*(1), 1-2. https://repositorio.unam.mx/contenidos/revista-azul-932268?c=B78QXy&d=false&q=revista_._azul&i=1&v=1&t=search_0&as=0#

Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión Editores.

Infante, L. (2023). Publicaciones periódicas femeninas del siglo XIX en México. Relecturas, retornos y nuevos horizontes de investigación. *Bibliographica*, *6*(2), 271-300. https://doi.org/10.22201/iib.2594178xe.2023.2.426

Quesada, A. (2012). *Breve historia de la literatura costarricense*. Editorial Costa Rica.

Larra, M. (26 de enero de 1835). Un periódico nuevo. *La Revista Española, Periódico Dedicado á S. M. la Reina Gobernadora*, 1475-1477. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchq4m4

López, C. (2008). Las reformas liberales en El Salvador y sus implicaciones en el poder municipal, 1871-1890. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, *9*, pp.1770-1800. https://doi.org/10.15517/dre.v9i0.31311

López, Í. (1967). Historia del periodismo en El Salvador. *Revista Conservadora del pensamiento Centroamericano*, (76), 25-47.

López, Í. (1987). *El periodismo en El Salvador. Bosquejo histórico-documental, precedido de apuntes sobre la prensa colonial hispanoamericana*. UCA Editores.

Louis, A. (2014). Las revistas literarias como objeto de estudio. En H. Ehrlicher y N. Rißler-Pipka (Eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 31-57). Shaker Verlag.

Louis, A. (2018). Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas en la década de 1920. En R. Corral, A. Stanton y J. Valender (Eds.), *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920* (pp. 27-53). El Colegio de México; Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios; Cátedra Jaime Torres Boder.

Lyons, M. (2004). Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros. En G. Cavallo, R. Chartier (Coords.), *Historia de la lectura en el mundo occidental* (pp. 539-589). Taurus.

Marroquín, A. y Vásquez, O. (2013). La mujer salvadoreña. Mitologías y rostros en la prensa escrita, siglos XIX y XXI. En M. Albizúrez y A. Ortiz (eds.). *Poéticas y políticas de género. Ensayos sobre imaginarios, literatura y medios en Centroamérica* (pp. 33-58). Edition tranvía – Verlag Walter Frey.

Martí, J. (1991). *Obras completas. Poesía I* (tomo 16). Editorial de Ciencias Sociales.

Martínez, J. (2001). El público femenino del modernismo: de la lectora figurada a la lectora histórica en las prosas de Gutiérrez Nájera. *Revista Iberoamericana*, *67*(194-195), 15-29.

Marx, K. (1976). *El capital. Crítica de la Economía Política* (VIII ed. Tomo I). Fondo de Cultura Económica.

Miseres, V. (2022). Sociabilidad femenina y archivo: lectura de tres álbumes de mujeres en el siglo XIX colombiano. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, *49*(1) 65-96.

Molina, I. (2004). *La estela de la pluma. Cultura impresa e intelectuales en Centroamérica durante los siglos XIX y XX*. EUNA.

Nervo, A. (2011). Los modernistas mexicanos. Réplica. En B. Clark y A. Zavala (Antologadoras), La construcción del modernismo. UNAM.

Ovares, F. (2011). *Crónicas de lo efímero. Revistas literarias de Costa Rica*. Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Pakkasvirta, J. (2005). *¿Un continente, una nación? Intelectuales latinoamericanos, comunidad política y las revistas culturales en Costa Rica y el Perú: 1919-1930*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Pera, C. (2005). El mito de París en el modernismo hispanoamericano. *Cuadernos hispanoamericanos*, (658), 9-19.

Quijano, Aníbal. (2020). Dependencia, cambio social y urbanización en Latinoamérica. Cuestiones y horizontes. En CLACSO (Ed.), *De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 91-145). CLACSO.

Redacción. (18 de agosto de 1894). Notas. *El Pensamiento, I*(9), 71.

Redacción. (26 de junio de 1894). Notas. *El Pensamiento, I*(1), 8.

Redacción. (5 diciembre 1879). Colegio de Niñas. *Diario Oficial*. https://www.diariooficial.gob.sv

Redacción. (8 de setiembre de 1894). Notas. *El Pensamiento, I*(12), 95-96.

Reynosa G. & Rosales B. (2005). La comunicación del nuevo siglo. El surgimiento de la prensa diaria en El Salvador. *Revista Humanidades*, *IV*(7), 41-52.

Riva, Vicente. (2022). La bestia humana. En Marco Antonio Campos y Luz América Viveros (Eds.), *Antología del cuento modernista y decadentista (1877-1912)* (pp. 89-93). UNAM.

Rojas; M. (1994). *El último baluarte del imperio. Latinoamérica y España en la crítica antimodernista*. Editorial Costa Rica.

Román, C. (2021). Modernidad literaria latinoamericana. En B. Colombi (Coord.). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (pp. 329-342). CLACSO.

Roque, R. (1995). El modernismo hispanoamericano como modernidad estética. *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (43), 229-248. https://doi.org/10.5377/realidad.v0i43.5185

Roque, R. (2018). Para una filosofía del hecho menudo: Ambrogi y la crónica modernista. En L. Castro y R. López (Eds.). *Antología del pensamiento crítico salvadoreño contemporáneo* (pp. 239-266). CLACSO.

Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. Fondo de Cultura Económica.

Ruíz, M. (1994). Mujer y literatura en la hemerografía: revistas literarias femeninas del siglo XIX. *Revista Fuentes Humanísticas. Hemerografía Literaria, 4*(8), 81-90.

Saferstein, E. (2013). Entre los estudios sobre el libro y la edición: el «giro material» en la historia intelectual y la sociología. *Información, cultura y sociedad,* (29), 139-166.

Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Fondo de Cultura Económica.

Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América. Cahiers du CRICCAL* (9-10), 9-15.

Solórzano, J. (10 de noviembre de1894). A propósito de un plagio. *El Pensamiento, II*(21), 163-165.

Solórzano, J. (1895) *Prosa y verso*. http://www.redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/2849/1/biblioteca%20del%20figaro%20prosa%20y%20verso%20de%20de%20juan%20antonio%20solorzano%201895.pdf

Tarcus, H. (2020). *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Tren en Movimiento.

Tenorio, M. (2006). Leer libros importados en el San Salvador del siglo XIX: Un vistazo del consumo cultural a partir de los periódicos. *Itsmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, 13, s.p. http://istmo.denison.edu/n13/proyectos/libros.html

Toruño, J. (1957). *Desarrollo literario de El Salvador. Ensayo cronológico de generaciones y etapas de las letras salvadoreñas*. Departamento Editorial del Ministerio de Cultura.

Turcios, F. (1894). Preliminar. *El Pensamiento, I*(1), 1-2.

Valenzuela, J. (2011). El modernismo en México. En B. Clark y A. Zavala (Antologadoras), *La construcción del modernismo*. UNAM.

Vega, Patricia. (1995). *De la imprenta al periódico: los inicios de la comunicación impresa en Costa Rica (1821-1850)*. Editorial Porvenir.

Viu, A. (2019). *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*. Ediciones / metales pesados.

Zea, L. (1974). *Dependencia y liberación de la cultura latinoamericana*. Editorial Joaquín Mortiz.

ANEXOS

ANEXO 1: ÍNDICE GENERAL DE *EL FÍGARO*.

Una de las principales limitaciones con las que se enfrentan los estudios revisteriles centroamericanos es la escasez de indexación. Los índices son el punto de partida metodológico de cualquier investigación de este tipo, ya que permiten un acercamiento comprensivo a cada publicación periódica como proyecto. El índice de una publicación documenta su sintaxis interna al documentar las políticas editoriales a lo largo del tiempo. Así, permite visualizar los colaboradores, su procedencia y la frecuencia de su colaboración, así como la posición de las publicaciones y su extensión, que documenta la importancia que se le atribuye a cada texto, autor, corriente literaria, y otras tomas de posición. De manera que el índice sintetiza la forma en la que el proyecto articula los capitales simbólicos para lograr su propia legitimación.

Las pautas de lectura del índice general de *El Fígaro* son las siguientes:

a) En caso de que el texto sea firmado con un seudónimo y se conozca el nombre real del autor, este se indica entre paréntesis.

b) Se reproducen los nombres de personas, lugares, títulos, seudónimos, y fechas tal cual aparecen en *El Fígaro*, con la finalidad de ser consecuente con la materialidad de la publicación.

c) Cuando no se ha localizado la nacionalidad de un autor se coloca la leyenda «no se encontró».

d) Para efectos prácticos, los géneros discursivos han sido reducidos a las siguientes categorías: poesía (comprende poesía en prosa), narrativa, crónica (comprende las *causeries*), ensayo, necrología, noticia, epístola, aforismo y publicidad. Esta categorización tiene la desventaja de obviar los casos de hibridación genérica que son propios de un momento histórico literario y un movimiento estético-ideológico que privilegian la experimentación discursiva y la formación de géneros propios de la cultura de la prensa del momento.

e) En algunos casos se especifica que el texto fue enviado voluntariamente a *El Fígaro* para su publicación. Esto se indica en la columna de observaciones con la leyenda “para *El Fígaro*”. La ausencia de esta especificación en la mayoría de los textos sugiere una política revisteril del recorte, de manera que se reproducen textos provenientes de distintas fuentes sin consenso previo de los autores. En el contexto decimonónico, previo a la invención de los derechos de autor, esto no era entendido como plagio, sino que era una estrategia de

uso común entre las publicaciones periódicas. Como fue abordado en el Capítulo II, el equipo de redacción de *El Fígaro* admite haber tomado textos de otras publicaciones para subsanar la escasez de producción local.

Número 1, tomo I.
San Salvador, jueves 11 de octubre de 1894.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«De la escarcela. Las promesas de 'El Fígaro'» (1-2).	Ensayo.	Texto programático: se expone el proyecto de la publicación.
José Juan Tablada.	México.	«Abanico Luis X» (2). Con lugar: México.	Poesía.	«Bajo las sombras de ideal Versalles».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Mientras llueve» (2-3). Con dedicatoria: Para Pepe Fiansón. En Lima.	Narrativa.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«En el album de la señorita Angela Aguilar» (3). Con lugar y fecha: San Salvador, septiembre de 1894.	Poesía.	«Ante el excelso triunfo de tu encanto».
Clemente Palma.	Perú.	«En el carretón (fantasía negra)» (3-4). Con lugar y fecha: Lima 1894. Con dedicatoria: A Francisco Gamboa.	Narrativa.	Para El Fígaro.
Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Rima» (5). Con fecha: 1891.	Poesía.	«Cada vez que contemplo en las flores».
Catulle Mendès.	Francia.	«Rojo para los labios (arreglado para 'El Fígaro')» (5)..	Narrativa.	
José Fiansón.	Perú.	«En el templo (rafaelina)» (5). Con lugar y fecha: Lima, agosto de 1894.	Poesía.	«Las bujías de cera coloreada». Para El Fígaro.
Erico (Isaías Gamboa).	Colombia.	«Edda» (5-6).	Narrativa.	
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«A Patria Tió (para su album)» (6).	Narrativa.	

		Con lugar y fecha: San Salvador, octubre de 1894.		
Alfonso Pérez Nieva.	España.	«De capa y espada» (6-7). Con lugar: Madrid.	Narrativa.	
Federico Uhrbach.	Cuba.	«Juventino Rosas» (7-8). Con lugar y fecha: Habana, julio 13 del 94.	Necrología.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Leconte de Lisle. Su entierro» (8).	Necrología.	

Número 2, tomo I.
San Salvador, jueves 25 de octubre de 1894. Este número presenta una discontinuidad en las páginas. Cada tomo tiene una numeración continua entre los números. Esta es una política editorial destinada a que los lectores pudieran coleccionar la publicación para asemejarse al formato libresco (que es el formato que cuenta con mayor capital simbólico dentro del campo literario, debido, en parte, a su permanencia temporal). Pero el número 2 del tomo I comienza desde la página 1, en lugar de la 9. El número 3 del mismo tomo retoma la numeración continua y comienza con el número 17.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«De la escarcela» (1-2).	Ensayo.	
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Para las primeras pájinas [sic] de su 'petit album'» (2-3). Con fecha: octubre 4, 1894.	Narrativa.	
Antonio Solórzano.	El Salvador.	«A Fidelina Ambrogi en su 'petit album'» (3).	Poesía.	«En estas hojas, albas y tersas».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Del caballete. Cromo» (3-4).	Narrativa.	
Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento).	Nicaragua.	«Sor filomena» (4-5). Con lugar: Buenos Aires.	Narrativa.	
Manuel Gutiérrez Nájera.	México.	«Para un menú [sic]» (5). Con lugar: Méjico.	Poesía.	«Las novias pasadas son copas vacías».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«La aprensión (paráfrasis de una leyenda china)» (5-6).	Narrativa.	

Erico (Isaías Gamboa).	Colombia.	«Los pensamientos» (6-7).	Narrativa.	
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«De paseo. Impresiones y sensaciones» (7).	Narrativa.	
Miguel Eduardo Prado.	Venezuela.	«Luisa Campos y el baile sevillano (del libro 'Al trote')» (8).	Crónica.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Rafael Núñez» (8).	Necrología.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Vicente Acosta» (8).	Noticia.	

Número 3, tomo I.
San Salvador, domingo 4 de noviembre de 1894.
Número extraordinario.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Medallones. María Drews» (17-18).	Narrativa.	
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Caléndula» (18). Con dedicatoria: A José Goubaud.	Poesía.	«Vuestros ojos no han visto otra criatura».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Causerie» (18-19).	Ensayo.	
J. Antonio Delgado.	No se encontró.	«La musa del ajenjo» (19).	Poesía.	«Buscaban mis labios sedientos la copa».
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«De negro» (20). Con fecha: noviembre 2 de 1894.	Ensayo.	
Wolfgang.	No se encontró.	«El gobierno y las bellas artes» (20-22).	Ensayo.	Sobre la función del periodismo en una democracia republicana y la importancia de inversión pública en música, declamación y artes plásticas.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Cuento rápido. Friné» (22-23).	Narrativa.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Líneas» (23). Con fecha: noviembre.	Poesía.	«Apoyado en el mármol de un sepulcro».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Marco negro. Stella» (23-24).	Crónica.	Semblanza de Rafaela Contreras y comentario sobre su quehacer literario. Crítica literaria.
Stella (Rafaela Contreras).	Costa Rica.	«El oro y el cobre» (24-25).	Narrativa.	

Juan María Cuellar.	El Salvador.	«Noviembre» (25-26).	Crónica.	
Joaquín Zaldívar.	No se encontró.	«El día de difuntos» (26-27). Con fecha: noviembre de 1894.	Poesía.	«La ofrenda del recuerdo colocada».
Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Un sueño de noviembre» (27-28). Con fecha: noviembre de 1894.	Narrativa.	
Abraham Z. López Penha.	Curazao.	«Media noche» (28). Con lugar y fecha: Barranquilla, 1894.	Poesía.	«Noche de grises, lívidas galas».
Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento).	Nicaragua.	«Retratos al lápiz. Salvador J. Carazo» (28).	Ensayo.	Crítica literaria. Se comenta el «procedimiento literario» del escritor satírico salvadoreño.
Felipe Valderrama.	Venezuela.	«Venganza» (28-29). Con lugar: Coro (Venezuela).	Narrativa.	
Jeremías Martínez.	El Salvador.	«Ven!! (29). Con fecha: 1894.	Poesía.	«Oh! Ninfa solitaria».
Francisco García Cisneros.	Cuba.	«En Kioto» (29-30). Con lugar y fecha: Habana, septiembre de 1894.	Narrativa.	
José Fiansón.	Perú.	«Kakemono» (30). Con dedicatoria: A Angélica Palma.	Poesía.	«Está el cuerpo de mármol rosado».
Miguel Eduardo Pardo.	Venezuela.	«Los veranos de París» (30-31). Con lugar y fecha: París: agosto de 1894.	Crónica.	
Eusebio Blasco.	España.	«Mantilla y pañolones» (31-32).	Crónica.	
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«Miguel Eduardo Pardo» (32).	Ensayo.	Crítica literaria. Características estéticas, estilísticas y bibliografía del autor.

Número 4, tomo I.
San Salvador, domingo 11 de noviembre de 1894.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Medallones. Concha Peralta» (33-34).	Narrativa.	

Vicente Acosta.	El Salvador.	«Adoración» (34).	Poesía.	«¡Oh mi azucena de alabastro! Adoro».
Robín.	No se encontró.	«Marco de oro» (34). Con dedicatoria: Al Conde Paúl.	Narrativa.	
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Cartas á una dama» (34-36).	Epístola.	
Salvador Rueda.	España.	«Retrato» (36).	Poesía.	«Ojos azules, boca sonrosada».
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Un excéptico [sic]» (36-37).	Narrativa.	
Joaquín Zaldívar.	No se encontró.	«Memento homo…» (37).	Poesía.	«En la vida social, como en los mares».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Nach den Ball» (37-38). Con dedicatoria: A Manuel Aguilar.	Crónica.	
César Zumeta.	Venezuela.	«A la virgen de Lourdes» (38).	Narrativa.	
Julián del Casal.	Cuba.	«Cromo español. Una Maja» (38-39).	Poesía.	«Muerden su pelo negro, sedoso y rizo».
Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Un sueño místico» (39-40).	Narrativa.	
N. Bolet Peraza.	Venezuela.	«'Las tres américas'» (40).	Ensayo.	Se comenta una polémica literaria entre Leopoldo Alas y Ambrogi con respecto al libro *Bibelots*.

Número 5, tomo I.
San Salvador, domingo 18 de noviembre de 1894.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«De blanco» (41-42).	Narrativa.	
V. Acosta (Vicente Acosta).	El Salvador.	«Una tarde» (42). Con dedicatoria: A mi querido amigo Miguel Dueñas.	Poesía.	«Era una tarde como esta».
N. Bolet Peraza.	Venezuela.	«Un día de amor» (42-43).	Narrativa.	
I.G. Fuentes.	El Salvador.	«El hada de las perlas» (43-44). Con dedicatoria: A Víctor Jerez.	Narrativa.	
Marcial Cabrera Guerra.	Chile.	«Sol» (44). Con lugar: Santiago de Chile.	Poesía.	Para *El Fígaro*. «Reclinada en la nube marmórea».

Isaías Gamboa.	Colombia.	«Felícitas» (44-45).	Poesía.	«¡Oh hermosa como el día».
Manuel Gutiérrez Nájera.	México.	«Páginas patrióticas. La bandera» (45-46).	Ensayo.	
Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento).	Nicaragua.	«Rafael Núñez» (46-48). Con fecha: 1893.	Ensayo.	Crítica literaria. Perfil físico y literario de Rafael Núñez.
Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Flor de lotho» (48). Con fecha: 1894.	Poesía.	«Cuentan antiguas leyendas».

Número 6, tomo I.
San Salvador, domingo 25 de noviembre de 1894.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
I. G. F. (Ismael G. Fuentes).	El Salvador.	«Mística» (49). Con fecha: Marzo-94.	Narrativa.	
Conde Paúl.	El Salvador.	«Agrestes» (49-50). Con dedicatoria: *Mon care* Lohengrín de «El Fígaro». Con lugar y fecha: Apopa, viernes, 16 de noviembre, 1894.	Crónica.	
Jesús T. Colindres.	Honduras.	«A Cordelia Guirola. En su album» (50-51). Con fecha: 1894.	Poesía.	«Te dio Mignón su angelical ternura».
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Redemptio» (51). Con dedicatoria: A Lohengrín. Con lugar: San Salvador.	Narrativa.	
Luis G. Urbina.	México.	«A solas» (51-52). Con dedicatoria: A Ignacio Ojeda Vebduzco [sic] (el apellido correcto es Verduzco).	Poesía.	«Yo soy muy pobre, pero un tesoro».
I.G. Fuentes.	El Salvador.	«El último verso» (52). Con dedicatoria: A Guillermo Márquez. Con fecha: septiembre 1894.	Narrativa.	
Vicente Acosta.	El Salvador.	«La muerte del toro» (52).	Poesía.	«Al toque del clarín, que el juez acata».
Kasabal (José Gutiérrez Abascal).	España.	«Frutos de primavera» (52-53).	Narrativa.	

		Con lugar: Madrid.		
Clemente Palma.	Perú.	«El amor» (53-54). Con dedicatoria: A Nicanor Bolet Peraza. Con lugar y fecha: Lima, 1894.	Poesía.	«Gentil princesita».
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«Pájinas de un libro. Gabriel D'Anunzio» (54-56).	Ensayo.	Crítica literaria. Influencias y estilo de D'Anunzio.
Stella (Rafaela Contreras).	Costa Rica.	«La canción del invierno» (56).	Narrativa.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«'El Fígaro'» (56).	Noticia.	Anuncia la llegada de Román Mayorga Rivas desde Nicaragua y su futura colaboración con *El Fígaro*. Rivas ejerció una importante influencia en la cultura de la prensa salvadoreña. Además, se le debe la publicación de *La guirnalda salvadoreña* (1885), importante trabajo antológico e historiográfico.

Número 7, tomo I.
San Salvador, domingo 2 de diciembre de 1894.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Medallones. María Delgado» (57).	Narrativa.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Pasionaria» (58). Con lugar y fecha: San Salvador, 1894.	Poesía.	«¡Quieren que muera mi ilusión bendita!».
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«Por los niños» (58).	Ensayo.	
Arturo Ambrogi.	El Salvador.	«Caléndulas. Cristina» (58-59).	Crónica.	
Alirio Díaz Guerra.	Colombia.	«Aurora» (60). Con fecha: 1894.	Poesía.	«El alba despertó!... De pompa henchido».
Ismael G. Fuentes.	El Salvador.	«Vida de artista (Boceto)» (60-61).	Narrativa.	
M. Gutiérrez Nájera.	México.	«Con motivo de un concurso de belleza. Porqué [sic] no voto. Al señor director de 'El Universal'» (61-62).	Ensayo.	

Julián del Casal.	Cuba.	«Sourinomo» (62-63).	Poesía.	«Como rosadas flechas».
Catulle Méndez.	Francia.	«La pesca maravillosa» (63).	Narrativa.	
Miguel Eduardo Pardo.	Venezuela.	«Lulu» (63-64).	Narrativa.	
Adolfo León Gómez.	Colombia.	«El enfermo» (64).	Poesía.	«Dudando de su afecto y de mi dicha».
Antonio Solórzano.	El Salvador.	«'La democracia'» (64).	Noticia.	Defiende al equipo de *El Fígaro* de acusaciones de plagio publicadas en *La democracia*, *El Boletín Mensual* de Nueva York y *El Diario de Caracas*. Se fundamenta en otras publicaciones periódicas que han desmentido el plagio, como *La Lucha*, *El Correo del Comercio* (en San Salvador) y *El Pensamiento* (en Tegucigalpa).

Número 8, tomo I.
San Salvador, domingo 9 de diciembre de 1894.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Causerie» (65-67). Con lugar y fecha: San Salvador, diciembre 8 de 1894.	Crónica.	
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Mi estatua» (67-68).	Poesía.	«Decías que es una estatua, y yo lo creo».
Víctor Jerez.	El Salvador.	«En un album [sic]» (68). Con destinataria: Fermosa é gentil amiga.	Epístola.	
Miguel M. Luna.	Perú.	«Rima. Para el album [sic] de la señorita Virginia Ambrogi» (68). Con lugar y fecha: Lima, octubre 29 de 1894.	Poesía.	«Burlando su jaula de oro».
Catulle Mendez.	Francia.	«La alcancía (cuento de hadas)» (68-70).	Narrativa.	

José Fiansón.	Perú.	«Pieaníssimo. Para el album de la señorita Virginia Ambrogi» (70). Con lugar y fecha: Lima-1894.	Poesía.	«Quisiera ser el rayo».
Adolfo García.	Panamá.	«Estío» (70-71). Con lugar y fecha: Panamá-1894.	Narrativa.	Para *El Fígaro*.
Catulle Mendez.	Francia.	«El paraíso rehusado» (71-72).	Narrativa.	
Domingo Martínez Luján.	Perú.	«Agudos» (72). Con lugar y fecha: Lima: 1894.	Poesía.	Para *El Fígaro*. «Como cuerpo que una alma«.

Número 9, tomo I.
San Salvador, domingo 16 de diciembre de 1894.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Adolfo García.	Panamá.	«A Virginia Ambrogi (para su album)» (73). Con lugar y fecha: Panamá -1894.	Poesía.	«En tus labios de rosa».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Causerie» (73-75). Con fecha: Diciembre 15-1894.	Crónica.	
Manuel Gutiérrez Nájera.	México.	«En un album» (75).	Poesía.	«Como una alcoba de virgencita».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Arte japonés» (76-77).	Ensayo.	Crítica de arte. Sobre un artículo de José Román.
Salvador Rueda.	España.	«La fiesta nacional» (77).	Poesía.	«Bajo el sol la muchedumbre brilla».
Clemente Palma.	Perú.	«Neronida» (78). Con lugar y fecha: Lima-1894.	Narrativa.	
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Nocturno» (78-79).	Poesía.	«Ví su sombra dibujarse».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Gente alegre» (79).	Narrativa.	
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Croniquita. Una noche de fantasía» (79-80).	Crónica.	
J.C. Zenea (Juan Clemente Zenea).	Cuba.	«El lunar» (80).	Poesía.	«Dejó un arcángel las celestas salas».

Número 10, tomo I.
San Salvador, martes 25 de diciembre.

Aguinaldo de navidad.

Autor / Seudónimo	Nacionalidad	Título, páginas y paratextos	Género discursivo	Primer verso, tema y observaciones
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Causerie» (81-84). Con fecha: 24 de diciembre-1894.	Crónica.	
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«24 de diciembre» (84).	Crónica.	
Miguel M. Luna.	Perú.	«Sueños dorados. Al poeta aristocrático, D. Manuel Gutiérrez [sic] Nájera» (65). Con lugar y fecha: Lima, invierno del 94.	Poesía.	«Mab, la reina de las hadas».
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Navidad (de mi tierra)» (85-86). Con dedicatoria: A Eusebio Bracamonte.	Narrativa.	
J. Antonio.	El Salvador.	«El tío Lucas» (86-87).	Narrativa.	
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Un rayo de luna» (88).	Poesía.	«Limpia cinta de plata que te prendes».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Canción de mayo» (88).	Poesía.	
Ángel de Campo (Ángel del Campo Valle).	México.	«Almas blancas» (88-90).	Narrativa.	
Samuel Velarde.	Perú.	«El gran secreto» (90).	Poesía.	«De su fiel corazón llamé a la puerta».
Juan María Cuéllar.	El Salvador.	«Cuentos de noche buena» (90-92).	Narrativa.	

Número 11, tomo I.
San Salvador, martes 1 de enero de 1895.
Obsequio de año nuevo.

Autor / Seudónimo	Nacionalidad	Título, páginas y paratextos	Género discursivo	Primer verso, tema y observaciones
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Crónica dominical» (93-95).	Crónica.	
José S. Chocano.	Perú.	«Místicas» (95). Con lugar y fecha: Lima, 1894.	Poesía.	Para *El Fígaro*. Se compone de dos poemas: «La buena nueva»: «Yo creo en una nueva poesía». «A María»: «Yo te he visto flotar entre los vagos».

Pierre Loti (Louis-Marie-Julien Viaud).	Francia.	«Las mujeres japoneses» (96-97).	Crónica.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«La sonrisa del retrato» (97). Con lugar: San Salvador.	Poesía.	«Pintaba un gran artista la figura».
Alberto Masferrer.	El Salvador.	«La gran musa» (98-99).	Ensayo.	Para *El Fígaro*.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«1895» (99). Con lugar y fecha: San Salvador, enero 1.	Narrativa.	
José Fiansón.	Perú.	«Nostalgia» (100). Con lugar: Lima.	Poesía.	«En la noche glacial, cuando la bruma».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Clara» (100-101).	Narrativa.	
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«El 'Romersholm' de Ibsen» (102-105). Con lugar y fecha: París-1894.	Ensayo.	Crítica literaria.
Miguel Eduardo Pardo.	Venezuela.	«Día de nieve» (106). Con lugar: Madrid.	Narrativa.	
José Juan Tablada.	México.	«Soneto Watteau» (107).	Poesía.	«Manón, la de ebúrnea frente».

Número 12, tomo I.
San Salvador, domingo 6 de enero de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Medalla. Hortensia Salazar» (109).	Narrativa.	
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Espirita» (109-111).	Narrativa.	Difusión literaria.
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Violetas» (111).	Poesía.	«Si al pasar junto á mí, siempre altiva».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Brich» (111-112).	Narrativa.	
N. Bolet Peraza.	Venezuela.	«El monte azul» (112-113).	Narrativa.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Rima» (113).	Poesía.	«De sus crespas pestañas suspendida».
Luis Lagos y Lagos.	El Salvador.	«Cuentos propios. La loca» (113).	Narrativa.	
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Rosa Thé» (113-115).	Narrativa.	
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Lied» (115).	Poesía.	«Oh mi novia adorada».
Juan María Cuellar.	El Salvador.	«Cuentecito» (115-166).	Narrativa.	Para *El Fígaro*.

José S. Chocano.	Perú.	«A Jesús» (116). Con lugar y fecha: Lima, 1894.	Poesía.	«Con la amargura de la cruz, sin tino».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Notas» (116).	Noticia.	

Número 13, tomo I.
San Salvador, domingo 13 de enero de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Causerie» (117-118).	Crónica.	Incluye crítica literaria.
Francisco Gavidia.	El Salvador.	«El Sinaí» (118). Con dedicatoria: A Alberto Masferrer.	Poesía.	«La montaña era negra».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«León Rodín» (118-120). Con dedicatoria: A Alberto Masferrer.	Narrativa.	
Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento).	Nicaragua.	«Canciones de España. A la seguidilla» (120-121).	Poesía.	«Metro mágico y rico que al alma expresas».
M. Gutiérrez Nájera.	México.	«Asunción» (121-122).	Ensayo.	Crítica de arte.
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Mi musa» (122).	Poesía.	«Ah! en sueños he visto á mi musa».
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Líneas» (122).	Poesía.	«Cuando miro en tus labios de grana».
Luis Bonafoux.	España.	«Angel Pons» (122-123).	Ensayo.	Crítica de arte.
Gonzalo Picón Febres.	Venezuela.	«Mariposas (imitación de Gutiérrez Nájera)» (123-124).	Poesía.	«Allá van, allá van, las volubles».
Clemente Palma.	Perú.	«Para Valbuena» (124).	Ensayo.	Crítica literaria.
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Notas» (124).	Noticia.	Un retrato de Ambrogi publicado en *Gris y Azul*. Darío ha iniciado una publicación periódica en Argentina, titulada *Revista de América*.

Número 14, tomo I.
San Salvador, domingo 20 de enero de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**

Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento).	Nicaragua.	«Los pescadores de sirenas» (125). Con lugar y fecha: Buenos Aires 1894.	Narrativa.	
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«De domingo á domingo» (125-127).	Crónica.	
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Copia de un lienzo» (128). Con dedicatoria: A Rubén Darío.	Poesía.	«Sobre el negro cantil de la roca».
Rubén Rivera.	No se encontró.	«Charla Parisién». Con dedicatoria: A Leopoldo Torres Abandero. Con fecha: Enero de 1895.	Crónica.	
Federico Larrañaga.	Perú.	«Kakimono» (130).	Poesía.	«Con su torre y su templo esmaltado».
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Heineanas» (130-131).	Ensayo.	Crítica literaria.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Líneas» (131).	Poesía.	«A veces he pensado que el recuerdo».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Kakimono» (131).	Narrativa.	
Manuel Reina.	España.	«Orgía» (132).	Poesía.	«Como el rey Jorge IV que vivía».
Luis Lagos y Lagos.	El Salvador.	«Rima» (132).	Poesía.	«¡Oh noche tenebrosa!, tú que arrancas».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Notas» (132).	Noticia.	

Número 15, tomo I.
San Salvador, domingo 27 de enero de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«Conversación dominical» (133-134.	Ensayo.	Crítica literaria.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«La araña (de Charles Pitou)» (134).	Poesía.	Traducción. «Inclinada la frente sobre el volumen trágico».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Los cuentos de hadas» (134-135).	Ensayo.	Crítica literaria.
M. Gutiérrez Nájera.	México.	«¡Muy buen viaje!» (135-136).	Narrativa.	
José S. Chocano.	Perú.	«En la alcoba» (137).	Poesía.	«Olor de nido. Sonrosada lumbre».
Rubén Rivera.	No se encontró.	«La buena ventura» (137).	Crónica.	

Federico Urbach.	Cuba.	«Venus.-Viuda» (137-138).	Poesía.	«Es la hora triste; pálidas visiones».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Alfonso Daudet» (138-139). Con dedicatoria: A Francisco Gavidia.	Ensayo.	Crítica literaria.
Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento).	Nicaragua.	«Sirenas y tritones» (139).	Narrativa.	
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Heineanas» (139-140).	Ensayo.	Reseña literaria.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Líneas» (140).	Poesía.	«Hay tormentas ocultas en el seno».
P. de Gery.	El Salvador.	«Circo escocés» (140).	Crónica.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Notas» (140).	Noticia.	

Número 16, tomo I.
San Salvador, domingo 3 de febrero de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento).	Nicaragua.	«La isla de la muerte» (141).	Narrativa.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«En su album» (141-142). Con epígrafe de J. Isaacs.	Poesía.	«Con tal esmero, divinal princesa».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«La 'nueva primavera'» (142-143). Con dedicatoria: A Manuel Gutiérrez Nájera.	Narrativa.	
Manuel Gutiérrez Nájera.	México.	«La Duquesa Job» (143).	Poesía.	«Desde las puertas de la Sorpresa».
Rubén Rivera.	No se encontró.	«La cabeza pálida» (144-145). Con dedicatoria: A Rubén Darío.	Narrativa.	Para *El Fígaro*.
Domingo Martínez Luján.	Perú.	«Verdi-negro» (145). Con dedicatoria: A Enrique Gómez Carrillo.	Poesía.	«El amor que se paga no tortura».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«La vida de bohemia. Enrique Mürger» (145-146).	Ensayo.	Crítica literaria.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Jamás» (147).	Narrativa.	

Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«Walt Whitman» (147-148). Con dedicatoria: Para Rubén Darío. Con lugar: París.	Ensayo.	Crítica literaria.

Número 17, tomo I.
San Salvador, domingo 10 de febrero de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Epinicio» (149).	Poesía.	
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Un amor» (149-151).	Narrativa.	
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Rima» (151).	Poesía.	«Todas las tardes con la brisa errante».
Isaías Gamboa.	Colombia.	«El cuervo. De Poe» (152-153).	Poesía.	Traducción. «Era alta noche: en la calma, soñoliento, enferma el alma».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«'El cuervo'» (154).	Ensayo.	Comenta y elogia la traducción de Gamboa del poema de Poe, publicada en este número.
Felipe Hernández.	Perú.	«A Angélica Palm (para su album)» (154). Con lugar y fecha: Lima-1893.	Poesía.	«Auras y aromas para la niña».
Salvador Rueda.	España.	«Himno de noche buena» (154-155).	Poesía.	«Ya se acerca, ya viene con sus rumores».
Efraín Vásquez Guarda.	Chile.	«Rimas» (155). Con lugar: Santiago de Chile.	Poesía.	«Porque, del sueño á impulsos, este mundo».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«En el circo escocés» (155-156).	Crónica.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Notas» (156).	Noticia.	

Número 18, tomo I.
San Salvador, domingo 17 de febrero de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Causerie» (157-158). Con dedicatoria: Para Lohengrín Chroniquer.	Crónica.	

Rubén Darío.	Nicaragua.	«A una novia» (158).	Poesía.	«Alma blanca, más blanca que el lirio».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Rose Pompón» (158-160). Con dedicatoria: A Rubén Darío.	Narrativa.	
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«A media noche» (160).	Poesía.	«¡Oh genios del silencio».
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«Las veladas de Medán» (160-162). Con lugar y fecha: París 1894.	Ensayo.	Crítica literaria.
René Brikles.	Chile.	«Luz de nieve» (162).	Poesía.	«La perla duerme. Un nimbo transparente».
M. de CROIX-MONT.	No se encontró.	«Enrique Gómez Carrillo» (162-164).	Ensayo.	Crítica literaria.
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Gutiérrez Nájera» (164).	Necrología.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Notas» (164).	Noticia.	

Número 19, tomo I.
San Salvador, domingo 24 de febrero de 1895.
Número conmemorativo, dedicado a la memoria de Manuel Gutiérrez Nájera.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«Carta» 166.	Epístola.	Elogia la escena literaria salvadoreña. Se excusa por no dedicar nada a Gutiérrez Nájera.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Manuel Gutiérrez Nájera» 166.	Necrología.	
M. Gutiérrez Nájera.	México.	«Salmo de vida» (166-167).	Poesía.	«Ya volvéis, mis amantes golondrinas».
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«Gutiérrez Nájera» (167-168).	Necrología.	
M. Gutiérrez Nájera.	México.	«El árbol de navidad» (168-169).	Narrativa.	
M. Gutiérrez Nájera.	México.	«Lápida» (169-170).	Poesía.	«Mucho silencio bajo los pinos».
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«El Duque Job ha muerto» (170-171).	Necrología.	
Carlos G. Zeledón.	El Salvador.	«El Duque Job» (172). Con fecha: Febrero de 1895.	Necrología.	
Manuel Gutiérrez Nájera.	México.	«La serenata de Schubert» (172-173).	Poesía.	«¡Oh, qué dulce canción! Límpida brota».

Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Manuel Gutiérrez Nájera» (173-174).	Crónica.	
M. Gutiérrez Nájera.	México.	«Mí último artículo» (174-175).	Ensayo.	
M. Gutiérrez Nájera.	México.	«Mariposas» (175-176).	Poesía.	«Ora blanca cual copos de nieve».
Ángel Pola.	México.	«Manuel Gutiérrez Nájera» (176-177).	Crónica.	Incluye fragmentos de una entrevista con Gutiérrez Nájera.
M. Gutiérrez Nájera.	México.	«La fiesta de la virgen» (177-179).	Crónica.	
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Nuevos escritores y poetas» (179-180).	Ensayo.	Crítica literaria. Presenta la nueva generación modernista de jóvenes escritores peruanos, varios de los cuáles fueron publicados en los números anteriores de *El Fígaro*.

Número 20, tomo I.
San Salvador, domingo 3 de marzo de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«A Angelita Orellana» (181).	Poesía.	
Julián del Casal.	Cuba.	«Enrique Gómez Carrillo (viendo su retrato pintado por Casals.)» (181).	Poesía.	«Ojos llenos de vaga poesía».
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«El día de ceniza» (181-182).	Ensayo.	
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Juan Strauss» (182-183).	Ensayo.	Crítica de música.
Darío Herrera.	Panamá.	«Preludio gris» (183).	Poesía.	«Como reina viuda, su crespón inmenso».
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«Ernest Reynaud» (183-184).	Ensayo.	Crítica literaria.
Ismael Enrique Arciniegas.	Colombia.	«Junto al Rhin» (184-185).	Poesía.	«Junto al Rhin, el viejo río».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«¡Levántate, haragán!» (185-186).	Narrativa.	
Domingo Martínez Luján.	Perú.	«Redimiéndose» (186). Con lugar y fecha: Lima:1894.	Poesía.	«El lívido tono de agóricas luces».
Adolfo García.	Panamá.	«Pétalos» (186-187).	Narrativa.	
Clemente Palma.	Perú.	«Frontón. El Dios Pan. (para el álbum	Narrativa.	

		de Virginia Ambrogi)» (187). Con lugar y fecha: Lima, 1894.		
Francisco A. de Icaza.	México.	«Estancias» (187).	Poesía.	«Este es el muro, y en la ventana».
Rubén Rivera.	No se encontró.	«Corazones blancos» (188). Con dedicatoria: Á Arturo A. Ambrogi.	Narrativa.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Vice--Cónsul».	Noticia.	Se anuncia el nombramiento de Enrique Gómez Carrillo como Vicecónsul de El Salvador en París.
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Plaza de toros» (188).	Noticia.	

Número 21, tomo I.
San Salvador, domingo 10 de mayo de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Juan Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Víctor Hugo. Juzgado por Emilio Zola» (189-190).	Ensayo.	Crítica literaria.
Calixto Velado.	El Salvador.	«Naturaleza» (191).	Poesía.	«Vírgenes salvas, plantas seculares».
N. Bolet Peraza.	Venezuela.	«Primavera» (191).	Narrativa.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«A Stella» (192).	Poesía.	«Tu abres de nuevo el templo de mi alma».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Isaías Gamboa» (192-193). Con fecha: diciembre, 1894.	Crónica.	Semblanza de Gamboa y anécdotas personales.
Adolfo García.	Panamá.	«Noche de luna» (194). Con dedicatoria: A Julio Flores.	Poesía.	«¡Oh blanca, blanca radiosa!».
Clemente Palma.	Perú.	«El mejor regalo» (194). Con lugar y fecha: Lima-1895.	Narrativa.	
Barbey D'Aurevilly.	Francia.	«Los nenúfares» (195).	Poesía.	
Felipe Valderrama.	Venezuela.	«Pétalos» (195). Con lugar y fecha: Coro, 1894.	Poesía.	«Como la espuma sobre las olas».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Nuevas notas. Modernistas	Ensayo.	Crítica literaria.

		americanos» (195-196).		
Francisco García Cisneros.	Cuba.	«Croquis realista» (196).	Narrativa.	

Número 22, tomo I.
San Salvador, domingo 17 de marzo de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Medallones. Cordelia Guirola» (197).	Narrativa.	
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Sotto voce» (197).	Poesía.	«Si me amaras tú, mi vida».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Causerie» (198).	Crónica.	
Charles Baudelaire.	Francia.	«El loco y la Venus» (198).	Narrativa.	
Ángel de Campo (Ángel del Campo Valle).	México.	«El fusilado» (199-201).	Narrativa.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Ópera» (201).	Ensayo.	Dirigido al ministro de Fomento. Pide que El Salvador contrate a la compañía de ópera que se encontraba en ese momento en Guatemala.
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Después del baile» (201).	Poesía.	«Pasó la deslumbrante muchedumbre».
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Erótica» (201). Con fecha: 1891.	Poesía.	«Me dices que si te amo? Yo quisiera».
Jesús Urieta.	México.	«La tentación (boceto de una escultura)». Con dedicatoria: A Carlos Dufóo. Con lugar y fecha: México-julio de 1894.	Narrativa.	Primero se refiere al artista plástico Jesús Contreras, su educación, sus atributos y una obra suya: «La tentación». Después presenta una narración inspirada en dicha escultura.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Azul y gri» (204).	Narrativa.	

Número 23, tomo I.
San Salvador, domingo 24 de marzo de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Medalla. Elvira Sagrera» (205).	Narrativa.	
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Carnet de 'El Fígaro'» (205-206).	Ensayo.	

Vicente Acosta.	El Salvador.	«Anónima» (206).	Poesía.	«Como gotas de sangre, la granada abre su hermoso estuche de rubíes».
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«Conversación dominical» (206-207).	Crónica.	
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«'Job' (Cuadro de León Bonnat)» (207).	Poesía.	«Desnudo Job, el viejo leproso y demacrado».
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«Adolphe Retté» (207-208).	Ensayo.	Crítica literaria.
Julián del Casal.	Cuba.	«Un torero» (208).	Poesía.	«Tez morena encendida por la navaja».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Morfina» (208).	Narrativa.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Páginas íntimas» (208).	Noticia.	Anuncia que en la Imprenta Nacional se está preparando un libro de prosas y versos de Antonio Solórzano.
Felipe Hernández.	Perú.	«A María Julia Kolffer. En Lima» (209).	Poesía.	«Oh! Cuán gallarda y gentil».
Alberto Masferrer.	El Salvador.	«Sensaciones de Arte. Enrique Gómez Carrillo» (209-210). Con fecha: 1894.	Ensayo.	Crítica literaria.
Salvador Rueda.	España.	«Los pavos reales» (210).	Poesía.	«Cuando finjo que vuelvo de los maizales».
Adolfo García.	Panamá.	«En espera» (210). Con dedicatoria: A Leopoldo Torres Abander. Con lugar y fecha: Panamá-1895.	Poesía.	«De noche cuando la luna».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«La muerte de Manuel Gutiérrez Nájera» (211).	Noticia.	Se reproduce información de recolectada de periódicos mexicanos sobre la muerte y el funeral del autor..
Clemente Palma.	Perú.	«Al sepultero [sic]» (211). Con lugar y fecha: Lima-1895.	Poesía.	«Te encargo sepultero [sic]».
Domingo Martínez Luján.	Perú.	«Nota vieja» (211). Con dedicatoria: A Francisco García Cisneros (Artista).	Poesía.	«Turbia era, muy turbia, como agua de lago».

		Con lugar: Lima.		
Teodoro de Banville.	Francia.	«Baudelaire» (212).	Ensayo.	Descripción de un retrato de Baudelaire pintado por Emilio Deroy.
Juana Borrero.	Cuba.	«Apolo» (212). Con lugar y fecha: Habana (Cuba) 1891.	Poesía.	«Marmóreo, altivo, refulgente y bello».
Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento).	Nicaragua.	«Fugitiva» (212).	Narrativa.	

Número 24, tomo I.
San Salvador, domingo 31 de marzo de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
El Doctor Fausto.	No se encontró.	«El baile de Sagrera» (213-214).	Crónica.	
Luis Cesáreo Esteves.	No se encontró.	«Sueños vagos» (214).	Poesía.	«Neurótico, en la fiebre del deseo».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Notas y estudios» (214).	Noticia.	Anuncia la impresión de un libro de Enrique Gómez Carrillo y la preparación de una colección de las poesías de Vicente Acosta.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«In memoriam» (214).	Necrología.	Muerte del hondureño Francisco Argueta Vargas, quien dirigió un periódico con Ambrogi en 1892.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Sombras» (215). Con dedicatoria: A Adolfo León Gómez.	Poesía.	«Sumido en honda tristeza».
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«Juan Moréas» (215-216).	Ensayo.	Crítica literaria.
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Compañía de Ópera» (216).	Noticia.	Anuncia que vendrá a San Salvador la compañía de ópera «Alba», que se encontraba en Guatemala.
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Páginas íntimas» (216-217). Con epígrafe de A. Tennyson.	Poesía.	«Los años han pasado ¡y todavía».
Miguel Eduardo Pardo.	Venezuela.	«Entre chicuelos» (217-218).	Narrativa.	

		Con lugar: Madrid.		
F. Turcios.	Honduras.	«Alto relieve» (218-219). Con dedicatoria: A Arturo Ambrogi.	Poesía.	«En la alta gradería».
Teófilo Gautier.	Francia.	«El festín de las armaduras» (219-220).	Narrativa.	
A. De Musset.	Francia.	«Párrafos» (220).	Ensayo.	Dos ensayos. El primero es sobre un cuadro de Santo Tomás de Tiziano. El segundo aborda el tema de la modernidad, que se caracteriza por la ausencia de sello propio, y utiliza todo lo que tiene a su alcance.
Darío Herrera.	Panamá.	«Fatum» (220). Con fecha: 1895.	Poesía.	«Vernal la mañana. Nimbadas de brumas».

Número 25, tomo I.
San Salvador, domingo 7 de abril de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«En espera» (221-222).	Crónica.	
Alberto Masferrer.	El Salvador.	«Rima» (222).	Poesía.	«Ha muerto un hombre, y quieren que yo vaya».
Félix M. Rivas.	No se encontró.	«El ave-maría de Gounod» (222-223).	Narrativa.	
Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento).	Nicaragua.	«Blasón» (223).	Poesía.	«El olimpo cisne de nieve».
Eusebio Bracamonte.	El Salvador.	«Cristo» (223).	Narrativa.	
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«Stuart Merrill» (223-224).	Ensayo.	Crítica literaria.
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Sueños de niño (para el álbum de una ruvia [sic])» (224).	Poesía.	«Cuando yo era muy niño soñaba».
M. de Palau.	No se encontró.	Sin título (224).	Poesía.	«Procura no despertarme».
Clemente Palma.	Perú.	«La Walpurgis» (225-226). Con dedicatoria: A los hermanos Uhrbach.	Narrativa.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Luz alegría» (226).	Noticia.	Anuncia que en el próximo número aparecerá un «medallón»

				de Gómez Carrillo para Luz Alegría.
Luis Lagos y Lagos.	El Salvador.	«Réve» (227).	Poesía.	«Era un abismo inmenso, obscuro y frío».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Velada fúnebre» (227).	Noticia.	Sobre la velada de Gutiérrez Nájera.
Mariano de Cavia.	España.	«Champagne» (227).	Poesía.	«Toca á su fin la cena. En lontananza».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Notas rápidas. 'Los Evangelistas'» (227).	Ensayo.	Crítica literaria.
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Juana Borrero» (227).	Noticia.	Se agradece el regalo hecho por la Biblioteca de la revista cubana *Gris y Azul* de un libro de poesía de Juana Borrero.
Felipe Valderrama.	Venezuela.	«Páginas» (228).	Narrativa.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Aspiración» (228).	Poesía.	«Tú eres el sol; yo el águila altanera».
Juana Borrero.	Cuba.	«Las hijas de Pan» (228). Con lugar y fecha: Habana, 1891.	Poesía.	«Envueltas entre espumas diamantinas».

Número 1, tomo II.
San Salvador, domingo 14 de abril de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Domingo de resurrección» (1). Con fecha: abril 14 de 1895.	Poesía.	«Sobre su carro de diamante y rosa».
E. G. C. (Enrique Gómez Carrillo).	Guatemala.	«Medallones. I Luz Alegría» (1).	Narrativa.	
Rip-Rip.	No se encontró.	«Medallones. II Elvira Castro» (1).	Narrativa.	
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«Una fiesta de la Caridad» (2).	Crónica.	
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Del norte» (2). Con lugar y fecha: New York, 1893.	Poesía.	«El calor de la estufa dos rosas».
M. Gutiérrez Nájera.	México.	«En la santa semana» (3-4).	Crónica.	
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«José Martí» (5-6).	Ensayo.	Crítica literaria. Semblanza biográfica. Recopila comentarios sobre su quehacer literario. Destaca la faceta política del autor.

Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«La vida parisiense. El socialismo posibilista» (6-7). Con dedicatoria: A Víctor Jerez.	Ensayo.	Tema político. Toma una posición antiutopista. Se opone a revolucionarios que no llegan a la acción y se quedan en el discurso.
Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento).	Nicaragua.	«De sobremesa» (7).	Ensayo.	Sobre los licores.
Raoul Cay.	Cuba.	«Amor de poeta» (8). Con dedicatoria: A Julián del Casal.	Narrativa.	
Sin Autor / Redacción.	No aplica.	«Enrique Gómez Carrillo» (8).	Noticia.	Anuncia la partida de Gómez Carrillo hacia París.
Lilia.	No se encontró.	«Notas» (8). Con fecha: marzo 1895.	Poesía.	«Hallaste, al conocerla, en su mirada».
Jeremías Martínez.	El Salvador.	«Ritmos» (8).	Poesía.	«Dime que me amas luz de mi vida».

Número 2, tomo II.
San Salvador, domingo 21 de abril de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«La semana santa (crónica momentánea)» (9-11). Con fecha: sábado de gloria, 13 de abril de 1895.	Crónica.	
José S. Chocano.	Perú.	«En el comedor (pascua de resurrección)» (11).	Poesía.	«Mágico hervor que se dilata en torno».
Jesús E. Valenzuela.	México.	«El ángelus» (11-12). Con dedicatoria: A Carlos Días Dufóo.	Poesía.	«Cuando en torno miró… ya estaba sola».
Emilio Castelar.	España.	«El miserere en San Pedro» (12).	Ensayo.	Crítica de música.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Líneas» (12). Con dedicatoria: A Carlos A. Imendia.	Poesía.	«Será feliz un loco? Yo he pensado».
Ismael G. Fuentes.	El Salvador.	«Un héroe de 16 años (de PH. Dubois)» (13-14).	Narrativa.	
Federico Larrañaga.	Perú.	«Cisne» (14).	Poesía.	«En la gótica abierta ventana».

Luis Lagos y Lagos.	El Salvador.	«La coqueta» (14-15).	Narrativa.	
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Versos griegos» (15).	Poesía.	«En las cráteras de oro cinceladas».
Augusto N. Samper.	Colombia.	«Labios rojos» (15).	Poesía.	«Labios de ardiente sultana».
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«El verdadero Fausto» (15-16).	Ensayo.	Argumenta la existencia histórica de la figura de Fausto.
Julián del Casal.	Cuba.	«Blanco y negro».	Poesía.	«Sonrisas de las vírgenes difuntas».

Número 3, tomo II.
San Salvador, domingo 28 de abril de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Ella» (17).	Poesía.	«Gloria es su nombre. Hermosa, encantadora».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Saetas» (17).	Poesía.	Dos breves poemas en prosa, uno dedicado a Carmen Gomar y el otro a Elvira Castro.
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Medallas» (17).	Narrativa.	Dos prosas, una dedicada a Josefina Sagrera y la otra a Clara Castro.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Salmo de vida» (18). Con lugar y fecha: En el campo-abril-1895.	Narrativa.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Teatro» (18).	Noticia.	Anuncia la llegada de la Compañía Española de drama y zarzuela.
Francisco García Cisneros.	Cuba.	«Gente de pluma» (18-19).	Ensayo.	Para *El Fígaro*. Crítica literaria. Presenta a la generación de jóvenes escritores cubanos modernistas.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«En un álbum» (19).	Poesía.	«¡Oh, cuán feliz el colibrí engañado».
Luis G. Urbina.	México.	«El artista de hoy» (19-20).	Ensayo.	Crítica literaria.
José Chocano.	Perú.	«Arboles viejos» (20).	Poesía.	Para *El Fígaro*. «Hasta el árbol tronchado en el camino».
Julián del Casal.	Cuba.	«Vespertino» (20).	Poesía.	«Agoniza la luz. Sobre los verdes».
Luis Lagos y Lagos.	El Salvador.	«Never more» (21).	Narrativa.	

José Francisco Piedra.	No se encontró.	«Collar de perlas» (21). Con dedicatoria: A José Juan Tablada.	Poesía.	«Albo collar de perlas cristalinas».
N. Bolet Peraza.	Venezuela.	«Helénicas» (21).	Narrativa.	Pequeñas prosas con temática de mitología griega.
Antonio Guevara Valdés.	El Salvador.	«A orillas de Apanteo» (22).	Poesía.	Inédita. «Déjame, linfa, que al murmurio suave».
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«Notas sobre el parnaso contemporáneo» (22-24).	Ensayo.	Crítica literaria.
Felipe Valderrama.	Venezuela.	«Pecadora» (24).	Poesía.	«Bajo tu planta brotan las flores».

Número 4, tomo II.
San Salvador, domingo 5 de mayo de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Medallones. Leonor Meléndez» (25).	Narrativa.	
Siebel.	No se encontró.	«El Baile del 25» (25-26).	Crónica.	
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Mi culto» (26). Con dedicatoria: A Isaías Gamboa.	Narrativa.	
Juan Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Notas» (27).	Poesía.	«Pláceme ver en noches estivales».
Isaías Gamboa.	Colombia.	«A un artista» (27).	Narrativa.	
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Saetas» (28).	Narrativa.	Tres pequeñas prosas dedicadas a Albertina Stich, Guicela Avila y Emilia Leiba.
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Lucrecio» (28).	Poesía.	«-Ábrete, obscura puerta de la tumba».
Conde Kostia (Aniceto Valdivia).	Cuba.	«Panoplias. Armand Silvestre» (28).	Ensayo.	Semblanza de Armand Silvestre. Descripción prosopográfica con datos biográficos y bibliográficos.
Luis Lagos y Lagos.	El Salvador.	«Flores marchitas» (28). Con fecha: 4-26-2895.	Poesía.	«En tu cumpleaños quiero permitas».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«El Salmo» (29).	Narrativa.	

Sin Autor / Redacción.	No aplica.	«Club 'Unión'» (29).	Noticia.	Nota breve sobre una fiesta de aniversario de la Revolución de Abril.
Jeremías Martínez.	El Salvador.	«Rima» (29).	Poesía.	«El azul brilla en los cielos».
Francisco García Cisneros.	Cuba.	«El ramo de la abuelita» (29-30).	Narrativa.	
Domingo Martínez Luján.	Perú.	«Sonetillo» (30).	Poesía.	«La solitaria alameda».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Obito» (30).	Necrología.	Sobre la muerte de la madre de Rubén Darío.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Bric – á – brac» (30-31).	Ensayo.	Crítica literaria. Anuncia y comenta libros de Gómez Carrillo, de Antonio Solórzano y Alberto Masferrer. Anuncia una colección de los trabajos dispersos de Gutiérrez Nájera en México. Reseña y comenta el poemario de Juana Borrero..
José S. Chocano.	Perú.	«Brindis áureo» (31).	Poesía.	«Venga la copa y cálmese mi duelo».
Pedro-Emilio Coll.	Venezuela.	«Crepúsculo en el mar» (31-32).	Narrativa.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«El Fígaro» (32).	Noticia.	Anuncia que en los próximos números se publicará un índice del primer tomo. No hemos localizado dicho índice.
Juana Borrero.	Cuba.	«Rondel» (32). Con lugar: (Habana).	Poesía.	«La virgen de noble frente».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Crónica» (32).	Noticia.	La Redacción se disculpa por no publicar la crónica del Doctor Fausto sobre la fiesta del 25.
José Martí.	Cuba.	«Verso» (32).	Poesía.	«-Un beso!».

Número 5, tomo II.
San Salvador, domingo.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Medallones. Ernestina Urrutia».	Narrativa.	

Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Teatro Nacional. Divorciémonos» (33-34).	Crónica.	Crítica dramática. Sobre el estreno de la Compañía Julibert.
Vicente Acosta.	El Salvador.	«En mayo» (34).	Poesía.	«Es el mes de las rosas. Sus copas».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Dominicales» (34-35).	Crónica.	La segunda parte de la crónica se refiere a la recién sucedida muerte de Jorge Isaacs y as u legado literario.
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Jeremías Martínez» (35).	Necrología.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Jorge Isaacs» (36).	Necrología.	Lamenta la muerte del autor y narra la experiencia de leer su novela *María*.
Juan Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Ensueño» (36).	Poesía.	«Serena era la noche. Por el cielo».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Nuevo libro» (36).	Noticia.	Salvador Carazo reunirá en un libro sus trabajos. Será impreso por la Imprenta Católica de Santa Teresa.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Viñetas» (37). Con dedicatoria: A Carlos Díaz Dufóo.	Narrativa.	
M. Carrera Guerra.	Chile.	«Rima» (37).	Poesía.	«Las pruebas de ese crimen! No es posible».
Darío Herrera.	Panamá.	«Salmodia» (37).	Poesía.	«¡Ah las tiernas, las blancas doncellas».
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Stella mía» (37).	Poesía.	«Estrella de mi amor, blanca y divina».
Juana Borrero.	Cuba.	«Vorrei Morir» (38). Con nacionalidad: (cubana).	Poesía.	«Quiero morir cuando al nacer la aurora».
Francisco García Cisneros.	Cuba.	«Invernal» (38).	Narrativa.	
Clemente Palma.	Perú.	«Los funerales del sol» (38-39).	Narrativa.	
M. Gutiérrez Nájera.	México.	«Con pretexto de 'María'» (39-40).	Ensayo.	Crítica literaria.
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Nota» (40).	Publicidad.	Anuncia la apertura de un nuevo café y restaurante.

Número 6, tomo II.
San Salvador, domingo 19 de mayo de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**

Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Jeremías Martínez» (41-42).	Necrología.	
Salvador Díaz.	México.	«Último adiós» (42). Con fecha: mayo 10-1895.	Poesía.	«Agitando sus alas de alabastro».
Carlos Díaz Dufóo.	México.	«Ether» (42-43).	Narrativa.	
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Fragmento» (43).	Ensayo.	Tema filosófico: sobre el valor de la vida.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Crespones (en la tumba de mi amigo el poeta Jeremía Martínez» (43).	Poesía.	«¿Con que es verdad que ya los ojos míos».
Luis Lagos y Lagos.	El Salvador.	«Lápida» (43).	Poesía.	«La nota negra predomina en torno».
Alonso Reyes G..	No se encontró.	«Jeremías Martínez» (44).	Necrología.	Presenta recursos tipográficos distintos a los comúnmente usados.
Jeremías Martínez.	El Salvador.	«Íntimas (inédita)» (44-45).	Poesía.	«Husmeando en las tinieblas».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Tarjeta» (45).	Noticia.	Nacimiento de una hija de los esposos Gomar.
José S. Chocano.	Perú.	«En la mazmorra» (45). Con lugar y fecha: Perú-1894.	Poesía.	«Si falta libertad, sobra la vida!».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Fotograbados. F. García Cisneros» (45).	Ensayo.	Crítica literaria.
Adolfo Medina G.	No se encontró.	«Jeremías Martínez» (45).	Poesía.	«Extático el poeta, en sus visiones».
Carlos G. Zeledón.	No se encontró.	«La muerte de un poeta».	Necrología.	
Juan Antonio Solórzano.	El Salvador.	Sin título (47-48). Con epígrafe de Francisco Gavidia.	Necrología.	
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Teatro» (48).	Crónica.	Crítica dramática.
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Ópera» (48).	Noticia.	Sobre la posibilidad de que el Ministerio de Fomento contrate una compañía de ópera italiana.

Número 7, tomo II.
San Salvador, domingo 26 de mayo de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Adolfo García.	Panamá.	«Tedio» (49).	Poesía.	«Y arrastrará hasta ti la risa flébil».

Vicente Acosta.	El Salvador.	«En un album» (49). Con dedicatoria: A Lydia.	Poesía.	«Cuenta la brillante historia».
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Líneas» (49).	Poesía.	«Mi amada en el jardín. Llegó sedienta».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Revista teatral (de domingo a jueves)» (50-51).	Crónica.	Crítica dramática.
Carlos G. Zeledón.	No se encontró.	«M. Amaury de Pierrefont» (51-53).	Narrativa.	
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Flores marchitas» (53).	Poesía.	«Cuando entreabro la urna que guarda».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Gutiérrez Nájera, cronista» (53-54).	Ensayo.	Crítica literaria.
M. Cabrera Guerra.	Chile.	«Rimas» (54).	Poesía.	«¿Con que es un mar esta existencia humana?».
Luis Lagos y Lagos.	El Salvador.	«Estancias» (55). Con dedicatoria: A Vicente Acosta.	Poesía.	«Mi pobre alma, mariposa».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Paisajes de invierno» (55-56).	Narrativa.	

Número 8, tomo II.
San Salvador, domingo 2 de junio de 1895 (la fecha de publicación consignada en la primera página confunde el mes de publicación al decir que es julio).

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Prosa y verso. Juan Antonio Solórzano» (57-58).	Ensayo.	Crítica literaria.
Justo A. Facio.	Costa Rica.	«A la señorita María Dardón» (58). Con lugar y fecha: Guatemala-mayo-1895.	Poesía.	«Como un ave que entona dulce trino».
E. Hernández Miyares.	Cuba.	«La hora verde» (59). Con dedicatoria: A Rubén Darío. Con lugar y fecha: Habana, 1891.	Poesía.	«Del parisiense boulevard fastuoso».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Worth» (59-60).	Necrología.	Sobre la muerte y el trabajo del modisto inglés.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Noche de invierno» (60).	Poesía.	«Allá, fuera, se escucha».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Prosa y verso. De Juan Antonio Solórzano» (60).	Noticia.	Anuncia la publicación del libro de Solórzano.

				Se indica precio y lugares de venta.
José B. Navarro.	El Salvador.	«Jorge Isaacs» (60).	Necrología.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Legación de Costa-Rica» (60).	Noticia.	Saluda a una delegación diplomática costarricense.
Juan Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Mis hijos (prólogo del libro 'Prosa y verso')» (61). Con fecha: Mayo-1895.	Ensayo.	
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Mañanas brumosas» (61).	Crónica.	
Salvador Díaz.	México.	«Tarde gris» (62).	Poesía.	«En medio á las brumas opacas de invierno».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Entre las sombras» (62-63).	Narrativa.	
Juan Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Celos» (63).	Poesía.	«Cuando á mi bella le conté la historia».
E. de Goncourt.	Francia.	«Fragmento» (63).	Ensayo.	Sobre la literatura apta para mujeres. Se censura el erotismo.
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Jupiter» (63).	Noticia.	La compañía de teatro presentará un drama de Francisco Gavidia.
Paul de Gery.	El Salvador.	«Revista teatral. La función del jueves» (63-64).	Crónica.	Crítica dramática.

Número 9, tomo II.
San Salvador, domingo 9 de junio de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Rubén Rivera.	No se encontró.	«El ave luminosa. En el álbum de Sarita Meza» (65).	Narrativa.	
Bonifacio Byrne.	Cuba.	«El pino» (65).	Poesía.	«Desde aquí, desde el pié de mi ventana».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Sueños de poeta pobre» (65-66). Con dedicatoria: A Justo A. Facio.	Narrativa.	
Becquer (Gustavo Adolfo Béquer).	España.	«Rima» (66).	Poesía.	«Hoy la tierra y los cielos me sonríen».
Balbino Dávalos.	México.	«En un abanico» (66).	Poesía.	«Cuando agita nerviosa tu mano».
Alfonso Pérez Nieva.	España.	«La capa de Mefistófeles» (66-67). Con lugar: Madrid.	Narrativa.	

Francisco García Cisneros.	Cuba.	«Jean Rameau» (67).	Ensayo.	Semblanza del autor.
L. Torres Abandero.	España.	«Libro de memorias» (68).	Poesía.	«El amor es el libro donde escribe».
Miguel Eduardo Pardo.	Venezuela.	«Teresa» (68-69). Con lugar y fecha: Madrid, marzo de 1895.	Ensayo.	Crítica literaria.
B. Pérez Galdós.	España.	Sin título.	Aforismo.	
V. Hugo.	Francia.	Sin título.	Aforismo.	
Emilio Zola.	Francia.	Sin título.	Aforismo.	
José Francisco Piedra.	No se encontró.	«Rondel» (70). Con dedicatoria: Para Helena Borrero.	Poesía.	«¡Oh, mis pálidas horas, mi delirio».
Alonso Reyes G..	No se encontró.	«Mi duda» (70).	Ensayo.	Tema filosófico: sobre el sinsentido de la vida..
Felipe Hernández.	Perú.	«Canto bélico» (71). Con dedicatoria: A Vicente Acosta. Con lugar y fecha: San Salavdor-1890.	Poesía.	«Quiero morir en medio á la pelea».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Lluvia primaveral» (71). Con dedicatoria: A Salvador Rueda. Con fecha: mayo de 93.	Crónica.	
Julia.	No se encontró.	«A Lilia» (72).	Poesía.	«Leí tus 'Notas' y al leerlas, Lilia».
Paul de Géry.	El Salvador.	«Revista teatral» (72).	Crónica.	Crítica dramática.
Rossi y Casco ¿dueños del restaurante?.	No se encontró.	«Hotel restaurant internacional» (72).	Publicidad.	

Número 10, tomo II.
San Salvador, domingo 16 de junio de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«El baile presidencial» (73-74).	Crónica.	
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Sueños de humo» (74).	Poesía.	«A la sombra de un uvero».
Vicente Acosta.	El Salvador.	«La romanza de luz» (74).	Poesía.	«Hay un canto perpetuo en ese cielo».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Mimí» (74-75). Con dedicatoria: A Salvador Díaz.	Narrativa.	

		Con fecha: 1892.		
Felipe Valderrama.	Venezuela.	«Íntimas» (76). Con lugar: Coro.	Poesía.	«Qué hacer! No alcanzo á disipar la niebla».
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«Corpus christi» (76).	Crónica.	
Luis Lagos y Lagos.	El Salvador.	«Rimas» (76).	Poesía.	«No me mires así!».
Paul de Géry.	El Salvador.	«Prosa y verso. Un volumen de 156 páginas en 4º» (77-78).	Ensayo.	Crítica literaria.
José Martí.	Cuba.	«Versos» (78).	Poesía.	«De tela blanca y rosada».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«De asueto» (79-80).	Narrativa.	
Fernan Caballero (Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea).	España.	Sin título.	Aforismo.	
Pedro A. de Alarcón.	España.	Sin título.	Aforismo.	
Gasety Artime (Gasset y Artime).	España.	Sin título.	Aforismo.	
Aquileo J. Echeverría.	Costa Rica.	«Justo A. Facio» (80).	Ensayo.	Crítica literaria.

Número 11, tomo II.
San Salvador, domingo 23 de junio de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«El vaso de gardenias» (81).	Poesía.	«Oh! Al vaso de bordes dorados».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Júpiter» (81).	Noticia.	Anuncia que la compañía de teatro va a presentar una obra de Francisco Gavidia.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Salvador Rueda» (81-82).	Ensayo.	Crítica literaria.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Una flor» (82).	Poesía.	«Al verla allí, con sus marchitos pétalos».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Beneficio» (82).	Noticia.	Anuncia una obra de beneficio para uno de los actores de la compañía de teatro.
Andrés A. Mata.	Venezuela.	«Menta y besos» (83).	Poesía.	«Ese alegre rumor que se eleva».
L. Torres Abandero.	España.	«Album» (83).	Poesía.	«Dos cosas necesito, amiga mía».
Rubén Darío (Félix Rubén García Sarmiento).	Nicaragua.	«El árbol del rey David» (84).	Narrativa.	

Vicente Acosta.	El Salvador.	«Balada castellana» (84).	Poesía.	«Ceñida al cinto la espada».
Ismael G. Fuentes.	El Salvador.	«Mis horas negras» (84).	Narrativa.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Opera».	Noticia.	Se confirma la futura llegada de la compañía de ópera que se encontraba en Guatemala.
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«La princesa Eglantina (cuento de invierno)» (85-86).	Narrativa.	
Rip-Rip.	No se encontró.	«Reliquias» (87).	Narrativa.	
Paul de Géry.	El Salvador.	«Vieja canción de invierno (del francés)» (87).	Narrativa.	
Angel de Campo (Ángel del Campo Valle).	México.	«Tauromaquia» (87-88).	Narrativa.	
Cúmulus (Arturo Ambrogi).	No se encontró.	«Teatro» (88).	Crónica.	Crítica dramática.

Número 12, tomo II.
San Salvador, domingo 30 de junio de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Matinal. En un álbum» (89).	Poesía.	«En las frescas mañanas esplendorosas».
M. Gutiérrez Nájera.	México.	«Cantar» (89).	Poesía.	«Un beso te quiero dar».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Las novias pasadas…… Sí. Tuvo razón el inolvidable poeta: las novias pasadas son copas vacías!» (89-90).	Narrativa.	
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Otello [sic] (personajes de Shakespeare)» (90).	Poesía.	«Yago, ¿qué has hecho? Entre los dos abriste».
J. A. Solórzano.	El Salvador.	«Cantares» (90).	Poesía.	«Si Dios, en sus altos juicios».
José B. Navarro.	El Salvador.	«Literatura extrangera [sic]. Por Enrique Gómez Carrillo» (91-92).	Ensayo.	Crítica literaria.
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Compañía de Opera» (92).	Noticia.	
Erico (Isaías Gamboa).	Colombia.	«Un cuento» (92).	Narrativa.	

Clemente Palma.	Perú.	«En la orgía» (92).	Poesía.	«Cómo gozo cuando ebrias, delirantes».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Rob» (93-94). Con dedicatoria: A José Chocano.	Narrativa.	
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«El nombre suyo (versión libre del inglés de Buckham)» (94).	Poesía.	«Yo su nombre escribí sobre una rosa».
Sin Autor / Redacción.	No aplica.	«Libros nacionales» (94).	Noticia.	Se presenta una lista de libros salvadoreños recientemente publicados.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Fotograbados. Loreley» (94). Con dedicatoria: Para Francisco J. Amy.	Narrativa.	
Campoamor (Ramón de Campoamor).	España.	«Humorada» (94).	Poesía.	«Según creen los amantes».
Alberto Masferrer.	El Salvador.	«Ayúdate» (95). Con fecha: 1893.	Ensayo.	Tema político: contra la tiranía y el despotismo.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Fragmento. Un poema inédito» (96).	Poesía.	«Edda es gloria, mi gloria más hermosa».
E. Gamboa.	No se encontró.	«A Jorge Isaacs (en su muerte)» (96). Con lugar y fecha: Cali, mayo, 1895.	Poesía.	«Fuiste cóndor de omnipotente vuelo».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Valioso triunfo» (96).	Noticia.	Anuncia que el salvadoreño Alberto Sánchez fue admitido en la Sociedad Astronómica Francesa.

Número 13, tomo II.
San Salvador, domingo 14 de julio de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Paul de Géry.	El Salvador.	«Teatro. Estreno de 'Júpiter'. Drama en prosa de Francisco Gavidia» (97-99).	Crónica.	Crítica dramática.
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Pasionaria» (99).	Poesía.	«A la luz que jugaba en los cristales».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«La casa vacía» (99-100).	Narrativa.	.
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«El album» (100-101).	Ensayo.	Reflexión sobre la práctica del álbum entre las mujeres.

Francisco Gavidia.	El Salvador.	«El ídolo» (101).	Poesía.	«A la sombre del templo ó del boscaje».
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Beso nupcial» (101).	Poesía.	«Cerca, los dos muy cerca, aquella noche».
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Líneas» (101).	Poesía.	«Dicen que sus sonrisas son la gloria».
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«De vuelta» (102).	Crónica.	
Salvador Díaz.	México.	«Gardenias (tema obligado)» (102).	Poesía.	«¡Oh! Qué hermosas las blancas gardenias».
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Maladives (paráfrasis)» (102-103).	Narrativa.	
Clemente Palma.	Perú.	«Rimas de Juana Borrero» (103-104). Con lugar y fecha: Lima-1895.	Ensayo.	Crítica literaria.

Número 14, tomo II.
San Salvador, domingo 21 de julio de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«De nuevo» (105).	Poesía.	«Oh! Cuán lejos están, amada mía».
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Líneas» (105).	Poesía.	«Habíamos hablado….«.
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Invocación (versión libre del inglés de Newman)» (105).	Poesía.	«Oh benéfica Luz del almo cielo».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Viñetas» (106).	Narrativa.	Dos cuentos cortos.
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Oriental» (106).	Poesía.	«Mi fogoso alazán de esperas crines».
Pierrot.	No se encontró.	«Notas rápidas» (107).	Crónica.	Se queja de falta de actividad social en San Salvador. Se anuncia el retorno de Salvador Carazo a colaborar con *El Fígaro.*
Justo Sierra.	México.	«José Martí» (107). Con fecha: mayo 1895.	Poesía.	«No ocultará por siempre á nuestra vista».
Alberto Masferrer.	El Salvador.	«Invierno» (108).	Narrativa.	
Francisco Gavidia.	El Salvador.	«Una finquerita» (109). Con lugar: Quetzaltenango.	Poesía.	«Yo ya sabía, yo ya sabía».
Oberón (Salvador Carazo).	El Salvador.	«Scraps» (109-111).	Narrativa.	Primera parte: porqué usar el término *Scraps*.

				Segunda parte: Yuang Hsiang-Fu en Europa. Tercera parte: anécdota de la diplomacia Suecia-Noruega. Cuarta parte: relato sobre un oso mata a un cazador.
Adolfo Medina G..	No se encontró.	«Gardenias» (111).	Poesía.	«Vagaba distraída por el césped».
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Un cuaderno de versos» (111).	Narrativa.	
Cirrus (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Teatro. Beneficio de Lopecito» (112).	Crónica.	Crítica dramática.
José Martí.	Cuba.	«Para Cecilia Gutiérrez Nájera» (112).	Poesía.	«En la cuna sin par nació la airosa».

Número 15, tomo II.
San Salvador, domingo 28 de julio de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Adolfo Medina G.	No se encontró.	«El Káypora negro» (113).	Poesía.	«La náyade blanca de negras pupilas».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Salvador J. Carazo» (113-114). Con fecha: Noviembre-1893.	Ensayo.	Semblanza del autor.
Vicente Acosta.	El Salvador.	«A un poeta inválido» (114).	Poesía.	«Te ha herido la desgracia despiadada».
F. Gavidia.	El Salvador.	«Carta preambulo» (114).	Epístola.	
Francisco Gavidia.	El Salvador.	«Idealismo-realismo» (114-116).	Ensayo.	Crítica y teoría literaria.
Sin autor / Redacción.	No aplica.	Sin título.	Noticia.	Se anuncian tres textos que aparecerán en los siguientes números.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Flor de nieve» (116).	Poesía.	«Entre caros despojos».
Felipe Hernández.	Perú.	«Ensueño» (116).	Poesía.	«Oh!... si el destino».
Alberto Masferrer.	El Salvador.	«La literatura en El Salvador» (117-119).	Ensayo.	Crítica literaria.
Manuel Aleu.	No se encontró.	«Lo que piensa el maestro Aleu a propósito de 'Adela'» (119).	Crónica.	Crítica dramática.
Stratus (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Teatro. Dos obras nacionales. El	Crónica.	Crítica dramática.

		público impertinente. Una buena compañía de zarzuela en perspectiva» (119-120).		
Sin autor / Redacción.	No aplica.	Sin título (120).	Noticia.	Guillermo Dawson llega de los Estados Unidos e implementará un taller de fotograbados e imprenta. Tiene intenciones de fundar una «revista ilustrada».

Número 16, tomo II.
San Salvador, domingo 4 de agosto de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Alba» (121). Con dedicatoria: A Román Mayorga Rivas.	Narrativa.	
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Mi nueva musa» (121). Con fecha: 1893.	Poesía.	«No más el corazón por dicha clame!».
Adolfo Medina G.	No se encontró.	«Ojos verdes» (121).	Poesía.	«Límpido cielo azul de primavera».
Francisco García Cisneros.	Cuba.	«El primer idilio» (122). Con lugar y fecha: Nueva York, julio de 1895.	Narrativa.	Para *El Fígaro.*
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Nuevo libro» (122).	Noticia.	Anuncia un libro de Salvador Carazo.
José Chocano.	Perú.	«Las aves» (122).	Poesía.	«Cuántas aves que anidan sin recelo».
Alberto Masferrer.	El Salvador.	«Ashtá» (122-123).	Narrativa.	
Jorge Isaacs.	Colombia.	«El regreso» (123).	Poesía.	«Cobré impaciente mi valor perdido».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Excursión literaria. Clemente Palma» (124).	Ensayo.	Crítica literaria.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Líneas» (124).	Poesía.	«¿Por qué, tras largo dormir».
Sin Autor / Redacción.	No aplica.	Sin título (124).	Noticia.	Anuncia próxima publicación de Víctor Jerez para la Biblioteca «El Fígaro». Anuncia que se avecina una celebración lírico-

				literaria de la Academia de ciencias y bellas artes.
Ismael G. Fuentes.	El Salvador.	«El duelo» (125). Con dedicatoria: A Pepe Morales.	Narrativa.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	Sin título (125).	Noticia.	Se publicará la obra de teatro de Gavidia precedida de un comentario publicado en *El Fígaro* por Carlos G. Zeledón.
J.M. Vargas Vila.	Colombia.	«José Martí» (126).	Ensayo.	
Sin autor / Redacción.	No aplica.	Sin título (126).	Noticia.	Se anuncia la pronta publicación de un libro de Gómez Carrillo. Anuncia libros y proyectos de Zola.
F. Rivas Frade.	Colombia.	«Estrofas» (127).	Poesía.	«Cómo me gustan las mujeres pálidas».
Emilio Rodríguez Mendoza.	Chile.	«Boceto» (127-128).	Narrativa.	
Felipe Valderrama.	Venezuela.	«Íntimas» (128).	Poesía.	«En medio de esta pompa de la vida».
F. García Cisneros.	Cuba.	«Cabezas de pipa. Henrique Hernández Miyares» (128).	Ensayo.	Semblanza del autor.

Número 17, tomo II.
San Salvador, domingo 18 de agosto de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Salvador Díaz Mirón.	México.	«Ojos verdes» (129).	Poesía.	«Ojos que nunca me véis».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«De mi libro azul» (129-130).	Narrativa.	
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Odor di femina» (130). Con dedicatoria: A Anthero de Figueiredo.	Poesía.	«Era austero y sesudo: no existía».
Erico (Isaías Gamboa).	Colombia.	«Oro» (131).	Narrativa.	
F. Gavidia.	El Salvador.	«Monólogo de Oneguino (personaje del poema de Puckchine)» (131). Con dedicatoria: A Isaías Gamboa.	Poesía.	«Yo no los veo, pero en torno mío».

Juan Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Las ninfas burladas» (131-132). Con dedicatoria: A Arturo Ambrogi.	Narrativa.	
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«Louis Le Cardonel» (133-135).	Crónica.	
Salvador Díaz.	México.	«Alborada» (135). Con lugar y fecha: Izalco, julio de 1895.	Poesía.	«Hundía el sol su disco de topacio».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Viñeta» (135). Con dedicatoria: Para F. García Cisneros.	Narrativa.	
Adolfo Medina G..	No se encontró.	«Flores nuevas» (136).	Poesía.	«Su manto esplendoroso y sonrosado».
Miguel Eduardo Pardo.	Venezuela.	«Mi mejor verso» (136).	Poesía.	«Muy empeñada en fabricar estrofas».
Ismael G. Fuentes.	El Salvador.	«De nuevo» (136) Con dedicatoria: A ti…….	Narrativa.	
A. Llanos.	España.	Sin título (136).	Aforismo.	Dos aforismos.

Número 18, tomo II.
San Salvador domingo 25 de agosto de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Francisco Gavidia.	El Salvador.	«Inferi» (137) Con dedicatoria: A Arturo A. Ambrogi.	Poesía.	«Oh! No es la Providencia».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Crónica de la semana» (137-138).	Crónica.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Gota de ajenjo» (139). Con dedicatoria: A Julio Flores.	Poesía.	«Y tú, mi Fe, también ya quieres irte».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Escuchando á Schubert» (139-140).	Narrativa.	
Augusto N. Samper.	Colombia.	«Ojos azules» (140). Con dedicatoria: A Salvador Díaz Mirón.	Poesía.	«Ojos lánguidos y ardientes».
Juan Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Phylyra (cuento helénico)» (140-141).	Narrativa.	
Jeremías Martínez.	El Salvador.	«Lo que yo quiero en el album de	Poesía.	«Yo deseo muchas cosas».

		Virginia Ambrogi» (142).		
Enrique Gómez Carrillo.	Guatemala.	«Maurice Maeterlink» (142-143).	Ensayo.	Crítica literaria.
Adolfo Medina G..	No se encontró.	«Sube!» (143). Con dedicatoria: A J. Antonio Solórzano.	Poesía.	«Sube por esa luminosa escala».
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Consuelo» (144).	Poesía.	«Los que padecen honda desventura».
Vicente Acosta.	El Salvador.	«El último wals» (144).	Poesía.	«En el vasto salón, en giro alado».
Rubén Darío.	Nicaragua.	«A María Cay» (144).	Poesía.	«Miré al sentarme á la mesa».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Mis amores» (144). Con dedicatoria: A Erico.	Narrativa.	

Número 19, tomo II.
San Salvador, domingo 1 de setiembre de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«La virgen muerta. Clotilde Navarro» (145).	Poesía.	«En su lecho, cubierta de nardos».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Clotilde Navarro» (145-146).	Necrología.	
Varios: Santiago Chaves; Román Mayorga Rivas; Francisco Gavidia; Manuel Cabrera; I. Zelaya; Isaías Gamboa; Sara; Víctor Jerez.	No aplica.	«Tarjetas fúnebres» (146-147).	Poesía.	
Víctor Jerez.	El Salvador.	«En las primeras páginas del album de Virginia Ambrogi» (147-148).	Narrativa.	
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Al fin solos……« (148).	Poesía.	«La nupcial ceremonia terminada».
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Clemátide» (148).	Poesía.	«Mira el cielo qué gris!».
Adolfo Medina G.	No se encontró.	«Elegía» (148).	Poesía.	«Hermoso sauz que en la mañana lloras».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Musa blanca» (149).	Narrativa.	

José María Gomar.	El Salvador.	«Adela (la letra)» (149).	Poesía.	«Escribir una zarzuela».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Primeras impresiones (capítulo de 'Musa Callejera', novela en preparación)» (149-151).	Narrativa.	
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Tus flores» (151).	Poesía.	«Cuando el día clarea».
Francisco Gavidia.	El Salvador.	«El canto de Orfeo» (151-152). Con dedicatoria: Al Doctor Nicanor Bolet Peraza.	Poesía.	«Salve, creador divino de la rima!».
Cirrus (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Teatro» (152).	Crónica.	Crítica dramática.
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Pétalo suelto» (152).	Poesía.	«Tiemblan de amor, cuando la aurora nace».

Número 20, tomo II.
San Salvador, domingo 8 de setiembre de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Varios: Arturo A. Ambrogi; Víctor Jerez; Isaías Gamboa.	El Salvador.	«Página de album. A Teresa Cobos» (153).	Poesía.	
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Crónica de la semana» (153-155).	Crónica.	
Jeremías Martínez.	El Salvador.	«Matinal» (155). Con dedicatoria: A Arturo A. Ambrogi.	Poesía.	«Juega la brisa en el follaje umbrío».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«El último wals» (156). Con dedicatoria: A Vicente Acosta.	Narrativa.	
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«A un artista» (156).	Poesía.	«Ya trinos de senzotles que cantan á la aurora».
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Ana Rita Trujillo (en New York)» (157).	Poesía.	«Estaba el cielo gris, y desendía».
J. A. Pérez Bonalde.	Venezuela.	«Primavera» (157).	Poesía.	«¡Ya la siento venir!... ya el aire llena».
Santiago Chávez.	No se encontró.	«Crespones» (157-158). Con fecha: Septiembre-1895.	Necrología.	Por la muerte de Clotilde Navarro.
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Pétalo suelto (inédita)» (158).	Poesía.	«Gozosas y ufanas, ornadas de espuma».

Salvador J. Carazo.	El Salvador.	«Paseme la cuenta» (158-160).	Narrativa.	
Margarita.	No se encontró.	«A solas» (160).	Poesía.	«Todo es silencio. La ciudad dormida».
Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Taracea» (160).	Noticia.	Se anuncia que salió a la venta el libro homónimo de Salvador Carazo.

Número 21, tomo II.
San Salvador, domingo 15 de setiembre de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Página patriótica. El 15 de septiembre» (161-162).	Crónica.	
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Lempira (personaje Indio)» (162).	Poesía.	«Vástago fiel de la indomable raza».
Juan Antonio Solórzano.	El Salvador.	«El despertar de la patria» (162-163).	Poesía.	«¡Oh caros hijos de la patria».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«A través de una alma» (163-168).	Narrativa.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Tarde! (del inglés)» (168).	Poesía.	«Coronada de flores la Alegría».
Gustavo M. Medina.	El Salvador.	«Yo pienso en ti» (168).	Poesía.	«Cuando ya el alba nos trae el día».

Número 22, tomo II.
San Salvador, domingo 22 de setiembre de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Fígaro.	No se encontró.	«Crónica» (169-170).	Crónica.	Sobre una fiesta del 14 de setiembre organizada por la Academia de Ciencias y Bellas Letras.
Francisco Gavidia.	El Salvador.	«Estancias» (170-171).	Poesía.	«Yo visité las viejas ruinas de Guatemala».
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Eros» (171).	Poesía.	«En esos ojos en que se halla oculto».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«La serenata de Schubert» (171-172).	Narrativa.	
José B. Navarro.	El Salvador.	«Realismo é idealismo (artículo primero). Zola y Lamartine» (172-173).	Ensayo.	Crítica literaria. Teoría literaria.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«De viaje» (173).	Ensayo.	Tema filosófico.

Vicente Acosta.	El Salvador.	«Trinitaria. Inédita» (174).	Poesía.	«Esa flor que en tu seno espira en brazos».
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Retrato á la pluma. Domingo Estrada» (174-175). Con lugar: Washington.	Ensayo.	Crítica literaria.
Salvador Días.	México.	«Mirtho» (176).	Poesía.	«Tú eres la que soñé, graciosa y bella».
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«A una señorita» (176).	Narrativa.	
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Pétalo suelto» (176).	Poesía.	«Lo azul es lo insondable y lo infinito».

Número 23, tomo II.
San Salvador, domingo 6 de octubre de 1896.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Albums» (177).	Narrativa.	Siete pequeñas prosas.
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Mis domingos» (177-179).	Crónica.	
José B. Navarro.	El Salvador.	«Esperad!» (179).	Narrativa.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Su retrato (versión libre, de Bettie Garland)» (179). Con dedicatoria: A J. Antonio Solórzano.	Poesía.	«Es de noche. La tierra se halla envuelta».
Puck.	No se encontró.	«En honor de Gavidia» (179-180).	Crónica.	Sobre una fiesta en honor a Francisco Gavidia y su reciente publicación.
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Entre escritores. Almuerzo dado a Arturo A. Ambrogi. Fraternidad y entusiasmo» (180-181).	Crónica.	
Cirrus (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Una fiesta de la civilización» (121-182).	Crónica.	Sobre la inauguración de una fundidora en El Salvador.
Alberto Masferrer.	El Salvador.	«Carta literaria» (182-183).	Ensayo.	Repudio del dinero y la gloria desde el cristianismo. Apología de una síntesis entre lo real y lo ideal.
Román Mayorga Rivas.	Nicaragua.	«Páginas olvidadas. Pierre Loti» (183-184).	Ensayo.	Tema literario. Pierre Loti en la Academia Francesa.

		Con lugar y fecha: Washington, julio de 1891.		
Cirrus (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Teatro» (184).	Crónica.	Crítica dramática.

Número 24, tomo II.
San Salvador, jueves 16 de octubre.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Vicente Acosta.	El Salvador.	«Ante un cromo» (185).	Poesía.	«El lago con sus tonos».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Retratos íntimos. Víctor Jerez» (185-186). Con fecha: 1895.	Ensayo.	Semblanza literaria.
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«Madrigal» (187).	Poesía.	«Ya que no puedo, como en otros días».
Paul de Géry.	No se encontró.	«Páginas. Por Alberto Masferrer» (187-189).	Ensayo.	Reseña.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Stella» (189).	Poesía.	«¡Oh estrella, que en hora de amarga tristeza».
Salvador Díaz.	México.	«Fiat lux» (189). Con fecha: 1895.	Poesía.	«Primero era una sombre tenebrosa».
José B. Navarro.	El Salvador.	«Realismo e idealismo. Artículo 2» (190-191).	Ensayo.	Crítica literaria.Teoría literaria.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Margarita (cuadro de D. Downey.)» (191).	Narrativa.	
Cirrus (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«Teatro» (191-192).	Crónica.	Crítica dramática.
Gustavo M. Medina.	El Salvador.	«Rima» (191).	Poesía.	«Oh! Que triste es ahogar dentro del pecho».

Número 25, tomo II.
San Salvador, domingo 27 de octubre de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
Lohengrín (Víctor Jerez).	El Salvador.	«Después de un año» (192-195).	Crónica.	Sobre el nacimiento de *El Fígaro,* sus intenciones y su devenir durante el primer año de existencia.
Orestes.	No se encontró.	«El ocaso» (195).	Poesía.	«Moribundo que, ansioso de la vida inmortal, tranquilo».

Sin autor / Redacción.	No aplica.	«Fiestas del 23» (195).	Noticia.	Anuncia una crónica de «Las fiestas de Venecia» para el siguiente número.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Retratos íntimos. José B. Navarro» (195-197).	Ensayo.	Semblanza del autor. Datos biográficos y características de su estilo.
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Líneas» (197).	Poesía.	«Y preguntas, mujer, si todavía».
F. Gavidia.	El Salvador.	«El alma de América» (197-198).	Ensayo.	Crítica literaria. Sobre lo específico de la literatura Latinoamericana.
Salvador Díaz.	México.	«Parricida» (198).	Poesía.	«Es media noche. En el umbral, mojada».
I. Zelaya.	El Salvador.	«Por vía de crítica» (198).	Ensayo.	Crítica literaria.
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Cuentos viejos» (199-200).	Narrativa.	

Número 1, tomo III.
San Salvador, domingo 10 de noviembre de 1895.

Autor / Seudónimo	**Nacionalidad**	**Título, páginas y paratextos**	**Género discursivo**	**Primer verso, tema y observaciones**
J. Antonio Solórzano.	El Salvador.	«En noviembre» (1).	Poesía.	«Gimen en torres cristalinas».
Conde Paúl (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«En 'Venecia'» (1-2). Con fecha: octubre 27.	Crónica.	
Luis Lagos y Lagos.	El Salvador.	«Go a head!» (2).	Narrativa.	
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Madre!» (3).	Poesía.	«Madre! Te invoca mi alma».
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«10 de noviembre» (3-4). Con dedicatoria: A Pedro F. Tablada.	Crónica.	
Cirrus (Arturo Ambrogi).	El Salvador.	«En un album» (4). Con fecha: 1892.	Poesía.	«Amigo soy de historia; y al intento».
Isaías Gamboa.	Colombia.	«Noviembre» (4-5). Con dedicatoria: A Alonso Reyes G..	Crónica.	
Orestes.	No se encontró.	«A Cipriana» (5). Con lugar y fecha: San Salvador, 1895.	Narrativa.	
Arturo A. Ambrogi.	El Salvador.	«Esquel de luto» (5). Con fecha: noviembre 10.	Narrativa.	
Salvador Díaz.	México.	«Noviembre» (6).	Narrativa.	

El General.	No se encontró.	«Un paseo de campo» (6-7).	Poesía.	«El día veintitrés de octubre».
Angel C. Rivas.	No se encontró.	«Anotaciones» (7-8).	Ensayo.	Tema psicológico.
Luis Lagos y Lagos.	El Salvador.	«Noviembre» (8).	Poesía.	«Medio envuelto en las brumas fugaces».

ANEXO 2: GRUPO EDITORIAL DE *EL FÍGARO*

A continuación, se presenta de manera detallada, por tomo y número, la organización interna del equipo editorial de *El Fígaro*. Se trata únicamente de los puestos explicitados en la publicación, pero no debe descartarse la posibilidad de que algunos de los colaboradores más asiduos y cercanos a la revista también cumplieran, aunque de manera informal, algunas funciones propias de la labor editorial, debido al aspecto colaborativo de las revistas en las que participó «la bohemia» salvadoreña.

Los números han sido organizados de acuerdo con los cambios en la estructura del equipo editorial del periódico literario. Los nombres se reproducen tal como aparecen en la portada.

Tomo I

	Redactores y Propietarios	**Secretario de redacción**	**Corredactor(es)**	**Administrador**
Número 1.	Arturo A. Ambrogi y Víctor Jerez.	Antonio Solórzano.	No se consigna.	No se consigna.
Números 2 al 4.	Arturo A. Ambrogi y Víctor Jerez.	Antonio Solórzano.	No se consigna.	No se consigna.
Números 5 al 6.	Arturo A. Ambrogi, Víctor Jerez y Antonio Solórzano.	Ismael G. Fuentes.	No se consigna.	No se consigna.
Número 7.	Arturo A. Ambrogi, Víctor Jerez y Antonio Solórzano.	Isaías Gamboa.	No se consigna.	No se consigna.
Números 8 al 12.	Arturo A. Ambrogi y Víctor Jerez.	Isaías Gamboa.	No se consigna.	No se consigna.
Números 13 al 17.	Arturo A. Ambrogi y Víctor Jerez.	Isaías Gamboa.	J. Antonio Solórzano.	No se consigna.

Números 18 al 23.	Arturo A. Ambrogi y Víctor Jerez.	J. Antonio Solórzano.	No se consigna.	No se consigna.
Números 24 al 25.	Arturo A. Ambrogi y Víctor Jerez.	Isaías Gamboa.	J. Antonio Solórzano.	No se consigna.

Tomo II

	Redactores y propietarios	**Secretario de redacción**	**Corredactor(es)**	**Administrador**
Números 1 al 18.	Arturo A. Ambrogi y Víctor Jerez.	Isaías Gamboa.	J. Antonio Solórzano.	No se consigna.
Números del 19 al 23.	Arturo A. Ambrogi y Víctor Jerez.	No se consigna.	J. Antonio Solórzano e Isaías Gamboa.	Gustavo M. Medina.
Números del 24 al 25.	Arturo A. Ambrogi y Víctor Jerez.	No se consigna.	J. Antonio Solórzano e Isaías Gamboa.	No se consigna.

Tomo III

	Redactores y propietarios	**Secretario de redacción**	**Corredactor(es)**	**Administrador**
Número 1.	Arturo A. Ambrogi y Víctor Jerez.	No se consigna.	J. Antonio Solórzano e Isaías Gamboa.	No se consigna.

ANEXO 3: PROCEDENCIA Y CONSTANCIA DE PUBLICACIÓN DE LOS COLABORADORES

La procedencia y constancia de los colaboradores se divide en cuatro trimestres para facilitar una interpretación temporal de los cambios y permanencias significativas a lo largo del proyecto. La cantidad corresponde a la nacionalidad de los colaboradores, y no a la cantidad de autores, de manera que se toman en cuenta cada uno de los textos de un mismo autor. La categoría «no aplica» corresponde a los textos de la Redacción o a aquellos que no presentan autor.

Primer trimestre (de número 1 al 13 del tomo I)

Nacionalidad	Cantidad	Porcentaje
El Salvador.	67.	42.95%.
Nicaragua.	4.	2.56%.
Guatemala.	3.	1.92%.
Costa Rica.	2.	1.28%.
Honduras.	1.	0.64%.
Panamá.	2.	1.28%.
México.	9.	5.77%.
Venezuela.	10.	6.41%.
Colombia.	15.	9.62%.
Perú.	14.	8.97%.
Chile.	1.	0.64%.
Cuba.	5.	3.21%.
Curazao.	1.	0.64%.
Francia.	5.	3.21%.
España.	6.	3.85%.
Sin identificar.	5.	3.21%.
No aplica.	6.	3.85%.
TOTAL.	155.	100%.

Segundo trimestre (del número 14 al 25 del tomo I)

Nacionalidad	Cantidad	Porcentaje
El Salvador.	55.	35.95%.
Nicaragua.	6.	3.92%.
Guatemala.	7.	4.58%.
Honduras.	1.	0.65%.
Panamá.	5.	3.27%.
México.	13.	8.5%.
Venezuela.	4.	2.61%.
Colombia.	10.	6.54%.
Perú.	11.	7.19%.
Chile.	2.	1.31%.

Cuba.	6.	3.92%.
Francia.	5.	3.27%.
España.	4.	2.61%.
Sin identificar.	9.	5.88%.
No aplica.	15.	9.8%.
TOTAL.	153.	100%.

Tercer trimestre (del número 1 al 13 del tomo II)

Nacionalidad	Cantidad	Porcentaje
El Salvador.	80.	40%.
Nicaragua.	5.	2.5%.
Guatemala.	5.	2.5%.
Costa Rica.	2.	1%.
Honduras.	0.	0%.
Panamá.	2.	1%.
México.	11.	5.5%.
Venezuela.	6.	3%.
Colombia.	14.	7%.
Perú.	10.	5%.
Chile.	2.	1%.
Cuba.	14.	7%.
Francia.	3.	1.5%.
España.	10.	5%.
Sin identificar.	16.	8%.
No aplica.	20.	10%.
TOTAL.	200.	100%.

Cuarto trimestre (del número 14 del tomo II al 1 del tomo III)

Nacionalidad	Cantidad	
El Salvador.	82.	52.56%.
Nicaragua.	12.	7.69%.
Guatemala.	2.	1.28%.
Costa Rica.	0.	0%.
Honduras.	0.	0%.
Panamá.	0.	0%.
México.	7.	4.49%.
Venezuela.	3.	1.92%.
Colombia.	17.	10.9%.
Perú.	2.	1.28%.
Chile.	1.	0.64%.
Cuba.	3.	1.92%.
Curazao.	0.	0%.
Francia.	0.	0%.
España.	1.	0.64%.
Sin identificar.	17.	10.9%.

No aplica.	9.	5.77%.
TOTAL.	156.	100%.

ANEXO 4: DISTRIBUCIÓN DE LAS PUBLICACIONES SEGÚN GÉNERO DISCURSIVO

La distribución de las publicaciones según el género discursivo se divide en cuatro trimestres para facilitar la comparación y la interpretación de los cambios y permanencias a lo largo del proyecto. Los géneros discursivos se presentan bajo las siguientes categorías: poesía, narrativa, ensayo, crónica, epístola, necrología, noticia, aforismo, y publicidad. Esta tipología tiene la limitación de simplificar los textos que presentan hibridación genérica, y su función es meramente operativa.

Primer trimestre (de número 1 al 13 del tomo I)

Género discursivo	Cantidad	Porcentaje
Poesía.	55.	35.48%.
Narrativa.	55.	35.48%.
Ensayo.	18.	11.61%.
Crónica.	17.	10.97%.
Epístola.	2.	1.29%.
Necrología.	3.	1.94%.
Noticia.	5.	3.23%.
Aforismo.	0.	0%.
Publicidad.	0.	0%.
TOTAL.	155.	100%.

Segundo trimestre (del número 14 al 25 del primer tomo)

Género discursivo	Cantidad	Porcentaje
Poesía.	61.	39.87%.
Narrativa.	32.	20.92%.
Ensayo.	26.	16.99%.
Crónica.	14.	9.15%.
Epístola.	1.	0.65%.
Necrología.	6.	3.92%.
Noticia.	13.	8.5%.
Aforismo.	0.	0%.
Publicidad.	0.	0%.
TOTAL.	153.	100%.

Tercer trimestre (del número 1 al 13 del tomo II)

Género discursivo	Cantidad	Porcentaje

Poesía.	81.	40.5%.
Narrativa.	41.	20.5%.
Ensayo.	27.	13.5%.
Crónica.	17.	8.5%.
Epístola.	0.	0%.
Necrología.	9.	4.5%.
Noticia.	17.	8.5%.
Aforismo.	6.	3%.
Publicidad.	2.	1%.
TOTAL.	200.	100%.

Cuarto trimestre (del número 14 del tomo II al 1 del tomo III)

Género discursivo	**Cantidad**	**Porcentaje**
Poesía.	72.	46.15%.
Narrativa.	33.	21.15%.
Ensayo.	19.	12.18%.
Crónica.	20.	12.82%.
Epístola.	1.	0.64%.
Necrología.	2.	1.28%.
Noticia.	8.	5.13%.
Aforismo.	1.	0.64%.
Publicidad.	0.	0%.
TOTAL.	156.	100%.

ANEXO 5: CORPUS TEXTUAL SELECCIONADO.

Título	Colaborador(a)	Número, tomo y página(s)
Capítulo introductorio		
«Carta preámbulo».	Francisco Gavidia.	Número 15, tomo II: 114.
«Después de un año».	Lohengrín.	Número 25, tomo II: 193-195.
«Hotel restaurant internacional».	Rossi y Casco.	Número 9, tomo II: 72.
«Manuel Gutiérrez Nájera».	Conde Paúl.	Número 19, tomo I: 173-174.
«Nota».	Redacción.	Número 5, tomo II: 40.
«Tarjeta».	Redacción.	Número 8, tomo II: 45.
Capítulo 1		
«Bric -a- brac».	Arturo Ambrogi.	Número 4, tomo II: 30-31.
«Crónica de la semana».	Conde Paúl.	Número 20, tomo II: 153-155.
«De la escarcela. Las promesas de 'El Fígaro'».	Lohengrín.	Número 1, tomo I:1-2.
«De la escarcela».	Lohengrín.	Número 2, tomo I: 1-2.
«Después de un año».	Lohengrín.	Número 25, tomo II: 192-195.
«Domingo a domingo».	Conde Paúl.	Número 14, tomo I: 125-127.
«Gutiérrez Nájera, cronista».	Arturo Ambrogi.	Número 7, tomo II: 53-54.
«Revista teatral (de domingo a jueves)».	Conde Paúl.	Número 7, tomo II: 50-51.
«Revista teatral. La función del jueves».	Paúl de Gery.	Número 8, tomo II: 63-64.
«Revista teatral».	Paúl de Gery.	Número 9, tomo II: 72.
«Viñetas».	Arturo Ambrogi.	Número 5, tomo II: 37.
Capítulo 2		
«A la señorita María Dardón».	Justo A. Facio.	Número 8, tomo II: 58.
«Alfonso Daudet».	Arturo Ambrogi.	Número 15, tomo I: 138-139.
«Carta».	Enrique Gómez Carrillo.	Número 19, tomo I: 166.
«Cartas á una dama».	Conde Paúl.	Número 4, tomo I: 34-36.
«Causerie».	Conde Paúl.	Número 3, tomo I: 18-19.
«Causerie».	Conde Paúl.	Número 9, tomo I: 73-75.
«Causerie».	Conde Paúl.	Número 8, tomo I: 65-67.
«Charla parisién».	Rubén Rivera.	Número 14, tomo I: 128-130.
«Cuentos viejos».	Arturo Ambrogi.	Número 25, tomo II: 199-200.
«De domingo á domingo».	Conde Paúl.	Número 14, tomo I: 125-127.
«De la escarcela 'El Fígaro'».	Lohengrín.	Número 1, tomo I: 1-2.
«De la escarcela».	Lohengrín.	Número 2, tomo I: 1-2.

«Después de un año».	Lohengrín.	Número 25, tomo II: 193-195.
«Edda».	Erico.	Número 1, tomo I: 5-6.
«El Cuervo».	Isaías Gamboa.	Número 17, tomo I:152-153.
«El Cuervo».	Conde Paúl.	Número 17, tomo I:154.
«El gobierno y las bellas artes».	Wolfgang.	Número 3, tomo I: 20-22.
«Enrique Gómez Carrillo».	M. de CROIX-MONT.	Número 18, tomo I: 162-164.
«Entre escritores. Almuerzo dado a Arturo A. Ambrogi. Fraternidad y entusiasmo».	Juan Antonio Solórzano.	Número 23, tomo II: 180-181.
«Epinicio».	Arturo Ambrogi.	Número 17, tomo I: 149.
«Espirita».	Conde Paúl.	Número 12, tomo I: 109-111.
«Fotograbado. F. García Cisneros».	Arturo Ambrogi.	Número 6, tomo II: 45.
«Heineanas».	Juan Antonio Solórzano.	Número 14, tomo I: 130-131.
«In memoriam».	Arturo Ambrogi.	Número 24, tomo I: 214.
«Isaías Gamboa».	Arturo Ambrogi.	Número 21, tomo I: 192-193.
«Jeremías Martínez».	Arturo Ambrogi.	Número 6, tomo II: 41-42.
«Jeremías Martínez».	Alonso Reyes G.	Número 6, tomo II: 44.
«Justo A. Facio».	Aquileo J. Echeverría.	Número 10, tomo II: 80.
«La vida de Bohemia».	Arturo Ambrogi.	Número 16, tomo I: 145-146.
«Las tres américas».	Bolet Peraza.	Número 4, tomo I: 40.
«Las veladas de Medán».	Enrique Gómez Carrillo.	Número 18, tomo I: 160-162.
«Legación de Costa Rica».	Redacción.	Número 8, tomo II: 60.
«Lo que piensa el maestro Aleu, a propósito de 'Adela'».	Manuel Aleu.	Número 15, tomo II: 119.
«Mis hijos (prólogo del libro 'prosa y verso'».	Juan Antonio Solórzano.	Número 8, tomo II: 61.
«Notas rápidas».	Pierrot.	Número 14, tomo II: 107.
«Notas».	Rubén Darío.	Número 14, tomo I: 132.
«Notas».	Redacción.	Número 12, tomo I: 116.
«Notas».	Redacción.	Número 13, tomo I: 124.
«Notas».	Redacción.	Número 14, tomo I: 132.
«Notas».	Redacción.	Número 18, tomo I: 164.
«Páginas de un libro».	Enrique Gómez Carrillo.	Número 6, tomo I: 54-56.
«Páginas olvidadas. Pierre Loti».	R. Mayorga Rivas.	Número 23, tomo II: 183-184.
«Párrafos».	A. De Musset	Número 24, tomo I: 220.
«Prosa y Verso de Juan Antonio Solórzano».	Redacción.	Número 8, tomo II: 60.
«Prosa y verso. Juan Antonio Solórzano».	Arturo Ambrogi.	Número 8, tomo II: 57-58.
«Retrato á la pluma. Domingo Estrada».	Román Mayorga Rivas.	Número 22, tomo II: 174-175.

«Retratos íntimos. José B. Navarro».	Arturo Ambrogi.	Número 25, tomo II: 195-197.
«Retratos íntimos. Víctor Jerez».	Arturo Ambrogi.	Número 24, tomo II: 185-186.
«Rose Pompón».	Arturo Ambrogi.	Número 18, tomo I: 158-160.
«Vice—Cónsul».	Redacción.	Número 20, tomo I: 188.
Sin título.	Juan Antonio Solórzano.	Número 6, tomo II: 47-48.
Sin título.	Redacción.	Número 16, tomo II: 107.
Capítulo 3		
«24 de diciembre».	Lohengrín.	Número 10 tomo I: 84.
«Agudos».	Domingo Martínez.	Número 8, tomo I: 72.
«Carta literaria».	Alberto Masferrer.	Número 23, tomo II: 182-183.
«Carta preámbulo».	Francisco Gavidia.	Número 15, tomo II: 114.
«Causerie».	Conde Paúl.	Número 9, tomo I: 73-75.
«De la escarcela. Las promesas de 'El Fígaro'».	Lohengrín.	Número 1, tomo I: 1-2.
«De la escarcela».	Lohengrín.	Número 2, tomo I: 1-2.
«El paraíso rehusado».	Catulle Mendez.	Número, tomo I: 71-72.
«El último verso».	Ismael G. Fuentes.	Número 6, tomo I: 52.
«En espera».	Conde Paúl.	Número 25, tomo I: 221-222.
«Entre escritores. Almuerzo dado a Arturo A. Ambrogi. Fraternidad y entusiasmo».	Antonio Solórzano.	Número 23, tomo II: 180-181.
«Enrique Gómez Carrillo».	M. de Croix Mont.	Número 18, tomo I: 162-164.
«Enrique Gómez Carrillo (viendo su retrato pintado por Casals)».	Julián del Casal.	Número 20, tomo I: 181.
«Gota de ajenjo».	Isaías Gamboa.	Número 18, tomo II: 139.
«Idealismo-realismo».	Francisco Gavidia.	Número 15, tomo II: 114-116.
«La Democracia».	Antonio Solórzano.	Número 7, tomo I: 64.
«La gran musa».	Alberto Masferrer.	Número 11, tomo I: 98-99.
«La literatura en El Salvador».	Alberto Masferrer.	Número 15, tomo II: 117-119.
«Lempira (Personaje Indio)».	Vicente Acosta.	Número 21, tomo II: 162.
«Literatura extrangera [sic] por Enrique Gómez Carrillo».	José B. Navarro.	Número 12, tomo II: 91-92.
«Lulú».	Miguel Eduardo Pardo.	Número 7, tomo I: 63-64.
«Notas».	Redacción.	Número 18, tomo I: 164.
«Notas rápidas. 'Los evangelistas'».	Arturo Ambrogi.	Número 25, tomo I: 227.
«Notas».	Redacción.	Número 17, tomo I: 156.
«Página Patriótica. El 15 de septiembre».	Conde Paúl.	Número 21, tomo II: 161-162.

«Páginas. Por Alberto Masferrer».	Paul de Gery.	Número 24, tomo II: 187-189.
«Por vía de crítica».	I. Zelaya.	Número 25, tomo II: 198.
«Un excéptico [sic]».	Isaías Gamboa.	Número 4, tomo I: 36-37.
«Una fiesta de la civilización».	Cirrus.	Número 23, tomo II: 181-182.
«Sensaciones de Arte. Enrique Gómez Carrillo».	Alberto Masferrer.	Número 23, tomo I: 209-210.
«Vice-cónsul».	Redacción.	Número 20, tomo I: 188.
Capítulo 4		
«Agrestes».	Conde Paúl.	Número 6, tomo I: 49-50.
«Apolo».	Juana Borrero.	Número 23, tomo I: 212.
«Cartas á una dama».	Conde Paúl.	Número 4, tomo I: 34-36.
«Causerie».	Conde Paúl.	Número 13, tomo I: 117-118.
«Conversación dominical».	Lohengrín.	Número 15, tomo I: 133-134.
«Corpus christi».	Lohengrín.	Número 10, tomo II: 76.
«De la escarcela. Las promesas de 'El Fígaro'».	Lohengrín.	Número 1, tomo I: 1-2.
«El album».	Lohengrín.	Número 13, tomo II: 100-101.
«El Amor».	Clemente Palma.	Número 6, tomo I: 53-54.
«En la orgía».	Clemente Palma.	Número 12, tomo II: 92.
«Espirita».	Conde Paúl.	Número 12, tomo I: 109-111.
«Fragmento».	Edmond de Goncourt.	Número 8, tomo II: 63.
«Jean Rameau».	Francisco García Cisneros».	Número 9, tomo II: 67.
«Juan Strauss».	Conde Paúl.	Número 20, tomo I: 182-183.
«Juana Borrero».	Redacción.	Número 25, tomo I: 227.
«Las hijas de Pan».	Juana Borrero.	Número 25, tomo I: 228.
«Marco negro».	Conde Paúl.	Número 3, tomo I: 23-24.
«Mi mejor verso».	Miguel Eduardo Pardo.	Número 17, tomo II: 136.
«Mis domingos».	Conde Paúl.	Número 23, tomo II: 177-179.
«Navidad (de mi tierra)».	Isaías Gamboa.	Número 10, tomo I: 85-86.
«Panoplias. Armand Silvestre».	Conde Kostia.	Número 4, tomo II: 28.
«Rimas de Juana Borrero».	Clemente Palma.	Número 13, tomo II: 103-104.
«Rondel».	Juana Borrero.	Número 4, tomo II: 32.
«Vorrei Morir».	Juana Borrero.	Número 5, tomo II: 38.