

El periodismo (en)cubierto y el sensacionalismo:
la Guerra del Chaco en la novela
El infierno verde de José Marín Cañas

Néfer Muñoz-Solano

17

**El periodismo (en)cubierto y el
sensacionalismo: la Guerra del Chaco
en la novela El infierno verde
de José Marín Cañas**

Néfer Muñoz-Solano

Colección Avances de Investigación CIHAC • Sección CALAS

› Segunda época <



> Segunda época <



Federal Ministry
of Education
and Research

Comité Editorial:

Dr. Ronny Viales Hurtado
Dr. Anthony Goebel
Dr. David Díaz Arias
Dra. Andrea Montero Mora

Subcomité CALAS:

Dra. Carmen Chinas
Dr. David Díaz Arias
Dra. Christine Hatzky
Dr. Werner Mackenbach
Dr. Joachim Michael
Dr. Ronny Viales Hurtado

CIHAC.SIBDI.UCR CIP18

Nombres: Muñoz-Solano, Néfer
Título: El periodismo (en)cubierto y el sensacionalismo: la Guerra del Chaco en la novela El Infierno Verde de José Marín Cañas. / Néfer Muñoz-Solano |
Descripción: Primera edición | Costa Rica : Universidad de Costa Rica. Centro de Investigaciones Históricas de América Central. 2025. | 85 páginas |
Serie: Colección Avances de Investigación CIHAC. Sección CALAS Segunda época N.17
Identificadores: ISBN 978-9930-9815-9-7 (digital)
Materias: LEMB: Libertad de prensa. | Censura. | Análisis de Contenido. | Literatura. |
Clasificación: CDD 323.445 -23.ed

Este libro está disponible bajo una Licencia Creative Commons Atribución-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0).
Más información: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.es>



Corrección filológica: Mariela Mata • Diseño y Diagramación: Adriana Araya Esquivel.
Imagen de portada: Máquina de escribir antigua sobre fondo de vidrio negro. Imagen de [Freepik](#).

AGRADECIMIENTOS

Este artículo fue preparado como resultado de una investigación financiada por el Maria Sibylla Merian Center for Advanced Latin American Studies in the Humanities and Social Sciences (CALAS), tras haber participado en el Laboratorio de Conocimiento “Visiones de Paz: Transiciones entre Violencia y Paz en América Latina”. Agradezco al Centro de Investigaciones Históricas de América Central (CIHAC) de la Universidad de Costa Rica y al programa de investigación B9909-25 CALAS-CIHAC por su publicación y difusión en la serie “Avances de Investigación”.

Tabla de contenidos

INTRODUCCIÓN.....	1
EL CONTEXTO POLÍTICO Y MEDIÁTICO DE LA GUERRA DEL CHACO.....	5
UN DIARIO DENTRO DE OTRO DIARIO.....	10
LA INVENCIÓN DE LO COTIDIANO Y EL DESCUBRIMIENTO DE LA VERDAD	20
HISTORIA DEL SENSACIONALISMO: SENTIR, CONOCIMIENTO Y VERDAD	25
EL SURGIMIENTO DE LA PRENSA BARATA EN NUEVA YORK.....	29
EL NUEVO LENGUAJE PERIODÍSTICO Y LAS FIGURAS DE CHARLES DANA Y JOSÉ MARTÍ.....	34
DESPLAZAMIENTOS, EL DIARIO <i>LA HORA</i> Y EL SENSACIONALISMO PERIODÍSTICO EN COSTA RICA.....	41
ANÁLISIS DE LA NOVELA: LOS PARATEXTOS AL ARRANQUE DE <i>EL INFIERNO VERDE</i>	48
EL CUERPO DE LA NOVELA: EL CAMUFLAJE Y SUS PERSONAJES	53
PARALELISMOS ENTRE <i>EL INFIERNO VERDE</i> Y <i>SIN NOVEDAD EN EL FRENTE</i>	62
EL INFIERNO INTERNO DE MARÍN CAÑAS.....	66
LA ESTÉTICA DEL PRESENTE.....	68
BIBLIOGRAFÍA.....	71

Índice de ilustraciones y tablas

ILUSTRACIÓN 1. PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DE LA NOVELA <i>EL INFIERNO VERDE</i> DE JOSÉ MARÍN CAÑAS, EDITADA EN DICIEMBRE DE 1935	2
ILUSTRACIÓN 2. AFICHE DE LA PELÍCULA <i>STORM OVER THE ANDES</i>	7
ILUSTRACIÓN 3. AFICHE DE LA PELÍCULA, <i>ALAS SOBRE EL CHACO</i> , VERSIÓN EN ESPAÑOL DE <i>STORM OVER THE ANDES</i>	8
ILUSTRACIÓN 4. PORTADA DEL VESPERTINO SENSACIONALISTA <i>LA HORA</i> , DIRIGIDO POR JOSÉ MARÍN CAÑAS, EN SU PRIMER NÚMERO DEL 13 DE MARZO DE 1933	11
ILUSTRACIÓN 5. PORTADA DEL DIARIO <i>LA HORA</i> DEL 21 DE FEBRERO DE 1934 DONDE SE ANUNCIA LA PUBLICACIÓN DE <i>COTO, RINCÓN DE OLVIDO</i>	14
ILUSTRACIÓN 6. PORTADA DE LA REVISTA ALEMANA <i>BERLINER ILLUSTRIRTE ZEITUNG</i> DEL 15 DE NOVIEMBRE DE 1934	16
ILUSTRACIÓN 7. ANUNCIO DE <i>EL INFIERNO VERDE</i> EN LAS PÁGINAS <i>LA HORA</i> , EN ENERO DE 1935, CON LA MISMA FOTO RECORTADA DE LA PUBLICACIÓN ALEMANA.....	17
ILUSTRACIÓN 8. REPORTAJE GRÁFICO DEL FOTÓGRAFO WILLI RUGE EN LA REVISTA ALEMANA <i>BERLINER ILLUSTRIRTE ZEITUNG</i>	18
ILUSTRACIÓN 9. FOLLETÍN DE <i>EL INFIERNO VERDE</i> CON EL USO DE UNA DE LAS FOTOS DE WILLI RUGE	18
ILUSTRACIONES 10 Y 11. IMPRESIONES DE <i>EL INFIERNO VERDE</i> EN EL DIARIO <i>LA HORA</i>	21
ILUSTRACIÓN 12. EL FOLLETÍN <i>EL INFIERNO VERDE</i> DE MARÍN CAÑAS, PUBLICADO POR EL VESPERTINO <i>LA HORA</i> , CON UNA DE LAS FOTOGRAFÍAS DE WILLI RUGE	22

ILUSTRACIÓN 13. EL DIARIO <i>LA HORA</i> ADMITE EN SU PRIMERA PÁGINA QUE EL RELATO DEL SOLDADO PARAGUAYO ES UNA INVENCION DE SU DIRECTOR, JOSÉ MARÍN CAÑAS.....	23
TABLA 1. TRAYECTORIA VECTORIAL DEL MANUSCRITO SEGÚN EL FOLLETÍN PUBLICADO EN <i>LA HORA</i>	20
TABLA 2. TRAYECTORIA VECTORIAL DEL MANUSCRITO SEGÚN LA NOVELA <i>EL INFIERNO VERDE</i>	51

EL PERIODISMO (EN)CUBIERTO Y EL SENSACIONALISMO: LA GUERRA DEL CHACO EN LA NOVELA *EL INFIERNO* *VERDE* DE JOSÉ MARÍN CAÑAS

RESUMEN

En la historia literaria de América Latina, la novela *El infierno verde* de José Marín Cañas se enmarca como un ejemplo prominente de los zigzagueos entre la ficción y la no ficción: un fenómeno en donde se novela dentro de un periódico y se reporta en la novela, empleando una estrategia de disimulo y recurriendo a artificios para atrincherar, camuflar, hibridar, imbricar y encubrir, a veces, lo fáctico con lo ficticio y, en otras ocasiones, lo ficticio con lo fáctico, cuyo producto son textos de una copiosa hibridez. Este trabajo muestra cómo las fronteras discursivas entre el periodismo y la literatura, articuladas como inequívocamente delimitadas en otras latitudes, son más bien porosas e inestables en la tradición literaria de América Latina; un aspecto que relativiza el supuesto que, en ocasiones, ubica al periodismo y la literatura como entidades antagónicas, cuando, al contrario, es común que estén en una constante relación dialógica. Marín Cañas emplea el sensacionalismo en su novela tanto como parte de la tradición del periodismo de la “penny press” como también en el sentido filosófico del proceso mental de adquirir y transmitir conocimiento, específicamente, un mensaje antibélico.

Palabras clave: periodismo, literatura latinoamericana, Centroamérica, ficción, Marín Cañas.

EL PERIODISMO (EN)CUBIERTO Y EL SENSACIONALISMO: LA GUERRA DEL CHACO EN LA NOVELA *EL INFIERNO* *VERDE* DE JOSÉ MARÍN CAÑAS

INTRODUCCIÓN

La novela *El infierno verde* de José Marín Cañas, publicada en 1935 y distribuida en América Latina y España, es una obra sobre la guerra del Chaco que libraron Bolivia y Paraguay en la tercera década del siglo XX. Escrita en primera persona a manera de diario íntimo, su trama se centra en la vida de un joven abogado paraguayo, quien, llevado por la euforia nacionalista que contagió a miles de personas, se enlista en el ejército de su país y viaja hasta el frente de batalla para pelear contra los bolivianos, presenciando mutilaciones y muerte, la voracidad de la naturaleza del Chaco y las secuelas de los aviones bombarderos. A su paso por el conflicto, el protagonista —de quien nunca se dice su nombre— atestigua la muerte de muchos de sus compañeros y paulatinamente se convence de lo absurdo de la guerra; una idea que se convierte en la certeza que lo lleva a desertar. En su fuga, el protagonista se desorienta y se pierde en la selva del Chaco, lo cual genera su trágico final, cuando, solitario y desesperado, termina por morir de sed.

Tras leer esta obra, en México, el crítico Héctor Pérez Martínez (1936) aseguró que era “un libro como no se ha escrito en América” (p. 40) y, en Argentina, la revista *Sur* de Victoria Ocampo la juzgó como una de las mejores obras sobre la guerra del Chaco, resaltando el carácter “hondo” y “real” con que representaba al conflicto y asumiendo que el autor había tenido un contacto directo con la guerra. De hecho, en la reseña de la revista *Sur* se aseguraba que el autor era paraguayo (“La novela de la guerra chaqueña”, 1938, p. 66). Para desengaño de dicha publicación y de buena parte de la crítica, José Marín Cañas no era paraguayo, nunca había visitado ninguna de las calles de Asunción ni ninguno de los escenarios que describía en su novela; tampoco dominaba el guaraní que ponía en boca de sus personajes.

En realidad, el autor de *El infierno verde* era de Centroamérica, un hijo de inmigrantes españoles. Costarricense con entonces treinta años, Marín Cañas escribió este texto en la sala de redacción de un pequeño periódico sensacionalista que dirigía en la ciudad de San José, Costa Rica, apoyándose como fuentes en cables de noticias, un atlas universal, una historia de Paraguay y un manual del Estado Mayor de Bolivia (Cortés, 2007, p. 4). Al percatarse de dicho dato, Willis Knapp Jones (1938) afirmó que esta novela era una poderosa acusación de la guerra, que estaba tan vivamente escrita que, si no fuera porque “la Biblioteca del Congreso asegura de que su autor es costarricense, habría estado seguro

de que algún soldado paraguayo la escribió con su propia sangre” (p. 43).¹ En el momento de su lanzamiento y los años siguientes, las opiniones especializadas se rindieron en elogios ante el texto de Marín Cañas. Ramón Luis Acevedo (1982) explica que *El infierno verde* es una “proeza extraordinaria de la imaginación que casi todo el mundo tomó por un documento auténtico y que muchos críticos creyeron que, al menos, era una novela escrita por un paraguayo” (p. 402). Esta marca del adverbio “al menos” es fundamental, porque supone a un testigo directo *in situ* que nunca existió. La novela tiene un matiz de sensacionalismo, en el sentido de que pretende generar emociones y sensaciones en las personas lectoras, mostrando cómo el Chaco y la guerra se convierten en un peso fatigante que aplasta paulatinamente la razón individual y colectiva. Además, dicho matiz sensacionalista de la novela está en la cercanía con el tipo de periodismo que originó su escritura.



Ilustración 1. Portada de la primera edición de la novela *El infierno verde* de José Marín Cañas, editada en diciembre de 1935

Nota. Adaptado de Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard.

1 Traducción propia. En el original en inglés: “It is not a pleasant book. It is not a funny book. It is not a patriotic book, cursing Bolivia. But it is one more of those powerful indictments of war, written so vividly that were it not for the assurance from the Library of Congress that its author is Costa Rican, I would have been sure some Paraguayan soldier wrote it with his own lifeblood”.

De hecho, uno de los aspectos más llamativos de esta novela no solo es el drama que narra, sino también la historia detrás de su composición, ya que su proceso de escritura y publicación tiene tintes novelescos y revela un proceso de vaivén entre la ficción y la no ficción, un zigzaguo entre el periodismo y la literatura. Originalmente, Marín Cañas publicó su relato por entregas a manera de folletín en *La Hora*, el periódico sensacionalista que dirigía, enmascarando el texto de su novela como si fuera un documento verdadero y sin advertirle a las personas lectoras de su diario que la trama y los personajes principales eran de su entera imaginación. Más bien, este periodista escritor —en una campaña de publicidad previa a la publicación del folletín— engañó a su público lector afirmando que el texto era el diario personal de un soldado paraguayo muerto de sed en el Chaco. Dada la calidad del relato, que fue asumido por los lectores como verdadero, la serie disparó las ventas del pequeño periódico costarricense y se convirtió en un éxito periodístico de lectura. Dicha situación capturó la atención de la editorial Espasa-Calpe, que, desde Buenos Aires, evaluó la obra y decidió publicarla como libro, por lo cual el periódico de Marín Cañas tuvo que eventualmente revelar a su audiencia en Costa Rica que la historia era, en realidad, una novela, es decir, que el texto que había sido publicado en sus páginas como verdadero era una obra de ficción.

En la historia literaria de América Latina, esta creación de José Marín Cañas se enmarca como un ejemplo prominente de los zigzagueos entre la ficción y la no ficción, un fenómeno en donde se novela dentro de un periódico y se reporta en la novela, empleando una estrategia de disimulo y recurriendo a artificios para atrincherar, camuflar, hibridar, imbricar y encubrir, a veces, lo fáctico con lo ficticio y, en otras ocasiones, lo ficticio con lo fáctico, cuyo producto son textos de una copiosa hibridez. El presente trabajo muestra cómo las fronteras discursivas entre el periodismo y la literatura, articuladas como inequívocamente delimitadas en otras latitudes, son más bien porosas e inestables en la tradición literaria de América Latina; un aspecto que relativiza el supuesto que, en ocasiones, ubica al periodismo y la literatura como entidades antagónicas, cuando, al contrario, es común que estén en una constante relación dialógica.

Para poder analizar *El infierno verde*, es importante enmarcarla en un contexto más amplio en relación con el sensacionalismo y, específicamente, el periodismo sensacionalista. Por ello, a continuación, se hace un recorrido por el término “sensacionalismo”, que ha sido entendido a lo largo de la historia con diferentes acepciones en campos como la filosofía, el arte, la medicina, la poesía y el periodismo. Los antiguos consideraban el sensacionalismo como una facultad animal y humana básica y establecieron una línea directa entre sentir y conocer. Desde la antigüedad, la palabra “sensacionalismo” ha estado ligada a reflexiones que tienen que ver con la percepción, la persuasión, la adquisición de conocimiento y la verdad. En el caso específico de la prensa, el sensacionalismo es la piedra angular de un nuevo modelo de periodismo comercial que surgió a partir del siglo XIX, en

el que se apela al empleo de historias privadas de interés humano para atraer la atención y vender más ejemplares de periódicos. En el presente trabajo se le dedica un espacio significativo al origen y el desarrollo del sensacionalismo periodístico articulado en la ciudad de Nueva York durante la década de 1830 y consolidado en un segundo momento hacia finales del siglo XIX, en la época de los magnates editoriales Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst. Este tipo de periodismo, conocido como la “prensa de un penique” o la “prensa de un centavo” (“penny press”) —por su precio accesible a un público de clases medias y obreras, es decir, porque era una prensa barata—, desarrolla un modelo editorial menos dependiente de los partidos políticos —aunque sea en apariencia—, en donde el periódico está organizado como una empresa: se divide en departamentos especializados, cuenta con un espacio de escritura colectiva (las salas de redacción, que en este trabajo son llamadas “salas de narración”) y concierta una forma escrituraria particular que, en su fachada, se desliga de las opiniones directas, construyendo un arte poética basada en la postura y la aspiración de narrar datos verificables. Además, se va a mostrar que el poeta cubano José Martí fue una figura primordial como testigo que presencié y participó en la práctica de ese nuevo modelo periodístico finisecular en los Estados Unidos, funcionando como un intelectual de entronque con América Latina, donde se convirtió en un arquetipo de influencia. Un siglo después de la aparición del periodismo sensacionalista en Nueva York, un pequeño periódico centroamericano replicó dicho modelo comercial en la capital de Costa Rica. Así es como el escritor centroamericano José Marín Cañas fue un heredero tanto de la prensa sensacionalista neoyorquina como de Martí: por un lado, debido a que su periódico —dirigido a las clases obreras y medias— operaba de manera muy parecida a la de los diarios sensacionalistas estadounidenses de la “penny press” y, por el otro, porque fue una figura que, al igual que el poeta cubano, se enmarcó dentro de un proceso en que los intelectuales se vieron desplazados de su papel en la dirección de las riendas del Estado y recalaron en los espacios de las salas de narración. En el caso específico de Marín Cañas, su condición de heredero se tradujo en su imbricación del periodismo con la literatura, cuya máxima expresión fue alcanzada en su novela *El infierno verde*, una obra que se origina en la combinación de las prácticas del nuevo modelo de periodismo comercial sensacionalista con la creatividad poética y literaria de la ficción.

En su novela *El infierno verde*, Marín Cañas emplea el sensacionalismo tanto como parte de la tradición del periodismo de la prensa barata como además en el sentido filosófico del proceso mental de adquirir y transmitir conocimiento, en este caso específico, un mensaje antibélico. La razón del autor por hacer pasar un relato ficcional como si fuera un testimonio real iba más allá del evidente factor comercial de beneficiar a un periódico con la venta de ejemplares. Recurriendo a técnicas que apelan a las sensaciones, el escritor aspiraba a construir una narrativa que contribuyera a conformar, cautivar, aumentar y consolidar un público lector —que, en ese momento, estaba en una fase incipiente en Costa Rica—, de manera que uno de

sus objetivos también era generar las condiciones para el desarrollo de un mercado de lectura local. Es decir, para Marín Cañas, el sensacionalismo no era entonces un fin en sí mismo, sino, más bien, un medio, una táctica discursiva de seducción literaria para ayudar a crear un creciente público de lectura. Finalmente, en el presente trabajo se hace un análisis del texto y sus personajes principales, así como de las similitudes con la novela alemana *Sin novedad en el frente*, publicada en 1929 por Erich Maria Remarque, que se convirtió en un éxito de ventas internacional con un claro mensaje antibélico.

EL CONTEXTO POLÍTICO Y MEDIÁTICO DE LA GUERRA DEL CHACO

En 1935, Bolivia y Paraguay —dos de los países más pobres de América Latina— estaban enfrascados en la guerra del Chaco, un conflicto que transcurrió en medio de la Gran Depresión y donde, como novedad bélica, intervinieron por primera vez en el hemisferio occidental— aviones de combate.² Los ejércitos bolivianos y paraguayos, engrosados por miles de voluntarios que acudieron al llamado nacionalista, se enfrentaron por casi tres años en una disputa de límites por el Chaco Boreal, un territorio semidesértico de 260 000 kilómetros cuadrados, en donde se supone que hay ricos yacimientos de petróleo. Para ese año, Bolivia y Paraguay se habían endeudado y habían gastado millones de dólares en la compra de armamento y aeronaves de combate, fabricados en países como Reino Unido, la Italia de Mussolini, Estados Unidos y la Alemania del Tercer Reich.³ En los dos bandos, el enfrentamiento dejó una estela de miles víctimas, mayoritariamente campesinos pobres.⁴ Entre 1932 y 1935, la guerra del Chaco generó un sinnúmero de alianzas, pliegues y repliegues en la geopolítica internacional, durante una compleja tensión de poderes que sirvió de preámbulo a otros dos conflictos que estallarían más tarde: la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial.⁵

2 Para más detalles, consultar el texto *Aircraft of the Chaco War* (1997) de Dan Hagedorn y Antonio Luis Sapienza (p. 9).

3 Para un mayor detalle del armamento bélico aeronáutico utilizado en esta guerra, consultar el trabajo ya reseñado de Hagedorn y Sapienza, *Aircraft of the Chaco War* (1997), así como *Logistics and the Chaco War* (2005), en donde Matthew Hughes brinda detalles sobre la compra de armas que hizo Bolivia a la empresa británica Vickers-Armstrong en 1926 (p. 418).

4 Son constantes las referencias al origen humilde de la mayoría de las víctimas de la guerra del Chaco. Por ejemplo, el coronel paraguayo Arturo Bray escribió: “Fueron los pobres, quienes juntando centavo sobre centavo y lágrima sobre lágrima, sostuvieron los hospitales, trajeron ropa para los heridos y descargaron el contenido de sus cestas y órganos para que nada faltara al hermano en la desgracia y en el sufrimiento” (Seiferheld, 2007, p. 28).

5 Se pueden obtener más detalles sobre la participación de mercenarios rusos en *Chaco Cossacks: Russian Involvement in the Chaco War of 1932* (Hahn, 1993).

En el conflicto del Chaco intervino una diversidad de actores políticos y empresas con intereses multinacionales. El ejército de Bolivia, en aquella época más robusto y sofisticado que su rival, estaba al mando de un general alemán, Hans von Kundt (Casabianca, 1999, p. 14). Por su parte, Paraguay contrató a exoficiales zaristas del Ejército Blanco, algunos de los cuales habían luchado en la Primera Guerra Mundial y la guerra civil rusa. Dichos exoficiales zaristas adiestraron a las caballerías e infanterías paraguayas y participaron directamente en el frente de combate.⁶ Asimismo, militares y voluntarios argentinos y brasileños se unieron a la causa paraguaya. De hecho, los Gobiernos de Argentina y Brasil pugnaron entre sí por mantener su respectiva influencia en la región chaqueña en disputa, sobre todo por la posibilidad de su riqueza petrolera (Porcelli, 1991, p. 39). Debido a esos supuestos yacimientos de hidrocarburos, dos corporaciones transnacionales del petróleo se vieron involucradas en el conflicto del Chaco, aunque oficialmente negaron su intervención: la empresa Royal Dutch Shell, de Reino Unido y Países Bajos, fue acusada de favorecer a Paraguay, mientras que la Standard Oil Company, de Estados Unidos, fue señalada por respaldar los esfuerzos de Bolivia. En América Latina, esta aparente intervención de una compañía petrolera estadounidense, con el apoyo de influyentes figuras de Washington D.C., fue percibida como un intento de avance imperialista en el continente, lo cual generó entre algunos sectores latinoamericanos una mayor simpatía hacia la causa de Paraguay.⁷ En dicho ajedrez político, el Gobierno de Chile tomó partido por Bolivia y rompió relaciones diplomáticas con el Gobierno paraguayo (Ireland, 1938, p. 93). Además, banqueros y especuladores internacionales intentaron sacar partido de este ambiente, al ofrecer préstamos para la guerra que les serían ampliamente lucrativos.

En aquel momento, la guerra del Chaco fue una noticia prominente en la agenda política y mediática internacional. De ahí que no sea extraño que comenzara a ser un tema abordado por la cultura popular en diversas latitudes. En 1935, los estudios Universal Pictures de Hollywood lanzaron en Estados Unidos una película en inglés

6 Años más tarde, algunas de las calles de la ciudad de Asunción recibieron los nombres de miembros del Ejército Blanco caídos en combate. Durante el conflicto, uno de estos soldados rusos salvó la vida a un joven teniente paraguayo llamado Alfredo Stroessner, quien eventualmente se convirtió en dictador de Paraguay.

7 En una entrevista, Marín Cañas expresa que, en la guerra del Chaco, “las simpatías nuestras –generalmente de la América española– estaban con Paraguay” (Molina Mena, 1971, p. 11). En el caso de la posición Argentina, Hughes explica: “Fearful of Bolivian expansionist claims in the region, and seeing Paraguay as a vassal state, Argentina provided Paraguay with consistent support before and during the Chaco War” (2005, p. 433). Una evidencia de este apoyo latinoamericano a Paraguay es el legado fotográfico que dejó el médico argentino Carlos de Sanctis, quien se unió a la guerra vistiendo el uniforme paraguayo y la documentó con su cámara (Dalla Corte, 2010, p. 1). Otro testimonio lo brinda un oficial brasileño, el teniente Canabarro Lucas, quien justifica así su apoyo en las trincheras al lado de los paraguayos: “Como esta es una lucha contra el imperialismo, he venido hasta aquí, trayendo mi apoyo moral y material” (Gagliardone, 1956, p. 80).



Ilustración 3. Afiche de la película, *Alas sobre el Chaco*, versión en español de *Storm Over The Andes*

Nota. Adaptado de IMDB.

Presente en la opinión pública y en la cultura de masas, la guerra del Chaco también comenzó a ser un tema prominente en la literatura continental. En 1938, apenas tres años después de terminado el conflicto, ya había, por lo menos, 25 libros de poesía, teatro, cuento, novela y memorias, publicados en países como Bolivia, Costa Rica, Paraguay, Argentina, Chile y Perú (Jones, 1938, p. 43). Algunos de los autores eran excombatientes que tomaron parte de la batalla ya sea como oficiales, soldados o médicos, mientras que otros eran intelectuales o herederos directos e indirectos del trauma colectivo que dejó esta guerra, catalogada poco después como la más costosa y sin sentido que se hubiera luchado hasta el momento en el continente americano, ya que, al final, se descubrió que en el Chaco no había yacimientos de petróleo. Después de

haber desplegado 400 000 soldados, la guerra del Chaco dejó como resultado un total de 100 000 heridos y 100 000 muertos, una cifra significativa si se toma en cuenta que la población combinada de Bolivia y Paraguay era poco menos de 5 millones de habitantes para esa época (Farcau, 1996, p. ix). A pesar de que Paraguay ganó el conflicto y, con ello, desató una crisis general en Bolivia, ambos países terminaron con profundas heridas sociales, económicas y políticas. En Paraguay, en febrero de 1936, meses después del cese del fuego, un grupo de militares organizó un golpe de Estado al gobierno democrático y colocó en su lugar a uno de los héroes de la guerra del Chaco, el general Rafael Franco (Carbajal, 1996, p. 32). Este es el comienzo de cincuenta años de gobiernos militares, cuyo rostro dictatorial predominante es el de otro veterano del Chaco: Alfredo Stroessner. En el caso del país derrotado, hay un trasfondo de desilusión e ironía trágica, ya que, al comienzo de la guerra, se daba por sentado una fácil victoria de Bolivia, dadas las ventajas con las que partía en cuanto a dimensiones geográficas, poblacionales, militares y económicas (Fogelquist, 1949, p. 604).

Entre las principales obras literarias tempranas que dejó la guerra del Chaco resalta el libro de cuentos *Sangre de mestizos* de Augusto Céspedes (Chile, 1936)⁹ y las novelas *Ocho hombres* de José Villarejo (Argentina, 1934), *Cruces de quebracho* de Arnaldo Valdovinos (Argentina, 1934), *Aluvión de fuego* de Oscar Cerruto (Chile, 1935), *Chaco* de Luis Toro Ramallo (Chile, 1936), así como la serie de crónicas tituladas *Arma al brazo* de Lherý Mirror (Paraguay, 1940).¹⁰ Mucha de la literatura que produjo esta guerra son relatos personales y crudos, con un marcado tono antibelicista. Dicha literatura se mantuvo durante los siguientes años y a mediados de la década de 1960: solamente en prosa, se llegan a contabilizar alrededor de 24 títulos, entre libros de cuentos y novelas (Arana, 1964, p. 364). Algunas de las obras van más allá del enfrentamiento armado y se enfocan más bien en la problemática social tras el cese del fuego, es decir, los efectos físicos, emocionales y colectivos que se sufren en la posguerra.¹¹ Una de las

9 Dicho volumen está compuesto por nueve relatos cortos sobre la guerra, entre los cuales uno de los más destacados y antologados lleva por título “El pozo”, que tiene como eje uno de los temas recurrentes de esta guerra: la sed. En este relato, un grupo de soldados bolivianos encuentran un pozo abandonado y seco en el territorio árido del Chaco. Sus superiores les encargan como misión excavarlo con la esperanza de encontrar agua y abastecer a las tropas. Durante meses, los soldados excavan diez, quince, veinte, treinta y hasta cincuenta metros sin encontrar una gota de agua. Algunos de los soldados que trabajan en el pozo comienzan a tener alucinaciones y morir asfixiados en la excavación. Desde lejos, el puesto llama la atención de un batallón de paraguayos, quienes creen que el pozo tiene agua y, por eso, se lanzan en una ofensiva para tomar su control. A pesar de saber que está totalmente seco, los bolivianos lo defienden a muerte en una batalla carnicera. Al final de la lucha, el pozo cobra su única utilidad posible, pues se convierte en fosa común para lanzar a los soldados muertos.

10 Lherý Mirror era el nombre de un supuesto escritor boliviano autor de estas crónicas, pero, en realidad, el autor era el escritor paraguayo César Gagliardone.

11 En esta producción destacan novelas como *El estudiante enfermo* (1938) de Porfirio Díaz Machicao; *Coca* (1941) de Raúl Botelho Gonsálvez, sobre la adicción a la droga en los veteranos que regresan a casa; y *Surumi* (1950) de Jesús Lara, que indaga en la decepción que queda en los vencidos.

novelas canónicas más reconocidas que alude al conflicto chaqueño es *Hijo de hombre*, escrita en Buenos Aires por el escritor paraguayo Augusto Roa Bastos y publicada en 1960, la cual forma parte del llamado *boom* literario latinoamericano.

Entre esta numerosa producción, además, hay una novela que sobresale por el poder poético de su prosa y que, en su momento, impresionó de manera unánime a la crítica de América Latina, España y Estados Unidos, pero que posterior e injustamente cayó en un olvido internacional. Se trata de *El infierno verde* de José Marín Cañas, una obra publicada en 1935 por la editorial Espasa-Calpe, que se distribuyó desde Buenos Aires y Madrid. En España, el crítico José María Salaverría (1935) incluye dicho texto entre los mejores libros del año y califica al entonces desconocido Marín Cañas como un “excelente escritor” (p. 4). El diario *La Vanguardia* de Barcelona elogia la novela, apuntando que tiene “páginas de antología” por su “visión magistral”, su “justeza expresiva” y su “identificación con el tema” (“Libros y revistas”, 1935, p. 4). Por su parte, la *Revista Hispánica Moderna* de Estados Unidos destaca su “vigor formidable” y asegura que es el “documento de más trágica realidad sobre la contienda del Chaco” (Pego, 1936, p. 320). Desde su publicación, *El infierno verde* generó comentarios de orden ético y estético, en donde se resalta tanto su postura antibelicista como su calidad literaria, lo cual generó comparaciones con la novela *Sin novedad en el frente*, del escritor alemán Erich Maria Remarque, cuyo título original en alemán es *Im Westen nichts Neues* y su traducción al inglés es *All Quiet on the Western Front*. La novela de Remarque había sido publicada en 1929 y durante años fue un éxito internacional de lectura, una fama que se vio incrementada de forma exponencial cuando sirvió de base para la película de 1930 del mismo nombre, dirigida por el director estadounidense Lewis Milestone, que, a su vez, se convirtió en un clásico del cine en blanco y negro. Este paralelismo entre la novela de Remarque y *El infierno verde* fue notado por el escritor y crítico argentino Enrique Anderson Imbert (1961), profesor de la Universidad de Harvard, quien escribió que Marín Cañas “aplicó a una guerra hispanoamericana la técnica y el espíritu de la literatura europea” (p. 242). En aquellos años, los elogios de la crítica se centraron, por un lado, en la condición del texto por su vitalidad documental historiográfica y, por el otro, estéticamente, en el mensaje sensorial, visual y poético que transmitía.

UN DIARIO DENTRO DE OTRO DIARIO

El 3 de enero de 1935, el diario costarricense *La Hora*, el primer periódico sensacionalista del país, imprimió un llamativo anuncio en una de sus páginas interiores para informar a sus lectores que próximamente iba a publicar un documento “formidable y palpitante” (“El infierno verde en el siglo XX”, 1935, p. 7). “Esté atento, no deje de leerlo”, alertaba el periódico, en aquel entonces uno de los más leídos de la ciudad de San José. Según anticipaba el aviso, el documento exclusivo que iba a publicar se titulaba *El infierno verde* y era el testimonio de un soldado paraguayo sobre la guerra del Chaco: el conflicto

armado que entonces captaba la atención internacional y se libraba entre Bolivia y Paraguay. “Ilustrado con profusión de fotografías”, detallaba la publicidad del diario, cuyo llamado a su público lector concluía con un guiño hiperbólico, al decir que era: “¡Lo más sensacional que se ha escrito!” (“El infierno verde en el siglo XX”, 1935, p. 7). El diario *La Hora* era un vespertino, es decir, se publicaba por las tardes, y, en los primeros días de enero de 1935, el periódico difundió su campaña anunciando a sus lectores el relato exclusivo: “¡El terrible drama en la jungla paraguaya!... Traducido del alemán especialmente para LA HORA... No se lo pierda” (“El infierno verde”, 1935, p. 8). Al introducir en estos anuncios frases y palabras como “¡Esté atento!”, “sensacional” y “terrible drama”, Marín Cañas estaba lanzando un anzuelo sensacionalista a sus lectores. A través de la curiosidad que pueden provocar dichas palabras, pretendía incitar el morbo, explotando lo que el crítico Román Gubern (2005) cataloga como una búsqueda voluntaria del miedo y las sensaciones crueles, que puede ser una fuente de gratificación y gozo en los seres humanos (p. 284).



Ilustración 4. Portada del vespertino sensacionalista *La Hora*, dirigido por José Marín Cañas, en su primer número del 13 de marzo de 1933

Nota. Adaptado de Biblioteca Nacional de Costa Rica.

El término “sensación” es una “impresión que percibe un ser vivo cuando uno de sus órganos receptores es estimulado” (Real Academia Española, s.f., “Sensación”) y la palabra “sensacionalismo” está relacionada directamente con el verbo “sentir”, que significa “experimentar sensaciones”, “oír o percibir” o “experimentar una impresión, placer o dolor corporal” (Real Academia Española, s.f., “Sentir”). La acción “sentir” está emparentada con verbos y palabras como “resentir”, “disentir”, “sensato”, “insensato”, “contrasentido” y “sensual”. A su vez, el vocablo “sensación” se asocia a palabras como *sentire*, *sensum* y *sensatus* (Monlau, 1941, p. 1037). Es decir, aquí se aprecian componentes etimológicos que tienen que ver tanto con aspectos racionales e ideológicos como físicos y emotivos. La relación de la etimología de “sentir” con lo “sensual” es primordial, porque el sensacionalismo del discurso presente en los periódicos procura precisamente seducir a los lectores a través de las emociones.

La campaña publicitaria del diario *La Hora* despertó la curiosidad y generó expectativas de las personas lectoras, quienes comenzaron a preguntar por la fecha de la primera entrega. El director contestó con evasivas y continuó publicando los avisos por una semana: “Había dicho que iba a publicar un libro y el libro no existía, había que hacerlo; el que tenía que hacerlo era yo, desgraciadamente” (Molina Mena, 1971, p. 14). Finalmente, el 14 de enero de 1935, el diario comenzó a publicar en formato de folletín *El infierno verde*, un diario personal que, según enfatizaba el vespertino, había sido escrito por un soldado paraguayo anónimo antes de morir en el Chaco. El texto original del soldado, de acuerdo con *La Hora*, había sido publicado en Alemania tras ser traducido del español al alemán, pero esta nueva versión que se ofrecía al público de Costa Rica había sido traducida de vuelta del alemán al español “especialmente” para el vespertino (1935, pp. 6 y 7). Para llamar la atención, el periódico apelaba a una tragedia: el drama de un combatiente muerto de sed como gancho para generar sed de lectura por su historia. Al mismo tiempo, el relato era presentado como un diario publicado dentro de otro tipo de diario y como una traducción de una traducción. El anuncio de *El infierno verde* es entonces un juego de muñecas rusas y, al mismo tiempo, una especie de espejismo de la realidad.

¿Cómo reaccionó el público? La publicidad y las primeras entregas de *El infierno verde* fueron un gancho que atrapó a los lectores del pequeño diario. Gracias a esta saga, las ventas de *La Hora* se dispararon a 18 000 ejemplares por día, lo que cuadruplicó la circulación de sus competidores, el *Diario de Costa Rica* y *La Tribuna*, que eran periódicos de mayor circulación y prestigio (Cortés, 2007, p. 1). El aumento sustancial en las ventas y la lectura tiene un mérito especial si se toma en cuenta que el mercado editorial de Costa Rica era muy reducido en esa época, ya que el país contaba con apenas 600 000 habitantes (Pérez Brignoli, 2010, p. 128), de los cuales se estima que alrededor de una cuarta parte era analfabeta (Bunge, 1940, pp. 418–19). ¿Qué contenía aquel texto sobre la guerra de Bolivia y Paraguay que lo convirtió en un imán de lectura? En las 56 entregas publicadas durante dos meses en *La Hora*, el folletín *El infierno verde* describe el campo de batalla con secuencias muy visuales y

un lenguaje enigmático, pero sencillo y, a la vez, sólidamente poético. La historia cuenta quiénes pelean la guerra, cuáles son las penurias en los escenarios del combate y cómo mueren los soldados bolivianos y paraguayos por las balas, las batallas cuerpo a cuerpo, el paludismo, las picaduras de serpiente y la sed. El folletín transmite imágenes crudas y el público lector es transportado al Chaco, una región inhóspita descrita por expertos como una combinación que, para los humanos, puede representar lo peor de un desierto y una selva (Farcau, 1996, p. 5). El diario del soldado ofrece un mapa sombrío tanto de la naturaleza como de la condición humana en un recorrido por una cartografía hostil de las sensaciones de una guerra.

La idea de Marín Cañas de crear una ficción en las páginas de su diario a partir de un evento verdadero —que en aquel momento era noticia internacional— nació después un intercambio con un amigo, quien le comentó que tenía algunas revistas alemanas con fotografías de la guerra del Chaco. En esa época, el acceso en Costa Rica a publicaciones impresas internacionales era limitado. Marín Cañas le pidió a su amigo dichas revistas para republicar las fotografías en su periódico y, aunque no las recibió inmediatamente, su amigo le lanzó un desafío: ¿por qué no aprovechaba las imágenes para escribir un reportaje ilustrado como si el narrador estuviera en el escenario mismo de la guerra? Poco después, este mismo amigo alteró su reto original y le sugirió que, para acompañar las fotografías, mejor escribiera un texto como si fuera una novela (Acevedo, 1982, p. 401). Marín Cañas, que en su juventud había estudiado en España en la Academia Militar de Segovia, sentía un interés especial por las estrategias de guerra y una profunda fascinación por el general paraguayo Félix Estigarribia, quien se estaba convirtiendo en un actor decisivo para el bando de Paraguay, a pesar de contar con menos recursos y un ejército de menor tamaño; aunque, al mismo tiempo, el escritor periodista les comentaba a sus colegas su indignación por la carnicería humana descrita en los cables que leía y recortaba diariamente en su sala de redacción.

En todo caso, el desafío que le había lanzado su amigo quedó rondándole en la cabeza. Sobre todo, porque el año anterior había tenido muy buena fortuna con un proyecto periodístico experimental. En 1934, Marín Cañas había entrevistado a un sobreviviente de una breve guerra librada por Costa Rica y Panamá hacía más de una década atrás. Con ese material de la entrevista, el escritor periodista había compuesto un reportaje novelado que tituló “Coto, Rincón de olvido”, el cual publicó por entregas como folletín en *La Hora*. El texto se centraba en una batalla librada en el río Coto, cuando un barco de bandera costarricense llamado “La Esperanza” fue emboscado por el ejército panameño y sometido tras un feroz enfrentamiento, que al final dejó un saldo de dieciséis muertos. El texto —basado en hechos reales, pero escrito con un lenguaje poético y literario— se había convertido instantáneamente en un éxito de ventas para *La Hora* y, más tarde, fue publicado como libro con el título *Coto (La guerra del 21 con Panamá)*. En este sentido, el proceso creativo de dicho proyecto periodístico experimental es un antecedente a *Relato de un naufragio*, escrito por Gabriel García Márquez dos décadas después en Colombia en 1955.



Ilustración 5. Portada del diario *La Hora* del 21 de febrero de 1934 donde se anuncia la publicación de *Coto, rincón de olvido*
 Nota. Adaptado de Biblioteca Nacional de Costa Rica.

Con el antecedente del texto de *Coto* y tras el desafío de su amigo, el escritor periodista comenzó seriamente a explorar la posibilidad de novelar la guerra del Chaco. Cuando Marín Cañas les comentó a sus colegas y amigos cercanos que estaba valorando replicar el experimento de “Coto”, pero ahora con el conflicto chaqueño, algunos vieron el proyecto con recelo, porque expresaban que, a diferencia del reportaje de la guerra entre Costa Rica y Panamá, en este caso, el escritor no tenía fuentes directas ni había estado *in situ* en el Chaco. Ante esa desconfianza, Marín Cañas comenzó a replicar que ni Julio Verne había estado en la luna ni Dante en el infierno. “Yo no voy a escribir un libro de historia o una obra de geografía”, decía, remarcando que lo que iba a escribir era una ficción (Tinoco, 1980, p. 3). Es decir, el autor estaba seguro de que, a partir de datos periodísticos, podía componer un relato ficcional verosímil.

Es importante anotar que, en términos intelectuales, el año 1935 es significativo en las letras de Costa Rica, ya que apareció uno de los principales ensayos costarricenses del siglo XX: “Costa Rica, Suiza Centroamericana” del filósofo Mario Sancho, en donde criticaba a la élite del país y señalaba grandes problemas de corrupción entre la clase dirigente. Dicho ensayo muestra el comienzo de un resquebrajamiento del modelo liberal-oligárquico, que, desde el siglo XIX, impulsaba como modelo de identidad

nacional la Ciudad Letrada del país. La posición de Sancho se alejaba de un pasado idealista y utópico ligado al campesinado y varios jóvenes se suscribieron a este pensamiento, entre ellos, el escritor Max Jiménez y el propio Marín Cañas.

Cuando Marín Cañas decidió comenzar la campaña publicitaria para anunciar la publicación de *El infierno verde*, todavía no había comenzado a escribir su texto. De hecho, el relato fue apareciendo poco a poco conforme fue publicando cada una de las entregas (Molina Mena, 1971, p. 14). El escritor asumió su proceso de creación literaria empleando un método idéntico al que practicaba para escribir sus reportajes: recopilar los datos fácticos, organizar la información y arrojarla a la escritura con la presión de la hora del cierre. Para poder escribir su texto, Marín Cañas compiló cables de noticias con el fin de tener una noción de los movimientos de los ejércitos de Bolivia y Paraguay. En una tienda de libros usados, encontró un viejo volumen que describía a la ciudad de Asunción, sus calles y sus mercados. De esta manera, después del trabajo periodístico del día, el escritor se sentaba a altas horas de la noche frente a su máquina Remington para mecanografiar cada una de las entregas (Zavaleta, 1980, p. 3). En esa misma máquina Remington donde redactaba noticias durante el día, Marín Cañas escribía su novela por la noche, algo que, de cierta forma, recuerda el famoso verso de José Martí (1939) que dice: “Ganado tengo el pan: hágase el verso” (p. 19). El periodismo es visto como un trabajo intelectual, como una forma de generar un ingreso económico, un salario (“Ganado tengo el pan”); mientras que la literatura, supeditada a la jornada diaria, se escribe después, aunque, comúnmente, en el mismo espacio del periódico (“hágase el verso”). Sin embargo, en este caso, “el verso” —en otras palabras, la creación literaria— además le servía a Marín Cañas para ganarse su pan. Al recordar su proceso creativo, el escritor dijo: “Hice un esfuerzo para escribir un trozo que contuviera el estilo, el tono y el paisaje... dos meses sin levantar la cabeza” (Acevedo, 1982, p. 402). Lejos de aislarse en un espacio apartado, solitario y sin interrupciones, como una biblioteca o el despacho de su casa, el autor escribió su obra en una sala de narración, donde eran comunes los ruidos, las conversaciones y las distracciones; es decir, un espacio con una constante interacción, en que los textos se componían, se comentaban y se influenciaban por distintos flujos de ideas y opiniones.

El escritor periodista también se benefició de las tres revistas alemanas que su amigo finalmente le entregó: *Berliner Illustrirte Zeitung*, *Uhu* y *Das Magazin*, que contenían los textos y las imágenes prometidas. La revista *Berliner Illustrirte Zeitung* era publicada por la Editorial Ullstein (en alemán Ullstein Verlag) que había sido fundada por una familia judía, la cual, eventualmente, perdió su propiedad con el ascenso del Tercer Reich y Adolfo Hitler. De hecho, la tipografía y algunas de las imágenes de la revista evocan la estética nazi. En diciembre de 1934, esta revista había publicado un artículo especial sobre el Chaco con un trabajo firmado por el reconocido fotoperiodista Willi Ruge, enviado a documentar el conflicto armado entre Bolivia y Paraguay.¹² La crítica

12 Willi Ruge también registró con su cámara tanto la Primera como la Segunda Guerra Mundial.

Susan Sontag (2003) elogió el trabajo de Ruge, “cuyas magníficas fotos en primer plano de la batalla están tan olvidadas como esa guerra” (p. 36).¹³ El fotorreportaje de Ruge se titulaba en alemán “Kriegin der grunnen Hölle”, que en español se traduce como “Guerra en el infierno verde”. Es decir, Marín Cañas, al tener acceso a dichas revistas, se reapropió tanto de las gráficas del fotoperiodista como del título. De hecho, para su campaña de expectativa en *La Hora*, reprodujo la imagen que había salido en la portada del *Berliner Illustrierte Zeitung*. En un plano de contrapicada, esta fotografía muestra a un soldado empuñando con su mano derecha un machete y con la izquierda, un fusil, insinuando sutilmente que ese combatiente anónimo era el autor de la serie anunciada por *La Hora*.



Ilustración 6. Portada de la revista alemana *Berliner Illustrierte Zeitung* del 15 de noviembre de 1934

Nota. Adaptado de Biblioteca de la Universidad de Rochester.

13 En el original en inglés: “a German photojournalist, Willi Ruge, whose superb close-up battle pictures are as forgotten as that war.”



Ilustración 7. Anuncio de *El infierno verde* en las páginas *La Hora*, en enero de 1935, con la misma foto recortada de la publicación alemana

Nota. Adaptado de Biblioteca Nacional de Costa Rica.

En las sucesivas entregas de *El infierno verde*, Marín Cañas reprodujo más fotografías de Ruge y de las otras revistas en donde se aprecian el paisaje y las personas del Chaco, el armamento de la guerra y los soldados en plena lucha o posando en retratos, algunos de ellos con sus heridas y mutilaciones. Al no venir asignada la fuente, es muy posible que Marín Cañas no haya solicitado permiso alguno para reproducir estas imágenes. Tanto en el empleo de dichas fotografías como en la reapropiación del título de Willi Ruge hay un espectro de plagio, pero también de pastiche o bricolaje. Es decir, en su operación de reapropiación, Marín Cañas empleó datos fácticos, fotografías, personas y referencias reales para persuadir a su público lector de la veracidad de su texto, mezclándolos con personajes, situaciones y referencias de su entera imaginación, en una estrategia en la que aspiraba inquietar y conmover a sus lectores, seduciéndolos con la trama y alentándolos para que compraran un nuevo ejemplar de su periódico a la mañana siguiente.



Ilustración 8. Reportaje gráfico del fotógrafo Willi Ruge en la revista alemana *Berliner Illustrirte Zeitung*

Nota. El reportaje lleva como título “Krieg in der grünen Hölle”, que en alemán significa “Guerra en el infierno verde”. Adaptado de Universidad de Rochester.



Ilustración 9. Folletín de *El infierno verde* con el uso de una de las fotos de Willi Ruge

Nota. Adaptado de Biblioteca Nacional de Costa Rica.

La reapropiación de las imágenes es un elemento fundamental, ya que, como lo explica el crítico Joan Fontcuberta (2002), la fotografía es un medio para salvaguardar la precariedad de la memoria (p. 57). Recordar es un proceso en el que se seleccionan ciertos capítulos de la experiencia y se olvidan otros. La fotografía sirve para cubrir ausencias, detener el tiempo y preservar un andamiaje de mitologías personales, pero, sobre todo, se puede emplear como una constatación de la experiencia, como una evidencia. Al insertar las fotografías de Willi Ruge en su relato, Marín Cañas quiso reforzar la verosimilitud del texto, hacerlo pasar por un testimonio verdadero, mostrando imágenes que evidencian las heridas, la destrucción y las marcas que deja la guerra en los seres humanos. Se trata de encubrir la ficción con un velo de reporte periodístico. Como lo explica Walter Benjamin (1973), “la obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida” (p. 27). En esta operación de recorte, Marín Cañas les otorgó un nuevo sentido a las imágenes, resemantizándolas. Dicho artificio recuerda otra operación de recorte que, en la tradición literaria de América Latina, hizo en 1924 el escritor colombiano José Eustasio Rivera, cuando publicó su propio retrato en su novela *La vorágine*, haciendo creer a los lectores que era la foto del protagonista de la narración, Arturo Cova. Este proceso de reapropiación y relectura no es una excepción, sino una constante en el periodismo. El escritor español Juan Luis Cebrián recuerda que, en el siglo XX, muchos periódicos españoles tenían secciones de “recorte”, integradas por periodistas veteranos, quienes se dedicaban, literalmente, a recortar con tijeras secciones de otras publicaciones para después republicarlas en sus propios diarios (Mainar, 2005, p. 11).

A pesar de que la estética de Marín Cañas está lejos de ser exclusivamente dadaísta, al insertar las fotografías verdaderas en su texto ficcional, el escritor recurrió a una técnica de extrañamiento del objeto.¹⁴ En esta operación, el contenido de las fotos se trastocaba y adquirían una nueva relación con quienes las miraban impresas en Costa Rica como parte del diario *La Hora*. Bajo el nuevo contexto, la publicación de las gráficas modificó su valor original hasta convertirse en un respaldo de la creación de Marín Cañas. La fotografía, entonces, pasa de ser una evidencia a una videncia, una proyección antibélica, una visión de posibles acciones futuras, ya que, sin decirlo expresamente, el escritor sugiere que, si se escoge la vía militar para resolver conflictos, la guerra que estragó a Bolivia y Paraguay puede también llagar y desangrar de forma idéntica a otros países. Como lo explica Fontcuberta (2002), las formas familiares del mundo encubren otra realidad y todo —incluida la fotografía— es una ilusión, un descubrimiento y una invención (p. 68).

14 Más bien, como lo apunta Álvaro Quesada Soto (1996), la estética de Marín Cañas es una mezcla de estilos y géneros, “que abarca desde la estilización paródica del reportaje y la crónica periodísticas o el cuadro costumbrista, hasta el barroco español del siglo de oro, la picaresca, el melodrama y la novela romántica decimonónicos, diversas vertientes de la novela realista o la novela social, el periodismo, la literatura trivial, el cine o diversos procedimientos y recursos experimentales de la modernidad vanguardista” (p. 7).

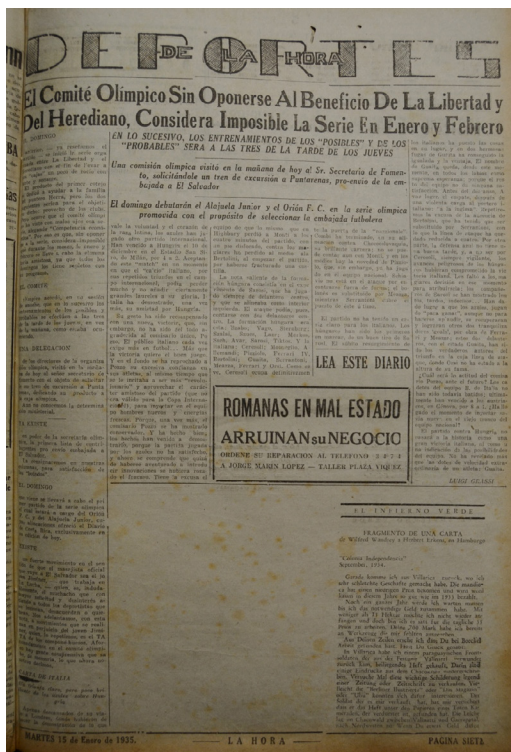
LA INVENCION DE LO COTIDIANO Y EL DESCUBRIMIENTO DE LA VERDAD

Tras el éxito de lectura de las primeras entregas de *El infierno verde*, el escritor recibió un paquete, un regalo inesperado, que llegó a su sala de redacción. El entonces ministro de Educación de Costa Rica, Teodoro Picado, intuyendo que la saga del soldado paraguayo podía ser una ficción, le envió a Marín Cañas un documento que tenía en su poder gracias a sus contactos políticos internacionales: era una copia con apuntes del Estado Mayor Boliviano, en donde se describía el armamento, los movimientos del ejército y otros detalles específicos de la guerra, como los problemas de acceso al agua. Al decir de Michel de Certeau (2000), “Lo cotidiano se inventa con mil maneras de cazar furtivamente” (p. XLII), y Marín Cañas aprovecha esta cacería furtiva e incorpora los nuevos datos en las siguientes entregas. Al incluir dicho documento en su acervo de fuentes, el autor forja —al decir de De Certeau (2000)— la economía cultural dominante, moldeando “las innumerables e infinitesimales metamorfosis de su autoridad para transformarla de acuerdo con sus intereses y sus reglas propias” (p. XLIV). En este proceso, Marín Cañas realizó un escamoteo, ya que empleó representaciones verdaderas de la guerra y, a la vez, les imprimió su propia indignación y oposición a la lucha armada para producir un nuevo mensaje, una narración con un velado tono antibélico. Como parte de su artificio para parecer verosímil, el folletín de Marín Cañas explica cómo el manuscrito del soldado paraguayo ha viajado de mano en mano hasta Alemania, en donde fue publicado por la revista *Berliner Illustirte Zeitung*. Dicha explicación es en parte verdadera y en parte falsa, ya que, si bien la revista había publicado varios reportajes sobre el Chaco —de donde Marín Cañas tomó el título para su relato—, nunca tradujo el diario de un soldado paraguayo.

Tabla 1. Trayectoria vectorial del manuscrito según el folletín publicado en *La Hora*

Soldado paraguayo	→	Un alemán llamado Wilfred Wandred compró el manuscrito	→	Wandred lo envió a un amigo de apellido Erkens	→
La revista Berliner Illustirte Zeitung compró a Erkens el manuscrito y lo publicó en alemán	→	<i>La Hora</i> lo tradujo al español y lo publicó. El nombre de Marín Cañas no aparece	→	Un día después del último capítulo, <i>La Hora</i> admitió que el autor es Marín Cañas	

Al cabo de dos meses de la saga, el escritor había compuesto una obra sugerente, impactante, poética y, sobre todo, verosímil, ya que muchas de sus personas lectoras estaban convencidas de que habían leído el terrible testimonio de una víctima del Chaco. El texto de *El infierno verde* se diagramó dentro del diario *La Hora* emulando la forma de un libro, es decir, en formato de folletín. Cada nueva entrega del texto se imprimió en la parte inferior del periódico, en dos páginas a contracara, generalmente en las páginas siete y ocho, en un recuadro aislado de la publicidad y las noticias informativas del día a día. Al imprimirse en un recuadro en dos páginas a contracara, las personas lectoras podían recortarlo y coleccionar cada una de las entregas de la serie, de manera que, al final, tenían una especie de libro en papel periódico con el relato completo. En esta imitación de discursos, el diario del soldado mimetiza la forma de un libro no solo en sus formas narrativas, sino también en la apariencia de su publicación.



Ilustraciones 10 y 11. Impresiones de *El infierno verde* en el diario *La Hora*

Nota. Adaptado de Biblioteca Nacional de Costa Rica.

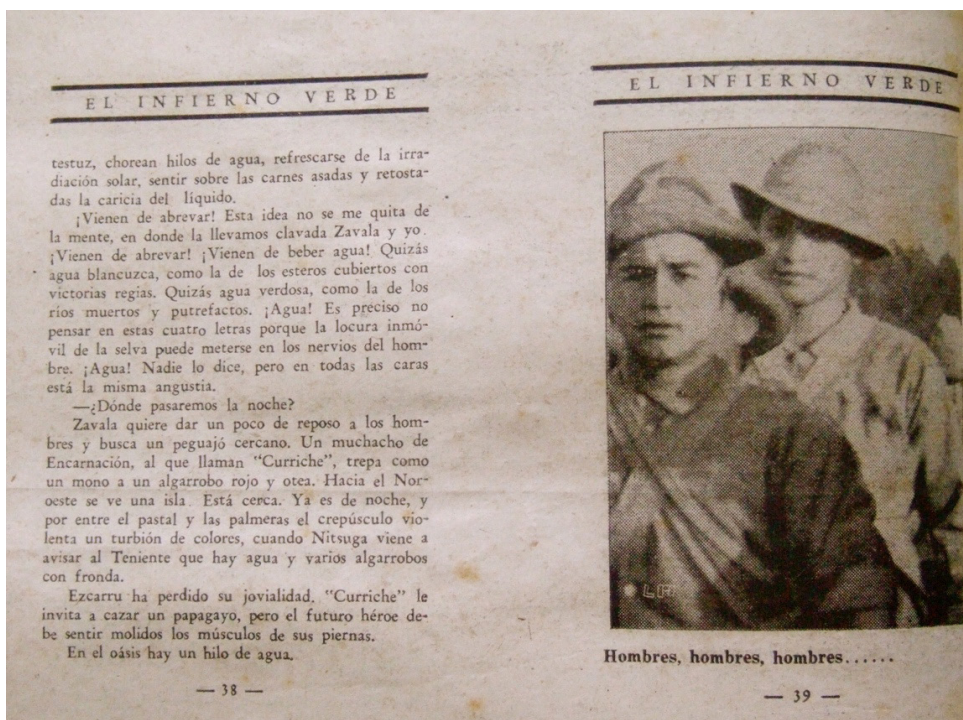


Ilustración 12. El folletín *El infierno verde* de Marín Cañas, publicado por el vespertino *La Hora*, con una de las fotografías de Willi Ruge

Nota. Adaptado de Biblioteca Nacional de Costa Rica.

El 21 de marzo de 1935, apenas un día después de la última entrega de la serie, el vespertino sorprendió a buena parte de su público lector. En una de sus columnas de la primera plana, *La Hora* incluye una noticia que titula: “El infierno verde’, obra de José Marín Cañas”. La nota arranca confesando la verdad: “Vamos aprovechar la ausencia de nuestro director para revelar un secreto. ‘El Infierno Verde’, diario de un soldado paraguayo cuya publicación terminó ayer LA HORA y que va a ser editado por una gran casa editorial de Buenos Aires, es obra de José Marín Cañas” (sic) (“El infierno verde’, obra de José Marín Cañas”, 1935, p. 1). El artículo explica que la aclaración se publica “sin el consentimiento del autor” y surge por las muchas cartas de felicitación que ha propiciado el texto que, “por razones especiales, aparece como una traducción del alemán”. La noticia elogia la obra al afirmar que es una “descripción formidable” y “una exposición magistral” con “una visión fuerte, cruda y vívida de la terrible lucha en el Chaco”. Además, se explica que Marín Cañas hizo una investigación detallada del escenario de la guerra e informa que, dados estos méritos, iba a ser “lujosamente editada” por una de las mejores casas editoriales de Argentina, Espasa-Calpe.¹⁵

15 El texto publicado en la primera página del periódico dice también lo siguiente: “Debemos advertir que Marín Cañas hizo previamente un estudio detallado del escenario de la obra. La situación geográfica en detalle, la topografía del terreno, la flora y fauna del Chaco, el lenguaje folklórico, (sic) el detalle de las operaciones militares, documentándose en los

El texto concluye sentenciando que *El infierno verde* figurará entre “los mejores y definitivos” libros de la literatura del continente. Es decir, ese diario publicado dentro de otro diario, esa traducción de una traducción, no era lo que había aparentado ser: no se trataba de una entrega periodística, sino de una obra literaria de ficción. La nota apelaba al perdón tras el engaño, al justificar la calidad del texto, ahora legitimado internacionalmente por una editorial de prestigio.

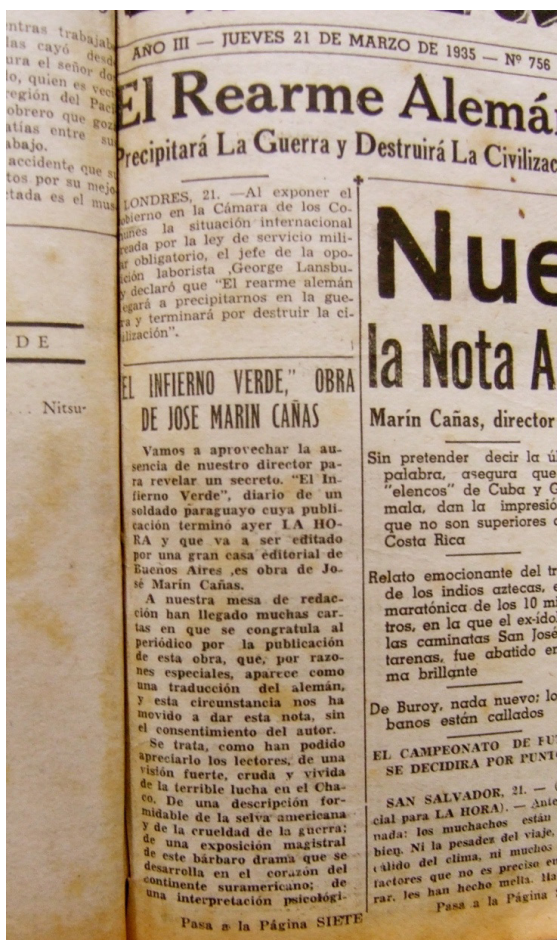


Ilustración 13. El diario *La Hora* admite en su primera página que el relato del soldado paraguayo es una invención de su director, José Marín Cañas

Nota. Adaptado de Biblioteca Nacional de Costa Rica.

Años más tarde, el propio autor recordaría la reacción de ira ante la falsedad sobre la autoría y la veracidad del relato que se desencadenó en muchos sectores intelectuales y el público en general. “Casi me matan”, dijo Marín Cañas (Molina Mena, 1971, p. 19). Es muy

estrategas extranjeros que han analizado todos los aspectos de la guerra” (“El infierno verde”, obra de José Marín Cañas”, 1935, p. 7).

sugere que la noticia de la confesión comience con un gancho sensacionalista: la revelación de un secreto. No solo es una invitación provocativa a la lectura, sino también una apelación a la complicidad con las personas lectoras con quienes se comparte una confidencia. Según el artículo, la causa de la revelación era que los periodistas en la sala de redacción no querían seguir manteniendo el embuste. Esto demuestra una paradoja: informar la verdad de que uno de sus textos informativos más leídos es completamente ficcional. Cuando *La Hora* explica que el texto se había anunciado como una traducción del alemán “por razones especiales”, una de las preguntas que aquí surge es: ¿por qué el periódico no anunció que iba a publicar la versión original en español en lugar de traducir el texto del alemán? Es posible que se haya querido crear una cercanía con una de las obras literarias de más prestigio de aquel momento, *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque. Lo anterior también es paradójico: una novela que se disfraza de texto periodístico, pero que, al mismo tiempo, quiere parecerse a otra novela.

A mediados de la década de 1930 hay disponibles por lo menos dos traducciones al español de *Sin novedad en el frente*, una publicada en España y otra en Argentina de la Editorial Claridad, preparada por el traductor Álvaro Yunque, la cual, por circular en América Latina, es probable que haya sido la que leyó Marín Cañas. En una de sus famosas *aguafuertes*, el periodista y escritor argentino Roberto Arlt (1998) elogia la traducción de Yunque y cataloga a la novela de Remarque como una de las obras más “revolucionarias”, porque provoca “un horror lleno de repugnancia por la guerra”, destacando que su mérito es transmitir la fuerza del “monstruoso cañón” y sus secuelas en quienes terminan “despedazados” (p. 410); es decir, la obra de Remarque se lee como un texto antibélico. De igual forma, con *El infierno verde*, Marín Cañas aspiraba a instigar una reacción de rechazo hacia la guerra. Al ser hijo de padres españoles y haber estudiado varios años en España, Marín Cañas se mantiene especialmente al tanto de la actualidad y la literatura europeas. Justo antes de la escritura de *El infierno verde*, le comentó a varios amigos su desacuerdo con la guerra del Chaco y la comparó con la acometida bélica de España contra los marroquíes en Annual en 1921: “Es una guerra tonta, estúpida, como las campañas que el ejército español tuvo que realizar hace algunos años contra las cábilas beduinas y los mehalas marroquíes, contra Mehamed el Mizzian y contra el Abd-el-Krim, que cubrieron de gloria a varios cuerpos del ejército y a muchos generales y oficiales, pero desangraron económicamente a España y llevaron luto a muchos hogares” (Tinoco, 1980, p. 3). En otras palabras, Marín Cañas no solo encubrió las técnicas periodísticas con las que construyó su relato literario de guerra, sino también su propia postura editorial de oposición al enfrentamiento armado, que filtró en la trama y también en la boca de varios de los personajes de su novela, quienes se preguntan sobre la razón de ser de la contienda.

Es además llamativo que el artículo aclaratorio acerca de la verdadera naturaleza de *El infierno verde* afirme que la verdad sobre la autoría se publica “sin el consentimiento del autor”. ¿Quería Marín Cañas que *El infierno verde* siguiera considerándose un

testimonio real? Probablemente no, ya que, una vez que el texto fuera publicado y distribuido como novela, se conocería la farsa. ¿Aprovechó el equipo de redactores la ausencia del director para publicar la verdad o es esta versión otro de los artificios literarios del propio Marín Cañas? Sea cual fuera la respuesta, aquel día, el vespertino *La Hora* desorientó a su público lector —como el soldado paraguayo se desorienta al final de la historia perdiéndose en la selva— y generó escándalo, confusión y enojo, aunque seguramente también la sonrisa cómplice de algunas de sus personas lectoras. Al final de cuentas, Marín Cañas cumplió con su cometido, porque generó un amplio espectro de emociones y sensaciones.

HISTORIA DEL SENSACIONALISMO: SENTIR, CONOCIMIENTO Y VERDAD

Para analizar la novela *El infierno verde*, es importante situarla dentro del contexto del sensacionalismo, de manera que es pertinente hacer un recorrido por este concepto. Dentro de la filosofía y la literatura, la preocupación por las emociones y las sensaciones es fundamental en las reflexiones que tienen que ver con la persuasión y la adquisición de conocimiento. En la Antigüedad, Aristóteles sostuvo que el orador debía estudiar las emociones para saber cómo despertarlas en su público. En su *Retórica* (1990), el filósofo categoriza tres formas para persuadir: (a) *ethos*, a través del carácter; (b) *logos*, con el razonamiento; y (c) *pathos*, apelando a las emociones (pp. 175–77). Este *pathos* aristoteliano, que apela a las emociones y aspira a buscar una cercanía con la audiencia para despertar su empatía e imaginación, es uno de los elementos fundamentales en el discurso del periodismo moderno sensacionalista, que surgió en el siglo XIX en la ciudad de Nueva York y cuyo modelo, a partir de su aparición, cobró una creciente influencia en la cultura Occidental.

El sensacionalismo tiene que ver directamente con el verbo “sentir” y, por lo tanto, con todas las capas de significación que para un ser humano implica el estar vivo. El crítico Daniel Heller-Roazen (2007) explica que los pensadores antiguos que escribieron sobre la conciencia y la autoconciencia emplearon expresiones ligadas, tanto etimológica como semánticamente, a algo que, contrapuesto a la razón, ha sido considerado una facultad animal y humana básica: la percepción o, como era llamada en aquel momento, la sensación (p. 22); es decir, en la Antigüedad había una relación especial entre la sensación y el conocimiento. Por ejemplo, en uno de los diálogos de Platón, en el *Teeteto*, se narra cómo Sócrates y sus interlocutores, al buscar una definición para el conocimiento (*episteme*), consideraron brevemente la posibilidad de que este se redujera al término *aesthesis*: Sócrates explica que, al aludirse a los sentidos (*aesthesis*), uno se refiere no solo a ver, escuchar, oler o sentir lo frío y lo caliente, sino también al placer, el dolor, el deseo y el miedo (Heller-Roazen, 2007, p. 23). Así es como Platón establece una línea directa entre conocer y sentir. En dichas reflexiones acerca de las sensaciones, Platón considera que había un sentido superior a los demás:

la vista. En este punto coinciden otros pensadores de la Antigüedad, quienes más tarde escribirán sobre la importancia primordial de un segundo sentido, que es el tacto.

En otra de sus obras, *De Anima* o *Acerca del alma* (1978), cuando Aristóteles describe los alcances del tema principal, afirma: “el alma no hace ni padece nada sin el cuerpo, por ejemplo, encolerizarse, envalentonarse, apetecer, sentir en general” (p. 25). Asimismo, el filósofo establece que existen cinco sentidos: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto. Introduce, además, la idea de que hay operaciones mentales complejas que no pueden ser explicadas por el uso individual de cada uno de esos cinco sentidos, algo que denomina el “sentido común”. Por lo tanto, en *Acerca del alma*, que es considerado un tratado sobre las sensaciones, ya que dedica más de diez capítulos a este tema, el filósofo traza un dibujo conceptual que tendrá influencia en el pensamiento de los siguientes siglos, al teorizar acerca de la sensación en directa relación tanto con la mente como con el cuerpo.

Los filósofos estoicos, quienes retomaron el término de Aristóteles, se refirieron al “sentido común” como una especie de toque interno con el cual es posible conocerse a sí mismo (Heller-Roazen, 2007, p. 136).¹⁶ Este concepto griego también fue desarrollado por los romanos y, más adelante, en la Edad Media, por pensadores árabes y judíos. El interés por explorar la idea de la sensación y la percepción continuó más adelante en trabajos de René Descartes, Michel de Montaigne y Francis Bacon, así como en textos de John Locke, Gottfried Leibniz y Juan Jacobo Rousseau. Al seguir dicho rastro histórico, la idea de la sensación es fundamental en la concepción moderna del realismo, que parte de la premisa de que un individuo puede llegar a la verdad a través de sus sentidos (Watt, 1957, p. 12). Acaso esa también haya sido la concepción durante el período de la conquista de América, pues, como explica Carlos Monsiváis (1987), para los soldados y los frailes, escribir sus crónicas no era hacer historia o literatura, sino “asir las sensaciones del instante, capturar a Cronos... celebrar de modo implícito y explícito su propia grandeza” (p. 754). Es decir, escribir era visto como una operación de conocimiento y autoafirmación frente al mundo.

Durante el siglo XVII, en los círculos intelectuales europeos, se concebía una cercanía entre pensamiento y sensación, una unidad en la sensibilidad. El lenguaje se entendía como algo que se encontraba en contacto directo con la experiencia sensorial. En otras palabras, el intelecto estaba en la punta de los sentidos: tener un pensamiento era algo tan físico como oler una rosa (Eagleton, 2008, p. 33). Sin embargo, para el final del siglo XVII, este paradigma cambió radicalmente por la influencia de las ideas de Descartes, para quien hay una separación entre la mente y el cuerpo, entre la racionalidad y las emociones. En 1754, el filósofo francés Étienne de Condillac (1982) publicó su *Tratado de las sensaciones*, en donde asegura que la percepción interior (el “yo”) es la suma de todas las sensaciones que se experimentan en un momento y que

16 En el original de Heller-Roazen en inglés: “a kind of inner touch, by which we are able to grasp ourselves”.

se han experimentado en el pasado: “es la mente la que tiene sensaciones ocasionadas por los órganos de los sentidos; y la mente se nutre de las sensaciones que modifican todo su conocimiento y todas sus facultades” (p. 155).¹⁷ De acuerdo con dicha línea de pensamiento, todas las ideas que se tienen, que se pueden comprender gracias a la atención, la memoria, la comparación, el placer y el dolor, se derivan, sin excepción, de los sentidos, especialmente el del tacto. Es por este trabajo que Condillac es conocido como un pensador “sensacionalista”, mientras que su teoría, la cual explica el origen de las ideas, se la llama “sensacionalismo”.

Es importante subrayar que, desde la Antigüedad, un aspecto fundamental ha sido cómo problematizar la relación entre los términos “percepción” y “sensación”. En 1785, Thomas Reid, fundador de la corriente filosófica conocida como la Escuela Escocesa del Sentido Común, hizo una distinción entre ambos términos. Para Reid, la percepción es la “concepción y creencia que la naturaleza produce por medio de los sentidos”, mientras que la sensación es lo que se siente con la percepción (Uhlmann *et al.*, 2009, p. ix).¹⁸ De acuerdo con este autor, cuando se interactúa con un objeto, ese objeto causa una experiencia sensorial que orienta la cognición, de manera que el individuo se forma una idea de sus cualidades. Percibir un objeto, entonces, es estar consciente de dicho objeto o sus cualidades particulares y, al mismo tiempo, estar convencido de que el mencionado objeto existe y tiene la forma con la cual había sido concebido originalmente.

En el campo de la literatura, uno de los escritores que convierte a las sensaciones en punto de referencia de su obra durante el período del Romanticismo es el inglés John Keats. En una carta dirigida a un amigo, el poeta escribe la que será una de sus líneas más citadas: “O for a life of sensations rather than of thoughts!” (“¡Ah, por una vida de sensaciones más que de pensamientos!”). En su obra se pueden detectar términos claves que tomó de la química, la botánica, la anatomía y la fisiología, algo que se explica porque este escritor había estudiado medicina. No es de extrañar que Keats tuviera la convicción de que la buena poesía debía generar sensaciones en los lectores, de manera que la sensación actuara por encima de la imaginación. Su percepción del mundo se basaba, según insistía, más que en las ideas abstractas, en la experiencia sensorial (Epstein, 1999, p. 60).

En el ámbito de la economía y la política, uno de los pensadores más influyentes que reflexiona sobre este tema es Karl Marx, quien llega a concluir que, gracias a las sensaciones, el ser humano puede apropiarse de su realidad.¹⁹ Marx no limita la

17 En la traducción al inglés: “it is the mind alone that has sensations as occasioned by the senses organs; and the mind draws from the sensations that modify it, all its knowledge and all its faculties”.

18 En el original en inglés: “conception and belief which nature produces by means of the senses”.

19 En sus manuscritos, Karl Marx escribió: “Man appropriates his comprehensive essence in a comprehensive manner, that is to say, as a whole man. Each of his *human* relations to the world —seeing, hearing, smelling, tasting, feeling, thinking, observing, experiencing, wanting, acting, loving— in short, all the organs of his individual being, like the organs which are directly

categoría de sentidos solamente a los cinco que habían sido definidos por Aristóteles en la Antigüedad, sino que expande la lista al incluir, entre otros, “pensar”, “observar” o “amar”. De hecho, para Marx, “ver”, “pensar” y “actuar” eran maneras interconectadas de relacionarse con el medio, de modo que dichas formas de “apropiarse” u “orientarse” en el mundo objetivo estaban condicionadas por acuerdos sociales e históricos; así que consideraba que lo que un ser humano “ve”, “percibe” o “produce” es una manifestación de una realidad humana particular de un momento determinado de la historia (DeFazio, 2011, p. 101).

En el siglo XIX, la palabra “sensacionalismo” fue empleada para describir dos fenómenos escriturarios ocurridos en ambos lados del Atlántico. En la década de 1830, un grupo de periódicos neoyorquinos, conocidos como *penny press* (“prensa de un centavo”, “prensa de un penique” o “prensa barata”) provocó toda una revolución con el empleo del sensacionalismo, al generar un fenómeno de masificación del consumo de la prensa y, con ello, una especie de democratización de la lectura. El término “sensacionalismo” también comenzó a ser empleado en el mundo editorial a mediados del siglo XIX, ya que, en Europa, surgió un subgénero de novela conocido como la “ficción de la sensación” (*sensation fiction*). Dicho subgénero se originó en Inglaterra a partir de la publicación de la novela *The Woman in White*, escrita en 1859 por Wilkie Collins, la cual se volvió un éxito de ventas y ocasionó en Europa, y más tarde en Estados Unidos, la proliferación de obras que empleaban elementos melodramáticos y escandalosos para provocar el asombro en el público lector (Uhlmann *et al.*, 2009, p. ix). De esta forma, la generación de asombro y escándalo parece ser un elemento clave en el siglo XIX para un sector del mundo editorial y de la publicación de periódicos.

El crítico Nicholas Daly (2009) sostiene que, en esa época de un periodismo y una literatura para las masas, no es de extrañar que surgieran fantasías reaccionarias por el uso de las sensaciones, con el fin de capturar y someter la atención de grandes audiencias heterogéneas (p. 5). Por ello, es posible pensar en una conexión entre las políticas y los fenómenos de modernización del siglo XIX frente al surgimiento de los periódicos sensacionalistas de Nueva York y las novelas de *sensation fiction* en Inglaterra. Ambos pueden considerarse ejemplos escriturarios de la entrada a la modernidad, productos consumibles dirigidos a públicos masivos en los que se representa el ritmo de vida de las sociedades urbanas e industriales a través de páginas que transmiten dosis de choque, asombro y suspenso; es decir, lecturas que producen diversas emociones como ansiedad, simpatía, lástima y estrés. La modernidad produce y reproduce lo que John Jervis (2015) ha llamado “sujetos sensacionales”, personas que tienen una experiencia sensacional determinada dentro de una gama de temas considerados como sensacionales (p. 2). Los “sujetos sensacionales” forman parte de un panorama

social in their form, are in their *objective* orientation, or in their *orientation to the object*, the appropriation of the object, the appropriation of human reality” (DeFazio, 2011, p. 101).

cultural mediático que apareció a partir del siglo XIX, en el que, si se quiere llamar la atención, no se puede apelar a características “normales”: todo lo contrario, hay que evocar lo “extraordinario” y el uso de la figura retórica de la hipérbole. En este sensacionalismo mediático se da una gran importancia a categorías como lo “malo” o lo “malvado”, mientras que, por lo general, los eventos sensacionales incluyen diversos tipos de violencia física, especialmente crímenes y asesinatos, donde se puede apreciar un énfasis especial en la naturaleza corporal de la experiencia.

EL SURGIMIENTO DE LA PRENSA BARATA EN NUEVA YORK

La ciudad de Nueva York es el escenario en donde surgió una serie de periódicos que, a partir de la década de 1830, cambiaron el paradigma reinante del periodismo. Estos diarios eran conocidos como los “periódicos de un penique” (*penny papers*), llamados así porque costaban tan solo un centavo y por lo cual se volvieron materiales impresos accesibles a un público lector mucho más amplio. Se trataba de periódicos que rompieron con las convenciones de su época, ya que, en lugar de centrarse exclusivamente en temas públicos y políticos, comenzaron a imprimir noticias del ámbito privado, entre ellas, historias sobre crímenes, accidentes, romances, rarezas, tragedias y eventos espectaculares. El propósito primordial de dicha prensa era atraer la atención de las personas que circulaban por las calles cuando iban hacia o de regreso de sus trabajos y “seducirlas” con títulos e historias sensacionales para que compraran un ejemplar. En vez de colaboradores esporádicos, estos diarios comenzaron a contratar a redactores fijos, construyeron su discurso apoyado en información fáctica y no solo en opiniones políticas, se financiaron principalmente a partir de la venta de publicidad y de su tiraje y, en lugar de estar dirigidos a las clases altas, su principal público meta se expandió a las clases medias y obreras.

Esta revolución impresa, íntimamente relacionada con el surgimiento de la cultura de masas, es un parteaguas en la historia de la comunicación impresa. Hasta ese entonces, los diarios de Estados Unidos habían mantenido un tono serio, se imprimían en un gran tamaño y llevaban nombres que contenían palabras de corte comercial, como *advertiser*, *commercial* o *mercantile*. Dichos periódicos tenían un alto costo para la época, ya que su precio era generalmente de seis centavos, solo se podían comprar con una suscripción, había que adquirirlos de manera directa en la oficina del impresor y su circulación era bastante limitada, entre mil y dos mil copias en los centros urbanos más desarrollados. Al contrario, los nuevos periódicos sensacionalistas incursionaron con un precio accesible de apenas un centavo, se imprimían en un menor tamaño de tabloide y tenían como nombres palabras llamativas como *critic*, *herald*, *tribune*, *star* y *sun*. En estos diarios nació un nuevo género escriturario, la noticia, que se compone dentro de un espacio de escritura colectiva, la sala de redacción, en donde se comenzó a forjar y se consolidó una nueva figura literaria de la modernidad:

el reportero. Dicho personaje es un empleado fijo de la planilla del diario y su labor oscila en un zigzag entre la sala de redacción y las calles, a las que debe salir en una búsqueda proactiva de información para escribir noticias. Es decir, la figura del reportero es catalogada como una nueva versión del *flâneur* decimonónico, pero, en este caso, un *flâneur* con salario (Mahieux, 2011, p. 42).

En su proceso de competencia por acaparar lectores, los periódicos de la *penny press* de Nueva York innovaron con una serie de cambios que los hacían atractivos en cuanto a diseño y contenido, entre ellos, la división de páginas en secciones temáticas, la contratación de corresponsales que escribían desde lugares distantes y una diagramación llamativa para facilitar la lectura. Así fue como los textos comenzaron a ser acompañados de títulos de gran escala y una variedad de tipografías e ilustraciones. Otro distintivo particular de estos periódicos eran los niños pregoneros, conocidos como los *newsboys*, quienes vendían los diarios en las calles al grito de las palabras: “¡Extra, extra!”, anunciando de viva voz los títulos más llamativos del día. Al estar principalmente financiados por la venta de ejemplares y publicidad, dichos periódicos se presentaban ante el público lector como entidades independientes de los partidos políticos y, más bien, era común que se posicionaran —al menos en un gesto retórico— como antagonistas del poder político, al mismo tiempo que se autoproclamaban como defensores de los intereses populares. De hecho, algunos directores de los *penny papers* evitaban publicar notas políticas, pues aducían que a las personas comunes no les interesaban y, cuando imprimían temas políticos, lo hacían sin otorgarles mayor prioridad, sino dándoles la misma importancia que a los otros temas. En cuanto a su tono, era común que los periódicos de la *penny press* adoptaran el lenguaje y la moralidad del *laissez faire*. Todas estas características de la prensa barata están directamente conectadas con las transformaciones sociales, económicas, culturales y políticas impulsadas por el surgimiento de la clase media urbana (Schudson, 1978, p. 30).

El primero de los *penny papers* es el *New York Sun*, fundado en 1833, que se convirtió rápidamente en el diario de mayor circulación de la ciudad, al alcanzar en pocos meses un tiraje de 5 000 ejemplares (Schudson, 1978, p. 17). Dos años más tarde, este periódico vendía 15 000 copias por día y, en 1839, su circulación llegó a 50 000 ejemplares diarios. Pronto, dicho fenómeno de la prensa barata neoyorquina se comenzó a replicar en otras ciudades de Estados Unidos como Boston, Filadelfia y Baltimore. El motor en que se basaba el negocio era una combinación de una elevada circulación con la venta de anuncios, ya no las suscripciones o los subsidios dados por partidos políticos. El fundador y primer editor del *New York Sun*, Benjamin Day, resume así la visión de estos nuevos periódicos sensacionalistas:

Nosotros, la gente de los periódicos, prosperamos muchísimo con las calamidades de los demás. Densos incendios en Moscú o batallas de Waterloo, dejen que Napoleón embista con sus legiones a muchos lugares, volcando los tronos de miles de años e inundando al mundo con sangre y lágrimas.

Es, en esos momentos, que los de nuestra calaña, nos sentimos en la gloria (Crouthamel y Jackson, 1973, p. 297).²⁰

Tras cincuenta años de su aparición, en la década de 1880, la prensa barata de Nueva York vivió un segundo período de gran auge, un momento conocido en la historia de la comunicación de Estados Unidos como el “Nuevo Periodismo”. En esta época, incursionó en el mundo de los *penny papers* un joven poeta caribeño de 27 años, quien llegaría a tener en las siguientes décadas una vasta influencia en el periodismo y la literatura de América Latina: José Martí. Después de haber sido deportado de Cuba a España por sus esfuerzos de independencia, Martí llegó a Manhattan en 1880, donde comenzó a colaborar para el *New York Sun*, el primero de los *penny papers*, que en aquel momento estaba al mando del emblemático editor Charles Dana. En su período de Nueva York, Martí también llegó a trabajar para otros diarios de la prensa barata como *The Hour* y el *New York Herald*, dirigido por James Gordon Bennett Jr. Durante esos años, Nueva York era la ciudad estandarte de la emersión económica y cultural de los Estados Unidos. El ámbito editorial periodístico fue el escenario de una batalla campal por lectores librada por dos periódicos de gran tiraje: el *New York World* del inmigrante húngaro Joseph Pulitzer y el *New York Journal* del extravagante empresario William Randolph Hearst.²¹ El *World* y el *Journal* competían por noticias exclusivas e historias de interés humano para conmover al público lector y elevar su circulación en una continua competencia por derrotarse mutuamente. Martí vivió y trabajó en esta Nueva York y escribió sobre los cambios que estaba viviendo la ciudad y acerca de dichos personajes.

Pulitzer, a quien Martí (2003) describe en una de sus crónicas como el hombre “de la nariz hoceante en que cabalgan inquietos los anteojos, como saliéndose de la silla para ver más lejos”, emprendió desde las páginas del *New York World* sus famosas “cruzadas”, que eran campañas públicas a favor de determinados fines sociales (“Correspondencia particular de El Partido Liberal, Jonathan y su continente”, p. 1157). Una de las cruzadas más célebres de Pulitzer se originó cuando Francia le regaló a Estados Unidos la Estatua de la Libertad. Las 350 piezas de esta escultura monumental llegaron a Manhattan en 1885 y fueron depositadas dentro del perímetro del Battery Park. Como el Gobierno de la ciudad no tenía dinero para construir el pedestal de la estatua, Pulitzer emprendió una campaña de recaudación de fondos para que los lectores de su periódico donaran el dinero necesario. La cruzada fue todo un éxito y Pulitzer logró recaudar, como escribiría Martí “peso a peso”, la entonces cuantiosa suma de un millón de dólares, la cual

20 El original en inglés dice: “We newspaper people thrive best on the calamities of others. Give us one of your real Moscow fires, or your Waterloo battlefields; let a Napoleon be dashing with his legions throughout the world, overturning the thrones of a thousand years and deluging the world with blood and tears; and then we of the types are in our glory”.

21 Hearst fue un editor de periódicos que, en su juventud, había sido expulsado de la Universidad de Harvard y, en su madurez, llegó a ser el magnate de las comunicaciones más polémico de su época. Su vida inspiró a Orson Welles, quien se basó en él para el personaje principal de la película *Citizen Kane*.

permitió la construcción del pedestal y la instalación de la estatua, que, a partir de ese momento, se convirtió en uno de los principales íconos de la ciudad.

Martí es testigo directo de cómo el periodismo de Pulitzer decidió derrotar simbólicamente a la literatura en 1889, cuando el *New York World* anunció desde sus páginas que una de sus periodistas, Nellie Bly, asumiría el reto de una de las novelas de Julio Verne. El desafío de la periodista era derrotar al personaje literario de Phileas Fogg e intentar darle la vuelta al mundo en menos de ochenta días (Brown, 2021, p. 31). El anuncio del proyecto fue todo un éxito publicitario. Bly viajaba través del mundo en barcos, trenes y caballos, al mismo tiempo que los reportajes de su travesía eran publicados en las páginas del diario de Pulitzer, que estaba aumentando su tiraje gracias a la emoción por la expectativa y la odisea de los peligros que enfrentaba la periodista en su viaje. Para aprovechar la popularidad del reto, salieron a la venta juegos de mesa, sombreros, postales, lámparas y diversos artículos alusivos. Este duelo simbólico entre la ficción y la no ficción, presentado por el periódico con tintes espectaculares, alcanzó su clímax cuando la reportera entró triunfalmente en la ciudad de Nueva York el 25 de enero de 1890. Ese día, Nellie Bly había derrotado a Phileas Fogg al darle la vuelta al mundo en 72 días.

En esta época, la prensa barata, como institución social y cultural, tenía una enorme influencia en la ciudad que habitaba Martí. En ese mundo periodístico por el que circulaba y en el que escribía el poeta cubano sobresalían el *New York Tribune* de Horace Greeley, el *New York Herald* de James Gordon Bennett, padre e hijo, y el *New York Times*, que, bajo el mando Henry Raymond, nació originalmente como un *penny paper*, pero que más tarde se comenzó a diferenciar de sus competidores al apelar a un público más intelectual. La relevancia de la prensa quedó marcada físicamente en la cartografía de Manhattan, ya que varios espacios de Nueva York fueron bautizados con nombres en homenaje a dichos periódicos y sus editores, como en el caso de Greeley Square, Herald Square y Times Square. La trascendencia de los *penny papers* se nota también en el perfil arquitectónico de la urbe, pues muchos de ellos adquirieron tal poder económico que construyeron sus propios rascacielos; lo anterior en una época en la que algunos de estos periódicos se disputaban tener el edificio más alto del mundo.

En este período de finales del siglo XIX, en una Nueva York que florecía en construcciones, comercios, trenes elevados y masas de trabajadores, Pulitzer diseñó su periódico pensando especialmente en los momentos de ocio que pasaban miles de personas, quienes no tenían nada qué hacer al desplazarse de camino a sus trabajos mientras estaban sentadas o aglomeradas en el transporte público. Muchas de dichas personas eran, además, inmigrantes con pocos conocimientos del inglés, de manera que, como opción de esparcimiento, Pulitzer les ofrecía a estas masas de trabajadores un periódico atractivo que incluía títulos de grandes proporciones, textos de lectura fácil, muchas ilustraciones y color. Una de sus innovaciones fue la inclusión de una tira cómica llamada “La calle Hogan” (*Hogan’s Alley*), que se volvió muy popular entre los lectores y que luego cambió de nombre a “El chico amarillo” (*The Yellow Kid*), ya que el protagonista era un niño, Mickey Dugan, quien salía vestido con una pijama,

precisamente de color amarillo. Al apreciar la celebridad de dicha sección, William Randolph Hearst contactó al caricaturista y le ofreció más dinero para que se pasara a trabajar al *New York Journal*, algo que al final consiguió (Borchard, 2019, p. 136). Era tal la popularidad de la tira cómica de “El chico amarillo” que, al haber sido publicada por dos de los principales *penny papers* del momento, ese tipo de periodismo comenzó a ser conocido, en una operación metonímica, como “periodismo amarillo” o “amarillismo” (*yellow journalism*) y, más tarde, esta se convirtió en una metáfora para designar, en general, a los periódicos sensacionalistas.

En aquella época, la gran mayoría de los periódicos de la ciudad estaba sobre o en los alrededores de la calle Park Row, en el bajo Manhattan, un barrio que Martí llegó a conocer muy bien y al que menciona en sus crónicas. Martí no solo colaboró para la prensa estadounidense como medio de subsistencia económica, sino que además se nutrió de ella intelectualmente. Sus famosas crónicas son producto, en buena parte, de sus lecturas de estos periódicos, que tradujo, reportó y reinterpretó añadiendo sus propias opiniones y creando una suerte de palimpsestos informativo/literarios, los cuales oscilan entre el periodismo y la literatura, entre la ficción y la no ficción. Uno de los ejemplos más notables de dicha hibridez literaria es su texto “El Puente de Brooklyn”, donde describe la construcción y la inauguración del famoso puente. Sin embargo, la crónica martiana es el producto de una traducción, relectura y reinterpretación del artículo “The Brooklyn Bridge” de William C. Conant (Ramos, 1989, p. 167). En otras de las crónicas de Martí también se nota esta compleja superposición entre relectura, reapropiación y reinterpretación poética. Otras dos de sus crónicas más reconocidas son “Nueva York bajo la nieve”, donde relata la devastación que causó una histórica tormenta en la costa este de Estados Unidos, y “Coney Island”, un texto que describe uno de los destinos más icónicos de recreo y diversión para los neoyorquinos de fines del siglo XIX.

Entre sus múltiples crónicas, Martí compuso una que dedicó especialmente a la calle Park Row —el epicentro de los *penny papers*—, un texto que tituló “Los vendedores de diarios”. En esta crónica, Martí delinea el paisaje del barrio periodístico, al tiempo que cuenta una historia con un trasfondo social: un padre que lleva a su hijo de cinco años a Park Row para que atestigüe la ardua vida que llevan otros niños, en su mayoría pobres y huérfanos, quienes trabajan como *newsboys* o pregoneros de periódicos. Martí (2003) describe “en su palacio de mármol” al *New York Herald*, que “a fuerza de dinero” es desplazado por el *New York World* de Joseph Pulitzer. También menciona al *New York Times* “con su clientela de gente sesuda” y a su propio periódico, el “*Sun*, acurrucado en su casuca vieja junto al *Tribune*, mordiéndole las rodillas, picante como el champaña, apasionado como Aristófanes, travieso y crudo” (Martí, “Escenas neoyorquinas: Los vendedores de diarios”, 2003, p. 1110). La crónica cuenta cómo los niños pregoneros, cuyas edades —según explica— oscilan entre los cinco y los doce años, se arremolinan ante un sótano en donde se ponen los diarios a la venta y luego deben dispersarse con los periódicos bajo el brazo para competir entre sí vendiendo

los ejemplares. El padre protagonista del relato de Martí le pide a su hijo que observe a los pregoneros. Por su parte, el hijo, conmovido, compra un montón de diarios que todavía no puede leer, dejando que uno de los vendedores se quede con el cambio.

Por un lado, la crónica transmite información factual muy visual sobre la figura del pregonero: “Y echa a correr: ‘¡Extra, Extra!’ Va descalzo, a medio pantalón, sin chaqueta, sin sombrero. Vende sus diarios a centavo” (Martí, “Escenas neoyorquinas: Los vendedores de diarios”, 2003, p. 1111). Por el otro lado, el cronista intercala la descripción con sus propias opiniones, especialmente acerca de la pobreza de los *newsboys*, cuando afirma: “Dan deseos de vaciar sobre ellos los bolsillos”; o cuando pide en oración “¡Zapatos, oh Dios, para todos los descalzos!” (Martí, “Escenas neoyorquinas: Los vendedores de diarios”, 2003, p. 1110). El escritor también revela cuáles son las noticias de la época vendidas por los *newsboys* que más interesan a los neoyorquinos: en primer lugar, el béisbol y, en segundo lugar, las competencias de regatas, el boxeo y las carreras de caballos. Además, Martí observa las diferencias entre el grupo de los pregoneros que describe, quienes, a cambio de “un real”, reciben veinte ejemplares de periódicos que tienen que vender para ganarse una pequeña comisión. Por ejemplo, menciona al pregonero “caritativo, que fía al amigo más menesteroso la mitad de su compra”, el “piadoso, que regala dos números de sus diez a un angelito que lo mira triste” o el “emprendedor, ya con aire de rico que compra un peso de diarios cuando se va a acabar el montón, y luego los revende a premio a los que no alcanzaron turno” (Martí, “Escenas neoyorquinas: Los vendedores de diarios”, 2003, p. 1111). En el relato nunca se mencionan los nombres del padre ni de su hijo, tampoco está claro si estos dos protagonistas son personas reales o personajes ficcionales creados por el escritor cubano para ilustrar la situación real de los *newsboys*, que conocía de primera mano. En todo caso, dicha crónica de Martí es una muestra del poder y la influencia que habían cobrado en esa época los *penny papers* en Nueva York como instituciones, pero también es una aguda crítica al descarnado sistema capitalista en el que operaban estos diarios, que influenciaba a todos los estratos de su producción y distribución.

EL NUEVO LENGUAJE PERIODÍSTICO Y LAS FIGURAS DE CHARLES DANA Y JOSÉ MARTÍ

En la segunda época de auge de los *penny papers*, hacia el final del siglo XIX, una de las preocupaciones que surgieron entre los editores de periódicos era el tipo de escritura que los reporteros debían emplear para apelar al público lector, ya que se partía de la certeza de que el manejo del lenguaje tenía una incidencia directa en la popularidad del diario y, por ende, en la venta de ejemplares. En la sala de redacción del *New York World*, Pulitzer mandó a colgar carteles que decían: “Los hechos-el color-los hechos” (“The Facts-The Color-The Facts”), y otros en los que se leía: “Precisión-Precisión-Precisión” (“Accuracy-Acuracy-Acuracy”) (Chillón, 1999, p. 149). Estos letreros sintetizaban dos de las principales nociones que se comenzaron a difundir sobre el ideal de lenguaje que

debía emplearse. Se consideraba fundamental una escritura que comprendiera, por un lado, una combinación de datos (“hechos”) con entretenimiento (“color”) y, por el otro, el empleo de información específica que pudiera verificarse, es decir, que fuera precisa. A finales del siglo XIX y comienzos del XX, ante la necesidad de un arte poética (*ars poética*), empezó a circular una serie de libros con recomendaciones y fórmulas, conocidos como “manuales de periodismo”, en donde se delimitaban los objetivos principales del campo y la manera en que debían organizarse los espacios de los periódicos, así como se estipulaban, se compilaban y se explicaban los pormenores conceptuales de una forma particular de redacción: el lenguaje de los reporteros.

En uno de estos primeros manuales, Edwin Shuman (1894) escribe que, en aquel momento, “el periodismo, con todos sus chismes espumosos y todos sus detalles desmoralizadores del crimen también está comandando la mejor literatura del mundo” (p. 8).²² Se trata de una opinión que matiza un pro y un contra de la prensa, ya que, por un lado, admite la línea sensacional del periodismo (“chismes espumosos” y “detalles desmoralizadores del crimen”), pero, por el otro, sostiene que, en las páginas de los diarios, el público lector tiene acceso a textos de especialistas con la mayor influencia política, científica, académica y literaria. Shuman (1894) es claro al afirmar que el objetivo principal de un periódico no es convertirse en una escuela de catecismo, pues, de la misma manera que un banco o una tienda, su tarea “no es predicar”, sino generar ganancias, en su caso, con la venta de ejemplares y publicidad. Seguidamente, el manual enuncia otro de los principales postulados del nuevo modelo comercial periodístico: “La época de los órganos serviles de los partidos políticos ha pasado” (Shuman, 1894, pp. 8–9).²³ Es decir, los periódicos ya no se posicionaban ante el público como voceros de partidos o personajes políticos, sino como entidades bastante independientes, en las que se privilegiaba la información verificable por encima de las opiniones de corte partidista.

Al ser una empresa cuyo principal objetivo es obtener dividendos para sus inversionistas, el manual de Shuman explica que a la cabeza del periódico está el propietario, generalmente un “hombre adinerado”, quien supervisa una división especializada de departamentos, entre los cuales se cuentan dos principales: una oficina de contabilidad (*counting room*), a cargo de un gerente de negocios, y una sala de redacción (*editorial room*), con un editor en jefe (*editor-in-chief*) y un jefe de redacción (*managing editor*). El periódico también tiene una sala de composición o armado, con su capataz, armadores y correctores de pruebas; un departamento de aguafuertes, con artistas y grabadores; y, finalmente, una sala de impresión con operarios para las prensas (Shuman, 1894, pp. 17–19). A su vez, al interior de la sala de redacción hay una jerarquía vertical con roles específicos: (a) un editor en jefe, que es la persona que dicta las políticas del periódico, escribe los editoriales y dirige el trabajo de quienes escriben en el diario;

22 En el original en inglés: “Journalism, with all its frothy gossip and all its demoralizing details of crime is also commanding the best literature of the world”.

23 En el original en inglés: “The day of servile party organs is past”.

(b) un jefe de redacción, que se encarga de las labores que el editor en jefe no asume, como atender visitantes y coordinar el trabajo directo de los editores de la redacción; (c) un editor de temas de la ciudad; (d) los corresponsales nacionales y extranjeros; (e) los editores de temas específicos como finanzas, mercados, ferrocarriles, teatro, deportes, reseñas de libros, mujeres y, en el caso de los diarios que son matutinos, el editor de la noche; y, por último, la figura que está en la base de dicha pirámide jerárquica, (f) el reportero. Sobre esta figura, Shuman (1894) explica sarcásticamente que “es el individuo que realmente hace el trabajo más duro por el menor salario, y cuya permanencia en el cargo es tan precaria que se supone que nunca debe pasar por el basurero sin mirar dentro para ver si su cabeza está allí” (p. 19). Además, apunta que “se espera que el reportero sea brillante en el momento, que tenga consideraciones ingeniosas, que en la urgencia sea profundo y que sea superficial para ordenar” (Shuman, 1894, p. 45).²⁴ La anterior descripción destaca cómo, a pesar de las altas expectativas que se tienen de su trabajo, el reportero cuenta con una pesada carga, acompañada por una permanente inestabilidad laboral.

Sobre los espacios de trabajo de los reporteros, otro manual de periodismo de la época, escrito en 1901 por O.F. Byxbee, explica que el lugar físico de la redacción requiere buenas condiciones de iluminación, calefacción y accesibilidad: un espacio en común donde el editor de ciudad y cada uno de los reporteros deben tener sus escritorios individuales, con un tamaño de 3 por 5 pies, con tres o cuatro gavetas en uno de sus lados. Al centro de la redacción, en un lugar de alcance para todos, se necesita una mesa de archivos y libros de referencia (Byxbee, 1901, pp. 13, 49). En un manual de 1922, H. F. Harrington explica que la redacción debe tener una mesa de edición en forma de semicírculo, en la cual se sienta el editor de textos con sus asistentes de edición a su alrededor. Idealmente, encima de esta mesa de edición debe haber: (1) una cesta de dos niveles para los materiales no editados y los editados, (2) un teléfono y un directorio de teléfonos encadenado, (3) un diccionario de sinónimos, (4) un pote de pegamento, (5) un par de tijeras encadenadas a la mesa, (6) un mapa de calles y (7) un diccionario (p. 174). Las anteriores descripciones de las salas de narración destacan la importancia de una efectiva distribución del espacio, con acceso a archivos y artefactos tecnológicos, que favorezca una comunicación verbal fluida y apoyos para una escritura individual que pasa por el tamiz de lo colectivo.

En cuanto a la forma de escribir noticias, Shuman (1894) aconseja a los reporteros que lo mejor era “no comenzar por el principio”, es decir, no contar la historia en orden cronológico, sino arrancar la narración con el dato más importante (p. 23). Este punto es el común denominador de muchos manuales: a diferencia de casi

24 En el original en inglés: “He is the individual who actually does the hardest hustling for the least pay, and whose tenure of office is so precarious that he is supposed never to pass the wastebasket without looking in to see if his head is there” (p. 19) Y, más adelante: “The reporter is expected to be brilliant on the spur of the moment, to be witty for a consideration, to be profound in a hurry and superficial to order” (p. 45).

todas las otras formas de escritura, en el caso de la noticia, se debe arrancar con el clímax y terminar con los detalles menos importantes; es decir, “la esencia de todo el informe debe figurar en el primer párrafo, a fin de que el lector ocupado o apresurado tenga un conocimiento justo de lo sucedido sin necesidad de leer más” (Olin, 1906, p. 97).²⁵ Enfatizando dicho punto, otro manual de la época, escrito por Charles Ross (1911), contrasta el lenguaje periodístico ideal frente a lo que se debe evitar, la escritura literaria: “el método de contar una noticia es usualmente el opuesto al empleado por un escritor de ficción” (p. 57).²⁶ Ross (1911) ilustra esta directiva con un ejemplo específico: si hay tres personas que murieron por el descarrilamiento de un tren, ese dato fundamental debe escribirse de manera sucinta y sin rodeos en la primera oración. En otras palabras, según dichos manuales, la estética de la narrativa periodística es posicionada en las antípodas de la literatura y se construye en concordancia con una sociedad de consumo de ritmo acelerado, incluyendo elementos que ayuden a la fácil comprensión de manera rápida.

Asimismo, resulta llamativa la forma en que algunos de estos primeros manuales hacen alusión a los salarios que devengaban los periodistas. Shuman (1894) explica que, para fines del siglo XIX, las noticias del día ya no son un lujo para la “gente común”, más bien resultan una necesidad; por ello, la profesión del periodista se había convertido no solo en honorable, sino también muy bien remunerada para algunos. Sin embargo, él reconoce que quienes realmente ganan salarios onerosos, que van entre los \$10 000 y los \$15 000 dólares al año, son apenas pocos, los que están en la cima jerárquica de los diarios más importantes. En Nueva York, el salario para un jefe de redacción oscilaba entre \$100 y \$150 dólares a la semana, pero se muestra una tendencia: la existencia de una explotación de los reporteros: Shuman (1894) señala lo siguiente: “Hoy en día hay en Nueva York alrededor de 2.000 esclavos de la prensa a quienes se les paga una media de 25 dólares a la semana” (p. 92).²⁷ Además, en los periódicos existía la modalidad de contratar a colaboradores para escribir “artículos especiales”, a quienes se les pagaba por columna publicada, por lo general, a un precio de \$10 dólares (Shuman, 1984, pp. 91–92, 126). Como se puede constatar en documentos de la época, las condiciones económicas para muchos periodistas eran difíciles y nada favorables; una situación que se trasladaría más tarde a América Latina, en donde muchos escritores se lamentarían por lo intenso del trabajo y la escasa remuneración. En este sistema capitalista, para maximizar ganancias y economizar gastos, los diarios neoyorquinos comenzaron a contratar a reporteros muy jóvenes,

25 En el original en inglés: “Unlike any other form of writing, a well-constructed news story begins with the climax and ends with the details that are least important. In other words, the gist of the whole report should be given in the first paragraph, in order to give the busy or hasty reader a fair knowledge of the happening without the necessity of reading further”.

26 En el original en inglés: “The method of telling the news story is usually the opposite of that employed by the writer of fiction”.

27 En el original en inglés: “There are today in New York 2,000 newspaper slaves who average \$25 a week”.

conocidos como “cachorros”, a muchos de los cuales no les iba nada bien y terminaban por eventualmente abandonar el periodismo (Fowler Jr., 1913, pp. 72–73).²⁸

Un aspecto esencial en el proceso de definición del *ars poética* del periodismo es que muchos de los manuales comenzaron a citar lo que se conoce como las “Cinco W”, una técnica de escritura para periódicos que tuvo su origen en un poema de 1902 del escritor inglés Rudyard Kipling, ganador del Premio Nobel de Literatura. El poema de Kipling está incluido al final del capítulo titulado “The Elephant’s Child” de su libro *Just so stories for little children*:

Tengo seis honestos servidores;

(Ellos me enseñaron todo cuanto sé),

Sus nombres son qué, cuándo y cómo

Dónde, quién y por qué.

Los envío por tierras y mares,

Los envío al este y al oeste;

Pero después que han trabajado

Descanso les doy a cada hueste (Kipling, 1902, p. 83).²⁹

El anterior poema contiene cinco palabras que en inglés comienzan con la letra “w”: *what* (qué), *who* (quién), *when* (cuándo), *where* (dónde) y *why* (por qué), junto con una palabra que inicia con la letra “h”, pero que también incluye la letra “w”: *how* (cómo). Dicho grupo de palabras empezó a ser conocido como las “Cinco W y una hache” o simplemente las “Seis W”. Muchos manuales de estilo de periodismo comenzaron a estipular que esta era la fórmula idónea para la redacción de noticias. La regla que se promovía entonces era que, al escribir el primer párrafo, conocido como *lead* o “entrada”, se debían contestar de forma directa dichas seis preguntas. Esta fórmula es una receta de escritura en la que siempre se explica qué pasó y quién está involucrado, así como dónde, cuándo, cómo y por qué sucedió el acontecimiento.

Dentro de esta poética es fundamental escribir de manera breve y clara para que el lector comprenda rápidamente. Ante dicha estética, Martí —quien escribía para *New York Sun* noticias de cultura— elogia a su editor Charles Dana, describiéndolo como un hombre “cultísimo” y aplaudiendo a su periódico por su estilo conciso y directo de “decir bien

28 En el original en inglés: “A proportion, and, perhaps, a large one, of these men, do not make good, and leave the newspaper business eventually”.

29 La traducción es propia. El original en inglés dice: “I keep six honest serving-men; / (They taught me all I knew) / Their names are What and Why and When / And How and Where and Who. / I send them over land and sea, / I send them east and west; / But after they have worked for me, / I give them all a rest”.

y deprecia”, por su “morder”, su “inventar” y su “llamar la atención” (“43: Cartas de Martí”, 2003, p. 279). Creado bajo el lema “Brilla para TODOS” (“It shines for ALL”), el *Sun* de Charles Dana dirigía sus editoriales principalmente a las personas comunes de la calle, en especial a los obreros, los pequeños comerciantes y los inmigrantes, aunque también intentaba atraer la atención de las clases privilegiadas. Como lo explica Susana Rotker (1992), el objetivo de Dana era presentar tan claro como fuera posible una fotografía de los elementos del mundo, de manera que, con sus escritores, en cuenta Martí, había creado un periódico de páginas simples y claras, que aspiraba a representar a las personas de Nueva York (p. 62). En uno de sus textos, Martí asegura sobre su periódico:

Un número del *Sun* vive y alegra. Cuanto pasa, tanto dice. No dice en dos palabras lo que puede decir en una. Sus editoriales, más que capadas de filo, son, por lo cortos, labrados y certeros, puñales de misericordia... Y allá, una reseña del último libro. Y aquí, consideraciones de un invento, charla de las bolsas, mentidero de salas y pasillos, bocetos de personajes, nata y flor de discursos, entrevistas autorizadas con viajeros célebres... Lo lee con gozo la gente plebeya, que le obedece y entiende. Lo lee con fruición la gente culta, que lo admira y prefiere” (“50: Cartas de Martí”, 2003, p. 304).

En esta cita, Martí personifica al periódico que, por un lado, cobra vida gracias a la forma particular en que está escrito y, por el otro, transmite a sus lectores una sensación primordial, la alegría. Asimismo, el poeta cubano elogia al *Sun* por la brevedad de su lenguaje, una característica fundamental del nuevo modelo periodístico (“No dice en dos palabras lo que puede decir en una”). Esa brevedad no es, sin embargo, sinónimo de simpleza, ya que es el resultado de un proceso que es a la vez crítico y creativo, el cual se nota en sus editoriales “labrados”, “certeros” y con una ética especial, sus “puñales de misericordia”. Resulta posible que el escritor recurra a dicha imagen porque quiere resaltar cómo los textos del *Sun* hieren al poder político, dada la conciencia social de Charles Dana. De igual forma, Martí alaba al periódico en que trabaja por ser una especie de enciclopedia accesible para las masas, pues incluye una diversidad de textos que combinan noticias científicas (“consideraciones de un invento”) y económicas (“charla de las bolsas”) con notas de entretenimiento (“mentidero de salas y pasillos”), biografías y entrevistas. Además de celebrar el lenguaje del diario, el escritor cubano también elogia que Dana pague bien a sus colaboradores por la escritura de textos de calidad. Esto es especialmente significativo considerando el fenómeno de explotación de reporteros tan común en el medio periodístico. En otra crónica, Martí (1983) expresa: “¿Qué ha de hacer el cable, ni qué ha de hacer el corresponsal, sino reproducir fielmente, por más que parezca tenacidad de la pluma o del afecto, los ecos del país de que la palabra alada surge” (p. 162). Martí certifica su aval a otra de las características del nuevo modelo de escritura periodística: la aspiración a una representación fidedigna a través de un lenguaje que emplee hechos verificables.

En su concepción del campo, Charles Dana (1900) creía que el periodista debía saber de literatura, porque el sentido de la belleza le permitiría juzgar todo tipo de arte.

El periodista tenía que demostrar su versatilidad y estar calificado en el dominio de diversos campos: “Debe estar cualificado para juzgar la ciencia del médico, e incluso debe ser capaz de elevarse a esas sublimes complicaciones intelectuales que hacen a un gran abogado. Un periodista debe ser un hombre polifacético” (pp. 106–07).³⁰ Además, Dana consideraba que la sala de redacción debía tener una división del trabajo con periodistas especializados en temas, ya fueran políticos, históricos, artísticos, científicos o religiosos. Sin embargo, también estaba plenamente consciente de que el motor de los periódicos comerciales eran sus ventas y que el sensacionalismo resultaba un elemento crucial. De ahí que no es de extrañar que se le atribuya una de las más famosas frases que definen al periodismo sensacionalista de la época: “Si un perro muerde a una persona eso no es noticia, pero si una persona muerde a un perro eso sí es noticia” (Hoover, 1931, p. 7).³¹

Martí cumplía a cabalidad la definición de persona culturalmente multifacética que Charles Dana pedía de sus reporteros. En una de sus cartas, el poeta cubano confiesa la razón de su apego a Nueva York: “A otras tierras ya sabe usted por qué no pienso ir. Mercado literario no hay en ellas, ni tiene por qué haberlo” (Ramos, 1989, p. 87). Martí afirmaba que sus instrumentos de trabajo en esa ciudad eran su lengua y su pluma y prefería quedarse en su “encogimiento” neoyorquino a desplazarse y tener que dedicarse a otra ocupación. El trabajo de Martí en el *Sun* de Charles Dana le permitió tener no solamente un ingreso económico, sino también el acceso a materia prima intelectual y periodística que procesaba y reinterpretaba para el mercado literario latinoamericano, con distintos grados de hibridez, que oscilaban entre la ficción y la no ficción. Al enviar sus crónicas a América Latina, Martí informaba sobre lo que leía en la prensa estadounidense en una suerte de escritura y sobreescritura, un palimpsesto continuo al cual agregaba sus propias visiones e interpretaciones a los hechos que describía. Se trataba de un trabajo simbólico de cortar, recortar e interpretar. Como bien lo dice Julio Ramos (1989), la crónica es un ejercicio de sobreescritura altamente estilizada, que, en Martí, es periodismo, pero a la vez literatura (p. 111).

Martí hizo su último viaje a Cuba para luchar por la independencia de su país y murió en el campo de batalla el 19 de mayo de 1895. Cuando la noticia de su trágico final llegó a Nueva York, Charles Dana decidió escribir de su propia pluma el obituario de su reportero. El texto, que apareció publicado en las páginas del *Sun* el 24 de mayo de 1895, abre con las siguientes palabras: “Nos enteramos con dolor conmovedor de la muerte en combate de José Martí, el conocido líder de los revolucionarios cubanos (sic)” (Wilson, 1907, p. 498). En seguida, Dana enfatiza que en la sala de redacción de su periódico lo conocían muy bien y lo estimaban profundamente, ya que Martí había sido colaborador del *Sun* por más de veinte años, durante los cuales había escrito sobre bellas artes. “En estos temas, sus conocimientos eran sólidos y amplios, y sus ideas

30 En el original en inglés: “He must be qualified to judge of the science of the physician, and he must even be able to rise to those sublime intellectual complications with make a great lawyer. A journalist must be an all-around man”.

31 En el original en inglés: “If a dog bites a man, that is *not* news; but if a man bites a dog, that is news”.

y conclusiones, originales y brillantes”, escribe Dana, quien elogia a Martí como un hombre de genio, imaginación, esperanza y valentía. Según el editor, el poeta cubano había muerto como había deseado morir, luchando por la libertad y la democracia, y por ello lo llama un héroe como pocos en el mundo, quien había dado todo por sus principios sin esperar nada a cambio. El obituario de Dana cierra con las siguientes palabras: “¡Honor a la memoria de José Martí, y paz a su alma varonil y generosa!” (Wilson, 1907, p. 498).³² Tanto Dana como Martí tuvieron un impacto significativo en diferentes campos: Dana, en este nuevo modelo comercial del periodismo que comenzó a ser replicado internacionalmente en las décadas siguientes, y Martí, en el pensamiento, el periodismo y la literatura de América Latina.

DESPLAZAMIENTOS, EL DIARIO *LA HORA* Y EL SENSACIONALISMO PERIODÍSTICO EN COSTA RICA

Durante la segunda mitad del siglo XIX, muchos intelectuales en América Latina vivieron un proceso de desplazamiento de funciones. Como lo explica Julio Ramos (1989), tras el período de independencia, la literatura latinoamericana había forjado la invención de la ciudadanía y trazado las fronteras simbólicas de los Estados nacionales: escribir era “civilizar” y “modernizar” (p. 19). Sin embargo, paulatinamente, se desencadenó un proceso de privatización de la escritura, en el que muchos intelectuales sufrieron un reacomodo que los dejó por fuera de la dirección y la administración del Estado. De esta forma, el “sentido y la función social del enunciado literario ya no están garantizados por las instituciones de lo político” (Ramos, 1989, p. 65). Se comienza entonces a notar cada vez más una división del trabajo intelectual y así es como el timón del Estado pasa gradualmente, según lo apunta Pedro Henríquez Ureña (1974), a manos de figuras especializadas, los políticos. “Y como la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas” (p. 165). En medio de dicho reajuste del tejido social de los sistemas de autoridad, para los intelectuales, las salas de redacción se convirtieron tanto en una opción de trabajo para generarse un ingreso económico como también un espacio para visibilizar su obra creativa.

La expansión del modelo comercial del periodismo estadounidense, especialmente con su escritura estandarizada de fórmulas, encontró una notoria resistencia entre muchos

32 En el original en inglés: “We learn with poignant sorrow of the death in battle of José Martí, the well-known leader of the Cuban revolutionists. We knew him long and well and esteemed him profoundly ... For a protracted period, beginning twenty-odd years ago, he was employed as a contributor to the *Sun*, writing on subjects and questions of the fine arts. In these things his learning was solid and extensive, and his ideas and conclusions were original and brilliant. He was a man of genius, of imagination, of hope, and of courage ... Honor to the memory of José Martí (sic), and peace to his manly and generous soul!”

escritores latinoamericanos, quienes trabajaban en salas de redacción a fines del siglo XIX y comienzos del XX. En 1893, el poeta cubano Julián del Casal (1963) se refirió a las “bajas tareas del periodismo”, institución a la que catalogó como la “más nefasta”, pues los escritores ponen “su pluma al servicio de causas pequeñas”, con el fin de recibir los “aplausos efímeros de la muchedumbre” (p. 287).³³ El escritor mexicano Manuel Gutiérrez Nájera considera que el lenguaje de las noticias es “brutal”, ya que no tiene ni “literatura, ni gramática, ni ortografía” (Rotker, 1992, p. 86). El brasileño Lima Barreto afirma que el lenguaje periodístico es diferente al literario por no tener “pensamiento”, “emoción” ni “sentimiento”, pues el periódico no convence al público con ideas, sino con “repeticiones inútiles” (Costa, 2005, p. 62). No obstante, en su autobiografía, el escritor nicaragüense Rubén Darío (1938) afirma que, mientras trabajó como periodista, aprendió a dominar el “manejo del estilo”, al tener como modelos a maestros de la prosa como Paul Grous-sac, Santiago Estrada y José Martí. Aun así, Darío (1938) reconoce que la situación para los escritores que trabajan en redacciones es “penosa sobremanera”, en especial por las tensiones que surgen entre quienes son netamente reporteros y los que son escritores de literatura: “El repórter se siente usurpado, y con razón. El literato puede hacer un reportaje: el repórter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo” (p. 51). Por ello, Darío considera que, dentro de los periódicos, al reportero había que pagarle por la cantidad que producía y al escritor, por la calidad.

Desde mediados del siglo XIX, en Estados Unidos, el modelo comercial de periódicos fue en una línea de creciente autonomía comercial y estética: por un lado, al desligarse de la dependencia directa de partidos políticos y, por el otro, con la creación de un *ars poética*, es decir, reglas y fórmulas estipuladas que comenzaron a circular en los llamados “manuales de periodismo”. El caso de América Latina no fue exactamente el mismo. Si bien hubo una influencia creciente del modelo comercial estadounidense, la autonomía discursiva —tanto escrituraria como política— fue muy desigual en los distintos países de la región, donde, más bien, se presentaban diversos grados de hibridez con el modelo predecesor, que privilegiaba las opiniones y los lazos directos con partidos políticos. Por ejemplo, durante las décadas de 1880 y 1890, en el prominente periódico argentino *La Nación*, no había una diferencia clara en cuanto a la diagramación de noticias, artículos de opinión y textos de ficción, “acentuándose la posible confusión por el hecho de que informaciones y relatos literarios no siempre van firmados o cuentan solo con las iniciales del autor” (Rotker, 1992, p. 87). De esta manera, en las siguientes décadas, muchas salas de redacción latinoamericanas operaron y oscilaron entre dos modelos: el político partidista y el comercial, que se influenciaron mutuamente. Dentro de numerosas redacciones hubo un influjo creciente de la

33 La cita completa de Julián del Casal dice: “Sí! El periodismo tal como se entiende todavía entre nosotros, es la institución más nefasta para los que, no sabiendo poner su pluma al servicio de causas pequeñas ó no estimando en nada los aplausos efímeros de la muchedumbre se sienten poseídos del amor del arte, pero del arte por el arte, no del arte que priva en nuestra sociedad, amasijo repugnante de excremencias locales que, como manjares infectos en plato de oro, ofrece diariamente la prensa al paladar de sus lectores”.

estética telegráfica de la noticia, en donde imperaba un lenguaje informativo, con un estilo que tendía a ser directo, conciso y formulaico. Dicha estética estaba dirigida a un creciente mercado de lectores de las clases medias y obreras; nuevos lectores gracias al avance de programas de alfabetización. A su vez, la estética telegráfica convivía con otro tipo de escritura más literaria y experimentalista de muchos escritores de poesía, cuento, teatro y novelas, quienes escribían dentro de los diarios y filtraban la creatividad y los temas de sus textos ficcionales en sus notas periodísticas.

Con este contexto, en 1933, la empresa dueña de uno de los principales periódicos de Costa Rica, el matutino *Diario de Costa Rica*, decidió expandir su público y, con el objetivo de enfocarse en las clases obreras y medias, emprendió como proyecto abrir un diario de corte sensacionalista, al que decidieron llamar *La Hora* (Alvarado Gutiérrez, 1957, p. 29). Cinco años antes, el *Diario de Costa Rica* había organizado un concurso de literatura y un joven llamado José Marín Cañas había ganado dos de los premios del concurso: el segundo lugar en la categoría de crónica y el primer lugar en la categoría de cuento, con un texto que, más adelante, comenzó a ser incluido en antologías latinoamericanas.³⁴ Tras el concurso, el *Diario de Costa Rica* le ofreció trabajo a Marín Cañas, quien empezó a laborar en la sala de redacción y de inmediato sobresalió. De ahí que no sea de extrañar que, tras un lustro de experiencia dentro del periódico, la empresa decidiera nombrar a Marín Cañas, de 29 años en ese momento, director de *La Hora*.

A las tres de la tarde del 13 de marzo de 1933, un grupo de niños pregoneros que cargaban fardos de papel comenzaron a gritar repetidamente dos palabras a los transeúntes y los pasajeros de los tranvías: “¡La Hora, La Hora, La Hora!”. Impreso en tamaño tabloide, con cinco columnas y 14 pulgadas de altura, este fue el primer periódico barato que se vendió en la capital costarricense, pues costaba tan solo cinco centavos o, como se decía a nivel local, “cinco céntimos”. Dichas características son llamativamente parecidas a las que un siglo antes había tenido la primera oleada de periódicos sensacionalistas en Nueva York. En sus memorias, Marín Cañas (1981) describe con sarcasmo su periódico como “un rapaz de poca medra, de mucha roña y escaso vuelo”, que, “a la par del sesudo y acampanado estilo de la retórica tribunicia, tan en boga por aquella época”, fue una novedad que causó revuelo y rompió los moldes (p. 137). Mientras el *Diario de Costa Rica* era el periódico serio y tradicional del país, su hermano menor, *La Hora*, invadió el escenario periodístico y literario como un diario joven que rompía esquemas y fronteras de escritura. El director contaba con un pequeño equipo de jóvenes reporteros, entre ellos, Adolfo Herrera García y Abelardo Bonilla, quienes, además de trabajar en la sala de redacción, desarrollaban paralelamente una carrera como escritores y críticos de literatura, para años más tarde convertirse en intelectuales destacados. De hecho, en 1939, Herrera García llegó a escribir la

34 El cuento con el que Marín Cañas ganó el concurso literario del *Diario de Costa Rica* se titula “Rota la ternura” y está incluido, entre otras, en una antología de cuentos latinoamericanos preparada por Silvina Ocampo (p. 87). Este texto cuenta la historia de un presidiario que se escapa de la cárcel para conocer a su único hijo.

novela *Juan Varela*, la cual ingresó en el canon como una de las principales obras de la narrativa costarricense del siglo XX. El equipo de periodistas de *La Hora* también formaba parte de un grupo cultural de San José, conocido como “La tertulia de la ventana”, un foro activo de debate intelectual que se mantuvo durante varios años.³⁵ A pesar de sus limitaciones económicas, *La Hora* empezó a publicar diariamente una página literaria, que fue una ventana de exposición para poetas y narradores costarricenses.

En su primer número, mediante su editorial, *La Hora* anunció que iba a abstenerse “de hacer promesas encajonadas en los viejos moldes de un periodismo trasnochado” (“Editorial La Hora de Hoy”, 1933, p. 5); es decir, ya había una aspiración de ruptura de límites, lo que vaticinaba cómo el diario iba a transgredir las reglas. La referencia al “periodismo trasnochado” alude al hecho obvio de que, mientras el resto de los competidores eran matutinos, *La Hora* se diferenciaba por ser un periódico vespertino, pero también, simbólicamente, se trataba de un rechazo al sueño y el aburrimiento de las fórmulas anacrónicas y antiguas de escribir periodismo, prometiendo, más bien, por oposición, una alternativa fresca y moderna, en el sentido de la experimentación. Redactado con un estilo sencillo y de fácil acceso, el vespertino adquirió rápidamente una gran popularidad entre la población, aunque, entre una minoría educada y conservadora, el periódico ganó el mote despectivo de “pasquín”.

De esta manera, Marín Cañas irrumpió en el panorama costarricense de las letras generando no solo un cambio periodístico, sino también literario. Hasta entonces, en la literatura de Costa Rica, había predominado el costumbrismo realista, con poesía, cuentos y novelas que se centraban en las costumbres del mundo rural y exaltaban la vida del campesino.³⁶

35 En la primera mitad del siglo XX hubo un grupo intelectual en Costa Rica conocido como “La tertulia de la ventana”. En su mayoría, se trataba de periodistas que trabajaban en los periódicos de San José, quienes, en sus ratos de ocio, salían de las salas de redacción a conversar al pie de una ventana de un céntrico edificio de la capital. Esas discusiones y debates versaban sobre literatura, historia, política y actualidad. En sus memorias, Marín Cañas describe al grupo de la siguiente manera: “Estaba ubicada la tertulia, en la mera calle, en la raíz del traquear de un tranvía, en el corazón y centro comercial y geográfico de la ciudad capital, y estorbando el paso de los transeúntes, en medio del farragoso rumor de la gente, el bronco trepidar de los camiones desvencijados de la época, los autos escasos pero de estrépito, el vocear de los pregoneros del ‘Diario’ y ‘La Hora’, los periódicos que se editaban en el vetusto cucarachero en una de cuyas ventanas, y sentado sobre el alféizar de ella, se prefijaba, a partir de las 3 de la tarde, el que fuera luego gran varón de la República, presidente interino, catedrático ilustre y político sin mácula, por aquellos tiempos traductor de cables, Abelardo Bonilla. Conforme avanzaba la tarde, los contertulios íbanse aproximando a aquella ventana, que fue el punto de cita” (1981, p. 151).

36 De hecho, el texto literario fundacional de Costa Rica, que se publicó apenas en 1900, es una pequeña novela de Joaquín García Monge titulada *El moto*: un relato sobre un joven moto o huérfano que se enamora de la hija de un rico patriarca terrateniente; un texto realista marcado por los valores patriarcales y el lenguaje campesino. En esta misma línea se encuentra la poesía de Aquileo Echeverría, quien publicó un libro seminal titulado *Concherías* (1903), que exalta en verso la vida de los campesinos, llamados coloquialmente “conchos”. De dicha época sobresale también la novela *El árbol enfermo* (1918) de Carlos Gagini, un intelectual que propuso

Por su parte, en la narrativa local, prevalecían temas como el nacionalismo, la familia, la autoridad y los modelos de conciencia y orden social. Sin embargo, Marín Cañas fue uno de los escritores que resquebrajó esa tradición al comenzar a escribir en sus textos literarios sobre la ciudad, empleando un lenguaje urbano e incorporando experiencias internacionales (Quesada Soto, 1998, p. 18). Al mismo tiempo que trabajaba como reportero en el *Diario de Costa Rica*, Marín Cañas publicó sus primeras obras literarias, en cuenta su primera novela, *Lágrimas de acero* (1929), la colección de cuentos *Los bigardos del ron* (1929) y su segunda novela *Tú, la imposible* (1931).

Al recordar su experiencia como director de *La Hora* durante los años de la Gran Depresión, Marín Cañas (1981) afirma: “Desearía decir, únicamente, que nunca camino alguno tuvo más piedras regadas... Que soltamos la imaginación... Que nos reímos más de lo que lloramos. Que no ganamos ni para comer mediano, ni para vestir mejor” (pp. 138–39). Aquí se destaca la forma en que, durante esos años de depresión económica internacional, Marín Cañas decidió enfrentar los problemas económicos con creatividad, “soltando la imaginación”, es decir, se sugiere que rompió las amarras de los parámetros fácticos. El periodista escritor confiesa que con muchas de sus publicaciones el diario *La Hora* provocó escándalos “por la audacia y la travesura de los redactores. Nos burlamos hasta de nosotros mismos” (Marín Cañas, 1981, p. 140). En este sentido, la audacia, la burla y la travesura, más que maniobras lúdicas discursivas, es una ruptura con las premisas de verificabilidad del periodismo, una transgresión de las reglas que supuestamente prohíben la invención en los periódicos. Aquí el aspecto económico resulta fundamental para entender la dinámica de los periódicos de esta época en Costa Rica, ya que a diferencia de lo que sucedía en el siglo XIX, a pesar de que todavía no hay una autonomía ni literaria ni periodística completas, la prensa ahora no depende totalmente para su subsistencia de la afiliación política exclusiva con un partido o una figura pública, sino que cada vez en mayor grado, obedece a un funcionamiento empresarial, a partir de las ganancias generadas por sus ventas al pregón y su publicidad. El periódico entonces circula como mercancía ya que la ciudad, como lo expresa Georg Simmel, “se nutre por completo de la producción para el mercado, esto es, para los consumidores completamente desconocidos” (Marinas, 2000, p. 194).

Desde el primer ejemplar de *La Hora* se puede notar un tono creativo, fresco y hasta humorístico en la escritura de sus noticias, por ejemplo, su sección de noticias policíacas incluye estas tres notas breves:

Rubén Murillo fue detenido porque se dedicaba a la tarea de pedir ropa para limpiar y se olvidaba de devolverla.

una literatura centrada en el nacionalismo y el fuerte rechazo a las influencias imperialistas extranjeras. Los valores de este costumbrismo realista fueron compartidos por un grupo de escritores liberales conocidos como la generación del Olimpo, entre ellos, Ricardo Fernández Guardia, Manuel González Zeledón y Pío Víquez.

Víctor Flores descansa en la oficina de detectives, purgando el pecado de haber requerido unos sombreros que no eran de su propiedad. Afirma que su único objeto era obligar a los dueños a llevar la cabeza bajo el sol, con lo que se les quitaría la calvicie.

Miguel A. Castro sostiene que si él se alzó con un serrucho ha sido porque quería arrancar del instrumento las notas melodiosas de un fox de moda. El dueño del serrucho, que es carpintero, lo denunció y dijo que para estudiar música sería mejor que se comprara un violín (“Sucesos del día”, 1933, p. 6).

En estos textos hay un evidente uso sarcástico de los eufemismos “dedicarse a la tarea”, “olvidar” y “alzarse”, que son tres expresiones que describen o disfrazan un delito. Al describir a un hombre que es detenido por la policía porque se “olvida” de devolver las pertenencias a terceros o un ladrón de sombreros que “descansa” en la cárcel porque quería hacer un bien a sus víctimas, Marín Cañas y sus reporteros procuran informar hechos verídicos (la detención fáctica de los delincuentes), pero también provocar la risa, con un mecanismo que Bergson (1911) considera una estrategia del uso del absurdo (p. 112). Con dicho tipo de escritura, la sala de narración de *La Hora* era un medio de información, pero además de entretenimiento para el creciente número de pobladores citadinos que viajaban en los nuevos tranvías y trabajan en las oficinas de la capital. Estas representaciones del crimen marcaron un punto único de intersección entre demandas de las estructuras de poder y las normativas emocionales, entre el orden público y la vida interior del individuo, como lo apunta Wiltenburg (2004, p. 1380). El texto sensacionalista recurre a una táctica de resonancia emocional para atraer la lectura, al asumir que, haciendo empleo del humor en la escritura del texto, lo extraño o lo misterioso va a generar como respuesta un interés o una empatía, pero también un cierto grado de diversión y placer. En los tres ejemplos se muestra esa “causalidad ligeramente aberrante” de la que habla Roland Barthes. Sin embargo, hay que anotar la responsabilidad de los objetos (la ropa, los sombreros y el serrucho), los cuales, aunque no lo parezcan, son tan activos como las personas. En dichas noticias hay una falsa inocencia del objeto, que, si bien se oculta detrás de su inercia, en realidad, se emplea para emitir mejor una fuerza causal, que no sabe si procede de sí mismo o si tiene otro origen (Barthes, 2003, p. 266). Además, este tipo de narración es inmanente, es una estructura cerrada, es el *fait-divers* o suceso; aquí todo se da a nivel de la lectura: sus circunstancias, sus causas, su pasado y su desenlace.

Como lo explica el crítico Alexander Sánchez Mora, a pesar del notable incremento del alfabetismo en Costa Rica a comienzos del siglo XX, el mercado editorial en el país a mitad de la década de 1930 era muy reducido y había escasas oportunidades para publicar libros. De hecho, por asombroso que parezca, en este país centroamericano no había editoriales, sino apenas algunas imprentas y librerías que solo imprimían textos pagados por sus propios autores (Sánchez Mora, 2003, p. 11). Por su parte, la comunidad de personas lectoras era pequeña a causa de múltiples factores: el país no tenía una universidad, la exclusión de la educación formal de ciertos sectores sociales,

las consecuencias de la crisis mundial de esa década y la contracción económica que el país venía sufriendo desde antes de la crisis de 1929. Además, de que “la burguesía nacional, aquejada de cosmopolitismo, era incapaz de valorar la producción artística, científica e intelectual del país” (Sánchez Mora, 2003, p. 11).

En el siglo XIX, Costa Rica había tenido un centro de estudios superior, la Universidad de Santo Tomás, que, sin embargo, había cerrado en 1888, ya que las autoridades de educación alegaban que operaba desordenadamente y era preferible fortalecer la educación media. No fue sino hasta 1940 que la Universidad de Costa Rica fue creada. Así fue como, durante el final del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, este país centroamericano no contó con un centro universitario de enseñanza e investigación. Por ello es entendible una frase famosa dicha en ese entonces por el científico costarricense Clodomiro Picado, quien afirmó que en Costa Rica era más difícil deshacerse de un libro que hacerlo (Sánchez Mora, 2003, p. 11). En esta época, muchas personas ligadas a las letras encontraron en los periódicos un refugio intelectual, un sustituto académico y, al mismo tiempo, un posible empleador.

¿Cómo es que el diario *La Hora* lanzaba su anzuelo a sus lectores? ¿Cómo intentaba atraer al público alfabetizado a la dieta del diario? En medio de lo que Georg Simmel llama la “cultura monetaria”, es decir, una nueva red de símbolos e interacciones, en donde el sujeto está marcado por las mercancías, Marín Cañas intentó incrementar su número de lectores para vender más anuncios y, por ende, mejorar la economía del periódico y poder pagar el salario a sus reporteros. Con este objetivo, él probó diversas estrategias en la redacción de sus noticias, entre ellas, el uso de la ficción. Marín Cañas “ficcionalizó” o “noveló” noticias que el diario luego publicaba como verdaderas. Una de dichas historias fue un reportaje sensacionalista plagado de elementos ficcionales sobre unos supuestos médicos invisibles que hacían cirugías a personas pobres en la ciudad de San José. Según el reportaje de *La Hora*, que incluía un montaje fotográfico, los médicos-fantasma no cobraban por sus servicios, no dejaban cicatrices y no usaban anestesia, ya que operaban a sus pacientes en la noche mientras estos dormían. Marín Cañas (1974) recuerda que, gracias a dicha serie de reportajes, *La Hora* vendió miles de copias esa semana y sus reporteros pudieron cobrar su salario (p. 312).

Años más tarde en su discurso de incorporación a la Academia de la Lengua de Costa Rica, Marín Cañas (1978) afirmó:

El periodismo es superficie y la novela es volumen. El periódico se hace con dos dimensiones. La tercera, la profundidad, transforma el periodismo en literatura novelística. El periodista dibuja; el novelista esculpe. Si transformamos una novela en una nota periodística, el suceso cambia su estructura y su contenido y su mensaje... La nota de periódico es el clímax humano reducido a la tarifa telegráfica (p. 112).

En esta reflexión, Marín Cañas pareciera describir una diferencia convencional entre la escritura periodística y la literaria: una es plana y la otra, profunda. La imagen que

emplea para zanjar la diferencia es presentar lo liso frente a lo tridimensional, el dibujo frente a la escultura. Aquí Marín Cañas elogia a la noticia periodística con un oxímoron: la grandiosidad de lo breve (“el clímax humano reducido a la tarifa telegráfica”), es decir, detalla cómo la complejidad humana se reduce y simplifica en la escritura periodística para convertirse en un mensaje breve, sencillo y directo. Dicha idea hace eco del elogio que Martí hacía de la brevedad puesta en práctica en el nuevo modelo periodístico, específicamente la brevedad en su periódico sensacionalista *New York Sun* (“No dice en dos palabras lo que puede decir en una”). Sin embargo, Marín Cañas está obviando algo que sucedía en las salas de redacción, la imbricación entre el periodismo y la literatura, el zigzaguo entre la ficción y la no ficción, que él mismo ponía en práctica en su periódico *La Hora*, cuando escribía sus notas periodísticas con profundidad y matices literarios.

En sus memorias, Marín Cañas (1981) apunta: “Fuimos, por primera vez (refiriéndose al diario *La Hora*), dieta en la dieta de los obreros, incapacitados para gastar más de un cinco para leer un periódico. Son los mismos que ahora compran, -viciados en la lectura ‘Visión’, ‘Cien años de soledad’, y ‘La isla de los hombres solos’” (p. 139). En otro de sus textos, el escritor reafirma la importancia que representó su periódico *La Hora* al ser un producto barato: “Este hecho fundamental fue el que acostumbró al obrero a leer un diario; cosa que con el tiempo se convirtió en una necesidad; al integrar toda una masa de obreros en su dieta diaria, la presencia de la letra escrita” (1976, p. 8). En ambos pasajes, Marín Cañas emplea la palabra “dieta”, que significa un “régimen de vida”, de manera que el periódico *La Hora* invitaba a un grupo de la población a hacer de la lectura parte de su régimen diario o, mejor dicho, incluir en su régimen al diario. A partir de las anteriores citas, Marín Cañas está haciendo un comentario “gastro-económico”, pues insinúa que su periódico se convirtió en una especie de entrada intelectual para quienes no conocían este tipo de alimento porque no podían comprarlo, debido a que los otros periódicos de la época tenían un precio prohibitivo para las mayorías. Además, sugiere que la lectura de *La Hora* despertó en aquellos incipientes lectores un apetito diegético, ya que, una vez enganchados por la curiosidad, después de comenzar a consumir dicha clase de narrativa, pasaron más tarde a degustar platos fuertes literarios, es decir, novelas. En su metáfora gastro-literaria, Marín Cañas apunta que la lectura de *La Hora* no solo llegó a crear una necesidad literaria en el paladar intelectual de sus lectores, sino que confiesa que ese interés por leer novelas creció paulatinamente y se consolidó, con lo que propició que años más tarde existieran personas “viciadas” por los libros.

ANÁLISIS DE LA NOVELA: LOS PARATEXTOS AL ARRANQUE DE *EL INFIERNO VERDE*

La novela *El infierno verde* comenzó a circular en España y América Latina a finales de 1935 en una edición de 216 páginas de la Editorial Espasa-Calpe. En esa primera edición, bajo el título principal, se incluye un subtítulo entre paréntesis que dice: “(la guerra del Chaco)”. La incorporación de estas tres palabras encapsuladas aclara a los

lectores que la novela tiene como escenario un acontecimiento real, el cual era de dominio público en aquella época, gracias a la prensa y las diversas manifestaciones de la cultura popular. Curiosamente, la palabra “chaco” viene del vocablo quechua *chaku*, que es un tipo de cacería colectiva practicada por los antiguos indígenas de dicha región, en la cual reunían al ganado cercándolo para seleccionarlo, trasquilarlo e imprimirle una marca (Yaranga Valderrama, 2003, p. 34). De igual manera, la guerra del Chaco fue una cacería, en este caso humana, que dejó como marca el trágico privilegio de ser —hasta ese momento— la guerra más sangrienta en el continente americano del siglo XX. El hecho de que la novela incluya expresamente como subtítulo las palabras “(la guerra del Chaco)” es una forma de atraer y a la vez dar información contextual y extratextual a los lectores.

La estructura de la novela *El infierno verde* se divide en dos partes principales: en primer lugar, tiene un total de cuatro paratextos introductorios y, posteriormente, el cuerpo de la historia consta de 24 capítulos. A lo mejor sea una coincidencia, pero el número de capítulos evoca los 24 cuadros por segundo de una película de cine. En todo caso, la composición y el ensamblaje de estos capítulos recuerdan al lenguaje cinematográfico, ya que la narración ubica al lector como si estuviera frente a una pantalla de cine. El argumento no está narrado en una concatenación lógico-causal, sino en un montaje o asociación de secuencias, escenas e imágenes, con cortes intempestivos de planos, ritmos y focalizaciones, en donde se incluyen regresiones temporales o *flashbacks* y la repetición anafórica de ciertas palabras, frases o párrafos (Quesada Soto, 1998, p. 14).

La presencia y la influencia del cine en la vida del escritor Marín Cañas es una constante, ya que de joven había trabajado en teatros de la ciudad de San José durante funciones de películas mudas tocando su violín. Además, después de su incursión en el periodismo, el escritor laboró como gerente de una empresa de distribución de películas. En el momento en que escribió *El infierno verde* es posible que ya hubiera leído la novela *Sin novedad en el frente* y visto su versión cinematográfica, que había sido distribuida internacionalmente desde 1930. A pesar de la importancia que había tenido el componente visual en la versión periodística de *El infierno verde*, la edición de la novela de Espasa-Calpe no incluyó las fotografías que habían acompañado el folletín del periódico *La Hora*. Esto posiblemente fue debido, en primer lugar, a los derechos de autor, tanto de la revista *Berliner Illustrirte Zeitung* como del fotoperiodista alemán Willi Ruge, a quienes es muy probable que Marín Cañas no hubiera solicitado permiso —ni mucho menos pagado— cuando insertó las imágenes en su diario. En segundo lugar, y más relevante, porque ahora el texto era publicado como novela, es decir, había dado un salto de la no ficción a la ficción, de manera que ya no necesitaba de imágenes como evidencia para imprimirle veracidad a su relato, es decir, no requería una legitimación visual.

El primero de los cuatro paratextos de *El infierno verde* no tiene título. Es una pequeña carta introductoria fechada el 27 de abril de 1935, en donde el autor desautoriza su autoría. Al igual que en la novela *Recuerdos del escribiente Isaías Caminha* de

Lima Barreto y siguiendo una tradición de larga data, el narrador Marín Cañas recurre al tropo del manuscrito encontrado, ya que comienza el relato negando ser el autor de la novela y contando que es más bien un intermediario, pues recibió el texto de otras manos.³⁷ Es una estrategia “lúdica” que esconde al “autor implícito”, quien camufla con ropas de un soldado paraguayo su propia oposición a la guerra del Chaco. El autor implícito representa las reglas y los valores del texto y satisface la presunta necesidad de la persona lectora por saber cuáles son los valores del autor y qué es lo que desea hacer creer. Según el crítico Wayne Booth (1983), el autor implícito es un “segundo yo”, es decir, “una versión ideal, literaria y creada de una persona real” (pp. 67–75).³⁸ De esta manera, a través de la retórica, el texto impone su intención sobre la persona lectora implícita. Para Booth (1983), el autor tiene la obligación de ser tan claro como sea posible acerca de su posición moral (p. 389); sin embargo, Marín Cañas opta por la ambigüedad e intenta confundir a los lectores, sugiriendo una autenticidad testimonial que, en realidad, es ficticia.

Más bien, Marín Cañas, camuflado con la ropa y la voz del soldado narrador, se adentra en la “pira funeraria” benjaminiana, ejerciendo al mismo tiempo la doble función de comentarista y crítico, ya que no solo describe las cenizas y los restos que ha dejado la guerra, sino también se adentra en el enigma del fuego mismo que provocó el conflicto, preguntándose sobre su razón de ser (Benjamin, 1996, p. 298). Al asumir primero el papel de comentarista, el narrador del paratexto explica que, mientras regresaba de un viaje a Suramérica —sin especificar a qué país o países— a bordo del barco Aconcagua, conoció a un alemán llamado Herbert Erkens, quien le contó que un compatriota suyo le había enviado un manuscrito de un soldado paraguayo caído. Marín Cañas — el personaje de la novela— examina el manuscrito y muestra un gran entusiasmo por el texto, de manera que Erkens termina por regalárselo, aduciendo que prefiere librarse de un peso adicional en su equipaje.

En el segundo paratexto se dan más detalles en este juego de velos y embustes. Dicho paratexto es una carta en alemán escrita por Wilfred Wandrey y dirigida a Herbert Herkens, cuyo apellido ahora sale impreso con hache, un error que aparece en la primera edición, pero que Marín Cañas corrigió para las ediciones sucesivas. El origen de este error puede ser un indicio de las erratas que usualmente se cometen en los periódicos con la presión del cierre cotidiano y que, a lo mejor, quedó como

37 En su segunda novela, *Tú, la imposible* (1931), Marín Cañas introduce el mismo artificio. En el prólogo, explica que ha encontrado el texto de esta novela por accidente. Una noche, tras un concierto de ópera, el empleado del guardarropa del teatro le dio por error un abrigo que no era el suyo y, en uno de los bolsillos, Marín Cañas dice haber encontrado el manuscrito de la novela (p. 16).

38 En el inglés original, Booth habla de un “second self” (p. 67) y “an ideal, literary, created version of the real man” (p. 75). Es decir, Booth antropomorfiza esta función del autor implícito (mientras que, para Seymour Chatman, el autor implícito consiste en el conjunto de códigos con que se codifica la lectura).

producto de que el manuscrito original de *El infierno verde* era la suma de capítulos publicados en el periódico *La Hora*; un manuscrito que es muy probable que fuera enviado a la editorial en Buenos Aires sin una apropiada revisión a fondo. Después de esa carta escrita en alemán, aparece un tercer paratexto, que es la misma carta, pero en su versión en español. En este tercer paratexto, Wandrey le cuenta a Erckens que le compró un “cuaderno de impresiones” a un soldado paraguayo herido en el frente batalla y le pide que intente vender el manuscrito a algún periódico alemán. El soldado que le dio el cuaderno de impresiones, según dice Wandrey, le aseguró que pertenecía a un compañero muerto de sed en la guerra del Chaco. La manera en que Marín Cañas construye dicha argumentación evoca algunas formas narrativas del siglo XIX, en el sentido de sugerir una ausencia de mediación entre el referente y el texto, exponiendo interesantes relaciones con la historiografía romántica y la novela realista. En *Between History and Literature*, Lionel Gossman (1990) explica que, en el siglo XIX, era común que el narrador fuera presentado como un reportero que hacía un recuento de lo que ha pasado.³⁹ Es decir, Marín Cañas pareciera emplear una estética que combina rastros del siglo XIX con técnicas del siglo XX. En el pasaje anteriormente señalado es evidente que hay un afán de lucro detrás del manuscrito, ya que la letra tiene un valor de cambio. Aquí hay un juego en el supuesto cambio de la venta al convertirse en regalo. Aunque parece que al final no existió lucro, sí lo hubo, ya que, si bien no fueron los personajes alemanes los que generaron una ganancia económica con la publicación, Marín Cañas —el narrador personaje del texto— se embolsó la ganancia, además de Marín Cañas —el autor, quien primero lucró con el folletín y más tarde con la novela. Un dato llamativo es que Marín Cañas fue el único escritor costarricense que, durante buena parte del siglo XX, cobró derechos de autor en el extranjero, gracias a *El infierno verde* (Alvarado Gutiérrez, 1957, p. 31).

Tabla 2. Trayectoria vectorial del manuscrito según la novela *El infierno verde*

Soldado paraguayo anónimo	→	Otro soldado paraguayo (intermediario) recogió el texto	→	Wilfred Wandrey le compró el manuscrito al soldado intermediario	→
Wandrey lo envió a Herbert Erckens para que lo venda	→	Erckens lo regaló a Marín Cañas cuando iban a bordo del barco Aconcagua	→	Marín Cañas lo publicó como su editor	

39 Gossman explica: “the dominant feature of both fictional and historical narrative in the nineteenth century is the replacement of the overt eighteenth-century persona of the narrator by a covert narrator, and the corresponding presentation of the narrative as unproblematic, absolutely binding. The nineteenth-century narrator appears as a privileged reporter recounting what happened” (p. 244).

Finalmente, el cuarto y último paratexto es un relato de menos de una página con frases y elipsis que tienen un tono poético. A primera vista parece un texto inconexo, pero, en realidad, es una colección de frases que aparecen más adelante, cada una de ellas, en distintas partes de la novela. De manera subrepticia, este paratexto se asemeja al resumen de títulos y noticias fragmentadas que los periódicos de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX publicaban en la primera página de los diarios. Se trata de un pastiche en el sentido tradicional de la palabra, que implica la imitación de otros estilos o géneros. En este caso específico, imita el resumen enmarcado en la portada de un diario. Si bien la página está conformada por distintas frases, separadas por elipsis, Marín Cañas logra una unidad poética en su conjunto. Una parte de dicha sección dice: “Soy un viento amarrado. Quedaré tendido sobre la polvareda de la Gran Selva. Y mis treinta años, repletos como un odre de violencias y de rebeldías, quedarán arrugados sobre la absorción del Chaco” (Marín Cañas, 1935, p. 13). La imagen del “viento amarrado” es una figura antigua, retomada por Nietzsche, que se centra en la idea de capturar el viento. Esta imagen se encuentra abierta a muchas interpretaciones, entre ellas ontológicas. Sin embargo, también puede ser una pista que evoca la realidad que vive el propio Marín Cañas como periodista, ya que su trabajo en el periódico, como el viento, es pasajero y efímero: escribe a diario para leerse en un diario. Es una escritura que está atada al presente, anclada en una retórica de proximidad practicada en el periodismo. En dicho oxímoron del viento amarrado es posible que subyazca la tensión interna de Marín Cañas, una dualidad, una contradicción y, al mismo tiempo, una frustración, pues aspira a la libertad estilística literaria (el viento), pero está restringido ante la imposibilidad de lograrlo plenamente por los moldes periodísticos (el Chaco) que amarran la letra. Es así como su violencia y rebeldía escriturarios son absorbidos por el periodismo. Otra pista sobre esta sección introductoria es la referencia a los treinta años del supuesto soldado paraguayo: la edad que también tenía el autor en ese momento.

Para darle verosimilitud a su relato, Marín Cañas aprovecha datos, difundidos a través de la prensa, en los que se describen las condiciones climáticas extremas que enfrentaron los soldados en el Chaco y que fueron reportadas en informes oficiales escritos por militares que participaron en la campaña.⁴⁰ Por ejemplo, el investigador Alfredo Seiferheld (2007) había publicado el siguiente testimonio de un teniente coronel paraguayo: “En el Chaco llueve sin cesar de diciembre a mayo, y no cae una sola gota de agua de junio a noviembre. A mediados de diciembre, el hombre pregunta, calado de agua y hastiado de barro: ¿cuándo dejará de llover? Y a mediados de junio, invadido de polvo fino del bosque, la choza y el alma: ¿cuándo caerá siquiera una llovizna?” (p. 17). En *El infierno verde* hay una constante referencia a dicha adversidad climática a la que aluden los textos oficiales e históricos: “La sed se nos pega a las gargantas, el polvo se nos mete

40 Una importante revista de Bolivia hizo un recuento, aunque limitado y fragmentado, de recortes de periódicos y notas de agencias de noticias en español, que da una idea de la magnitud mediática del conflicto. Para más detalles, consultar “Recortes de prensa de la guerra del Chaco”, *Signo*, mayo-diciembre 1995, pp. 237-307.

en las narices, el esfuerzo nos derrota los tendones” (Marín Cañas, 1935, p. 62). Aquí se nota cómo el entretendido entre la historia oficial y la ficción es parte de la estructura fundamental del texto, tanto de manera ontológica como epistemológica, pues la historia y la ficción se concretizan al tomar prestadas las intenciones de una y otra. De esta manera, Marín Cañas recurre a su acervo de fuentes históricas y noticiosas para recrear en su novela la tensión política entre Bolivia y Paraguay.⁴¹ Durante los tres años en que se luchó la guerra del Chaco, se efectuaron cruentas batallas por la posesión de fortines limítrofes en la nebulosa frontera en disputa, entre ellos Boquerón y Nanawa, en donde se libraron batallas decisivas que Marín Cañas también describe en detalle en su novela, específicamente en los capítulos VI, VII y XVI. Las balas y la artillería pesada provocaron un gran número de bajas, pero la lista de víctimas creció de forma exponencial a causa de un enemigo colateral: miles de soldados, de ambos bandos, murieron de sed en el desierto selvático por la falta de agua.⁴² Es justo ese dato verdadero el que Marín Cañas escogió para relatar uno de los principales problemas que enfrentan sus personajes, el cual, además, genera el desenlace trágico de su protagonista.

EL CUERPO DE LA NOVELA: EL CAMUFLAJE Y SUS PERSONAJES

El primer capítulo de la novela de Marín Cañas arranca con una referencia a la naturaleza: “El río, temblón en la oscurana, se injerta entre dos sombras” (Marín Cañas, 1935, p. 17). Como en las novelas del género de la tierra (valga decir *La vorágine*, *Don Segundo Sombra* o *Doña Bárbara*), *El infierno verde* muestra a una naturaleza imbuida de un espíritu animado y oscuro, inestable, impredecible y sombrío. El Chaco posee vida propia y tiene una fuerza impresionante que influye en el comportamiento humano: “A un lado, el río. Debajo, la ciénaga. Al frente, hasta la muerte, el Chaco. Es como un

41 Durante años, Bolivia hirvió en un debate político interno: la sucesiva pérdida de tierras desde el siglo XIX ante vecinos como Chile, Brasil y Perú empujó a diversos sectores del país a buscar una salida al océano Atlántico, pero se interponía el Chaco Boreal. Para Paraguay, que ya tenía asentamientos en la zona, la guerra representaba una afrenta a su soberanía y un tema de orgullo nacional. La disputa por las tierras del Chaco data de tiempos coloniales y los roces entre bolivianos y paraguayos por este territorio se reavivaron en 1928, mediante tensiones fronterizas sucesivas, hasta que estalló la guerra en 1932. Como lo explica Waltraud Q. Morales (2010), la ambigüedad limítrofe del Chaco data del siglo XVI y, al momento de ganar independencia de España, tanto los nuevos Gobiernos de Bolivia como de Paraguay reclamaron su jurisdicción sobre dichos territorios. Sin embargo, la escasa población y la gran distancia entre los pocos asentamientos humanos del Chaco hicieron que los reclamos se mantuvieran en punto muerto hasta la década de 1860. Bolivia basaba sus reclamos en que los territorios que antes habían sido de la entidad política colonial predecesora, la Audiencia de Charcas, debían serle transferidos. Por su parte, Paraguay sostenía que tenía derechos sobre esas tierras por poseer allí exploraciones y asentamientos (Morales, 2010, p. 103).

42 Marín Cañas le dice al crítico Esaú Molina Mena que, mientras leía los cables sobre el conflicto del Chaco, se dio cuenta de que “la tónica predominante de esta guerra es la sed” (p. 14).

gran pedazo de dolor” (Marín Cañas, 1935, p. 18). En algunos casos, la naturaleza, en la novela de la tierra, permite el desarrollo completo de las capacidades individuales, pero también, como en este relato, termina por imponerse a los seres humanos, arrasando, con su fuerza independiente y superior. Es así como el Chaco (que “desorienta” y “no tiene caminos”) rasga, seca, enloquece y consume.

En la primera escena de *El infierno verde*, el narrador y un antiguo empleado de su hacienda familiar caminan, en medio de una columna de soldados, tras reencontrarse en la selva. El ex empleado es un viejo indígena guaraní de nombre Nitsuga, un anagrama formulado con la palabra “Agustín”. Al haber sido Marín Cañas violinista, es probable que, por su formación musical, hubiera tomado este nombre del guitarrista y compositor paraguayo de origen guaraní Agustín Pío Barrios, conocido en América Latina en las décadas de 1920 y 1930, quien usaba el pseudónimo artístico de Nitsuga Mangoré.⁴³ Marín Cañas era un intelectual y un devoto católico, así que el hecho de que la palabra “Nitsuga” sea el anagrama del nombre Agustín también deja la posibilidad de que evoque el nombre de Agustín de Hipona, el filósofo y pensador considerado por la Iglesia católica como el padre de Occidente. En *El infierno verde*, el personaje del indígena Nitsuga es una figura paternal que protege al protagonista en dos momentos clave: primero, en su niñez, mientras crece en la hacienda familiar, y luego en su etapa adulta, cuando lo acompaña a enlistarse en la guerra del Chaco. El narrador lo describe (recurriendo a estereotipos) como un indígena melancólico, leal y callado. Su fisonomía está delineada, según el texto, con trazos metamorfoseados, ya que Nitsuga tiene “manos de piel de desierto” (Marín Cañas, 1935, p. 19), en su “cara de palo no hay expresión alguna” y su cuerpo está “repleto de roca áspera y salada” (Marín Cañas, 1935, p. 76). Es decir, el narrador de la novela, lejos de humanizarlo, le otorga características propias de la tierra.

La anterior operación va más allá de una mera comparación, ya que el indígena es considerado una prolongación humana de la selva: “Nitsuga, en el comienzo de la selva, es un pedazo de ella” (Marín Cañas, 1935, p. 51). Este personaje guaraní se camufla camaleónicamente con la aridez del Chaco, se convierte en una extensión de la naturaleza y muestra, a lo largo de la novela, una resistencia corporal mayúscula, parecida a la fuerza del imponente paisaje. Para el protagonista, Nitsuga representa una dimensión paternal y, a la vez, religiosa. Cuando el soldado narrador va a ser operado, tras resultar herido en combate, dice las siguientes palabras bajo los efectos de la anestesia: “nitsuga (sic) eres mi padre” (Marín Cañas, 1935, p. 172). El personaje guaraní es entonces un padre simbólico que reemplaza al padre genético; es una figura totémica que lo protege y, a la vez, le ofrece una lealtad y una sumisión totales, casi de esclavo. A su vez, el soldado narrador responde poniendo en Nitsuga su fe en los momentos más difíciles de los enfrentamientos. Sigmund Freud explica que

43 En el primer tercio del siglo XX, el guitarrista y compositor paraguayo Nitsuga Mangoré cobró fama internacional y, en la década de 1930, emprendió varias giras de conciertos en América Latina y Europa, en las que incluyó a Costa Rica (Godoy y Szarán, 1994, p. 104).

un tótem es un animal, una planta o una fuerza natural que se halla en una relación particular con un grupo. El tótem, dice Freud (2021), es tanto el antepasado de un clan como su espíritu protector (p. 9). Nitsuga, como imagen totémica, representa a la etnia guaraní, su idioma, su cultura y su pueblo, junto a los cuales el protagonista se siente protegido y por los que siente una profunda admiración y devoción, así como también lo lástima el ver cómo son menospreciados por la élite blanca.

En *El infierno verde* hay una constante referencia a vocablos en guaraní, que marcan una impronta lingüística de extrañeza y acentúan la verosimilitud de la historia, dada la importancia social y cultural de este idioma en ambos países.⁴⁴ Por ejemplo, en el texto se encuentran palabras como *che* (yo), *cusuí* (remolino), *guaicurú* (hormiga carnívora) y *Mbói chiní* (víbora de cascabel). Marín Cañas pone en boca del soldado dichas palabras haciendo pensar al lector que el protagonista domina el guaraní. En el relato se explica que el soldado es producto del mestizaje, ya que, por un lado, su madre es indígena, mientras que su abuelo y su padre —a quien casi no menciona— son blancos. El autor tiene un cuidado extremo de evitar que se filtren costarrriqueñismos o un lenguaje que despierte sospechas en los lectores y delate que desconoce *in situ* el territorio del Chaco. De ahí que incluye, dosificadamente, un léxico de la zona que adquirió a través de su investigación periodística, como nomenclatura de la fauna (“quebracho”, “pirizal”), toponimia verdadera (Nanawa, Falcón, Islápoli, Arce, Puerto Casado, etc.) y nombres de personajes que pueden sonar paraguayos (“Nitsuga”, “Ezcarru”, “Curriche”, “Delmonte”, “Ayolas”, etc.). De esta forma, Marín Cañas construye el “efecto de realidad” a la Barthes. En la novela, la impronta guaraní de la herencia cultural materna se ve contrarrestada por la familia paterna del protagonista, en especial su abuelo, “un viejo coronel que tenía los ojos y la barba impregnados de tragedia” (Marín Cañas, 1935, p. 25). El coronel, de ideas conservadoras y racistas, niega la sensibilidad y los derechos de los indígenas, al mismo tiempo que cree firmemente en el heroísmo y la guerra como un medio purificador. Conforme avanza el relato, el soldado se aleja cada vez más de las ideas belicosas de su abuelo, a la vez que acrecienta su relación de cercanía totémica con Nitsuga.

El totemismo no es solamente un sistema social, sino también uno religioso, ya que consiste en relaciones de respeto y mutua consideración entre el ser humano y el tótem.⁴⁵ Marín Cañas muestra una devoción religiosa hacia su propio padre, a quien cita a lo largo de su obra literaria y le dedica esta novela. Además, la dimensión religiosa está

44 En Bolivia, el guaraní es uno de los idiomas oficiales. En Paraguay, junto con el español, es lengua oficial desde 1992 y buena parte de la población paraguaya aprende primero la lengua indígena y después el español (Ortiz Mayans, 1997, p. 1).

45 La dimensión religiosa tiene una influencia importante en la vida de este periodista escritor. Católico profeso y simpatizante de las ideologías de derecha, Marín Cañas hace una serie de referencias religiosas que se pueden rastrear en diferentes momentos en su obra. Por ejemplo, en su discurso de ingreso como miembro de la Academia Costarricense de la Lengua, compara dicho foro con un templo y dice que va a ingresar a él como un “contristado feligrés”, persignándose, haciendo la señal de la cruz y diciendo: “en el nombre de Cristo, de Don Quijote y de mi padre. Amén” (1978, p. 121).

presente en toda la producción de Marín Cañas, especialmente en su siguiente novela, *Pedro Arnáez*.⁴⁶ Sin embargo, en *El infierno verde*, la relación totémica es sacudida cuando Nitsuga y otros soldados mueren víctimas de un bombardeo aéreo. Cuando el narrador encuentra el cuerpo del indígena, unas hormigas le están comiendo las pulpas de los ojos. Esta cruda imagen muestra cómo la guerra carcome y devora, arrasando la capacidad de observar y juzgar, provocando una desfiguración de los sentidos. Al igual que la guerra, la naturaleza asola a nivel simbólico. La idea del medio ambiente como un espacio que engulle y aniquila es un tópico recurrente de la literatura latinoamericana. La muerte de Nitsuga lleva al soldado a escribir: “Desde ayer me siento gigantescamente solo” (Marín Cañas, 1935, p. 206). Esta orfandad agigantada del protagonista es el comienzo de su desorientación, el principio de su final.

En el Chaco, el narrador conoce a un personaje que encaja con la visión bélica de su abuelo, Ezcarru, un “muchachito de escasos veinte años, animoso y gallardo”, quien se incorpora al ejército paraguayo porque quiere, expresamente, ser héroe (Marín Cañas, 1935, p. 37). Constantemente, el soldado Ezcarru arenga a sus compañeros sobre el heroísmo y la necesidad de ir a pelear al fortín Boquerón, uno de los principales frentes de combate, en el cual se encuentran atrincherados los enemigos bolivianos. Sin embargo, Ezcarru contrae paludismo y comienza su rápido declive, tanto físico como moral: “tiritita de frío metido en la brasa de El Chaco. Es grotesco este frío del pobre muchacho” (Marín Cañas, 1935, p. 46). Para contrarrestar el efecto de la fiebre palúdica, Ezcarru toma repetidamente dosis de quinina, que terminan por dejarlo sordo. Se convierte entonces en un aspirante a héroe que habla, pero no escucha. Esta característica de Ezcarru tiene una fuerza simbólica especial, ya que sugiere una voz unilateral: la intolerancia y la ausencia de diálogo que provoca la guerra, en donde los bandos producen monólogos exacerbados. El deterioro progresivo del soldado Ezcarru se acelera con la sed y, más tarde, con la mordedura de una serpiente de coral. A través de dicho personaje guerrerista, el autor implícito editorializa su desdén por el conflicto, mostrando la ironía de cómo un joven que quiere dar su vida empuñando las armas muere antes de llegar al frente, humillado y estragado corporalmente, sin haber tan siquiera disparado una sola bala y sin obtener su ansiado —e idealizado— heroísmo. Ezcarru cree que sus enemigos están en la otredad del exterior, pero termina vencido por la fiebre y el veneno, que se extienden y lo matan desde su interior.

En la novela de Marín Cañas, la muerte en el campo de batalla es enfatizada como “indigna, sucia, grotesca” (Marín Cañas, 1935, p. 82), así como “desgarradora” (Marín Cañas, 1935, p. 121), sube “del vientre de la pampa” (Marín Cañas, 1935, p. 163) y escolta a los soldados. En uno de sus avances, los hombres pasan frente a un cadáver del que solo se distingue visiblemente su dentadura blanca, como si se estuviera riendo de ellos. Es la

46 La novela *Pedro Arnáez* narra la tormentosa vida de un hombre que participa en una revolución armada en El Salvador. El relato comienza con la muerte del padre del protagonista y la ruptura, a partir de ese momento, con su dimensión espiritual y religiosa, para más tarde reconciliarse y reencontrarse con sus valores (Marín Cañas, 1984, p. 262).

personificación de la muerte que se burla de los combatientes, de todos, sin importar que estén en el bando vencedor o en el de los vencidos. De esta manera, la muerte es la máscara que cubre por igual tanto a la gloria como a la derrota. En su marcha a través del Chaco, el soldado narrador forma parte de una columna a cargo del teniente Zavala, cuyo apellido, en la primera edición de la novela, aparece en unas ocasiones con “v” y en otras, con “b”. Dicha errata puede ser otra de las grietas por donde se filtra el origen periodístico del texto, publicado originalmente en el diario *La Hora*. Como se mencionó, la novela se había difundido en una serie por entregas y, al ser escrita con la premura periodística, es posible que en las pruebas se fueran numerosos errores que no tuvieron tiempo de ser captados. El apellido de Zavala es más tarde corregido en las ediciones sucesivas, en las cuales aparece siempre con “v”. Zavala es un oficial que lidera a sus hombres entre dos extremos: los hunde en el tedio y la parálisis de la espera (a la expectativa de órdenes de avance) o los obliga a caminar hasta la extenuación. Sobre esta oposición, el narrador dice: “Andar en el Chaco es como comenzar a huir de él. Detenerse, pegarse a la tierra, es como comenzar a morir en él” (Marín Cañas, 1935, p. 58); es decir, en cualquiera de los dos escenarios, la guerra genera ansiedad y dolor. En la espera hay una agonía, mientras que en el movimiento hay una escapatoria ansiosa. En ambos casos, el final es siempre el mismo, la muerte.

Cuando el batallón del protagonista por fin emprende el ataque al fortín Boquerón, una explosión deja ciego a Zavala. Aun así, el teniente da un salto afuera de la trinchera y, con su sable en mano, se pierde desesperado en la polvareda de la lucha. “A Zabala [sic] se lo había tragado Boquerón, tal como yo lo vi, a ras de la trinchera: dando zancadas, con las cuencas vacías, con el sable y los gritos tiesos, tal que si corriera a ensartar un rosario de estrellas” (Marín Cañas, 1935, p. 123). Zavala ataca ciegamente a un enemigo que cree intuir, pero que está fuera de su alcance. Esta imagen es probablemente la que inspiró la ilustración de portada de la primera edición de 1935. En esa ilustración se muestra a un soldado que empuña un sable ensangrentado con su mano derecha en alto. Evocando una imagen dantesca, el soldado está rodeado de llamas verdes y su rostro es una calavera.

Lo anterior es parte de una serie de detalles macabros que suceden en el transcurso de la narración. Entre estos momentos se encuentra cuando la columna de soldados del narrador camina con poca visibilidad por un campo sembrado de cadáveres. Uno de los hombres del grupo, el sargento Delmonte, grita repentinamente captando la atención de la tropa: “Instintivamente todos nos agachamos hacia el suelo... Delmonte ha puesto el zapato sobre la panza de un cadáver” (Marín Cañas, 1935, p. 81). Al pisar un cuerpo inerte y hundir su bota hasta el fondo, el sargento Delmonte se sumerge metafóricamente en la destrucción. Es un vaticinio de lo que se viene, ya que, en la guerra, tarde o temprano el dolor los va a torturar de distintas formas, tragándoselos a todos. De hecho, poco después, una ráfaga de metralla le parte las piernas a Delmonte. El narrador asegura que, cuando lo trasladan al hospital, el sargento llevaba los “ojos estrávicos, (sic) mudos de gritar tanto” (Marín Cañas, 1935, p. 122).

Las imágenes de Zavala —lanzándose contra el enemigo en su propia oscuridad— y Delmonte —hundiendo su bota en otro cuerpo— representan una danza macabra (*danse macabre*), que en el arte y la literatura es un recordatorio de lo ubicuo de la muerte y de cómo acompaña a todos los seres humanos en una procesión individual inescapable (Cuddon, 1999, p. 204). Marín Cañas no solo quiere recordar a sus lectores este dato ontológico inexorable, sino que, a través de dichas imágenes, muestra que, en el frente de pelea, la batalla el final humano se acelera de forma dramática. Ese presentimiento de un final abrupto, el cual, tras la danza de la batalla, deja un escenario de cuerpos desfigurados, hace que los soldados pierdan la fe en un futuro y olviden su pasado, que se vuelve más que nebuloso:

¿Cuántas horas? No sabemos. Para mí esta noche comenzó hace siglos.

¿Terminará? ¿Cuándo? No espero que termine nunca. Ya no tengo noción ni del tiempo que transcurre ni del que pasó. Aquí en la barricada, la vida pierde dos conjugaciones: el pasado y el futuro. A la una se la tragó la noche, el combate, el hedor y la sed. A la otra, la muerte” (Marín Cañas, 1935, p. 93).

En esta reflexión, el narrador señala cómo las sensaciones de la guerra transforman el sentido del tiempo: una noche puede durar siglos y parecer infinita. La barricada es un espacio que aísla a los soldados del resto del mundo. La memoria individual se desdibuja por la experiencia del combate, los aromas corporales y el deseo por beber agua. Beber se convierte en una forma de vivir y revivir. Y ahí, en la barricada, se vive solo en función de un tiempo, el presente. En un momento, el narrador asegura: “Los minutos se alargan. Ya no tienen sesenta golpes. Son sesenta angustias” (Marín Cañas, 1935, p. 83). Dicho presente, entonces, equivale a respirar y mantenerse en pie; es un *carpe diem* que se (sobre)vive con una intensidad superlativa, pero no por el placer, sino por el desplacer, la angustia y la zozobra. Este tema del tiempo está *presente* en toda la novela. El narrador transmite la inutilidad de la experiencia anterior, por ejemplo, cuando afirma que “el tiempo ha perdido su valor” (Marín Cañas, 1935, p. 151) y reflexiona sobre la imposibilidad de un futuro tras la guerra: “¿Qué día es mañana? Nadie lo sabe. Da lo mismo” (Marín Cañas, 1935, p. 46). En varias ocasiones, el narrador principal cuestiona, introspectivamente, su propia vida: “¿De dónde vengo y hacia dónde voy?”. Los dos tiempos verbales se calcinan bajo el sol del Chaco en un presente que lo envuelve todo: “Veo, toco, respiro, como, duermo” (Marín Cañas, 1935, p. 192). Lo único que cuenta es el presente, tedioso y extendido.

Uno de los personajes principales, llamado *Curriche*, comienza a cuestionar también ese presente que viven los soldados, inmersos en los combates no por su propia voluntad, sino por las disputas políticas de sus Gobiernos. *Curriche* es un joven indígena de la ciudad de Encarnación. La Real Academia Española registra dos acepciones para la palabra “curiche” (con una “r”): en Bolivia, es un charco o una pequeña laguna y, en Chile, es una persona de piel oscura (Real Academia Española, “Curiche”, p. 718). Evocando esa acepción de pequeña laguna, en pleno frente de batalla y ante la incertidumbre de

los soldados, *Curriche* se convierte en un oasis para cuestionar el motivo la guerra y disparar las dudas de sus colegas. Este personaje formula al grupo una pregunta fundamental en presente: “¿Por qué peleamos?” (Marín Cañas, 1935, p. 128). El soldado narrador intenta contestarle, pero solo puede responder pronunciando una palabra: “Peleamos...” (Marín Cañas, 1935, p. 128). Es un solo verbo, conjugado en presente y plural, como simple afirmación de la violencia, seguido por una elipsis enigmática. Sin esperar a que sus compañeros amplíen la respuesta del protagonista, el propio *Curriche* ofrece una sentencia de cuatro palabras: “Yo no tenía novia” (Marín Cañas, 1935, p. 129). Surge aquí una pregunta: ¿por qué al responder a su pregunta, *Curriche* conjuga el verbo *tener* en imperfecto? ¿Por qué no usa el presente (“Yo no tengo novia”) o el pretérito (“Yo no tuve novia”)? Tal vez, Marín Cañas quiere mostrar a un personaje en el limbo de un pasado continuo, en donde la acción nunca concluye totalmente, no se completa. Y es a través de la elipsis que se muestra ese vacío, esa falta de plenitud. Además, se corporizan los motivos absurdos del conflicto, un tema de fuerte arraigo y presencia en las novelas de guerra. El conflicto armado, que interrumpe la vida anterior de los soldados, impide dicha plenitud de logros personales y afectivos, dejándolos con un pasado que nunca sucedió. En el caso del narrador, su amor inconcluso es Mencha, su amante indígena, a quien deja en Asunción una vez que sale para el Chaco. Más tarde, en pleno campo de batalla, *Curriche* muere en Boquerón, cuando está dentro de su propia trinchera: “Un casco de metralla le ha arrancado un pedazo de cabeza” (Marín Cañas, 1935, p. 138). Es un momento simbólico, el personaje que cuestiona en presente los motivos de la guerra, el soldado que piensa y cuestiona, muere al ser devastado en su cabeza.

En *El infierno verde*, el presente no es solo un tema recurrente en las reflexiones y los diálogos, sino también la forma en que es comunicada la narración, ya que la conjugación verbal que predomina es el presente del indicativo:

Caen las granadas. *Chillan* primero en la noche; *se oye* el largo quejido que *es* un silbo sobre los matorrales, y luego la trepidación horrible. Enormes columnas de polvo *se levantan*, repletas de astillas, de palos rotos, con ramas de matorrales, con pedazos de cuerpos humanos mutilados. El polvo, los troncos, los matorrales, los pringues de las carnes putrefactas *nos llueven* encima (Marín Cañas, 1935, p. 85).

Todos los verbos en este pasaje se encuentran en presente (las itálicas se han añadido) y dan una sensación de simultaneidad. La acción parece sincrónica con la lectura, a pesar de su imposibilidad lógica, ya que el diario es un género que se escribe como recuento de una acción pasada. A partir de una perspectiva histórica, como lo explica Bakhtin (2005), el presente, tomado como punto de partida para la orientación artística, en su interminable apertura, es una revolución en la conciencia creativa y provoca una reorientación y destrucción de la vieja jerarquía de temporalidades, en el momento de transición entre la Antigüedad clásica y el helenismo hacia el nuevo mundo (p. 57). Bakhtin (2005) explica que, desde sus comienzos, la novela es estructurada no en la

imagen distante del pasado absoluto, sino, más bien, “en la zona de contacto directo con la inconclusa realidad actual” (p. 58).⁴⁷ Este contacto directo con la realidad del presente diario es, precisamente, también una característica de los periódicos, que ofrecen dicha sensación de inmediatez y cercanía a través de su narrativa de “lo nuevo”, de la noticia. Para crear la impresión de novedad, Marín Cañas emplea esta poética del presente —como en los diarios—, con el objetivo de generar en el lector la sensación de que los hechos pasados ocurren en el momento en que son leídos, en una especie de presente diferido. Dicho presente, que es tanto gramatical como semántico, es una estrategia que produce un efecto de inmediatez y proximidad en los lectores. Además, Marín Cañas introduce otras técnicas en su relato para contar aspectos del pasado del protagonista. Una de estas técnicas es la figura retórica de la analepsis, una forma de narración que introduce pasajes retrospectivos, los cuales rompen la secuencia cronológica y que, en lenguaje cinematográfico, son comúnmente conocidos como *flashbacks*. Dicha figura retórica interrumpe la secuencia del presente en la narración, así como le brinda al relato un tono cinematográfico, permitiéndole al soldado adentrarse en su pasado individual y familiar.

La historia de *El infierno verde* se desarrolla en 345 días, pero, si se toma en cuenta sus analepsis, se abarca un total de treinta años, desde que el protagonista nace hasta que decide dejar Asunción y viajar al Chaco (Bianchini, 1977, p. 36). Gracias a estas analepsis, los lectores llegan a saber que el soldado narrador es un joven abogado de treinta años, la misma edad de Marín Cañas al momento en que escribió la novela. Además, dichos cortes cronológicos del relato muestran cómo el narrador, al igual que miles de paraguayos que se enlistaron en el ejército, fue enviado al campo de batalla sin mayor entrenamiento militar. En estos *flashbacks*, el narrador también ofrece algunas pistas sobre su mestizaje y su identidad bicultural. La familia de su padre, blanca y terrateniente, posee una hacienda con empleados indígenas en Caa-Guazú, cerca del río Pilcomayo; mientras que de su madre, una mujer guaraní, posiblemente pobre, se brinda información lacónica, ya que apenas se dice que era “una india triste, de óvalo romántico”, quien falleció joven (Marín Cañas, 1935, p. 24). Poco a poco, el narrador se va distanciando más y más de las ideas guerreristas de su abuelo, algo que profundiza su orfandad, pero, al mismo tiempo, acrecienta su identificación con la cultura guaraní, la cual, según constata, es discriminada profundamente y usada como carne de cañón en la guerra. En este proceso de crítica, al presenciar las muertes de sus colegas y enemigos, quienes ni siquiera saben por qué luchan, el narrador cuestiona no solo a la guerra en sí misma, sino además a los actores corporativos y multinacionales involucrados. Es la revelación, la anagnórisis:

La guerra es esto: matar, sin saber por qué se mata. ¿qué sabe este indio de los oleoductos que traerían pingües ganancias para la *Standard Oil* de Santa Cruz, si los hacen llegar hasta la cuna del río Paraguay? ¿Qué entiende este pobre ser, a quien todo se le ha negado, engañándolo con la burda estafa democrá-

tica que impone el fraude del voto popular? ¿Qué ganará o qué ha ganado con venir aquí a que lo despojen del único derecho propio, concedido por la misma naturaleza que le dio el hálito de la vida? (Marín Cañas, 1935, p. 102).

En este pasaje, Marín Cañas se refiere a la petrolera Standard Oil Company, una compañía cuyo papel en la guerra del Chaco generó gran controversia y que, décadas después del conflicto, todavía provoca debates sobre su nivel de participación. Durante la guerra, diversos sectores acusaron a las dos compañías petroleras de atizar subrepticamente el fuego de la disputa, al alinearse, cada una de ellas, aparentemente, con uno de los ejércitos enfrentados. Son numerosas las versiones que denuncian a la compañía estadounidense, conocida más tarde como Exxon, de aliarse con Bolivia y a la europea Royal Dutch Shell de apoyar a Paraguay.⁴⁸ Incluso, décadas más tarde, cuando Paraguay y Bolivia finalmente firmaron en Buenos Aires un acuerdo de límites sobre el Chaco, la entonces presidenta argentina Cristina Kirchner dijo en su discurso: “La guerra entre Paraguay y Bolivia no fue una excepción. Tuvo olor a petróleo como tantas guerras que se libraron en aquellos tiempos y ahora también (“Presidentes de Bolivia y Paraguay sellan histórico acuerdo limítrofe”, 2009).⁴⁹ En el pasaje en cuestión de *El infierno verde*, el narrador no solo cuestiona los hilos de influencia de las petroleras, sino también el sistema político democrático, al que cataloga de “estafa”. Es decir, afirma que, detrás de la retórica democrática —que, en teoría, defiende los derechos de las mayorías—, hay un delito y un engaño con un lucro de por medio. Las principales víctimas fueron los campesinos, los pobres y los indígenas que pelearon en esta guerra, quienes se vieron empujados a la cacería humana del Chaco.

48 Para detalles sobre los actores participantes en este conflicto, se puede constatar un meticuloso documento de la época elaborado por Gordon Ireland, titulado *Boundaries, possessions, and conflicts in South America* (1938). En cuanto al papel jugado en la guerra del Chaco por las compañías petroleras de Estados Unidos y Europa, existe un gran número de referencias bibliográficas que van desde novelas y cuentos antibélicos hasta documentos con análisis sobre las implicaciones concretas de dichas multinacionales en el conflicto, como el propio estudio de Ireland, y otros estudios como *La guerra del petróleo* (2007) de Julio José Chiavenato, *Economía y petróleo durante la guerra del Chaco* (1983) de Alfredo Seiferheld y *La Standard Oil Company y la guerra del Chaco* (2007) de Luis Agüero Wagner. Desde la década de 1930, tanto la Standard Oil de New Jersey como la Royal Dutch han negado su participación en el conflicto, pero su intervención ha sido denunciada en diversos foros, incluso en el Congreso de los Estados Unidos, donde el senador de Louisiana, Huey Pierce Long, hizo vehementes acusaciones (Agüero Wagner, 2007, p. 36). En agradecimiento por sus denuncias ante el Congreso de Estados Unidos, durante la guerra, Paraguay nombró uno de sus fortines en el Chaco “Fortín Senador Long” (Ireland, 1939, p. 83). En 2009, cuando Paraguay y Bolivia finalmente firmaron en Buenos Aires un acuerdo de límites sobre el Chaco, la entonces presidenta argentina Cristina Kirchner dijo en su discurso: “La guerra entre Paraguay y Bolivia no fue una excepción. Tuvo olor a petróleo como tantas guerras que se libraron en aquellos tiempos y ahora también (“Presidentes de Bolivia y Paraguay sellan histórico acuerdo limítrofe”, 2009).

49 El acuerdo de límites por el Chaco fue firmado en la capital argentina, el 27 de abril de 2009, por los presidentes de Paraguay, Fernando Lugo, y de Bolivia, Evo Morales, con la mediación de la presidenta argentina Cristina Kirchner. En sus discursos, tanto Lugo como Morales y Kirchner mencionaron las implicaciones de las compañías petroleras.

PARALELISMOS ENTRE *EL INFIERNO VERDE* Y *SIN NOVEDAD EN EL FRENTE*

La novela *El infierno verde* guarda varias similitudes con la obra alemana *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque, publicada en 1929, es decir, seis años antes, y es posible rastrear la influencia que representó para Marín Cañas. Coincidentemente, antes de publicar su novela como libro, el relato de Remarque también apareció con éxito como folletín, ya que primero fue publicado por el diario alemán *Wossische Zeitung* (Tims, 2003, p. 52). Además de un origen común ligado a la prensa, las novelas de Remarque y Marín Cañas comparten otras características, entre ellas, el ser escritas en primera persona como el diario de un soldado, el predominio del tiempo verbal presente, el empleo de técnicas expresionistas de narración (Anderson Imbert, 1961, p. 243), las referencias a las nuevas tecnologías de batalla y el hondo tono antibelicista, que cuestiona la violencia y muestra el absurdo de la guerra.

También hay coincidencias en la dimensión biográfica de los autores. Tanto Remarque, quien nació en 1898, como Marín Cañas, nacido seis años más tarde, en 1904, tuvieron una formación musical e interpretaban instrumentos. En su juventud, ambos ejercieron diversos trabajos comerciales y pasaron por sendas experiencias militares, ya que el alemán luchó en la Primera Guerra Mundial y el costarricense estudió en la Academia Militar de Segovia, en España. Sin embargo, hay una notoria diferencia intelectual de legitimación literaria en sus respectivos países. En la época de su publicación, la obra de Marín Cañas fue menospreciada en Costa Rica por una parte de la República de las Letras. Algunos críticos literarios de Costa Rica sostienen que *El infierno verde* fue poco valorada por la academia local, porque fue considerada una novela con “una temática foránea” (1935, p. 166). Ese cierto desdén de los intelectuales costarricenses por lo extranjero ha estigmatizado la obra de Marín Cañas.

Por su parte, Remarque alcanzó un gran éxito en Alemania y su novela se convirtió en un fenómeno mundial de ventas. Solo en 1929, *Sin novedad en el frente* vendió cerca de un millón de copias en Alemania, a lo que se suma otro millón y medio en el resto del mundo, con traducciones a más de treinta idiomas (O'Neill, 1999, p. 10). En 1930, los estudios Universal adaptaron al cine la novela de Remarque y la versión fílmica, *All Quiet On the Western Front*, recibió numerosos reconocimientos, entre ellos, el Óscar a la mejor película y al mejor director (p. 1). En contraste, a pesar del éxito de ventas como folletín y los elogios que recibió *El infierno verde* en América Latina, Estados Unidos y España, en Costa Rica, el medio intelectual le brindó escasa atención. Según el crítico Alexander Sánchez Mora (2003), entre los letrados costarricenses, prácticamente “nadie dice nada” de la novela, al punto que Marín Cañas bromeó de que le era difícil deshacerse de una cantidad de copias que conservaba en su casa (p. 14).

La novela *Sin novedad en el frente* narra la historia de Paul Bäumer, un joven alemán, quien, alentado por uno de sus profesores, deja sus estudios y, junto con sus colegas

del colegio, se enlista en el ejército de Alemania, con el ideal enardecido de luchar por su país y alcanzar el heroísmo en la Primera Guerra Mundial. La novela muestra la paulatina metamorfosis psicológica de Bäumer, pues —enfrentado con la cruda realidad del frente, la escasez de comida, la muerte sucesiva de sus amigos, las batallas cuerpo a cuerpo y el terror de los bombardeos— pasa de la convicción a una profunda decepción y termina por cuestionar el embrutecimiento que produce la guerra;⁵⁰ todo esto en un proceso de alienación que culmina con su propia muerte (Remarque, 1929 p. 291).

Mientras en *Sin novedad en el frente* uno de los temas recurrentes y de trascendencia es la escasez de comida, en *El infierno verde* es la sed provocada por la escasez de agua. Los soldados recorren a pie el Chaco y pasan por un proceso de deshumanización espoleado por la sed: “Pobres de nosotros, náufragos de esta gran desolación, perdidos en el laberinto de nuestro cerebro, embrutecidos por la sed” (Marín Cañas, 1935, p. 136). La escasez de agua empuja a los soldados a la desesperación, incluso en sus sueños: “me chupo las lágrimas tengo tanta sed” (Marín Cañas, 1935, p. 176), erosionando inexorablemente la razón: “Me dieron agua. Ni siquiera la recordaba... Lloré de dolor y de alegría” (Marín Cañas, 1935, p. 113). La sed atormenta a varios de los personajes principales, como Ezcarru, Rodríguez y el propio narrador, a quienes la falta de agua los empuja a su final.

En el Chaco, el compañero agranda la sed y con ello disminuye la esperanza. Sólo hay un objeto que nos ayuda: la cantimplora, de cuya panza ha de salir el líquido necesario para seguir en esta absurda idea de morir sin saber por qué peleamos... También en el fortín los bolivianos se resecan de sed (Marín Cañas, 1935, pp. 132–33).

En este pasaje, el autor resalta una consecuencia de la falta de agua: la desolación individual en medio de la colectividad, la destrucción humana paulatina, que afecta y arrasa por igual a todos los participantes de la guerra. La sed desola, es decir, deja solo al individuo, a pesar de que está rodeado por otros soldados, y multiplica el sentimiento egoísta de sobrevivencia. De ahí que la cantimplora como objeto se convierte en un fetiche de salvación que todos quieren poseer, el cual alcanza su grado máximo en la figura de un botín de guerra que consigue *Curriche*. Dicho personaje encuentra una cantimplora más grande que las que tiene el resto de la tropa. Es una cantimplora que puede alojar más agua, lo que en el Chaco significa más vida, dejando a su dueño en una clara posición de ventaja sobre sus pares. La nueva cantimplora genera la envidia, los sueños y las alucinaciones de sus colegas y, cuando *Curriche* muere, otro soldado, Rodríguez, se apropia de ella, convirtiéndose en un nuevo eslabón de la cadena de la tragedia. La cantimplora, como fetiche de vida, es irónicamente a la vez una herencia y una marca material de la muerte. Se trata de un episodio muy similar a uno narrado en *Sin novedad en el frente*, cuando uno de los personajes, el soldado alemán Kemmerich, muere tras las complicaciones de una amputación (Remarque, 1929, p. 15). Las pertenencias más valiosas de Kemmerich,

50 En un pasaje de la novela, Bäumer dice: “We are cut off from activity, from striving, from progress. We believe in such things no longer, we believe in the war” (Remarque, 1929, p. 88).

sus botas, pasan entonces a propiedad de uno de sus amigos, quien más tarde fallece en combate. Las botas, como fetiche, se convierten en un botín de guerra y comienzan a migrar de un soldado a otro, dándole al objeto una nueva significación en la cadena de subjetividades. La idea del fetiche que pasa de soldado en soldado también aparece en el cuento “La paraguayá”, que forma parte del libro de relatos *Sangre de mestizos* (1936) de Augusto Céspedes. Esta colección de cuentos es considerada una de las mejores obras sobre la guerra del Chaco. En “La Paraguaya”, una narración que está en directo diálogo con los textos de Remarque y Marín Cañas, el fetiche es la foto de una mujer, una imagen que representa a la supuesta esposa paraguaya de un soldado caído. El retrato es apropiado por sucesivos soldados, bolivianos y paraguayos, quienes asumen que la mujer era la esposa de un enemigo, pero conservan su imagen como trofeo.

La novela de Remarque fue escrita en un momento histórico que se enmarca en un período “muy fecundo en obras literarias y memorialísticas” sobre la Primera Guerra Mundial, como lo explica el crítico Nil Santiáñez (Sender, 2006, p. 16). En este género de novelas de guerra destacan *Le feu (journal d'une escouade)* (1916) de Henri Barbusse, una obra pionera en su campo;⁵¹ *Three Soldiers* (1920) de John Dos Passos; *Clarembault* (1920) de Romain Rolland; y *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, que, aunque no trata directamente sobre la guerra, sí incluye la historia de un personaje central llamado Septimus Warren Smith, un veterano de la Primera Guerra Mundial, quien vive con el trauma psicológico que le dejó el campo de batalla. Dichas novelas fueron leídas en América Latina y dejaron un fuerte impacto en los escritores y el público regional. De hecho, debido a su admiración por la novela de Woolf, años más tarde, en la década de 1950, el joven Gabriel García Márquez adoptó como pseudónimo el apelativo “Septimus”, con el cual firmaba sus columnas para el periódico *El Heraldo* de Barranquilla.

Al final de la década de los años veinte, además de *Sin novedad en el frente*, aparecieron varias obras que se convirtieron en clásicos de un boom de literatura bélica, en cuenta *The Case of Sargent Grisha* (1927) de Arnold Zweig, *Undertones of War* (1928) de Edmund Blunden y *A farewell to arms* (1929) de Ernest Hemingway. En esta misma época surgió en España *Imán* (1930) de Ramón Sender, que tiene como escenario la batalla de Annual, que el ejército español perdió en Marruecos. Es muy posible que Marín Cañas conociera la obra de Sender, ya que el hecho de vivir en su juventud en Segovia y que sus padres fueran de España alimentó su profundo interés en la política, la literatura y la sociedad española, algo que se manifiesta en varios de sus libros de ensayos.

A diferencia de la novela de Remarque, en *El infierno verde*, el protagonista es anónimo, es un soldado paraguayo del que nunca se menciona su nombre o su apellido. No obstante,

51 En español, la novela de Barbusse circula bajo el título *El fuego*. El periodista y escritor argentino Roberto Arlt queda hondamente impresionado por esta obra y la comenta en sus aguafuertes, citando en sus *Obras* una famosa frase de Barbusse: “Una guerra son dos ejércitos que se suicidan” (Arlt, 1998, p. 411). El original en francés es: “*Deux armées aux prises, c’est une grande armée qui se suicide*”.

ambos personajes comparten la curva de emociones sobre sus respectivas guerras, que va del entusiasmo nacionalista inicial a la decepción, el terror, la alienación y la muerte. Este proceso lleva a Bäumer y al soldado paraguayo a una revisión crítica de los valores transmitidos por sus padres y maestros acerca de los conceptos de patria, civilización y heroísmo (Quesada Soto, 1998, p. 12). Otra coincidencia de las dos novelas son las graves heridas que sufren los protagonistas y que los obligan a convalecer en un hospital.

Es precisamente en el hospital donde ocurre uno de los episodios más intensos de *El infierno verde*, cuando al soldado paraguayo, herido en una pierna, lo trasladan a un quirófano para practicarle una cirugía. “Me han colocado debajo de una lámpara... Aquella lámpara monstruo me tragará... Me colocan una mascarilla en el rostro” (Marín Cañas, 1935, pp. 167–68). Cuando el narrador aspira el éter de la anestesia, comienza un momento onírico, que se traduce en el texto mediante una yuxtaposición de imágenes, ideas y frases sin signos de puntuación; en una técnica de escritura modernista:

La guerra es una cosecha de horrores y el horror no hace patria ni pone lozanía en el cerco en donde vivimos canallas mentirosos, falsos hipócritas quieren que la indiada sin derecho a la vida renuncie a todo y se deje matar en las trincheras sin haber conocido la gloria de libertarse de la brutalidad del mate y del aguardiente el caciquillo tienen intereses mientras la guerra se mantenga como un fogón en el chaco” (Marín Cañas, 1935, p. 169).

En su seminconsciencia, el narrador critica, en una sucesión de imágenes, la manipulación electoral de la que son víctimas los indígenas. Además, expresa su repulsión hacia su propio abuelo y otras autoridades de su pueblo, Villa Rica, quienes emplean la palabra “patria” para enviar a los pobres a la lucha armada, mientras que son esas mismas autoridades quienes los condenan a la depauperación, la soledad y la muerte. Si bien Villarrica es un pueblo verdadero de la región de Caaguazú, Marín Cañas trastoca su escritura en dos palabras, en una versión muy parecida al nombre de Costa Rica. En su estado de inconsciencia, el narrador de *El infierno verde* les grita a su abuelo y a los políticos de su pueblo que se detengan y les pide a los indígenas que no se dejen engañar. El pasaje continúa con diversas visiones, entre ellas, imágenes de hombres rubios que invocan la libertad, pero que están “podridos por dentro”, en una clara alusión a los extranjeros que están influyendo en la guerra del Chaco. Este fluir de la conciencia de estilo joyceano (o faulkeano, woolfeano, etc.) hace un resumen de la novela, porque sintetiza los principales episodios y las tragedias que hasta ese momento se han relatado; sin embargo, muestra además el nivel de experimentación del lenguaje que Marín Cañas realiza con diversas técnicas de vanguardia, como la transgresión de reglas gramaticales y de sintaxis. Como lo explica Quesada Soto (1998), dichos recursos remiten a la experiencia de la enajenación, a la sensación de un mundo desarticulado e inconexo, que se hunde en la disgregación y el caos, transmitiendo la pérdida de identidad en un orden deshumanizante y destructor (p. 16).

Tras la cirugía, el soldado paraguayo recupera la conciencia y el texto recobra la sintaxis y los signos de puntuación. En su convalecencia, que se extiende por seis meses, de

febrero a agosto de 1933, se enamora platónicamente de una enfermera rusa. Tanto en *El infierno verde* como en la novela de Remarque, una vez que los protagonistas restablecen su salud, regresan al campo de batalla para continuar luchando. Se da entonces un movimiento de entrada, salida y regreso a la guerra. De forma coincidente, este movimiento —entrar, salir y regresar— es similar a la dinámica escrituraria en los periódicos, donde el reportero repite una rutina de entrada, salida y regreso al diario, en un frenesí de producción escrituraria individual y colectiva. Tras el retorno al frente de guerra, los protagonistas de ambas novelas entran un rápido declive. En *El infierno verde*, el sitio de la lucha es una selva desértica o un desierto selvático donde no hay caminos. Es un espacio laberíntico que hunde al protagonista en la desesperación y lo empuja a su decisión final: desertar. El soldado paraguayo narrador se convierte entonces en un desertor en el desierto. En su intento de fuga, sin embargo, el personaje se desorienta y se pierde en aquel paisaje seco e ilimitado (des-limitado), hasta morir poco después, torturado por la sed y asfixiado por el látigo de los vientos ecuatoriales. El final del protagonista presenta la idea de que, una vez que el ser humano se sumerge en la guerra, la huida es imposible, escapar es como tratar de salir de un laberinto infinito.⁵²

EL INFIERNO INTERNO DE MARÍN CAÑAS

Cuando el protagonista de *El infierno verde* es transportado en locomotora hasta un hospital, él escribe en su diario: “Quizá sea mejor venir del infierno verde que tenerlo dentro” (Marín Cañas, 1935, p. 166). El soldado narrador revela que hay una lucha interna y que las llamas del infierno no están solo afuera, en el campo de batalla, sino también en su interior. Este tema del infierno interno está presente, como fue mencionado, en uno de los personajes principales, Ezcarru, para quien la fiebre y el veneno se extienden rápidamente como llamas internas hasta quemarlo y consumirlo por completo. El infierno interno además podría ser una imagen adecuada para describir la situación personal como escritor de Marín Cañas, su relación con la República de las Letras y el contexto político-social del país en que vive. Para el escritor, el infierno verde no solo es el Chaco, la guerra suramericana que novela dentro de su periódico, sino también las difíciles condiciones económicas que ha vivido su familia, así como el entorno hostil intelectual de Costa Rica, que nunca termina de acogerlo ni lo valida plenamente como escritor. Sus primeras novelas y, más tarde, sus ensayos, son bastante criticados por una élite letrada, que no entiende su prosa.⁵³

Nacido el 28 de febrero de 1904 en la ciudad de San José, Marín Cañas creció en una familia de inmigrantes españoles que prosperó rápidamente en Costa Rica. Después de hacer

52 El crítico Rafael Pérez Miguel (2000) muestra cómo el tema de la inviabilidad de la escapatoria está presente en la obra de Marín Cañas desde su primer cuento “Rota la ternura” (p. 5).

53 Algunos ejemplos de las críticas dirigidas a Marín Cañas aparecen en el libro *118 Páginas de Rarezas: Pueblo Macho* de Barahona S., Gutiérrez M. y Brenes R., Imprenta Española, San José, 1937.

sus primeros estudios en la capital costarricense, gracias a la bonanza económica de los negocios familiares, partió en 1920 —a sus 16 años— hacia Segovia, con el plan de hacer el bachillerato militar y después estudiar ingeniería. Tres años más tarde, el joven recibió la noticia en España de que su padre ha quedado en bancarrota. Tras invertir todo el capital familiar en la industria de los textiles, los Marín Cañas quedaron en la ruina cuando, en 1923, el precio del algodón se desplomó estrepitosamente en los mercados internacionales. Frustrado por no poder terminar sus estudios, Marín Cañas tuvo que regresar a Costa Rica para afrontar un drástico cambio social y económico. Después de pertenecer a una de las familias más acaudaladas de San José, ahora debía laborar en diversos empleos enfrentando duras jornadas laborales. A partir de ese momento, obtuvo trabajos como empleado en un almacén, agente de venta de vestidos, músico en orquestas de bailes, narrador de fútbol en estaciones de radio y violinista en teatros que proyectaban películas mudas. A mediados de la década de 1920, Marín Cañas comenzó a escribir sus primeras crónicas bajo el pseudónimo de Juan Espinel y, de esta época, destacan los trabajos periodísticos que publicó sobre la visita que hicieron a Costa Rica el aviador estadounidense Charles Lindbergh y la bailarina española Amalia Molina (Alvarado Gutiérrez, 1957, p. 26).

Desde sus comienzos, el tránsito de Marín Cañas por el periodismo y la literatura pasó no por caminos distintos, sino a través de un sendero compartido. Marín Cañas tuvo su período más productivo entre 1928 a 1941, en el cual publicó sus mejores novelas, *El infierno verde* y *Pedro Arnáez*. Luego, entró en un misterioso paréntesis de silencio, ya que dejó de escribir durante 26 años. ¿Por qué abandonó la literatura? En 1941, Marín Cañas envió su novela *Pedro Arnáez* al concurso latinoamericano de la Editorial Farrar & Reinhard, en Nueva York. En los grupos intelectuales circulaba el rumor de que este concurso estaba amañado. Marín Cañas decidió comprobar si su novela —que se decía era una de las favoritas— había sido leída en detalle. De modo que, antes de enviar el manuscrito, el autor adhirió con pegamento varias páginas del documento original. Al final, el primer lugar del concurso fue concedido a *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría. Cuando Marín Cañas recibió de vuelta su manuscrito y abrió el paquete postal, constató que las páginas que había pegado estaban intactas: su novela ni siquiera había sido leída por el jurado. Supuestamente, dicho hecho lo impactó y le causó una desilusión tal que tomó la decisión de abandonar la literatura (Bermúdez, 2004, p. 2). La anécdota es legendaria y repetida como un lugar común en la academia costarricense. Sin embargo, en una carta de 1957, dirigida a una estudiante de literatura, Marín Cañas dice su versión del por qué abandonó las letras:

Abandoné la literatura por una razón muy sencilla: todos los críticos me combatieron ferozmente insistiendo en todos los tonos de mi absoluta incapacidad para la literatura. Al principio no les creí, achacando la guerra a la envidia, pero al fin me convencieron, y estuve de plano con ellos. Decidí retirarme. Nunca he hecho nada mejor (Alvarado Gutiérrez, 1957, p. 32).

Cuando dejó las letras, se dedica a la agricultura y la ganadería, así como a labores administrativas de la Empresa Teatral Urbini. No obstante, en 1968, volvió a escribir después de 26 años de silencio (Marín Cañas, 1981, p. 5). Regresó al periodismo como columnista

de periódicos y profesor de periodismo en la Universidad de Costa Rica y, en 1967, recibió uno de los principales reconocimientos culturales del país: el Premio Magón. Sin embargo, el infierno interno de Marín Cañas volvió arder en un nuevo episodio cuando la cátedra universitaria que ocupaba fue sacada a concurso público y se estipulaba como uno de los requisitos principales que el titular poseyera un título universitario. Marín Cañas, quien nunca obtuvo su diploma debido a su abrupta salida de España, perdió su trabajo en la academia. Es una humillación que lo marcó profundamente.

LA ESTÉTICA DEL PRESENTE

El infierno verde, primero como folletín en Costa Rica y meses más tarde como novela en España, fue publicado en momentos en que todavía era reciente un ensayo del crítico peruano Luis Alberto Sánchez, titulado *América: novela sin novelistas* (1933), que analiza la situación de la literatura latinoamericana hasta el primer tercio del siglo XX, elaborando una serie de preguntas de orden estético y conjeturando sobre el rumbo que podía tomar la producción escrituraria en la región. En su estudio, Sánchez afirma que Latinoamérica todavía no había encontrado su “expresión” literaria, a diferencia de países como Francia, Inglaterra y Alemania, que supuestamente lo habían conseguido desde hacía siglos. Latinoamérica es una “tierra novelesca”, pero todavía no es una “tierra de novelistas”, asegura Sánchez. Es el lugar romántico por antonomasia, en donde reina la figura retórica de la hipérbole (esta es justo una figura retórica empleada ampliamente por García Márquez). Según dice Sánchez (1933), América Latina, en la década de 1930, es un sitio “desmesurado y lírico, pintoresco y bullicioso” con características propias de un personaje del romanticismo, ubicándose más cerca de la poesía que de la prosa (p. 9).

El anterior análisis elabora la idea de que Latinoamérica es una región cuya mejor novela es su propia historia. La producción literaria latinoamericana, hasta el momento, se centra precisamente en los elementos románticos del tiempo pretérito y el “yo”, que Sánchez califica como “petulancia”. En contraposición, en el continente americano está Estados Unidos, un país con escritores como Upton Sinclair, Waldo Frank, Sherwood Anderson y Thornton Wilder; todos ellos destacados y reconocidos novelistas. La escritura de Estados Unidos le da preponderancia a la actualidad y, de acuerdo con una afirmación del estudio, su literatura está más dada al periodismo y la novela. No obstante, a pesar de describir dicha dicotomía estética literaria entre el norte y el sur, Sánchez (1933) juzga que ya Latinoamérica, en la década de 1930, “comienza a estar madura para producir novelas” (p. 13). El crítico ve las condiciones necesarias para dejar atrás el arraigado romanticismo y despegarse de la poesía, de manera que comience la producción de un nuevo tipo de narrativa, más centrada en la prosa y el presente.

Asimismo, este análisis dialoga directamente con las cuestiones que unos años antes había planteado otro intelectual de la época, el dominicano Pedro Henríquez Ureña (1928), quien, al emplear el término “Hispanoamérica”, afirmaba que dicha región estaba en un

proceso de búsqueda de su “expresión” (p. 33). Los países hispanoamericanos eran repúblicas “en fermento” y, por lo tanto, se encontraban en procura de su identidad literaria, aspirando a una utopía de la creación. Henríquez Ureña (1928) sostenía que, en estos países, sin una tradición de siglos dentro de la lengua española, “habían de crearse nuevas artes, poesía nueva. Nuestras tierras, nuestra vida libre, pedían su expresión” (p. 11). Y esa búsqueda pretendía encontrar un estilo propio, el cual, a través de la palabra, expresara la diversidad de la identidad latinoamericana. Del amplio legado crítico de Henríquez Ureña, hay dos conclusiones de especial alcance universal, como lo explica Gerald Martin. La primera es que las identidades no son fijas ni rígidas, como tendían a entenderlas los pensadores europeos (Martin, 2006, p. 639), de manera que la permanente búsqueda de Latinoamérica por su identidad es potencialmente algo positivo y no una debilidad, en el sentido de apuntar hacia el futuro, no hacia el pasado. En segundo lugar, las nacionalidades —si bien podrían verse como una inevitable, y acaso, deseable ilusión— son, más bien, constructos ideológicos, que sería mejor entender como parte de entidades continentales mayores en vías de su eventual transformación.

Henríquez Ureña postula que Latinoamérica, como región, está destinada a procurar su futuro y una mejor identidad y, por esto, su búsqueda siempre está ligada a una dimensión utópica (Martin, 2006, p. 639). Ese proceso de indagación en aras de encontrar la “expresión americana”, a la que aluden tanto Henríquez Ureña como Sánchez, es una inquietud que está presente no solo en la crítica, sino también en los propios escritores desde finales del siglo XIX, como Martí y el resto de los modernistas, quienes procuraban una forma propia, un estilo que no fuera imitación, ni mimesis ni catarsis. Dicho rastreo remite a una ansiedad constante que queda retratada en el famoso verso de Rubén Darío (1984): “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo” (p. 126). El verbo “perseguir” evoca la idea de estar detrás, al acoso, en movimiento, en un desplazamiento que pretende atrapar, pero a la vez descubrir y crear un estilo propio. Tanto Henríquez Ureña como, décadas más tarde, Julio Ramos (1989) se percatan de que, en este proceso de indagación y construcción de una identidad o expresión literaria americana, hay un espacio fundamental en donde se genera una interacción, un diálogo, un intercambio y una producción escrituraria constante: el espacio de los periódicos (p. 91). Ramos destaca la convivencia de dos tipos de estéticas en constante tensión, diálogo e intercambio en la escritura latinoamericana. Por un lado, la estética telegráfica de la noticia, que se gesta al interior de las salas de redacción de los periódicos, en la que impera un lenguaje de la actualidad y el presente, con un estilo que tiende a ser ortopédico, es decir, impersonal, seco y reglado, desprovisto de florituras, para un creciente mercado de lectores en masa, muchos de los cuales provienen de las clases medias y obreras; nuevos lectores gracias al avance de programas de alfabetización. Por el otro lado, también dentro del periódico, hay una estética literaria que se filtra en la crónica, un género en donde el escritor que trabaja como reportero puede volcar su creatividad a la búsqueda del tan ansiado estilo propio. La crónica abre una oportunidad al literato, pero a la vez es un límite, porque está sujeto al esquema de enfoque mercantilista del periódico como empresa. Dicha creatividad no se manifiesta solo en el género de la crónica, sino además en la poesía,

los cuentos y las novelas que estos escritores periodistas, como Marín Cañas, articulan y producen, inmersos en el febril ambiente de las salas de redacción de los diarios.

El estilo periodístico, con moldes y reglas rígidas, disociado de la creatividad, era visto con reticencia entre los escritores que trabajaban en diarios y revistas a lo largo de América Latina. El peruano Manuel González Prada (1924) califica al periodismo como “una literatura de clichés” o de “fórmulas estereotipadas” (p. 133) y el brasileño Lima Barreto (1909) lo critica por darle prioridad, antes que al contenido, a la “extensión” y las “repeticiones inútiles”. En Cuba, Julián del Casal (1963) se lamenta de cómo el estilo periodístico es una camisa de fuerza: “Lo primero que se hace al periodista, al ocupar su puesto en la sala de redacción, es despojarlo de la cualidad indispensable al escritor: de su propia personalidad” (p. 287301). En todos estos autores hay una notoria molestia porque los modelos periodísticos imponen, autoritariamente, reglas y fórmulas que limitan la creatividad literaria y tienden a uniformizar un tipo de escritura, profesionalizándola, y, a la vez, burocratizándola.

La novela de Marín Cañas fue escrita en este contexto: durante la compleja tensión entre las reglas periodísticas que surgían en los periódicos latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX y la aspiración a una libertad literaria que rompiera con la camisa de fuerza de los diarios. Al ser consultado sobre el ejercicio de escribir, Marín Cañas opinaba que él mismo no había encontrado ni una norma ni un modelo para recomendar, pero insistía que el mejor camino a seguir era la sencillez, algo que de manera común se pregonaba en los manuales de periodismo: “sólo he aprendido en mis pobres segundas letras que lo sencillo y austero, lo escueto y directo tiene, en su propia limpidez, la belleza pura más perenne y duradera” (Marín Cañas, 1978, p. 112). Dicha recomendación entra en clara contradicción con el juego experimentalista en muchos tramos de *El infierno verde* y muestra una problemática nunca resuelta de Marín Cañas, su oscilación entre una escritura periodística y una de vanguardia, un vaivén entre discursos que abogan por la conservación del status quo y otros que aspiran a la rebelión.

Marín Cañas, al igual que Lima Barreto, García Márquez y muchos otros escritores periodistas de la primera parte del siglo XX, experimentaban en sus novelas encubriendo técnicas periodísticas; esas técnicas que en teoría le dan al lenguaje un acento “inexpresivo”, pero que, más bien, llevan toda una carga de intenciones que inevitablemente pueblan el lenguaje. En ese ir y venir, en el zigzaguo, los reporteros escritores reescribían, transgredían y reconfiguraban las fronteras, en un espacio discursivo que demuestra la inexistencia de la objetividad periodística, un término idealizado y deseado por el lenguaje periodístico. Al contrario, lo que se pone en evidencia es el constante dialogismo entre los discursos periodísticos y literarios y sus límites nebulosos. Como en una de las imágenes de *El infierno verde*, la subjetividad es como la pampa: “Al tenderme en el suelo para dormir me he dado cuenta de que la pampa me circunda. Al Norte, al Sur, al Este y al Oeste, extensiones ilímites” (Marín Cañas, 1935, p. 97).

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Ramón L. (1982). *La novela centroamericana: Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico.
- Agüero Wagner, L. (2007). *La Standard Oil Company y la guerra del Chaco: Papel del petróleo en la última guerra de Sudamérica*. F17.
- All Quiet on the Western Front*. Dirigido por Lewis Milestone, Universal Pictures Corp., 1930, http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:afi&rft_id=xri:afi:film:2558.
- Alvarado Gutiérrez, R. (1957). *José Marín Cañas en la novela realista costarricense*. Universidad de Costa Rica.
- Anderson Imbert, E. (1961). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. 2. Fondo de Cultura económica.
- Arana, O. (3 de julio de 1964). "El hombre en la novela de la guerra del Chaco". *Journal of Inter-American Studies*, 6(3), 347–65.
- Aristóteles. (1990). *Retórica*. Traducido por Quintín Racionero. Editorial Gredos.
- Aristóteles. (1978). *Acerca del alma*. Traducido por Tomás Calvo Martínez. Editorial Gredos.
- Arlt, R. (1998). *Aguafuertes*. Editado por David Viñas Losada.
- Barthes, R. (2003). La estructura del suceso. En *Ensayos críticos* (pp. 259–72). Seix Barral.
- Benjamin, W. (1996). *Selected Writings*. Belknap Press.
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 15-57). Taurus.
- Bergson, H. (1911). *Laughter an Essay on the Meaning of the Comic*. Macmillan.
- Bermúdez, M. (4 de julio del 2004). Página flotante: José Marín Cañas. *La Nación*.
- Bianchini, M. (1977). *El infierno verde de José Marín Cañas: relato tradicional con algunos rasgos del discurso narrativo moderno*. Universidad de Costa Rica.
- Booth, W. C. (1983). *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press.
- Borchard, G. A. (2019). Yellow Journalism: Pulitzer and Hearst Battle for Readers. En *A Narrative History of the American Press* (pp. 131–50). Routledge.
- Brown, R. J. (2021) *Following Nellie Bly*. Pen & Sword.
- Bunge, A. E. (1940). *Una nueva Argentina*. G. Kraft Ltda.
- Byxbee, O. F. (1901). *Establishing a Newspaper: A Handbook for the Prospective Publisher, including suggestions for the financial advancement of existing daily and weekly journals*. The Inland Printer Company.
- Carbajal, B. J. (1996). *Historia ficticia y ficción histórica: Paraguay en la obra de Augusto Roa Bastos*. Editorial Pliegos.
- Casabianca, A. F. (1999). *Una guerra desconocida: La campaña del Chaco Boreal, 1932-1935*. El Lector.
- Chillón, L. A. (1999). *Literatura y periodismo: Una tradición de relaciones promiscuas*. Universitat Autònoma de Barcelona, Publicacions de la Univesitat Jaume I, Universitat de València.
- Cortés, C. (9 de septiembre del 2007). Marín Cañas y la guerra del siglo. *La Nación*.
- Costa, C. (2005). *Pena de alugel: escritores jornalistas no Brasil, 1904-2004*. Companhia das Letras.

- Crouthamel, J. L. y Jackson, A. (3 de julio de 1973). James Gordon Bennett, the 'New York Herald', and the Development of Newspaper Sensationalism. *New York History*, 54(3), 294–316. <https://doi.org/10.2307/23169403>.
- Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin.
- Dalla Corte, G. (2010). *La Guerra del Chaco. Ciudadanía, Estado y nación en el siglo XX. La crónica fotográfica de Carlos de Sanctis*. Prohistoria Ediciones, Taller de Estudios e Investigaciones Andino-Amazónicas (TEIAA).
- Daly, N. (2009). *Sensation and modernity in the 1860s*. Cambridge University Press.
- Dana, C. (1900). *The Art of Newspaper Making: Three Lectures*. D. Appleton and Company.
- Darío, R. (1984). *Prosas profanas*. Ediciones Distribuidora Cultural.
- Darío, R. (1938). La enfermedad del diario. En E. K. Mapes (Ed.), *Escritos inéditos*. Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.
- De Condillac, E. B. (1982). *Philosophical Writings of Etienne Bonnot, Abbé de Condillac*. L. Erlbaum Associates.
- DeFazio, K. (2011). *The City of the Senses: Urban Culture and Urban Space*. Palgrave Macmillan.
- Del Casal, J. (1963). *Crónicas habaneras*. Dirección de Publicaciones, Universidad Central de Las Villas.
- Eagleton, T. (2008). *Literary Theory: An Introduction*. University of Minnesota Press.
- "Editorial La Hora de Hoy". *La Hora*, el 13 de marzo de 1933, 1.
- "El infierno verde". *La Hora*, enero de 1935.
- "El infierno verde (anuncio publicitario)". *La Hora*, enero de 1935, 6 y 7.
- "El infierno verde en el siglo XX". *La Hora*, enero de 1935, 7.
- "'El infierno verde', obra de José Marín Cañas". *La hora*, el 21 de marzo de 1935, 1.
- Epstein, J. (1999). The Medical Keats. *The Hudson Review*, 52(1), 44–64. <https://doi.org/10.2307/3852571>.
- Farcau, B. (1996) *The Chaco War: Bolivia and Paraguay, 1932-1935*. Praeger.
- Film record - AFI Catalog (*Storm Over the Andes*). http://afi.chadwyck.com.ezp-prod1.hul.harvard.edu/film/full_rec?action=BYID&FILE=../session/1328200974_23064&ID=7508. Consultado el 2 de febrero de 2012.
- Fogelquist, D. F. (8 de diciembre de 1949). Paraguayan Literature of the Chaco War. *The Modern Language Journal*, 33(8), 603–13.
- Fontcuberta, J. (2002). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- Fowler Jr., N. C. (1913). *The Handbook of Journalism: All about newspaper work. Facts and information of vital moment to the journalist and to all who would enter this calling*. Sully and Kleinteich.
- Freud, S. (2001). *Tótem y tabú*. Alianza Editorial.
- Gagliardone, C. R. (1956). *La cirugía de guerra en la campaña del Chaco Boreal*. El Arte.
- Godoy, S. y Szarán, L. (1994). *Mangoré: vida y obra de Agustín Barrios*. Editorial Don Bosco, Editorial Ñanduti.
- González Prada, M. (1924). *Horas de lucha*. Tip. "Lux".
- Gossman, L. (1990). *Between History and Literature*. Harvard University Press.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Editorial Anagrama.
- Hagedorn, D. y Sapienza, A. L. (1997). *Aircraft of the Chaco War*. Schiffer Pub.
- Hahn, N. (1993). *Chaco Cossacks: Russian Involvement in the Chaco War of 1932*.
- Harrington, H. F. (1922). *Writing for Print: An application of the Project Method to the Teaching of Composition*. D.C. Heath & Company.
- Heller-Roazen, D. (2007) *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation*. Zone Books.
- Henríquez Ureña, P. (1974). *Las corrientes literarias en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.

- Henríquez Ureña, P. (1928). *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Babel.
- Hoffman, M. y Murphy, P. (2005). *Essentials of the Theory of Fiction*. Duke University Press.
- Hoover, D. D. (1931). *Copy! A Handbook for Reporters and Students of Journalism*. Thomas Y. Crowell Co.
- Hughes, M. (abril del 2005). Logistics and the Chaco War: Bolivia versus Paraguay, 1932-1935. *The Journal of Military History*, 69(2), 411-37.
- Ireland, G. (1938). *Boundaries, Possessions, and Conflicts in South America*. Harvard University Press.
- Jervis, J. (2015). *Sensational Subjects: The Dramatization of Experience in the Modern World*. Bloomsbury Academic.
- Jones, W. K. (febrero de 1938). Literature of the Chaco War. *Hispania*, 21(1), 33-46.
- Kipling, R. (1902). *Just so Stories for Little Children*. Double Day, Page & Company.
- La Hora, el 21 de marzo de 1935, 1 y 7.
- La novela de la guerra chaqueña. *Sur*, 1938, 58-66.
- Libros y revistas. *La Vanguardia*, el 7 de noviembre de 1935, 4.
- Lima Barreto, A. (1909). *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. A.M. Teixeira & Cta.
- Mahieux, V. (2011). *Urban Chroniclers in Modern Latin America: the Shared Intimacy of Everyday Life*. University of Texas Press.
- Mainar, R. (2005). *El arte del periodista*. Ediciones Destino.
- Marín Cañas, J. (1990). *Tú, la imposible*. Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Marín Cañas, J. (1984). *Pedro Arnáez*. Editorial Costa Rica.
- Marín Cañas, J. (1981). *Valses nobles y sentimentales*. Editorial Costa Rica.
- Marín Cañas, J. (1978). *Los bigardos del ron*. Editorial Costa Rica.
- Marín Cañas, J. (1976). *Coto: (la guerra del 21 con Panamá)*. Editorial Costa Rica.
- Marín Cañas, J. (1974). *Realidad e imaginación: artículos, ensayos, prólogos, conferencias*. Editorial Hombre y Sociedad.
- Marín Cañas, J. (1935). *El infierno verde*. Espasa-Calpe.
- Marinas, J. M. (2000). Simmel y la cultura del consumo. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 89, 183-218.
- Martí, J. (2003). 43: Cartas de Martí. En R. Fernández Retamar y P. P. Rodríguez (Eds.), *José Martí: En los Estados Unidos: periodismo de 1881 a 1892*. ALCA XX.
- Martí, J. (2003). 50: Cartas de Martí. En R. Fernández Retamar y P. P. Rodríguez (Eds.), *José Martí: En los Estados Unidos: periodismo de 1881 a 1892*. ALCA XX.
- Martí, J. (2003). Correspondencia particular de El Partido Liberal, Jonathan y su continente. En R. Fernández Retamar y P. P. Rodríguez (Eds.), *José Martí: En los Estados Unidos: periodismo de 1881 a 1892*. ALCA XX.
- Martí, J. (2003). Escenas neoyorquinas: Los vendedores de diarios. En R. Fernández Retamar y P. P. Rodríguez (Eds.), *José Martí: En los Estados Unidos: periodismo de 1881 a 1892* (pp. 1110-11). ALCA XX.
- Martí, J. (1983). *Obras completas*. Edición Crítica, Centro de Estudios Martianos.
- Martí, J. (1939). *Versos libres*. La Verónica, Imprenta de M. Altolaguirre.
- Martin, G. (2006). The Novel of a Continent: Latin America. En *The Novel* (pp. 632-66), Princeton University Press.
- Molina Mena, E. (1971). *El infierno verde. Obra de José Marín Cañas*. Universidad de Costa Rica.
- Monlau, P. F. (1941). *Diccionario etimológico de la lengua castellana, precedido de unos rudimentos de etimología*. Librería "El Ateneo".

- Monsiváis, C. (enero de 1987). De la santa doctrina al espíritu público (sobre las funciones de la crónica en México). *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35(2), 753–71. <https://doi.org/10.2307/40298778>.
- Morales, W. Q. (2010). *A Brief History of Bolivia*. Facts On File.
- Olin, C. H. (1906). *Journalism*. The Penn Pub. Co.
- O'Neill, T. (Ed.). *Readings on All Quiet on the Western Front*. Greenhaven Press.
- Ortiz Mayans, A. (1997). *Gran Diccionario Castellano-Guaraní, Guaraní-Castellano*. EUDEPA.
- Pego, A. (1 de julio de 1936). Review. *Revista Hispánica Moderna*, 2(4), 320–21.
- Pérez Brignoli, H. (2010). *La población de Costa Rica, 1750-2000: una historia experimental*. Editorial UCR.
- Pérez Martínez, H. (6 de febrero de 1936). El infierno verde y la crítica. *Repertorio Americano*, 31(10), 40.
- Pérez Miguel, R. (2000). La huida imposible: 'Rota la ternura', José Marín Cañas. *Revista Letras de la Universidad Nacional de Costa Rica*, 1(32), 5–16.
- Porcelli, L. A. (1991). *Argentina y la guerra por el Chaco Boreal*. Centro Editor de América Latina.
- Presidentes de Bolivia y Paraguay sellan histórico acuerdo limítrofe. (abril de 2009). *Agence France Presse -- Spanish*, 597.
- Quesada Soto, A. (junio 1998). Experimentación discursiva e hibridación genérica en El infierno verde. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXIV, 7–22.
- Quesada Soto, A. (1996). Narrativa de la crisis y crisis de la narrativa. *Avances de investigación*, 8(8), 5–37.
- Ramos, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Real Academia de la Lengua Española. (s.f). Curiche. En *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*. Consultado el 2 de mayo de 2024 de <https://dle.rae.es/curiche>.
- Real Academia de la Lengua Española. (s.f). Sensación. En *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*. Consultado el 18 de marzo del 2024 de <https://dle.rae.es/sensación>.
- Real Academia de la Lengua Española. (s.f). Sentir. En *Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario*. Consultado el 18 de marzo del 2024 de <https://dle.rae.es/sentir>.
- Real Academia de la Lengua Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*.
- Remarque, E. M. (1929). *All Quiet on the Western Front*. Little, Brown and Company.
- Ross, C. G. (1911). *The Writing of the News: A Handbook with Chapters on Newspaper, Correspondence and Copy Reading*. Henry Holt and Company.
- Rotker, S. (1992). *La invención de la crónica*. Ediciones Letra Buena.
- Salaverría, J. M. (6 de noviembre de 1935). Los bajos fondos de la literatura. *ABC*, 4.
- Sánchez, L. A. (1933). *América: novela sin novelistas*. Editorial Librería Peruana.
- Sánchez Mora, A. El Infierno Verde: las estrategias publicitarias de un folletín. *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XXVII(1), 11–15.
- Schudson, M. (1978). *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*. Basic Books.
- Seiferheld, A. M. (2007). *La guerra del Chaco*. ServiLibro; ABC Color.
- Sender, R. J. (2006). *Imán*. Crítica.
- Shuman, E. (1894). *Steps into Journalism: Helps and Hints for Young Writers*. Correspondence School of Journalism.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. Picador.
- "Sucesos del día". *La Hora*, el 13 de marzo de 1933.
- Tims, H. (2003). *Erich Maria Remarque: The Last Romantic*. Constable.
- Tinoco, L. D. (diciembre de 1980). Marín Cañas y El infierno verde. *Diario La Nación*, 1.

- Torres, V. F. y Ocampo S. (2006). *El que la hace-- ¿la paga?: Cuentos policíacos latinoamericanos*. Coedición Latinoamericana.
- Uhlmann, A. et al. (Eds.) (2009). *Literature and Sensation*. Cambridge Scholars Publishing.
- Watt, I. (1957). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. University of California Press.
- Wilson, J. H. (1907). *The life of Charles A. Dana*. Harper & Brothers.
- Wiltburg, J. (diciembre del 2004). True Crime: The Origins of Modern Sensationalism. *The American Historical Review*, 109(5), 1377–404. <https://doi.org/10.1086/530930>.
- Yaranga Valderrama, A. (2003). *Diccionario Quechua-Español, Runa Simi-Español*. Biblioteca Nacional del Perú, Université de Paris 8-Vincennes à Saint-Denis.
- Zavaleta, J. A. (diciembre de 1980). José Marín Cañas, periodista. *La Nación*, 1.

COLECCIÓN DE AVANCES DE INVESTIGACIÓN CIHAC SECCIÓN CALAS

El Centro Regional de Centroamérica y el Caribe de CALAS adscrito al CIHAC, publica, en el marco de esta serie, *working papers* de sus investigadoras e investigadores asociados. Los *working papers* pretenden contribuir a la divulgación de investigaciones novedosas e innovadoras, que tienen como base el concepto teórico-metodológico de la relacionalidad entre paz y violencia en alguno de los cuatro ejes del laboratorio: estudio conceptual de la relacionalidad entre paz y violencia; estudio de visiones y discursos paradigmáticos de paz, violencia y guerra, así como de sus expresiones culturales y artísticas; estudio de los procesos, iniciativas y estrategias de paz, y estudio de los procesos transicionales que amenazan la paz, incluyendo los medios y herramientas para mantenerla y fortalecerla.

El propósito principal del Maria Sibylla Merian Center for Advanced Latin American Studies (CALAS) es el fomento, realización y circulación de proyectos novedosos e innovadores de investigación entre América Latina y Alemania en el área de las Ciencias Sociales y Humanidades, en relación con problemáticas vinculadas a la temática general del programa “Afrontar las crisis: Perspectivas transdisciplinarias desde América Latina”.

ISBN: 978-9930-9815-9-7

