

Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos

Juan Manuel Fernández

Universidad Provincial de Córdoba, Córdoba, Argentina

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

ORCID: 0000-0003-4426-721x

jfernandez@upc.edu.ar

Recibido 24/07/2023. Aceptado 30/08/2023

Resumen

Las fuertes conmociones de la Primera Guerra Mundial tuvieron importantes réplicas en la cultura latinoamericana, un acontecimiento omnipresente —como fenómeno económico, político y mediático— sobre el que intervienen destacados referentes del modernismo y del que queda un gran número de obras prácticamente olvidadas por el canon. Nos interesa, en este sentido, interrogar estas ruinas literarias, poemas y crónicas de los abanderados del Arte Nuevo, en las que sobrevive una memoria sensible sobre el acontecimiento, a la vez estética y anestésica, que oscila entre la propaganda nacionalista y la denuncia de los horrores de la guerra. Entre otras intervenciones, reparamos en publicaciones poco frecuentadas de Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Leopoldo Lugones, Roberto J. Payró, João do Rio, Juan José de Soiza Reilly, Emilio Kinkelin, Eduardo Carrasquilla Mallarino, Alejandro Sux, los hermanos García Calderón, Ventura y José. En ellas, pueden advertirse también que sus corresponsalías, más que desde una posición distante, logran una amplia cobertura de los distintos frentes de batalla e, incluso, se involucran plenamente en la experiencia disolvente de la guerra moderna.

Palabras clave: Primera Guerra Mundial; literatura latinoamericana; modernismo; crónica; corresponsalía de guerra

Rare correspondents. The First World War of the Latin American modernists

Abstract

The strong shocks of the First World War had important aftershocks in Latin American culture, an omnipresent event —as an economic, political and media phenomenon— on which prominent modernist referents intervene and of which a large number of works remain practically forgotten by the canon. In this sense, we are interested in interrogating these literary ruins, poems and chronicles of the champions of New Art, in which a sensitive memory of the event survives, both aesthetic and anesthetic, which oscillates between nationalist propaganda and the denunciation of the horrors of war. Among other interventions, we note rare publications by Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Leopoldo Lugones, Roberto J. Payró,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

João do Rio, Juan José de Soiza Reilly, Emilio Kinkelin, Eduardo Carrasquilla Mallarino, Alejandro Sux, the García Calderón brothers, Ventura and José. In them, it can also be seen that its correspondents, rather than from a distant position, achieve a wide coverage of the different battlefronts and, even, are fully involved in the dissolving experience of modern warfare.

Keywords: First World War; Latin American literature; Modernism; chronicle; war correspondent

La Primera Guerra Mundial fue, sin lugar a duda, un acontecimiento nodal, insoslayable en Latinoamérica, principalmente en Argentina y Brasil, dos naciones emergentes del Cono Sur, fuertemente ligadas con Europa en ese entonces por el pasado colonial, el importante afluente inmigratorio y por la expansión continental del capital transatlántico desde fines de siglo XIX. Al margen de la sostenida posición neutral de la mayoría de los países latinoamericanos a lo largo del conflicto —en el que solo interviene militarmente Brasil hacia el final, en favor de los Aliados— la Guerra Europea además de generar significativas réplicas, motorizó también un amplio espectro de acciones locales y de vertiginosas transformaciones técnicas que redefinieron de modo irreversible la estética, la cultura y la política de la región, con múltiples consecuencias en la trayectoria de los escritores, desatendidas, regularmente, por la historia literaria. El inicio de la guerra suscitó en la prensa gráfica una revolución mediática sin precedentes, con efectos sobre la literatura y la cultura de la región: se imprimen ejemplares con mayores tiradas, en los que la Guerra Europea desplaza a la noticia local, con el reporte en detalle de los diferentes frentes de batalla, abundantes fotografías y mapas, y una variada corresponsalía a cargo de escritores eminentes, de América y Europa. La pedagogía modernizadora del diario articula la estética modernista con la divulgación técnica, para dar cuenta de las incontables innovaciones tecnológicas puestas a prueba durante el combate.

Vale, en este sentido, poner en cuestión lecturas contemporáneas de este corpus poco frecuentado como la de Mariano Siskind en “La Primera Guerra Mundial como evento latinoamericano: modernidad, visualidad y distancia cosmopolita” (2016). Este artículo, al abordar la reconfiguración de las letras latinoamericanas frente a la dislocación del orden general de significación causado por la guerra en el campo discursivo transatlántico, advierte, como conclusión, una tendencia general en las letras latinoamericanas a producir una “proximidad cosmopolita”, de tipo afectiva, respecto de la experiencia de la muerte en el campo de batalla. Esta proximidad es comprendida como remedo de una “exclusión”, regional y literaria, de la esfera simbólica de la guerra, puesta en evidencia por los acontecimientos militares y diplomáticos, aquellos sobre los cuales se escribe la historia con mayúscula, con potencia de redefinir los alcances del proyecto de la modernidad en sus dimensiones éticas, estéticas y políticas (pp. 234-235). Al contrario, desde las mismas obras citadas por Siskind, asociadas con otras, podemos afirmar que estos escritores, lejos de obsesionarse, desde una posición distante, con una inscripción de la cultura modernista latinoamericana en la trama simbólica de la guerra, se involucran plenamente en la experiencia disolvente del conflicto bélico. Sus intervenciones reafirman la posición a medias soberana y dependiente del escritor profesional, así como también el apostolado estético modernista, desde el cual asumen una perspectiva cosmopolita. Estas corresponsalías, más que la voluntad de suturar la herida trasatlántica que abre la conflagración, exponen la lectura internacionalista del modernismo que, desde esta llaga, entre la réplica de la propaganda bélica y la recreación del imaginario estético modernista, se interroga sobre la inminencia de esta experiencia inédita de disolución de la vida y del capital, también de las utopías políticas modernas, bajo mayor amenaza desde entonces, en cualquier frontera del globo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XV. Nº 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.

Leeremos las crónicas de estos raros corresponsales de la Gran Guerra Europea con el mismo acento con el que Borges en “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) repara en las historias olvidadas¹—en nuestro caso, por la historia literaria latinoamericana— atendiendo particularmente a los extremos de oscilación de las posiciones de los autores, registros del singular sismógrafo² literario latinoamericano del acontecimiento, que revelan, a su vez, el campo fenoménico e infrafenoménico, el espectro sensible e insensible, estésico y anestésico, de esta conmoción bélica de escala global. Este corpus latinoamericano guarda sugestivos testimonios estéticos de la conflagración, reveladores, con sus oscilaciones, de una avanzada descomposición simbólica y material, nodal para las vanguardias, todavía vestida con los ropajes del modernismo.

Raros corresponsales, los modernistas de la Gran Guerra Europea

Para sopesar la relevancia de la Primera Guerra Mundial es oportuno considerar que, entre las últimas crónicas de Rubén Darío, fallecido en 1916, encontramos provocadoras intervenciones como “La locura de la guerra”, publicada originalmente en agosto de 1914, al iniciar la conflagración europea, en la revista socialista *Ideas y Figuras* que dirigía su amigo Alberto Ghirardo, reeditada unas semanas después, bellamente ilustrada, en la revista *Caras y Caretas*³. Se trata de un texto breve en el que resuenan ecos nietzscheanos y darwinistas. Presenta allí la guerra como una expresión de la fuerza dinámica, agonística, de la vida que expone una falacia del ideal igualitarista moderno.

Nada más impregnado del perfume de la mentira que la canción de los melifluros profetas de la fraternidad, del desinterés, de la unión y de la igualdad; desde luego, la igualdad solo existe en la estagnación, en la inmovilidad, en la muerte; toda vida es un combate, es una fuerza; el número es ya una jerarquía. (1914a, s/p)

Darío interroga, a su vez, los extremos entre los que oscila esta locura histórica: por un lado, los intereses y las pasiones que movilizan a las naciones, al capital y a la juventud a sacrificarse en holocausto a la guerra; por el otro, el dolor y la tristeza de los vivos por las pérdidas debidas a este sacrificio. En ese entonces —como poeta, cronista y diplomático de las letras— Darío conforma una trama religadora sin precedentes, particularmente entre América y Europa, que trasciende múltiples fronteras e instauro en las letras latinoamericanas una nueva sensibilidad abierta al total del espacio-tiempo. Una respuesta soberbia a la política global de Occidente, que invita a servirse con plena libertad de los frutos de una contienda colonial sin fronteras, cada vez más precisa y diversificada.

Figura 1.

Ilustración de La locura de la guerra, a cargo de Eduardo Álvarez



Fuente: Rubén Darío, 1914b [*La locura de la guerra*], en *Caras y Caretas*.

Esta crónica es una importante muestra de las abundantes corresponsalías, ensayos y poemas de los apóstoles del Arte Nuevo dariano, los jóvenes (y no tan jóvenes), escritores modernistas que abordan este motivo de la guerra en respuesta a las urgencias del mercado editorial y a la influyente propaganda que interpela a la estética y la política contemporáneas desde el inicio de la guerra, tanto en Europa como en América. Más allá de la trama de discursos oficiales con la que lidia cada escritor, la corresponsalía se funda en la oferta de una singular interpretación estética del acontecimiento. Estos “raros” corresponsales no solo cubren la conflagración para los diarios y las revistas del Cono Sur, también intervienen en Europa como diplomáticos, publicistas o, incluso, hacen labores de contraespionaje que los implican plenamente en el desarrollo del conflicto.

En el momento en que estalla la guerra, los principales diarios y revistas de Buenos Aires convocan a figuras consagradas y a jóvenes literatos con experiencia profesional en Europa⁴. El diario *La Nación* recurre, entre otras importantes firmas argentinas, a Roberto J. Payró⁵, instalado en Bélgica desde 1909, quien al igual que Leopoldo Lugones, radicado en Londres desde 1912, anticipa la guerra en lúcidos análisis de la escalada armamentística contemporánea. Lugones reedita las crónicas en 1917 bajo el resonante título *Mi beligerancia*, una obra bisagra en su trayectoria. Con una sólida experiencia como corresponsal en Europa, Juan José de Soiza Reilly es otro de los prestigiosos escritores argentinos que oficia como corresponsal de guerra para *La Nación* y la revista *Fray Mocho*. Junto con Emilio Kinkelin, fue uno de los pocos cronistas latinoamericanos que cubrió la contienda en ambos frentes. Por sus servicios como publicista en favor de Italia, recibió una condecoración. Enrique Gómez Carrillo, el más prolífico entre los cronistas latinoamericanos, radicado en ese entonces en Francia, se alista también como corresponsal de los diarios *La Nación* de Buenos Aires y *El liberal* de Madrid. Publica nueve libros sobre la Gran Guerra, por lo general, compilaciones de sus correspondencias y crónicas⁶.

Emilio Kinkelin, en ese entonces teniente coronel del Ejército Argentino, es el más importante corresponsal en diferentes frentes alemanes durante los cuatro años que dura la guerra. Las crónicas, recopiladas por el autor en 1921 bajo el título *Mis correspondencias a “La Nación” durante la Guerra Europea*, componen una obra de gran valor documental y literario que ofrece un amplio registro estético y anestésico de la campaña alemana, relevante, incluso, para interrogar los ecos de la tradición prusiana en la formación castrense argentina y la variante fascista, reactiva, del modernismo latinoamericano. Las correspondencias de Kinkelin se tornan aún más reveladoras, si consideramos que fue uno de los ideólogos del primer golpe de Estado argentino contra Hipólito Irigoyen, mano derecha de Uriburu, para quien ofició como secretario, ocupando diversos cargos a lo largo de toda la Década Infame. Kinkelin fue también uno de los fundadores de la Legión Cívica, fuerza de choque contra el anarquismo y el comunismo, antisemita, propulsor de la instauración del corporativismo en la Argentina. Fue también representante de capitales petroleros alemanes en la década del 30.

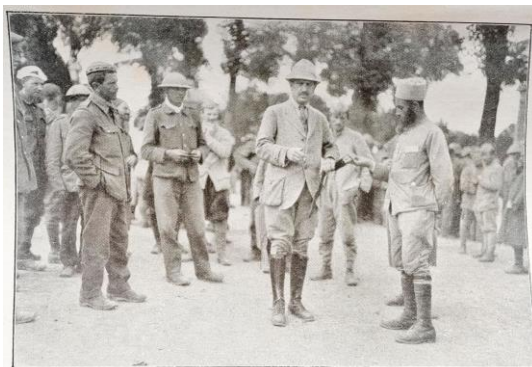
Figura 2.

Emilio Kinkelin como corresponsal de guerra



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.



Nota: [En pie de foto] “El autor con prisioneros en Cambray”.

Fuente: Emilio Kinkelín, 1921a [*Mis correspondencias a La Nación durante la Guerra Europea*].

Rubén Darío, una de las principales firmas de *La Nación*, ofrece valiosos testimonios como la crónica “Un instante la poesía hace olvidar la guerra” (1914) y la serie “España y la Guerra” (1914). En esta última, recomienda la corresponsalía del colombiano Eduardo Carrasquilla Mallarino (Darío, 1977, pp. 296-300). En ese entonces un joven poeta, se cuenta, junto con el argentino Alejandro Sux y el español Javier Bueno, entre los protegidos de Rubén Darío que oficiaron como corresponsales de guerra para medios argentinos y españoles. Los tres habían sido secretarios del nicaragüense, miembros de la redacción o colaboradores de las dos publicaciones que este dirigía desde París, las revistas *Mundial Magazine* y *Elegancias*.

A Carrasquilla Mallarino, Darío lo describe, en una reseña de su libro *Visiones del sendero* (1910), como “Un poeta argentinófilo” (1912). Este apóstol del Arte Nuevo se radicaría, años después, en la Argentina y oficiaría regularmente como colaborador literario en varias publicaciones periódicas. Poco tiempo antes de la crónica de Darío donde lo recomienda como corresponsal, la revista *Nosotros* de Buenos Aires publica un extenso poema de su autoría titulado “Canto de guerra” (1914) en el que el joven poeta colombiano da muestras del arsenal modernista con el que puede abordar el acontecimiento. Vuelve desde Buenos Aires a París como corresponsal de guerra para el diario *La Razón* y la revista *Caras y Caretas*. Algunas de estas crónicas, publicadas originalmente entre 1914 y 1915, son compiladas en el libro *La Europa roja (Visiones de la guerra)* (S/f [1920]). En su crónica, resuena el recuerdo vívido de una “infancia guerrera” (p. 290), involucrado, probablemente, en la Guerra de los Mil Días. Fue autor, además, durante la Década Infame, del libro de entrevistas *La Sarmiento y sus glorias* (1938), memoria de la Marina en torno a este buque escuela argentino. Una compilación de reportajes que fueron publicados originalmente en la revista *Caras y Caretas*.

Figura 3.

Ilustración de tapa



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.

Fuente: Eduardo Carrasquilla Mallarino, S/f [1920] [*La Europa Roja*].

Alejandro Sux, joven referente de la bohemia anarquista porteña, conoce a Rubén Darío a través de Carrasquilla Mallarino, como advierte en su memoria sobre el poeta nicaragüense (1946, p. 302). En este mismo artículo, confiesa ser él quien le propone a Darío la dirección de *Mundial Magazine* y quien se ocupa, con firmas apócrifas, del primer número de la publicación, ante una recaída alcohólica del vate nicaragüense, oficiando desde entonces, en su rol de secretario, como director efectivo de la publicación (p. 305). Sux también menciona en esta memoria que la causa de su renuncia a *Mundial Magazine* en 1913, momento en el que rompe relaciones con Darío, estuvo asociada con la publicación de un viejo artículo antibelicista del propio Darío titulado “La crueldad militar [Brimade y Schlague]”⁷ (1903) en el primer número de *Ariel*, en 1912, publicación que dirigía Sux (1946, p. 311), la cual habría motivado una demanda judicial de Darío, por realizarse sin su autorización, y la confiscación de los ejemplares por parte de la justicia francesa. Un “sonado incidente” (p. 311), tal como lo describe Sux, síntoma de la guerra en ciernes, que expone, a su vez, las tensiones que genera la guerra entre los mismos modernistas. Alejandro Sux, seudónimo de Alejandro Maudet, era hijo de un coronel del mismo nombre. Sus primeros libros, publicados desde los 18 años —los de poemas *De mi yunque* (1906) y *Cantos de rebelión* (1907) y las novelas *Bohemia revolucionaria* (1909) y *Amor y libertad* (1910)—, se dirigen a la juventud anarquista que, a su vez, sintetiza la estética modernista dariana, tal como lo hiciera Alberto Ghirardo, referente de Sux desde sus primeros años en Buenos Aires. En *La juventud intelectual de la América Hispana* (1911), Sux acentúa esta clave generacional en la que se inscribe y en la que proyecta un potencial revolucionario. Su corresponsalía para el diario *La Prensa* de Buenos Aires, muy en sintonía con las de Carrasquilla Mallarino en su tónica mundana, están, a su vez, impregnadas de las discusiones del anarquismo y el socialismo sobre la guerra. Estas crónicas son recopiladas por el autor en los libros *Lo que se ignora de la guerra* (1915), *Curiosidades de la guerra* (1917) y *Los voluntarios de la libertad* (1918).

Durante los cuatro años que duró la conflagración, principalmente en los primeros dos, la guerra es un tema omnipresente en la mayoría de las publicaciones. *Caras y Caretas* ofrece en sus páginas un amplio abanico de textos literarios e informativos, acompañados con un gran número de fotografías e ilustraciones, las fabulosas caricaturas políticas en portada —por lo general, de Cao— y una nutrida corresponsalía desde los múltiples frentes europeos. En un principio, *Caras y Caretas* anunció como corresponsales al escritor español José María Salaverria en Londres, al ilustrador español Federico Ribas en Bélgica, al escritor español Javier Bueno en Francia, al escritor argentino Alberto Candiotti en Austria-Hungría y a H. Eisner en Alemania (*Caras y Caretas*, 1912, s/p). De estas misiones, solo se sostiene la de Salaverria en Londres. En el transcurso de la guerra, a Javier Bueno se le encarga la corresponsalía desde Alemania y a Federico Ribas la de París. Carrasquilla Mallarino se alista, desde fines de 1914, como corresponsal en Francia y a Rafael Simboli se le encarga la cobertura desde Italia (*Caras y Caretas*, 1915, s/p).

El inicio de la guerra motivó también la aparición de nuevas publicaciones como la revista *La Nota* (1915-1921), dirigida por el Emir Emin Arslan, quien, en el momento en que se inició la guerra, era cónsul general del Imperio Otomano en Buenos Aires. Desde esta publicación —en la que se alternan textos literarios, noticias y ensayos sobre la guerra con narraciones y poemas de temática mundana y estética modernista—, Arslan sostiene una sólida campaña contra el Imperio Alemán y el Otomano al que representa, lo que motiva su destitución, su condena a muerte y su radicación permanente en la Argentina. Entre los colaboradores de la revista, se cuenta a Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Ingenieros, Ricardo Rojas, Almafuerte, Edmundo Montagne, Eugenio Díaz Romero, Carlos de Soussens, Delfina Bunge



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de Gálvez y Alfonsina Storni. En sus páginas se publican también traducciones de artículos mundanos o críticos sobre la guerra de importantes figuras europeas como Marcel Prévost o Gustave Le Bon. La revista, en poco tiempo, adquiere una gran notoriedad entre las publicaciones que apoyan la causa Aliada con una orientación antibelicista.

El teatro de operaciones. Regulaciones a la admisión de los corresponsales

La escala mundial de la Gran Guerra se advierte en las múltiples réplicas fuera del propio escenario de la conflagración, sea entre las naciones beligerantes o entre las neutrales, particularmente en los territorios con población inmigrante y capital trasnacional. La guerra diseminada hace de los territorios neutrales zona de combate simbólico por las alianzas, la financiación o el propio sostenimiento de la neutralidad. Los medios gráficos, como toda empresa, tienen que adaptarse sobre la marcha a las nuevas condiciones. Medios prestigiosos argentinos como el diario *La Nación* o la revista *Caras y Caretas* —de gran tirada y de proyección nacional, dirigidos a un público masivo compuesto en gran medida por población inmigrante— sostienen la posición neutral oficial, ofreciendo, con sus corresponsalías, una cobertura de los acontecimientos desde las múltiples ópticas de las naciones en pugna, principalmente de aquellas con representación en el país. Vale recordar, en este sentido, que el propio Ministro de Relaciones Exteriores de Argentina, José Luis Murature, en los mismos años en los que transcurre este conflicto bélico, se desempeña también como editor de *La Nación*. Otros medios como el diario *Crítica*, que comienza a publicarse en septiembre de 1913, con el inicio de la guerra, opta por la polarización y el amarillismo como estrategia comercial, embarcándose en una campaña virulenta contra el Imperio Alemán (Saítta, 2013, p. 41).

Los escritores modernistas, devenidos corresponsales, componen un entre-lugar para la captura sensible del acontecimiento que se trama tanto con la propaganda de las diversas naciones en las que realiza su cobertura como con las líneas editoriales de las publicaciones. No obstante, se publican, al mismo tiempo, obras abiertamente propagandísticas, como *La otra Alemania* (1915) de Alberto Tena, miembro de la redacción de *Caras y Caretas*. Un ensayo anunciado como una “contribución a la defensa de la justicia y el derecho” recibe duras críticas, como la de Álvaro Melián Lafinur, encargado de la sección “Letras argentinas” de *Nosotros*⁸. Melián Lafinur le reprocha la poca calidad literaria y el análisis pobre, su obscena inscripción en el género de la propaganda, excusándola como obra escrita en el vértigo del momento (1915, p. 82). Una crítica relevante, si consideramos que Alberto Tena es uno de los jóvenes escritores modernistas que no recibe ninguna corresponsalía, a pesar de tener experiencia en Europa y de contarse entre los apóstoles darianos. Los medios contratan a los autores más calificados, aquellos que puedan ofrecer un análisis singular del acontecimiento, en el que medie la sensibilidad del Arte Nuevo, tal como prescribe el modernismo.

El acceso al teatro de operaciones para los corresponsales depende, en gran medida, de la publicación a la que representan y de las regulaciones propias del frente de batalla al que se destina su misión. Si Kinkelin y Soiza Reilly como enviados de *La Nación* logran moverse con toda libertad por los diversos frentes alemanes desde el inicio de la guerra, Carrasquilla Mallarino, Ribas y Sux, o incluso el mismo Gómez Carrillo, como representantes de medios más pequeños en los frentes franceses e ingleses, deben procurar por sí mismos hacer valer sus papeles ante las autoridades militares. Kinkelin llama la atención de los lectores acerca de las mayores dificultades que enfrentan los corresponsales en los frentes Aliados: “Ni Francia ni Inglaterra admiten corresponsales en los campos de batalla” (1921a, p. 263). Esta observación, vertida en una crónica de octubre de 1915, a un año del inicio de su cobertura, ilustra, en gran medida, la suerte que corre la mayoría de las corresponsalías latinoamericanas, por lo general, concluidas a fines de ese mismo año.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

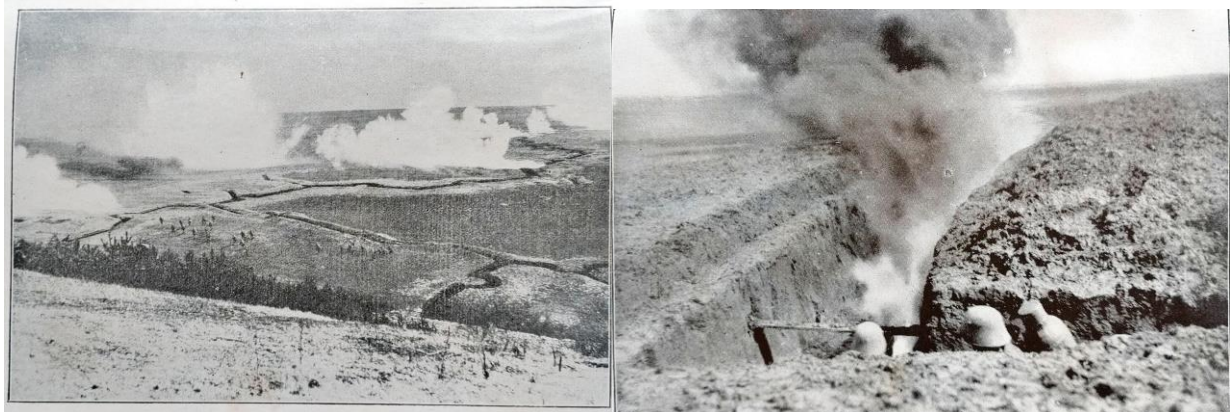
Kinkelin hace gala, constantemente, de la posición privilegiada desde la que observa el conflicto, sea en el mismo campo de batalla o a través de una lente, en compañía de las tropas y de oficiales del más alto rango. Junto con Soiza Reilly, como representantes de *la Nación*, obtienen una autorización del propio comandante von Hindenburg, a un mes de iniciar su corresponsalía (diciembre de 1914), para ingresar al campo de batalla “hasta donde quisiéramos” (1921a, p. 68). Javier Bueno da muestras de los privilegios de cubrir el frente alemán al lograr ingresar, como corresponsal de *Caras y Caretas*, en uno de los temidos submarinos, tal como lo narra en una serie de crónicas de 1915. En la primera, titulada “Dos días en un submarino alemán” (1915a), se transcribe una nota del autor a la redacción en la que advierte que ha sido él

el único periodista que ha obtenido permiso para ello y tras de muchas diligencias y solicitudes. *Caras y Caretas* será la sola revista de América que puede decir que su corresponsal en la guerra ha visto hundir barcos a los submarinos alemanes. (Bueno, 1915a, s/p)⁹

Lo mismo puede advertirse en su cobertura de los combates preliminares a la toma de Varsovia en la crónica “Por los campos de batalla de Polonia” (1915b), también para *Caras y Caretas*.

Figura 4.

Fotografías de la corresponsalía de Kinkelin en el frente de batalla



Nota: [En pie de foto] a) “Trincheras bajo fuego (véase a la infantería marchando al asalto)”, b) “Batalla de Flandes el 31/7/17, un lanzallamas en acción”.

Fuente: Emilio Kinkelin, 1921^a y 1921b. [*Mis correspondencias a La Nación durante la Guerra Europea*].

Si bien Kinkelin, desde su primera crónica de 1914, se presenta junto con los corresponsales de guerra de Suiza, Italia, Suecia y Estados Unidos (1921a, p. 7), los estados hasta entonces neutrales, desde el principio sus correspondencias asumen la propaganda del Imperio Alemán¹⁰. Kinkelin comienza su corresponsalía con la cobertura de la ocupación alemana de aldeas francesas en los alrededores de Metz, en octubre de 1914. Vale considerar que las correspondencias de Payró, también para *La Nación*, bajo el título “Diarios de un testigo (Desde Bruselas)” y “Diario de un incomunicado” se publicaban en simultáneo con las de Kinkelin. En ellas, Payró denuncia los crímenes de guerra durante la ocupación alemana y relata el raid que emprende por Bélgica y Holanda, esquivando con astucia los controles, en su afán de llegar a los diversos teatros de la guerra (Payró, 2009). Kinkelin, en defensa de esta ocupación y a contrapelo de las denuncias de Payró, acentúa en un principio la organización



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

del ejército alemán y la humanidad de las fuerzas del imperio (1921a, p. 37). Kinkelin, desde *La Nación*, representa a la comunidad alemana en la Argentina (p. 80) y al ejército nacional (p. 113), emparentado en ese entonces con el alemán. Sobre todo, elogia su disciplina, que considera modélica. Como militar, pondera también su resistencia, su valor y su sacrificio (p. 263), perspectiva que se impone sobre la periodística al advertir que “Los espectadores no deben profanar la lucha de los valientes” (p. 265), afirmación en la que se hace también evidente el frecuente acento de Kinkelin en la filiación cristiana del Imperio Alemán.

En territorio bajo control francés, el corresponsal de guerra es siempre un espía en potencia, un sujeto sobre quien recae la sospecha general, como sostiene Carrasquilla Mallarino en las crónicas que componen *La Europa Roja* (s/f [1920]), autor que enfrenta grandes dificultades para acceder al teatro de operaciones. Puede advertirse esta asociación entre el corresponsal y el espía en las crónicas “Cerca a las líneas de Batalla” (sic) y “La voz de los cañones”, ambas de 1915, está última publicada originalmente en *Caras y Caretas*. Carrasquilla Mallarino denuncia también la censura, otra mediación de peso a la cobertura del acontecimiento, que propicia, a su vez, la constitución de un entre-lugar de fidelidad y traición respecto de este control del discurso de las autoridades francesas. Una posición que lo asocia con el espía, en su ansia de hacer llegar una información exclusiva al medio que representa. Vale recordar, en este sentido, que el protagonista del relato de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan”, Yu Tsun, se sirve de la mecánica informativa de los medios gráficos para propagar un “Secreto”, “El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico en el Ancre” (1974, p. 473): la comuna de Albert. En la crónica “La censura”¹¹, Carrasquilla Mallarino advierte que

Los diarios publican el siguiente despacho de Londres:

—El corresponsal del X en los Balcanes telegrafía ‘Un ejército alemán, fuerte de 80000 hombres se prepara en Hungría a invadir a Servia (sic). Ese ejército está abundantemente provisto de artillería...’ Y el resto del telegrama está suprimido por la censura. ¿Censura francesa o inglesa? ¡Vaya usted a saber!

[...] está visto y sabido que los germanos necesitan muy poco de las fuentes de información aliadas. ¿A qué tan exageradas medidas de silencio? Los diarios no protestan ostensiblemente, pero dejan algunos parches blancos en sus columnas y esta es una manera de protestar que aviva la imaginación pública, la exagera y contribuye a formar una corriente de pesimismo nocivos. En este concepto, la censura es negativa. (s/f [1920], pp. 137-138)

En estos espacios blancos, opera una fantasía colectiva, se concentra un potencial ficcional que Borges explota en su célebre relato. Carrasquilla Mallarino también declara que, producto del sitio y la censura, la información en Francia es muy limitada en comparación con la de las capitales neutrales. “Difícilmente hay un centro en el mundo mejor informado que Buenos Aires. Dicho sea en honor de la verdad y de la Argentina” (S/f [1920], p. 138).

Las corresponsalías responden no solo al interés por el frente de batalla, sino también a la curiosidad por la experiencia de la guerra en las capitales europeas, especialmente la de París, el faro de la cultura modernista, en pie de guerra ante una potencial invasión de las tropas alemanas. Desde la Ciudad Luz, a oscuras durante la noche para evitar el ataque de los *zeppelines*, escriben, entre otros, Carrasquilla Mallarino, Sux, Gómez Carrillo y Ventura García Calderón. Paulo Barreto, el cronista más prestigioso del Brasil *Belle Époque* con el seudónimo João do Rio, corresponsal en la Conferencia de la Paz de 1919¹², publica, en *Revista da Semana* con la firma Joe, crónicas mundanas como “Sentimientos” (1916), “A crise do perfume” (1916) y “Saudade” (1916) en las que repara en la liviandad con la que viven la guerra los cariocas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

chics, organizando fiestas de caridad, solo preocupados por la desincronización de la moda, la falta de productos suntuarios franceses y la nostalgia por París en el momento en que se inicia el verano europeo (Rio, 2001). Kinkelin describe Berlín, enajenada de la guerra, y Lugones a Londres en “Las vísperas trágicas”, el momento en que Inglaterra resuelve su movilización general (1917, p. 94).

En la crónica publicada el 23 de marzo, titulada “Un viaje a las trincheras belgas. El bombardeo de Furnes” (1915f), Sux documenta el tráfico militar y el intenso cañoneo del combate próximo, al que no puede acceder al verse interrumpida la marcha hacia Pervyse. En “Un viaje a las trincheras francesas” (1915g) Sux vuelve a cubrir el frente, pero como parte de un convoy oficial organizado por el gobierno francés para los corresponsales de guerra. Prácticamente un viaje turístico a las trincheras cercanas a Chalonne-Sur-Marne, de baja exposición al peligro. De ella participan también corresponsales de periódicos holandeses, franceses y estadounidenses (p. 4)¹³. Un dato significativo a la hora de evaluar el acceso al teatro de guerra de los corresponsales latinoamericanos, en contraste con los de otras naciones neutrales o de la prensa local. América Latina, con sus escritores, no está particularmente excluida de la esfera simbólica, como postula Siskind (2016, p. 235) o, en todo caso, su representante es excluido del teatro de guerra por Francia junto con los demás corresponsales de las otras naciones neutrales.

Es cuestionable, por ello, la afirmación de Siskind en la que sostiene que “Todos los escritores, sin excepción, vivieron la guerra desde lejos, y en todos los casos su experiencia estuvo mediada simbólicamente por la anticipación y el miedo, y sobre todo por la necesidad de procesar estos afectos de manera discursiva” y que “solo los hombres y mujeres que murieron y sobrevivieron en la contienda vivieron la guerra de manera trágicamente inmediata” (2016, p. 235). Por lo expuesto, se advierte que su lectura se funda solo en las corresponsalías del lado Aliado y que no contempla las particulares condiciones de producción de estos textos. Siskind atribuye las diferencias de acceso al teatro de guerra —criterio reductor con el que pondera el valor de las corresponsalías—, a cuestiones de orden afectivo y a complejos en torno a la identificación cultural de los autores —según este crítico, una suerte de síntoma de las crisis culturales de origen—, que los movilizaría a reparar una escisión entre su identidad continental y la cosmopolita a través de la mimesis, la cual, sin embargo, resultaría infructuosa, contra la ominosa evidencia de una “exclusión” del propio continente por parte de Europa, derivada de su posición neutral en el conflicto.

Si bien puede leerse *Los voluntarios de la libertad* (S/f [1918]) de Sux en la clave eufórica de su adhesión a la causa aliada (Siskind, 2016, p. 237)¹⁴, en sintonía con los discursos de propaganda, vale atender también que, en el mismo libro, el autor da lugar a otra clave disfórica muy presente en toda su corresponsalía, atenta al interrogante que abre la conflagración sobre el futuro de las organizaciones obreras y anarquistas, sensible a las conmociones que la guerra genera entre los civiles. La expresión quizás más elocuente de esta clave es su lectura de la vida y obra del narrador e ilustrador peruano José García Calderón, muerto en combate. Siskind lee en Sux una rígida impostura, “siempre sobrio y comprometido, nunca se sale de su personaje” (2016, p. 245), al que caracteriza como el “bohémio anarquista” que usurpa la representación de América Latina, que fragua, a su vez, un *pathos* de conmiseración solemne por las víctimas. Contrapone esta posición con la de Gómez Carrillo, a quien atribuye la capacidad de hallar en las escenas horribles de la guerra un potencial de expansión de “la subjetividad modernista y la sensibilidad dandy” (p. 234). Las crónicas de Sux, por el contrario, exponen un descentramiento estético y político respecto de las tendencias europeas y latinoamericanas contemporáneas, motivado en gran medida por la guerra, manifiesto ya en 1912, año de la ya mencionada pelea con Rubén Darío por reeditar una vieja crónica antibelicista suya (1946, p. 311). Sus intervenciones oscilan entre la adhesión a la causa



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

francesa, en sintonía con sus pares latinoamericanos, y la incertidumbre sobre las consecuencias de esta contienda mundial, particularmente en lo que respecta a la lucha por la emancipación del socialismo y el anarquismo. Las crónicas de Sux visibilizan el giro conservador, nacionalista, de la sociedad europea ante el vértigo de la guerra, que posterga la lucha de clases. La lectura internacionalista de Sux no atiende solo al cosmopolitismo de la convocatoria a voluntarios y corresponsales, a aquellos “apretones de mano [que] tuvieron intensidades de pacto” (S/f [1918], p. 19) en los que repara Siskind (2016, p. 237) —un sentimiento de fraternidad acentuado por Sux, por el cual en la “noche trágica y solemne de la declaración de guerra” asume junto con sus pares el compromiso de defender a “la humanidad”—; sino también a aquellos otros impensados sentimientos de fraternidad propiciados por la guerra, como el que descubre entre anarquistas y socialistas con la policía y la iglesia católica en una de sus primeras crónicas para *La Prensa*. Así describe, en un apartado, “La obra de la Confederación General de Trabajadores”:

Anteayer visité la Casa del Pueblo, en la calle de la ‘Grange-aux-Belles’. Esta casa, que en tiempos de paz era la casa de la revolución, el antro del socialismo, la vizcachera de la anarquía, es hoy el centro de la bondad y del amor, sin distinciones. Se acabó la guerra contra el cura, contra el gobierno, contra el militar, contra el capitalista... El gran dolor nacional ha matado, o por lo menos anestesiado, los odios de clase.

El compañero Bled, secretario de la Unión de los sindicatos del Sena, me recibe alargándome la mano izquierda, pues la derecha la tiene en la del sacerdote católico, de cara apostólica. Indiferentemente, al sacerdote y a mí nos saluda con su acostumbrado ‘Salud compañeros’ y este tratamiento, que en tiempos de paz habría incomodado al servidor de Cristo, hoy le hace sonreír. Antes de conversar conmigo, se entretiene el ciudadano Bled con el cura y veo que le entrega a éste un buen fajo de billetes de Banco y otro de bonos de socorro.

—Haz el bien y no mires a quien —le digo para entrar en materia, y el secretario de los sindicatos me explica:

—Cumplimos al pie de la letra con el mandamiento; hace unos minutos salió un pastor protestante y una hermana de la caridad, hablando juntos con Carlos Malato ¿Usted lo conoce? ¿Que son nuestros enemigos? Ya no lo son; el enemigo es otro ahora, es el militarismo alemán, la tiranía alemana, el fanatismo alemán... Todos hemos marchado... yo no puedo, y aquí me tiene, aliviando a los más desgraciados, que son muchos. (1915a, p. 7)

Vale reparar en el acento recurrente de Sux en el efecto anestésico sobre la lucha de clases que causa el dolor de la guerra. En “Como se gana una jineta”, entrevista a un soldado herido recién llegado del frente, incluida en *Curiosidades de la guerra* (S/f [1915]), Sux recupera precisamente de su relato una intensidad estésica de la experiencia traumática del frente que deviene estado de *shock*:

Yo también hundí mi acero en el cuerpo de uno... ¡Qué sensación, señor! Luego, para sacarlo tuve que apoyar con mi pie y tirar, tirar mientras que el cuerpo se movía y se quejaba... Mis manos estaban bañadas de sangre... Yo sentía un calor que me subía a la cabeza, un remolinear en los oídos... y nada más. Me



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

hicieron sargento por mi gran coraje durante el combate, me citaron en la orden del día de mi regimiento... Pero yo no recuerdo nada, nada, señor... Me dicen que he estado medio loco en el hospital hasta ahora. (p. 16)

Susan Buck-Morss señala en su ensayo sobre “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” (1992) el exceso de dolor como el causante del estado de *shock* —una respuesta de autoconservación del sistema nervioso que bloquea la porosidad del sistema sinestésico—, convertida en el tramo final del siglo XIX en técnica de control social. Esta indagación de Buck-Morss retoma las de Walter Benjamin sobre “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” y, a su vez, las de Sigmund Freud, sobre el trauma nervioso y mental de soldados que participaron precisamente de la Primera Guerra Mundial. El efecto embrutecedor de esta *anestésica* implica el desvío de la correlación nerviosa que compone el aparato sensorial humano entre la percepción de la experiencia y los recuerdos sensoriales del pasado, las imágenes internas de la memoria y la anticipación. Para Buck-Morss, sin profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece. Partiendo de Benjamin y Freud, advierte que la experiencia productora de *shock* del campo de batalla se “ha convertido en norma” de la vida, en “la esencia misma de la experiencia moderna” (2005, p. 188). Vale, en este sentido, leer en las crónicas del propio Sux el rastro de este estado anestésico social. Su análisis del presente del socialismo evita una conclusión personal. Solo cita una opinión vagamente optimista: “A veces se llega a pensar si efectivamente tienen razón los que sostienen que las guerras ‘traen sus cosas’ también” (1915a, p. 7).

Su reacción frente a la adhesión del socialismo europeo a la guerra coincide con la de otros intelectuales como Leopoldo Lugones, tal como puede advertirse en sus correspondencias desde Londres para el diario *La Nación*. El apoyo del socialismo europeo a las naciones en guerra, contrario, para Lugones, a su bandera “internacional y antipatriota” (1917, p. 9), es una cuestión nodal de esta compilación. Lugones interpreta la guerra como un “cataclismo”, como “el desenlace de una civilización” (p. 10) que alcanza, incluso, al socialismo, que desempeña, para el autor, “un papel más repugnante que el de los mismos espías” (p. 9), al aprobar en el parlamento alemán mayores fondos militares (p. 9) y, en Italia, con motivo de la guerra líbica, al apoyar a la monarquía en coincidencia con la iglesia católica (p. 64). La alianza acaecida en Francia, para Lugones, supone el fin de la utopía pacifista y libertaria de la internacional socialista:

La alianza de la vez pasada entre socialistas y reaccionarios franceses con motivo de la ley electoral, es una prueba. El socialismo será militarista mañana. Aquellos de sus miembros que llegan a ministros, lo demuestran ya individualmente. La huelga militar internacional en caso de guerra, ha pasado a ser una fantasía que ya ni siquiera mencionan. La desautorización y el fracaso que la presente reacción militarista les reporta, va a clasificarlos como realmente son: un partido político, es decir una fuerza conservadora más, un instrumento del gobierno. Los burgueses han empezado a comprender... (1917, pp. 64-65)

Ya en “Son de guerra”, la primera correspondencia de *Mi beligerancia*, fechada en agosto de 1912, dos años antes del inicio de la conflagración europea, Lugones avizora como consecuencia política de una guerra que prevé inevitable la extinción del proceso revolucionario de las masas, absorbido por este giro conservador nacionalista:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Entre la guerra que cuesta menos y puede dar algo, y la paz estéril, más cara que la guerra, la elección no es dudosa. Por otra parte, la guerra prolongaría por muchos años más el estado de embrutecimiento de las masas, o sea el fundamento más inmovible del principio de autoridad: con lo cual la minoría revolucionaria que hoy opera en el mundo, quedaría positivamente anulada.

... No se equivocan en su simpatía por ella los militaristas y autoritarios del mundo entero. Su triunfo sería, quizás por siglos, la catástrofe definitiva de la libertad. (1917, p. 23)

En respuesta a ello, Lugones propone a las naciones latinoamericanas otro giro conservador nacionalista, diferente del europeo. En “Neutralidad imposible”, correspondencia del 7 de abril de 1917, Lugones llama a las naciones del ABC a sumarse al frente Aliado, junto con los Estados Unidos, para refundar, en una alianza americana, el proyecto civilizatorio occidental, agotado en el viejo continente, un programa de integración al que contraponen tanto la autocracia militarista del imperio alemán como el soviético que impulsa la reciente revolución rusa, con los cuales —presume— estaría involucrado también el socialismo europeo:

Tengo dicho que el socialismo es un invento alemán cuya eficacia para el espionaje y la traición han experimentado Italia y Francia con evidencia terrible. Su odio a la república individualista; su reducción de todos los valores morales al común denominador del salario; su disciplina negativa de la personalidad; su rigor dogmático que proclama la sumisión del disidente por medio de la fuerza bruta; su impudor sectario para contraer alianzas con Dios y con Satanás, según convenga; su materialismo colectivista, en suma, lo acerca a las potencias de opresión con impulso irresistible. A semejanza de lo que ocurre con el ejército, el clero y la nobleza, pone su interés gremial sobre la razón y la justicia. (pp. 167-168)

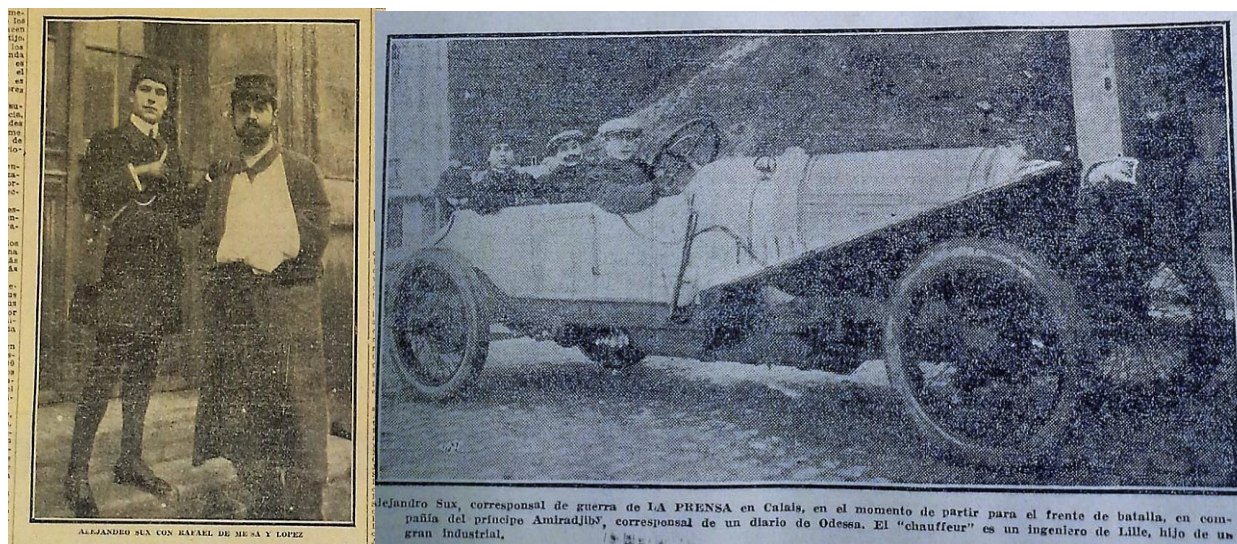
Desilusionado por las concesiones del socialismo a las naciones en guerra, Lugones proyecta un renacimiento americanista del ideal liberal de la revolución independentista (p. 182), común a todas las naciones de pasado colonial y que sea un retorno también a la fallida Unidad Panamericana, la “Liga del Honor” que promovía la doctrina Monroe (p. 213). Sux, frente a este giro conservador del socialismo, a diferencia de Lugones, se espera con un renacimiento humanista internacional en el final de la guerra. En “Un viaje a las trincheras belgas”, Sux, acompañado por el príncipe persa, periodista con formación militar y educado en Francia, da lugar en el relato de la marcha a una interrogación común acerca de la “relatividad” de la civilización europea, en que la decimonónica tesis crepuscular, es puesta en perspectiva desde una visión cultural fronteriza, a la vez europea y “oriental”, común a ambos. El príncipe sostiene que el horror de la guerra al que van a asistir, expresión extrema del materialismo actual, puede servir como fundamento a la consumación de un ideal humanista en América, común también a la filosofía oriental a la que adhiere (1915d, p. 7). Las crónicas de Sux, más que una voluntad de sutura de las culturas periféricas con los centros económicos y culturales europeos, como sostiene Siskind (2016, p. 236), puede leerse como una proyección a futuro de un humanismo renovado, una síntesis moderna, que trascienda la tradición oriental y occidental, en la que participaría activamente América. Esta discusión expone la posición descentrada de estos corresponsales al margen de la polaridad de la disputa colonial.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Figura 5.

Alejandro Sux como corresponsal de guerra



Fuente: Alejandro Sux, 1915b [“Notas de Francia”] y 1915d [“Notas de Guerra”], en *La prensa*.

En una entrevista a Émile Vandervelde, autor de *El colectivismo* (1904) y referente de la Segunda Internacional, Alejandro Sux repara en “la crisis de transición” que implicó la guerra para el socialismo y el anarquismo, en momentos en que referentes como Kropotkine y Malato se declaran a favor de los aliados. Sux cita las palabras de Vandervelde en las que alude a la guerra como un acontecimiento hasta entonces fuera de la expectativa de la clase obrera, en consideración al grado de organización internacional alcanzado. Vandervelde advierte que

nadie hubiera imaginado jamás la posibilidad de una catástrofe como la presente, en la que millones de trabajadores se exterminan. Se habla mucho, especialmente en Francia, de la huelga general en caso de conflicto europeo; pero esto, que se declaró en varios congresos y se aprobó por la mayoría, no fue nunca otra cosa que una amenaza irrealizable; a pesar de todos los discursos, proclamas y declaraciones, el sentimiento de la patria quedaba, como es natural y humano, muy arraigado en los corazones proletarios. (s/f [1917], pp. 187-188)

Sux cita también las proyecciones de Vandervelde sobre el socialismo. Una reafirmación de la utopía emancipadora internacionalista que alcanza a América y la postula como un espacio potente para su refundación, así como también de la propia “civilización occidental”, frente al presente crepuscular de Europa:

En cuanto a la táctica a seguir en lo futuro por el socialismo, yo creo que ella debe tender más que nunca a la internacional, a la desaparición de las fronteras o, por lo menos, a lo que las hace odiosas y peligrosas. Y ustedes en América, que tan bien asimilan las ideas de Europa, aprovechen esta lección y ahorren al futuro la vergüenza de una catástrofe como ésta, en la que si la civilización



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

occidental no naufraga completamente, por lo menos perderá siglos en reparar los males de toda especie que la aquejarán. (p. 189)

Ante este contexto impera en Sux la incertidumbre, tal como advierte en el cierre de esta entrevista:

Y yo pienso con melancolía en la fraternidad universal, en las banderas, en los tambores, en las cornetas y en los fusiles de palo de esos muchachos víctimas de la guerra... El dibujo de las fronteras tardará mucho en borrarse aún. (p. 190)

Es el concepto de fraternidad de la internacional socialista el que fundamenta la lectura cosmopolita de Sux. Su corresponsalía, particularmente la reunida en *Curiosidades de la guerra* (S/f [1915]), desde Montluçon, Lyon, Tolón y otras ciudades Aliadas, repara en la experiencia del trabajador en el contexto de la guerra, con particular acento en los desechos sociales que esta industria bélica produce dentro y fuera del campo de batalla, particularmente de la vida precaria de la que todavía se extrae algún producto: los mutilados en labores, los prisioneros y los refugiados. Sux focaliza al trabajador que sacrifican o canibalizan las naciones beligerantes. Si Kinkelin torna al soldado un obrero más de un organismo social articulado en la fe en Dios y la nación (1921a, p. 84), Sux, tal como se advierte en la última crónica del libro, se detiene en la vida insustituible de este obrero, lamentando el sacrificio de aquel que siente su par “¡Cuánta sangre generosa, cuánta vida juvenil, cuántas energías en apogeo, cuántas esperanzas y cuánto porvenir ha costado esta victoria!” (S/f, p. 264).

En estas correspondencias, el soldado obrero deviene un insumo. Sux, con el criterio de revistas anarquistas como *Ideas y figuras* de Ghiraldo¹⁵, da lugar a la voz de los soldados. En “La indignación contra los periodistas” reproduce las críticas de la infantería francesa a la propaganda de su país. “Ellos, como nosotros, creen que combaten por una causa justa; ellos, como nosotros, saben morir como verdaderos soldados. Si fueran como dicen los periodistas, ¿dónde estaría nuestro mérito de vencerlos?” (p. 44). En “Lo que se oye en el puerto de Tolón”, Sux cede la voz a la Marina:

En esta guerra el soldado no sirve para otra cosa que para hacer gastar el tiempo, el dinero y las municiones del enemigo... Hay para rato, pues. [...] La máquina de guerra del enemigo es formidable, pero nosotros acabaremos por descomponerla, aunque sea dejándonos apretar por ella. (pp. 77-78)

En esta misma clave vale atender también al apartado “La carne de ébano” en la que Sux se refiere a los “voluntarios” africanos que luchan por Francia, en los que halla el eco de la esclavitud moderna, denunciando su reclutamiento forzoso en las colonias y su uso como carne de cañón, en condiciones extremas y con escasa preparación militar (pp. 109-111). Su registro exotista de los reclutas de la India, atractivos exponentes del cosmopolitismo de la guerra, sirve también a la exposición de la trama colonial que los incorpora a esta conflagración mundial (pp. 130-136). De esta crónica, es relevante también su interés por la mano de obra extranjera, la proveniente de las colonias, como los obreros anamitas, o los provenientes de naciones neutrales limítrofes.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.

Los voluntarios de la libertad (s/f [1918]), otra lectura cosmopolita de Sux sobre la guerra, obra conmemorativa de la participación latinoamericana en favor de la causa Aliada, postula en un “sitio de honor” al poeta y dibujante peruano José García Calderón, muerto en Verdún en 1916, como voluntario de la Legión Extranjera. Su diario, con ilustraciones y “Notas para un libro sobre la guerra”, fue publicado póstumamente en 1917 por sus hermanos bajo el título *Reliquias*. De esta ruina modernista, ya en ese entonces inhallable, Sux ofrece en su memoria de la guerra algunos párrafos en los que se luce la singularidad de su interrogación de la experiencia estética y anestésica de esta conflagración de dimensiones inéditas (s/f, pp. 164-165). El diario expone la obra de “un estudiante nervioso” (p. 166), un documento artístico hiperestésico al que Sux exhibe como referencia del “máximo de intensidad” (p. 154) de la experiencia del frente. Una de sus citas, recupera precisamente este concepto de obrero de la guerra, sobre el que Sux vuelve con frecuencia en sus correspondencias:

Todo es teorema y mecanismo y ciencia. Tres millones de obreros diligentes en el estruendo de las máquinas para matar, una mina gigante que da el malestar, el vago miedo de un mecanismo nuevo y que no comprendemos y sin embargo adivinamos perfecto. ¡Maravillosa voluntad asesina! Aquí trabajamos todos para quitar la vida, con máquinas frágiles como juguetes, tan ingeniosas que parecen tener voluntad y ganas de matar y talvez tomar ellas la responsabilidad de todo lo que hacemos. Mueve usted la palanquita y allá va la muerte, el *taca-taca* regular o la carga inmensa de pólvora que adivinamos en una curva graciosa y el cabeceo de barca, y las mil colaboraciones, las mil maneras de matar, de ayudar a matar, sin que la mano tome el arma.

De cuando en cuando he encontrado en esta tierra agotada, en un día de paro, cuando no había humareda ni jadear de máquinas, una sonrisa de mujer, un tiesto de flores, una chiquilla jugando, cosas y gestos familiares, pero que nunca miré como ahora. (García Calderón en Sux, s/f [1918], pp. 167-168)

Las *Reliquias* de García Calderón ilustran la perspectiva melancólica de quien se siente muerto en vida, la ruina de una sensibilidad modernista abierta, en este caso, a una “tierra agotada”, prefiguración de *The Waste Land* (1922). El “voluntario”, es descrito en clave disfórica, de acuerdo con la estética decadentista, como “la escoria de la ciudad”, como el que ya no tiene “fuerzas para trabajar ni para el crimen” (García Calderón en Sux, s/f [1918], pp. 167-168). Es en el frente donde este joven confirma su apostolado artístico, ni soldado ni hombre casado, un sensible a la belleza de la vida (p. 167), un *sensorium* en lucha con la anestesia de la trinchera, total, absoluta, omnipresente. “Olvido, todo lo demás: sangre, barro y cloroformo” (p. 168). Sux, sin embargo, deja de lado otra variante anestésica del diario de José García Calderón, las descripciones “pintorescas” con las que aplaca el trauma de su vivencia en el frente, como las del apartado “El pueblo” sobre un poblado desierto tras una evacuación de la población —su pueblo, como lo llama—, en el que, con mirada naturalista, descubre los espectros de sus habitantes “ausentes” —una oscilación entre el estereotipo y la diferencia singular—, sobrevivientes en los hogares y objetos abandonados (1917, pp. 52-55).

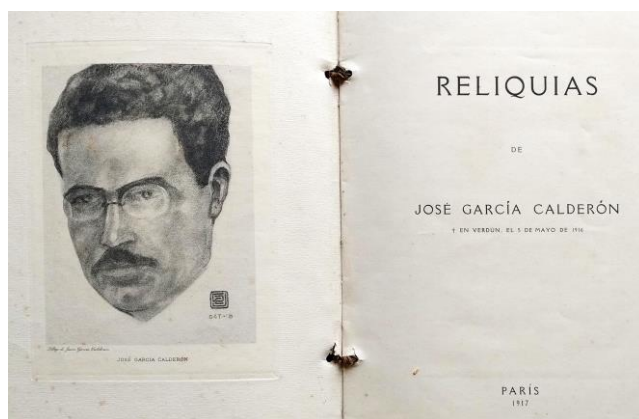
Figura 6.

José García Calderón, dibujo de su hermano Juan



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros correspondales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.



Fuente: José García Calderón, 1917 [*Reliquias*].

Esta sensibilidad modernista que cultiva tanto José García Calderón como Sux, comienza a tornarse anacrónica frente al culto *modernólatra* que promueve el Futurismo, prácticamente desde el inicio de la guerra. Rubén Darío ya en 1909 en una crónica para *La Nación* titulada “Marinetti y el futurismo” se mofa de esta nueva corriente estética, negándole toda novedad. En su repuesta a cada uno de los puntos del manifiesto, Darío encuentra un antecedente clásico o moderno de las supuestas transgresiones futuristas, postuladas por Marinetti desde el “absoluto” de la velocidad, por fuera del tiempo y el espacio. Para Darío se puede volver siempre “a la antigüedad en busca de Belerofontes o Mercurios” (Darío citado en Schwartz, 2006, pp. 405). En coincidencia con Buck-Morss, contra esta pretensión futurista de abolir toda memoria sensible, Darío sostiene la profundidad mnemónica del arte como valor para interrogar el presente. Darío, siempre atento a las nuevas estéticas, no está dispuesto a sacrificar las novedosas formas artísticas de la antigüedad que traen a la luz la filología y la arqueología contemporánea, en el marco de esta disputa colonial. Una memoria sensible que vuelve a interpelar, después de muchos siglos, a escritores y artistas latinoamericanos como Rubén Darío¹⁶, nodal, pocos años después, en la redefinición estética de las vanguardias de toda América Latina.

Entre los corresponsales argentinos, es frecuente el retorno del motivo del matadero. Kinkelin describe en 1915 una de estas instalaciones emplazada por el ejército alemán en territorio ocupado francés para acentuar su orden e higiene (1921a, p. 132). Compara, sin embargo, un hospital de campaña alemán con un matadero criollo en su crónica sobre “La batalla británica del Somme”, fechada en agosto de 1916. Es esta misma escena del trabajo del cirujano sobre los heridos la que recupera Buck-Morss de las memorias de Waterloo de Sir Charles Bell en su análisis del exceso sensible que deviene estado de *shock* (2005, pp. 184-186). Kinkelin describe esta labor en el límite de lo inenarrable, tramando esa experiencia traumática con su recuerdo y el del lector argentino, un estado de repugnancia sobre el que funda su denuncia antibelicista —uno de los extremos de la frecuente oscilación de su lectura de la guerra—, contraria a su más regular “profesión de fe” en la razón militar:

¿Cómo describirlo? ¿Cómo? Me sentí enfermo a la primera mirada que eché al interior de aquel matadero. Sólo recuerdo que sobre la paja yacían los heridos y los muertos, y en el fondo trabajaban sudorosos los cirujanos, iluminados por candiles que reflejaban caras enormes y rasgos feroces. En un rincón, iban apilando las amputaciones como “achuras” de la carneada.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.

Sentí como un vahído, y al marcharme en procura del automóvil, vi entre lágrimas, que mis compañeros lloraban.
¡Viva la civilización! ¡Viva la paz universal! (1921b, pp. 140-141)

Sux presenta el matadero en la misma clave en que José García Calderón narra la guerra, acentuando “las mil colaboraciones”, las “mil maneras de matar” que produce la Gran Guerra (1917, pp. 48-49). En “Un viaje oficial a las trincheras francesas” Sux alude al “matadero militar” como una de las etapas del recorrido turístico organizado por el gobierno francés para la prensa extranjera, emplazado al margen de una de las rutas que lleva a los soldados al frente de batalla. Con resonancias primitivistas, Sux lo describe como una “ciudad hotentote” en la que matarifes y carniceros faenan animales, no por casualidad, traídos de la Argentina:

Los aparatos destinados al descuartizamiento de las reses se levantan sobre la aridez de la greda como instrumentos de tortura: los palos están enrojecidos por recientes sacrificios, y en el suelo se adivinan restos de sangre y manchas sanguinolentas.

Si los bueyes resignados y los toros nerviosos no estuvieran allí para explicarnos el uso de esos raros maderajes inquisitoriales, la imaginación haría con horror un viaje con Octavio Mirbeau al “Jardín de los Suplicios”. (1915g, p. 7)

Subterráneo a esta captura del acontecimiento, en paralelo a este retorno al matadero, sobrevive el imaginario de la célebre novela (1899) de Mirbeau, que expone los crímenes del colonialismo francés en Asia, contemporánea de *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad, otra denuncia de las salvajadas del colonialismo europeo en el África. Esta provocadora obra francesa de uno de los herederos más revulsivos de Zola es una clara referencia de la biblioteca anarquista sobre la que se funda el extremo disfórico de la lectura de Sux sobre la guerra. Más que en el producto de la faena, Sux repara en los desechos de esta labor, en la vida que se escurre, que escapa a la lógica económica de la maquinaria bélica. Puede decirse, en este sentido, que la Gran Guerra trae a Europa el tortuoso dispositivo de muerte ya denunciado por su aplicación en los confines de sus territorios coloniales. La lectura de Sux del “matadero militar” y del frente de batalla trama sutilmente la memoria sensible del holocausto ritual con la atroz *tanatopolítica* con que Europa impuso su poder colonial en el siglo XIX.

Contribuye con esta reflexión sobre lo que José García Calderón llama “las mil colaboraciones, las mil maneras de matar, de ayudar a matar, sin que la mano tome el arma” (1917, p. 49) una de las obras olvidadas de Gómez Carrillo sobre la Gran Guerra, *El misterio de la vida y la muerte de Mata-Hari* (1924)¹⁷. Una sórdida biografía sobre esta célebre bailarina exótica holandesa, acusada de actuar como espía en favor de Alemania. Chivo expiatorio, ejecutada tras un juicio, Mata-Hari deja una mácula infamante en el mismo Gómez Carrillo, a quien los rumores le atribuyen haberla entregado con engaños a las autoridades francesas, tal como se advierte en la sugestiva crónica del escritor chileno Joaquín Edwards Bello, publicada en Madrid en octubre de 1922 e incluida como prólogo de la biografía:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Sobre Enrique Gómez Carrillo pesa una terrible acusación, solapada, pero firme, que ha echado encima de su nombre una sombra siniestra.

... que un día, después de un almuerzo copioso y bien regado, el escritor propuso a la mujer un paseo en auto y que al llegar cerca de la frontera, donde está el puente internacional, apretó la marcha y, antes de que ella se diese cuenta, se encontraron frente a dos gendarmes y cinco agentes de París en civil. Un gran grito desgarrador y los grillos cayeron en las glaucas manos de la bailarina famosa. ‘Se dice’: Que luego, reaccionando, murmuró con voz sorda:

—‘Cochon!’

El resto ya se sabe: la bailarina fue fusilada en Vincennes. Los soldados temblaban apuntando a una mujer tan bella y valiente; ninguna bala dio en la cara, Malvy fue desterrado por cinco años.

Esta versión de la tragedia es común: la dicen soldados, escritores, policías, en Francia y en España. ‘Se dice’ en teatros, en salones y cafés. La gente cree. ¿Por qué no decirlo así, en público, para dar ocasión a la defensa y al desmentido?

Ni el dinero, ni la Legión de Honor en alto grado, ni el reconocimiento eterno de Francia, justifican el acto de entregar una mujer a la celda y al patíbulo.

Gómez Carrillo no puede, no debe ser Judas, sus libros mismos se lo impiden. (Gómez Carrillo, s/f [1923], pp. 9-18)

Con esta biografía, contemporánea a la reedición de su obra, Gómez Carrillo busca desligarse de este espectro que lo deshonra, particularmente en España, donde la bailarina era una celebridad. Aún suponiendo que este rumor haya sido infundado —de haberse confirmado habría implicado sumar la labor de contraespionaje a sus múltiples profesiones— su biografía sostiene la acusación a la bailarina y la degrada como mujer y artista, caracterizándola como una *bovarista*, llamándola, incluso, “inmunda espía” (p. 92). Su fina variante del periodismo amarillista procura, a través de datos desconocidos, erosionar el mito y cargar sobre ella toda la responsabilidad de su condena a muerte:

¡Quién se acuerda empero de todas las infelices protagonistas de la gran tragedia judicial de la guerra! En cambio, Mata Hari interesa al mundo entero; Mata Hari se convierte, poco a poco en un símbolo; Mata Hari tiene su culto. ¿Por qué? Probablemente, por el arcano que rodea su vida y su muerte...

—De su culpabilidad, en todo caso —dicen los que conocen los documentos del proceso— no puede haber duda: es una culpabilidad demostrada. (p. 98)

En el capítulo en el que Gómez Carrillo alude al rumor que lo asocia con Mata-Hari declara no conocerla, aduciendo, incluso, no haber escrito nunca sobre ella (pp. 203-205). Es precisamente por su sabido culto a Salomé —presente ya en sus primeros escritos, entre los que se cuenta la introducción a la edición española de la *Salomé* (1892) de su amigo Oscar Wilde y un relato, “El triunfo de Salomé”, en el que ofrece una constelación de referencias pictóricas decadentistas en torno a este motivo bíblico— el que hace aún más alevosa e indignante para sus lectores esta supuesta falta al código del honor y de la caballerosidad¹⁸. En esta clave se comprende el pedido de respuesta de Edwards Bello. Incluso en la misma Mata-Hari de Gómez Carrillo sobrevive el espectro de Salomé, símbolo moderno de la acefalidad, ingobernable incluso después de muerta. Cabe señalar que *El misterio de la vida y la muerte de Mata-Hari*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.

(1924), uno de los últimos libros del guatemalteco, es una clara muestra de la participación activa de un escritor latinoamericano en el proceso disolvente de la guerra, sea sobre el cuerpo o sobre la propia memoria de la bailarina, no ya en la sensibilidad dandi —distante y acrática— del decadentismo, sino en plena adhesión a la razón que sustenta la conflagración.

La guerra como montaje

El acceso al frente de batalla —que supone, para Siskind, la inclusión del corresponsal y su lector latinoamericano en “la eventualidad global de la guerra-como-evento” (p. 235)—, no implica necesariamente un pacto de sumisión y fidelidad con el acontecimiento, con el procedimiento de verdad que este demanda. El evento de la Gran Guerra Europea, al margen del marco documental de la crónica, es un motivo más de la ficción, precisamente por su exclusividad, que hace prácticamente imposible su comprobación. La corresponsalía compone un entre-lugar, un limen entre la fidelidad y la traición al evento, permeable tanto a la trama de intereses que lleva al cronista hasta allí, como al mundo exterior con el que se trama su *sensorium*¹⁹. Extremos desde los cuales la verdad del trauma bélico se manifiesta como un resto disruptivo, como una revelación —similar a la de la película fotográfica— que surge de las múltiples oscilaciones conceptuales desde las cuales lo interroga, de aquello que, sintomáticamente, escapa de su autocensura y, particularmente en estas condiciones de producción, también de la censura propia de los dispositivos gubernamentales que controlan el acceso a la guerra. Puede decirse, en este sentido, que la verdad del acontecimiento se compone de retazos de ficción, en los que sobreviven, en pugna, restos de múltiples tiempos y espacios, de subjetividades insustituibles que intervienen activamente tanto en los acontecimientos, como en el devenir de la memoria sensible de la guerra.

Carrasquilla Mallarino combate desde sus crónicas los montajes de “La guerra cinematográfica” (1915). Denuncia como engaños las películas documentales contemporáneas sobre el teatro de la guerra llamando la atención del lector sobre las limitaciones de los dispositivos fílmicos para operar en las condiciones del combate real. Para Carrasquilla esta tecnología solo sería reveladora en manos de un espía, aquel que guarda un interés estratégico. El cine, al contrario, responde a la satisfacción de expectativas del público, a quien se dirige la propaganda y la empresa cinematográfica. Carrasquilla, desde su posición marginal, pondera el espionaje por sobre la propaganda en su voluntad de acceder a la verdad de la guerra (s/f [1920], pp. 170-171).

La fotografía se presenta como un recurso de prueba fundamental, un componente de estas crónicas de guerra que suele quedar fuera de las compilaciones, con excepción de la edición de Kinkelin. La mayoría de los corresponsales de guerra, tal como se advierte en la crónica de Carrasquilla Mallarino, tienen conocimientos de fotografía y llevan incluso una cámara siempre con ellos. Sus fotografías no guardan necesariamente correspondencia con lo que se narra, exponen otros detalles como registros de la moda de los soldados y de los corresponsales, del exotismo cosmopolita de la guerra, de las nuevas tecnologías y de la propia muerte y destrucción de escala nunca vista hasta entonces. Podría indagarse en ellas el limen de representación narrativa y fotográfica, las articulaciones o ausencias de registro o las reservas, como la expuesta en la recurrente opción por el relato de Kinkelin para documentar aquello que excede la tolerancia de la época.

Al cumplirse dos años del inicio de la guerra, Kinkelin envía a *La Nación* un extenso análisis de la contienda, siempre en defensa del imperio alemán. En él repara en dos montajes fotográficos, tanto de la prensa europea como de la argentina (del diario *Crítica*), utilizados por los Aliados con fines propagandísticos e incluidos en el segundo tomo de su edición de las correspondencias (1921b, s/p). En este análisis, Kinkelin se rectifica y admite los crímenes de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

guerra alemanes durante la ocupación de Bélgica, los que, sin embargo, también justifica. Asume, incluso, como algo factible esta tanatopolítica en un escenario bélico americano; un concepto puesto a prueba en más de una oportunidad en la historia argentina, declaración en la que resuenan los ecos de la represión del ejército en la Patagonia, en el mismo año de la publicación del libro:

No tengo inconveniente en hacer una profesión de fe: Si mi patria me encomendara algún día las fuerzas armadas de la Nación para llevarlas a la batalla, y la población enemiga amenazara hacer fracasar la campaña, sacrificaría a esa población para salvar a mi patria. Se dirá que la guerra en Bélgica fue el atropello inaudito de los alemanes. Sea así, hasta tanto el juicio sereno de la historia ponga las cosas en claro. (1921b, p. 34)

Kinkelin asocia el repudio internacional de los crímenes con el triunfo de la propaganda Aliada, un contrapeso de las victorias militares alemanas:

La psicología de las muchedumbres hábilmente encarrilada por los enemigos de este país, tomó su partido, y hoy, mientras los ánimos se hallan caldeados, será muy difícil conducirla a la razón. Sobre todo será imposible, por mucho tiempo todavía, moldear su opinión de orígenes afectivos. (1921b, p. 35)

Figura 7.

El montaje de la propaganda, según Kinkelin



PUBLICADA POR "CRÍTICA" BAJO EL TÍTULO SIGUIENTE: "LA BARBARIE ALEMANA". ALDEANO, DE LOS ALREDEDORES DE VARSOVIA CON EL CRÁNEO DESHECHO DE UN CULATAZO.

Nota: [En pie de foto] a) "Página 340 de la obra: 'El último autócrata ruso'. Cadáver de una judía muerta por los rusos en el progrom, llevado a cabo en 1905 en Bjelostok". b) "Publicada por Crítica bajo el título siguiente: 'La barbarie alemana'. Aldeano, de los alrededores de Varsovia con el cráneo deshecho de un culatazo".

Fuente: Emilio Kinkelin, 1921b [Mis correspondencias a La Nación durante la Guerra Europea].



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Entre los escritores que asisten al frente, Soiza Reilly, compañero de Kinkelin como corresponsal de *La Nación*, es quien más recurre a esta manipulación de la afectividad. Sus crónicas en el frente articulan detalles macabros, con la exaltación de la vitalidad y la valentía de la juventud en armas, o los sentimientos piadosos ante los muertos en combate. La crónica “Cómo se divierten los ingleses” (1914), publicada en la revista *Fray Mocho*, acentúa particularmente el humor de los soldados, al punto de afirmar, hiperbólicamente, que “los ingleses toman la guerra en broma”, que estos “Se ríen de verse morir” (s/p). Esta apelación al humor macabro, además de presentarse como un atributo de la valentía de los soldados, es, a la vez, la supervivencia de una tradición humorística, de la que el mismo Soiza Reilly se hace cargo como descendiente de irlandeses²⁰. Kinkelin lo describe en combate precisamente en esta clave macabra, saludando en francés a la soldadesca alemana o comiendo de su comida, después de encontrar un cadáver al que le faltaba parte de una nalga cortada a cuchillo, un ominoso indicio de canibalismo (1921a, pp. 95-96). Alejandro Sux, a contrapelo, los describe como “soldados de barro” (1915g). Al igual que Otto Dix en el grabado *Sección de ametralladoras* (1924), los retrata deshumanizados, devenidos una misma cosa con el terreno alterado por la guerra:

Todas las edades y todas las clases sociales están niveladas, más que por los uniformes, que no lo son más que de nombre, por el barro. Los soldados que estamos acostumbrados a ver en tiempos de paz, verdaderos muñecos de colores vivos no tienen nada que ver con estos soldados de verdad, sucios, barbudos, cansados, hirsutos, desiguales. Los oficiales tampoco son los mismos elegantes petimetres uniformados, donjuanescos de la espada y kepi, recubiertos de bordados de oro y plata, que vemos en las ciudades; estos que llegan de la batalla parecen bandidos o mendigos; el cansancio acabó con las posturas afectadas; la vida de las trincheras borró los rastros del tocador y el barro, soberano en este cuadro, los vistió como a los demás, sin dejar asomo del impecable corte del sastre militar. (1915g)

Rubén Darío en una crónica de 1911 para *La Nación* titulada “Soldados del Kaiser. Un ballet de guerra” — fechada en Hamburgo, a propósito de un desfile militar en honor a Guillermo II y a quienes serán, durante la guerra, los aliados del Imperio Alemán— repara precisamente en esta asociación de los ejércitos con la gracia juvenil, puesta de manifiesto particularmente en las paradas militares, que el nicaragüense describe como “ballets de guerra” (1968, p. 220). A la vez, Darío acentúa, del mismo “paso de parada”, la “truculencia” de su regularidad: “Es de admirar la precisión de estos soldados de la potente y soberbia nación de guerra. Al pensar en ellos viene siempre la idea de la máquina” (p. 222). Esta demostración de disciplina, que a juicio de Darío no produce gran entusiasmo en el público, sí inspira respeto, e incluso temor, en los espectadores que especulan con una guerra inminente “no puede ser sino inquietante la contemplación de esta fuerza metódica y terrible” (p. 223). Lo horroroso para Darío es esta regulación de la vida en que la gracia deviene sinónimo de mecánica bélica.

Entre las variantes anestésicas de las crónicas de Soiza Reilly en su abordaje de la guerra vale mencionar también sus producciones propagandísticas para la monarquía europea, que arrastraba impopularidad desde fines de siglo XIX, amenazada por el anarquismo y los procesos de emancipación, blanco preferido de los atentados, como el sufrido por el archiduque de Austria, considerado el detonante de la guerra. En *Carne de muñecas* (1922) Soiza Reilly publica un tríptico de crónicas “inéditas”, engarzadas con el subtítulo “Tres visiones de mujeres heroicas”, donde recupera, contemporáneamente a la publicación de su amigo Kinkelin,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

diversos fragmentos de sus corresponsalías. Con ellas Soiza Reilly hace propaganda para Italia, alineada en favor de los Aliados, contra la expectativa inicial que la acercaba al Imperio Alemán. Las crónicas son reciclajes en los que se expone una labor de montaje harto regular en sus textos, por lo general desprolijos pastiches, canibalizaciones de otros de su autoría destinados al folletín, análogos también al montaje de la propaganda bélica que denunciaba Kinkelin en su libro. La primera de las tres crónicas, titulada “Una madre”, articula el patetismo de la *mamma* italiana que envía a sus seis hijos a la guerra —metáfora de la nación— y la épica de la conquista militar del Monte Adamello, en los Alpes. Con su acostumbrada hipérbole, Soiza Reilly afirma, contra los hechos, que

No existe en lengua humana un adjetivo bastante poderoso para ensalzar el mérito de este estupendo triunfo de titanes. Comparar a los alpinos con las águilas, es ignorar la débil resistencia de las águilas y es no conocer la voluntad patriótica que mueve a los alpinos... (1922, p. 5)

En la segunda, “La Reina Margarita”, Soiza Reilly describe el desfile del primer regimiento en marcha hacia la frontera, en el momento en que pasan frente al palacio de la “Reina Madre”, para acentuar un deseo de contemplación recíproca, “Un fluido eléctrico corría por las venas de los soldaditos. Presentían que ella los miraba. Se produjo una deliciosa confusión en las filas. Los soldados querían ver a la viejecita luminosa de Saboya. Querían saludarla...” (p. 10). La crónica titulada “La duquesa de Aosta”, con la que se cierra este tríptico que asocia nobleza, maternidad y nación, es, de las tres, en la que es más patente el montaje propagandístico. La escena de la duquesa con la Cruz Roja de enfermera es una réplica de otro relato del propio Soiza Reilly, una anécdota, en este caso, atribuida a la Reina Elisabeth de Bélgica, a quien este entrevista en la primera estancia de los monarcas en Brasil, en 1920. La crónica, titulada “La visita de los reyes de Bélgica. Opiniones de la Reina Elisabeth. Su feminismo” (1920) fue publicada en un número especial sobre Brasil de la revista porteña *Plus Ultra*, a cargo del mismo Soiza Reilly. En esta crónica, como en la dedicada a “La duquesa de Aosta”, se repite la escena en la que el soldado moribundo se resiste a ser desnudado y asistido al descubrir el origen noble de la enfermera. De este modo, retorna en estos cuadros de la Gran Guerra el espectro de la *Pietà*, sobre el que el autor logra tramar el sacrificio de la madre, metáfora del reino, con el soldado anónimo, humilde, que le entrega, como un hijo, su vida. Socarrón, le hace decir a la duquesa lo siguiente: “—Cállate, *ragazzo* —[...]—. Yo sí que soy digna del honor de quitarte las medias a ti. A ti que eras un defensor de la patria! A ti que eres un soldado de nuestra madre Italia!” (1922, p. 14).

Figura 8.

La guerra y sus inéditos horrores



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XV. Nº 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos, pp. 247-279.



Nota: [En pie de foto] “Seis ataques consecutivos de los rusos contra las ametralladoras alemanas. Los restos de la XX división rusa de Kisjelin el 6 de agosto de 1916 (esta cinta de cadáveres superpuestos, tiene una extensión de 3 kilómetros”.

Fuente: Emilio Kinkelin, 1921a [*Mis correspondencias a La Nación durante la Guerra Europea*].

Emilio Kinkelin es de todos el que más se presenta a sí mismo expuesto a los peligros, inclemencias y horrores de la guerra. Vale advertir que su correspondencia es también una de las más prolongadas. Al igual que Gómez Carrillo, con quien comparte como modelo de crónica a Pierre Loti, Kinkelin repara en la espectacularidad de la destrucción, pero sin atenuarla (1921a, p. 203). En *Campos de batalla y campos en ruinas* (1915) el escritor guatemalteco manifiesta:

Ocho días llevamos recorriendo las regiones en las cuales se desarrolló la inmensa tragedia del Marne, y en todas partes el mismo espectáculo nos sorprende: un espectáculo de desolación, de luto y de miseria, suavizado por la incurable sonrisa de la raza. (1915, p. 64)

La correspondencia de Kinkelin visibiliza el entre-lugar que compone la expectativa de su formación militar y literaria frente a experiencias de disolución inéditas, que superan las referencias con las que se enfrenta el acontecimiento. La correspondencia sostiene con regularidad una interrogación sobre su propia sensibilidad, justificada como un interés militar:

Napoleón dijo que las guerras se ganan con los pies, refiriéndose a la capacidad de resistencia en las marchas; hoy, en la guerra de posiciones, los pies de las tropas no desempeñan ya el papel importante de antaño. Son los nervios, el espíritu y el estómago, los factores principales concurrentes al éxito. (1921a, p. 129)²¹

En este interés estético, se condensa el valor literario de esta obra ignorada. La correspondencia titulada “Una excursión de Varsovia”, de agosto de 1915, ofrece una sugestiva resonancia wagneriana, sublimadora del espectáculo de la guerra:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XV. N° 24 (Julio - Diciembre 2023) ISSN 2718-658X. Juan Manuel Fernández, Raros corresponsales. *La Primera Guerra Mundial de los modernistas latinoamericanos*, pp. 247-279.

Hoy he vuelto de los campos. Aquí en mi pequeña habitación del hotel de Varsovia, los cuadros multiformes de allá afuera se presentan de nuevo a mi imaginación en toda su nítida y triste realidad. Es la séptima vez que visito los campos de batalla de los distintos teatros de operaciones y, sin embargo, todo vuelve a parecerme de nuevo interesante.

El sentir del espectador es tan curioso, tan pobre. La primera vez se siente con el corazón; se maldice el silencio de la guerra. Ante un cadáver se permanece durante largo tiempo, observándolo con interés casi sacrílego; pero ese interés se pierde luego, poco a poco, a medida que los caídos aumentan. Cuando se ha desfilado ante miles de esos incógnitos, la piedad decae, se olvida que son hijos, esposos, que son padres, no se les nota.

Hoy he visto un “pedazo de historia”. He visto pelear por la patria. He oído rugir los cañones en una tarde gris y lluviosa. Los he oído en una noche oscura y roja por el incendio de las ciudades y aldeas. He visto lenguas de fuego que subían hasta las nubes, instantáneas, llenas de odio. He visto volar los fuertes de Nowo Georgiewsk como volcanes enloquecidos. He visto los gansos del “Capitolio” abrasarse en llamas. He visto... He visto un espectáculo tan estupendo, tan soberbio en su grandeza y mezquindad, como no habrá herido jamás la vista de criatura humana. He visto llorar a las mujeres y a los niños de hambre y de miseria, a los prisioneros de vergüenza, y a los vencedores, a los viejos y curtidos guerreros de Landsturm, los he visto llorar de emoción y de alegría. He visto al Kaiser rodeado de 20000 padres de familia como él. He oído decirle con voz estentórea. “Os traigo los saludos y el agradecimiento de la patria. ¡El Dios de los ejércitos está con nosotros!”. (pp. 190-191)

Kinkelin, al igual que los otros corresponsales modernistas, ofrece sugestivos relatos sobre las nuevas tecnologías, particularmente de la artillería, que adquiere un rol protagónico con el avance de la guerra. Vale destacar también el relato de su experiencia con las máscaras de gas en una horrorosa cámara de pruebas:

En una cámara hermética, en el castillo de Z..., nos expusimos durante algunos minutos a los mismos gases que usan los ingleses, a fin de comprobar si las caretas que habíamos elegido, eran de ajuste perfecto. Apenas nos habíamos sentados en aquella pequeña cámara, y cerrada ésta, penetró un chorro de gas azulado, apenas visible. La situación que al penetrar nos había parecido cómica, vímosla al través de los ojos de buey de aquella trompa infame, en toda su realidad espeluznante. El médico encargado de ese servicio, nos observaba atentamente por una pequeña ventana, y nosotros, sentados en bancos sin respaldo, movíamos las trompas de goma al compás de nuestros pulmones, aspirando aquella composición química capaz de alimentar la vida por una o dos horas.

Tuve miedo. Lo confieso sinceramente.

Con aquel adefesio parecíamos jabalíes hozando silenciosos el aire. La careta no permite hablar. Pero dentro de ella se piensa y se tiene miedo y asco de los hombres. (1921b, pp. 124-125)



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En el marco de su investigación militar, la correspondencia funciona como un diario estésico, en su sondeo constante de esta experiencia límite. Si bien Kinkelin suele celebrar la majestuosidad de la destrucción que producen las nuevas invenciones militares, no recurre a la paleta futurista, de moda, sino a una clásica, por lo general de tradición alemana, puesta a prueba en su libro sobre *Las guerras de Napoleón* (1911). Kinkelin se posiciona como un pintor que contempla escenas de la historia militar, acontecimientos de los cuales probablemente solo exista su único registro. A su vez, se preocupa por dejar sentado a cada paso una memoria de sí, no carente de ficción. Kinkelin, ante las “escenas de espanto” y los miles de muertos que encuentra a su paso, advierte, por un lado, la insensibilidad al horror que produce la costumbre, tanto entre los soldados (1921a, p. 22), como en sí mismo (pp. 101-102). En otra oportunidad se presenta sensible al estado de *shock* que advierte en el soldado herido, dificultado para dar nombre a la experiencia inenarrable del trauma:

Uno de ellos se detiene en la estación durante algunos minutos. Las ventanas abiertas de los coches-ambulancias permitían ver los heridos acostados en camillas. En las caras de aquellos desgraciados se adivinaban las penurias pasadas, y algunos pálidos y ojerosos, descansaban como dormidos. En los ojos, en el gesto, tienen esos hombres un no sé qué que produce calofríos. Hay algo indefinible; algo entre la resignación y la locura estática. Tan pronto se cree leer en ellos una voluntad inquebrantable, como un fatalismo enervante. Tienen, como ya lo he dicho anteriormente, el gesto inmóvil, el alma ausente, los rastros de una “garra demoníaca” clavada en el rostro. (p. 224)

En el registro de Kinkelin de este cuerpo desecho por la tecnología bélica, retorna el horroroso espectro del *Fausto* alemán. Con un resto romántico, su correspondencia oscila entre la fascinación por la espectacularidad anestésica, wagneriana, de la destrucción que produce la implacable razón militar y la estesia liminal, que trama su *sensorium* con su memoria, justificada como contribución a este mismo razonamiento. Kinkelin en “La batalla británica del Somme”, una crónica datada un mes después de la fecha del cuento de Borges, la misma en la que se refiere a la cámara de gas, advierte que las tareas “comenzaron con risas y con miedo: con ese miedo que provoca hilaridad y esperanzas en la piel” (1921b, p. 124). Avanzada su experiencia de la guerra se resignifica la risa que advierten Soiza Reilly y Gómez Carrillo entre los soldados, como expresión de un estado límite.

Para concluir, vale recuperar de las *Reliquias* de José García Calderón el artículo final sobre “La Herencia de Wagner” de 1913, en el que, unos pocos años antes del inicio de la conflagración, este joven artista peruano preocupado por los extremos estésicos y anestésicos de la experiencia de la guerra, ofrece una aguda lectura sobre la obra del compositor alemán. Ella sirve también para describir esta performance de destrucción que lo conduce a la muerte: “Lejos de la vida, Wagner parece construir un paraíso en que olvidar, como el Walhalla; jardín y fortaleza donde abrigarse en fin del deseo, de los ‘cinco terribles tigres de los sentidos’” (1917, p. 82). José García Calderón, como los otros modernistas latinoamericanos que oficiaron como corresponsales, deviene un cartógrafo de la frontera estética y anestésica del *homo autotelus* moderno, el sujeto de la autogénesis kantiana que tiene por modelo al guerrero en su privación de los sentidos, del que surge la constelación fatal entre estética, política y guerra (Buck-Morss, 2005, pp. 174-180).

El culto a los sentidos del modernismo, cuando no se plegó a la propaganda o se vio superado por el *shock*, dio lugar a diversos encuentros sensibles con un acontecimiento nodal de la modernidad y una interrogación sobre el presente y el futuro que trasciende las fronteras



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

nacionales. La Gran Guerra Europea, como acontecimiento mundial, tuvo, en Latinoamérica, una cobertura de primer orden, con innovación tecnológica y la mediación literaria de los más importantes escritores modernistas. Estas raras correspondencias, escasamente frecuentadas, nos permiten interrogar el devenir del Arte Nuevo y su influencia mediática en torno a la Primera Guerra Mundial.

Referencias bibliográficas

- Antelo, R. (1989). *João do Rio. O dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus.
- Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas*. Villa María: Eduvim.
- Borges, J. L. (1974). *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Bueno, J. (1915a). Dos días en un submarino alemán. *Caras y Caretas*, (878, 879, 880 y 881), s/p.
- Bueno, J. (1915b). Por los campos de batalla de Polonia. *Caras y Caretas*, (886), s/p.
- Caras y Caretas* (1912). Crónica de la Guerra Europea, (829), agosto 22, s/p.
- Caras y Caretas* (1915). Nuestros correspondientes en la guerra, (888), octubre 9, s/p.
- Carrasquilla Mallarino, E. (1914). Canto de guerra. *Nosotros*, (66), 57-64.
- Carrasquilla Mallarino, E. (S/f [1920]). *La Europa roja*. Barcelona: Maucci.
- Carrasquilla Mallarino, E. (1938). *La Sarmiento y sus glorias. (Hablando con quienes han sido sus comandantes)*. Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina S.A.
- Darío, R. (1912). *Todo al vuelo*. Madrid: Renacimiento.
- Darío, R. (1914a). La locura de la guerra. *Ideas y figuras*, (114), s/p.
- Darío, R. (1914b). La locura de la guerra. *Caras y Caretas*, (832), s/p.
- Darío, R. (1920). *Prosas profanas*. París: Librería de la Vda. de C. Bouret.
- Darío, R. (1924). *Crónica política (inédita)*. Madrid: Ed. Imp. Hernández y Sáez.
- Darío, R. (1968). *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Tomo I. Barcia, P. L. (Org.). La Plata: Ed. Universidad Nacional de La Plata.
- Darío, R. (1977). *Escritos dispersos de Rubén Darío*. Tomo II. Barcia, P. L. (Org.). La Plata: Ed. Universidad Nacional de La Plata.
- Darío, R. (2006). "Marinetti y el futurismo" En J. Schwartz (Comp.), *Las vanguardias latinoamericanas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada.
- García Calderón, J. (1917). *Reliquias*. París: Studium.
- García Calderón, V. (1986 [1915]). *Obras escogidas*. Lima: Edubanco.
- Gómez Carrillo, E. (s/f [1915]). *Campos de batalla y campos en ruinas*. Madrid: Mundo Latino.
- Gómez Carrillo, E. (1916). *En las trincheras*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.
- Gómez Carrillo, E. (s/f [1923]). *El misterio de la vida y de la muerte de Mata-Hari*. Madrid: Ed. Renacimiento.
- Halperín Donghi, T. (1999). *Vida y muerte de la República verdadera*. Buenos Aires: Ariel.
- Ibarguren, C. (1920). *La literatura y la Gran Guerra*. Buenos Aires: Ed. AGLP.
- Liddell Hart, H. G. (1972). *History of the first World War*. London: Pan Books.
- Ludmer J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Lugones, L. (1917). *Mi beligerancia*. Buenos Aires: Otero y García.
- Kinkelin, E. (1921a). *Mis correspondencias a "La nación" durante la Guerra Europea*. Tomo 1. Buenos Aires: Guillermo Kraft-Impresor.
- Kinkelin, E. (1921b). *Mis correspondencias a "La nación" durante la Guerra Europea*. Tomo 2. Buenos Aires: Guillermo Kraft-Impresor.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Melían Lafinur, Á. (1915). Letras argentinas. *Nosotros*, (75), 82-83.
- Payró, R. J. (2009). *Corresponsal de guerra. Cartas, diarios y relatos (1907-1922)*. Vanbiesem M. (Org.). Buenos Aires: Biblos.
- Renn, L. (s/f [1935]). *Post-guerra*. Buenos Aires: Claridad.
- Rio, J. d. (1919a). *Adiante!* Lisboa: Bertrand.
- Rio, J. d. (2001). *Crónicas efêmeras*. Abreu Peixoto, N. (Org.). São Paulo: Ateliê Editorial.
- Saítta, S. (2013). *Regueros de tinta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Siskind, M. (2016). La Primera Guerra Mundial como evento latinoamericano: modernidad, visualidad y distancia cosmopolita. *Cuadernos de literatura*, (39), 230-253. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/15111/12269>
- Soiza Reilly, J. J. (1914). Cómo se divierten los ingleses. *Fray Mocho*, (135), noviembre 27, s/p.
- Soiza Reilly, J. J. (s/f [1917]). *El alma de los perros*. 5° ed. Buenos Aires: Vicente Matera.
- Soiza Reilly, J. J. (1920). La visita de los reyes de Bélgica. Opiniones de la Reina Elisabeth. Su feminismo. *Plus Ultra*, (55), s/p.
- Soiza Reilly, J. J. (1922). *Carne de Muñecas*. Buenos Aires: Tor.
- Sux, A. (1915a). Notas de Francia. Lo que se ignora de la guerra. Navidad. *La Prensa*, enero 31, 7.
- Sux, A. (1915b). Notas de Francia. Narración de un herido español. *La Prensa*, febrero 8, 5.
- Sux, A. (1915c). Notas de Francia. Impresiones recogidas en Boulogne Sur Mer. *La Prensa*, febrero 17, 7.
- Sux, A. (1915d). Notas de Guerra. Un viaje a las trincheras belgas. *La Prensa*, marzo 10, 7.
- Sux, A. (1915e). Un viaje a las trincheras belgas. *La Prensa*, marzo 14, 7.
- Sux, A. (1915f). Un viaje a las trincheras belgas. El bombardeo de Furnes. *La Prensa*, marzo 23, 7.
- Sux, A. (1915g). Un viaje oficial a las trincheras francesas. *La Prensa*, mayo 23, 4.
- Sux, A. (s/f [1915]). *Lo que se ignora de la guerra*. Barcelona: Maucci.
- Sux, A. (s/f [1917]). *Curiosidades de la guerra*. París: Ediciones Literarias.
- Sux, A. (s/f [1918]). *Los voluntarios de la libertad*. París: Ediciones Literarias.
- Sux, A. (1946). Rubén Darío visto por Alejandro Sux. *Revista Hispánica Moderna*, (3/4), 302-320.
- Tena, A. (1915). *La otra Alemania*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y hno.

Notas

1 “El jardín de senderos que se bifurcan”, relato de Jorge Luis Borges que da nombre al libro homónimo de 1941, se sirve de una cita de la *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart, capitán del ejército inglés, para sembrar entre líneas un interrogante acerca de las historias menores que descarta la Historia con mayúscula, aquella que suele clausurar en su síntesis los múltiples sentidos en torno a un acontecimiento. El cuento parte de un dato opaco del capítulo sobre la ofensiva del Somme (1974, p. 232), de una fecha errada, de un momento bisagra de la conflagración en el que se conjuga el mayor derroche de vidas y recursos, la infructuosa puesta en escena de las más flamantes novedades tecnológicas y un sinnúmero de errores que llevan a todas las fuerzas que participan de esta guerra de posición a asumir una derrota bochornosa. En este acontecimiento que resiste la síntesis, el relato de Borges engarza múltiples espacios y temporalidades, sobrevivientes en las densas subjetividades anónimas que olvida la historia, así como en los espectros anacrónicos que interpelan el presente. Este cuento de Borges surge en un contexto saturado de imaginarios castrenses. Fue publicado en plena Segunda Guerra Mundial, en el momento de mayor presión a las naciones neutrales, en el que Estados Unidos se suma al conflicto, cuando todavía rige en la Argentina el poder militar responsable de la Década Infame. En 1920, Carlos Ibarguren, uno de sus intelectuales, primo de José Félix Uriburu, publica en una colección modernista un sugestivo ensayo titulado *La literatura y la Gran Guerra* (1920) que aborda la literatura europea de posguerra. Desde principios de la década del 30, en respuesta a esta impronta militar de la cultura nacional, se reeditan en la Argentina varios clásicos de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

literatura antibelicista europea como *El fuego* (1916) de Henry Barbusse, *El hombre es bueno* (1917) de Leonhard Frank, *Camino del sacrificio* (1918) de Fritz von Unruh, *Los hombres en guerra* (1918) de Andreas Latzsko, así como también obras recientes, de gran resonancia: *Los que teníamos doce años* (1928) de Ernst Glaeser, *En el frente 1918. Cuatro de infantería* (1928) de Ernst Johannsen, *Julio 1914* (1929) de Emil Ludwig, *Post-Guerra* (1929) de Ludwig Renn o *Sin novedad en el frente* (1929) de Erich María Remarque; todas traducidas y publicadas en ediciones económicas por la editorial Claridad. Que la mayoría fueran obras alemanas, censuradas por el nazismo una década después, es un dato relevante para sopesar la intervención de esta editorial de izquierda en relación con la tradición prusiana del ejército argentino. Vale recordar también que uno de los más tristes tangos de Carlos Gardel, “Silencio” de 1932 —con letra de Alfredo Le Pera, incluida en la película *Melodía de arrabal* de 1933, protagonizada por el propio Gardel—, recurre a esta misma memoria emotiva en torno a la Primera Guerra Mundial.

2 Concebimos al corresponsal tal como Georges Didi-Huberman comprende al historiador-sismógrafo, no como “el simple descriptor de movimientos visibles que tienen lugar aquí y allá, sino, sobre todo, [como] el inscriptor y transmisor de los movimientos invisibles que sobreviven, que se traman sobre nuestro suelo, que se cruzan, que esperan el momento —inesperado para nosotros— de manifestarse repentinamente” (2009, pp. 111-112). Recuperamos también de la “Estética y Anestésica...” de Susan Buck-Morss el concepto de *sensorium* corporal, huella incivilizada e incivilizable, núcleo de resistencia a la domesticación cultural, sobre el que intervienen tecnologías anestésicas administradas de modo sistemático desde fines de siglo XIX con fines de control social (2005, p. 191).

3 Esta crónica o ensayo breve es incluido posteriormente en *Crónica política* (1924), Volumen XI de las *Obras Completas*, organizadas por el propio Alberto Ghirardo.

4 En *El cuerpo del delito. Un manual* (1999) Josefina Ludmer repara en la tira humorística “Don Goyo Sarrasqueta y Obes”, publicada en *Caras y Caretas*, cuyo protagonista, un buscavidas, suele realizar todo tipo de trabajos para los que no está calificado. En 1914 se embarca hacia Europa como corresponsal de guerra (1999, p. 287).

5 Las correspondencias de Payró, valiosas por su registro de diversos crímenes de guerra del Imperio Alemán contra la población belga, han sido reeditadas en el año 2009 en un generoso volumen titulado *Corresponsal de guerra. Cartas, diarios, relatos (1907-1922)*.

6 *Crónica de la guerra* (1915), *Reflejos de la tragedia* (1915), *Campos de batalla y campos de ruinas* (1915), *En las trincheras* (1916), *En el corazón de la tragedia* (1916), *Tierras mártires: episodios de la guerra europea* (1918), *La gesta de la Legión: los voluntarios españoles e hispanoamericanos en la guerra* (1918), *El alma de los sacerdotes soldados* (1918) y *El misterio de la vida y la muerte de Mata-Hari* (1924).

7 El artículo se publicó originalmente en 1903 con el título “La crueldad militar. Brimade y Schlague” en el diario *La Nación*. Después de esta reedición de Sux en la revista *Ariel*, sin autorización, volvió a publicarse en 1913, con el mismo título breve y sin la fecha, en el N°86 de la revista anarquista *Ideas y figuras*, dirigida por Alberto Ghirardo. Este número especial de *Ideas y figuras* está dedicado a “El Caso Enríquez”, conscripto argentino condenado por insubordinación que expone la violencia de la instrucción militar ya denunciada por Darío en el ejército francés y alemán a principios de siglo XX.

8 Cfr. Melián Lafinur, Álvaro (1915) “Letras argentinas” en *Nosotros*, n° 75, p. 82. *Nosotros*, particularmente en los dos primeros años del conflicto, es otra de las publicaciones periódicas argentinas en que guerra ocupa un lugar central. Ofrece, incluso, una *enquête* acerca de la guerra, en la que participan destacados referentes de la cultura nacional, un documento de gran valor para la historia intelectual argentina (Cf. Halperín Donghi, T. (1999). *Vida y muerte de la República verdadera*, 65-66.). Si bien esta publicación se muestra abiertamente a favor de la causa aliada, en la que se proyectan los ideales democráticos contra la autocracia militarista, a la vez sostiene la posición neutral oficial y una firme posición antibelicista, más allá de la coyuntura.

9 La serie “Dos días en un submarino alemán” (1915b) se publica en *Caras y Caretas* en los números n.º 878, 879, 880 y 881.

10 Son definidas por el autor como una réplica contra las calumnias de la propaganda Aliada, una corroboración desmitificadora de lo que considera “acusaciones horribles contra la supuesta barbarie de las tropas alemanas” (1921a, p. 11), “fantasías propaladas por las agencias enemigas de este país” (p. 13), que hallarían sustento dado que “Alemania no puede defenderse; está totalmente aislada del mundo, y así se explica que la calumnia haga camino” (p. 13).

11 Sux alude también a la censura en el apartado “La visita del censor local”, incluido en su libro *Curiosidades de la guerra* (S/f [1917]). Sux logra acercarse más que Carrasquilla al frente de batalla, con colaboración del cónsul argentino, según declara en la crónica “Notas de Francia. Impresiones recogidas en Boulogne Sur Mer” (1915e). Contando con un salvoconducto, Sux emprende un viaje en automóvil al frente belga, en compañía de otro corresponsal de un periódico de Odessa, el príncipe persa Gholam Riza Mirza Amiradjiby. En “Notas de Guerra. Un viaje a las trincheras belgas”, publicada el 10 de marzo de 1915, Sux advierte, al igual que Carrasquilla Mallarino, que son frecuentes las asociaciones de los corresponsales con los espías y las restricciones gubernamentales a la circulación.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

12 Estas correspondencias fueron compiladas por el autor en *Na Conferencia da Paz.*, edición de tres tomos: 1) *Do armisticio de Foch á Paz de Guerra* (1919b), 2) *Aspectos de alguns paizes* (1919c) y 3) *Algumas figuras do momento* (1920).

13 Capitan Ganay, jefe del Convoy; Charles Snabilié, del *Het Vaderland*, de La Haya; Elmer Roberts, de *L'Associated Press*, de los Estados Unidos; Gustave Babin, de *L'Illustration*, de París; Henry Beach Needham, del *Every's body Magazine*, de Nueva York; Alejandro Sux, de *La Prensa*, de Buenos Aires. (Sux, 1915e, p. 4).

14 *Los voluntarios de la libertad* está dedicado a los voluntarios de América Latina que combatieron por la Libertad, la Justicia y la Civilización, conceptos que Sux considera nodales de la cultura francesa (s/f, p. 7).

15 *Ideas y figuras*, en clara respuesta a la proyectada huelga militar del socialismo a la guerra en ciernes, ofrece artículos críticos de la disciplina militar, partiendo de casos testigo de crueldad e insubordinación. En la nota 11, aludo a un número especial de la revista dedicado al “Caso Enríquez”.

16 Sobre Rubén Darío y la arqueología, cfr. Antelo, R. (2015). Mesa y crimen. Ciudad y violencia. En *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Eduvim. Villa María.

17 Vale señalar que Siskind no la cuenta entre los libros del autor que abordan la Primera Guerra Mundial.

18 Sobre Salomé y el modernismo, cfr. Antelo (1989, pp. 63-71).

19 Sobre los límites de este *sensorium* Susan Buck-Morss advierte que “El sistema nervioso no está contenido en los límites del cuerpo. El circuito que va de la percepción sensorial a la respuesta motora comienza y termina en el mundo. Así el cerebro no es un cuerpo anatómico aislable, sino parte de un sistema que pasa a través de la persona y su ambiente (culturalmente específico, históricamente transitorio). En tanto fuente de estímulos y arena en la que tiene lugar la respuesta motora, el mundo exterior debe ser incluido si queremos completar el circuito sensorial” (2005, p. 182).

20 En la crónica “Cuento irlandés que me contó mi abuela” (1908), incluida también en la reedición de *El alma de los perros* (1909), asocia con el gusto por lo macabro en la tradición del relato oral irlandés. Su descripción del género es muy apropiada para pensar sus cuentos y crónicas: “Son historias nebulosas, sin armonía. Muy católicas. Muy sensuales... Se parecen a mí” (s/f, p. 55).

21 Con anterioridad a su corresponsalía Kinkelín es autor también de una biografía de Napoleón, en coautoría con un alemán., prologada por Uriburu.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional