

## TENSIONES ENTRE LA TRADICION Y LA MODERNIDAD EN LA CRONICA MODERNISTA HISPANOAMERICANA

Amanda Pérez Montañés  
Universidade Estadual de Londrina (Brasil)

---

### **E**n la transversal del tiempo

Si bien es cierto que la modernidad, en cuanto experiencia vital, ya venía gestándose desde hacía cinco siglos atrás, es solo en el siglo XIX cuando irrumpe con toda su fuerza. Produce una aceleración súbita del tiempo histórico, desencadenando la desestructuración del proceso anterior e instaurando en el seno de la civilización - concomitantemente con el desarrollo de las fuerzas productivas- un nuevo “orden mundial” y una nueva forma de concebir la existencia, centrada cada vez más en la ciencia y la técnica, cuyos parámetros principales pueden establecer a partir de “la secularización de la cultura, la visión científica de la vida, la confianza en las posibilidades utilitarias de la tecnología, el culto a la razón, al éxito y a la acción, el temor a la permanencia y a la obsolescencia, y la preocupación por la productividad, es decir, la preeminencia del pragmatismo y el progreso” (Álvaro Pineda-Botero 17). Sin embargo, más que ser un conjunto de rasgos característicos de una época o un período de la historia, la modernidad es, sobre todo, un estado de conciencia, una reflexión sobre el presente, un “*ethos* filosófico”, una actitud ante el mundo y la vida, entendiendo por esta, tal como señala Michel Foucault (1993), “un método de relación con respecto a la actualidad, una elección voluntaria hecha por algunos; en fin una manera de pensar y sentir, una manera también de actuar y conducirse que marca una pertenencia y se presenta como una tarea al mismo tiempo” (11).

Es en la ciudad, campo estructurado de tensiones, donde se manifiesta con mayor intensidad la experiencia moderna; espacio donde podemos detectar los nuevos parámetros por ella impuesta, los cuales, al producir una aceleración súbita del tiempo, ocasionan la pérdida de las antiguas coordenadas histórico-temporales del espacio urbano. Con el surgimiento de la metrópoli moderna se desarticulan las estructuras del espacio público produciendo el desaparecimiento y/u ocultamiento de las antiguas referencias afectivas de la ciudad, destruyendo no sólo la memoria objetiva sino también la subjetiva. Ante la pérdida de la dimensión de totalidad, los individuos quedan sujetos a la fragmentación repetitiva.

En un mundo fragmentado, vacío de contenido, sin centro ni sentido, sin límites en el tiempo y en el espacio, el hombre se encuentra condenado a ser un eterno nómada en conflicto. Una sociedad racionalizada, como la que caracteriza la modernidad, produce una masa acrítica, uniforme y manipulable, porque en un mundo dominado por las leyes del mercado no puede existir más el sujeto. El nuevo sujeto moderno no es el ser humano sino la mercancía: ella comanda todas las acciones, impone las reglas, aliena al hombre dentro de sus propias leyes, leyes que abarcan todo, hasta la literatura. Este es el precio de un proceso que ocasiona la desaparición del sujeto autónomo conduciéndonos hacia un mundo totalmente administrado como el que vivimos actualmente.

En el nuevo sistema de producción, la prensa pasó a formar parte de la naciente industria cultural, donde la cultura -tal como afirman Guattari y Rolnik (1986) - “sólo existe a nivel de los

mercados de poder, de los mercados económicos, y no a nivel de la producción, de la creación y del consumo real” (15). Al periódico se le asigna la función de asegurar el valor y el sentido del discurso literario. El arte, al no poder sustraerse de los efectos del mercado, inicia un período de consolidación de las relaciones mercantiles en el campo de la producción literaria, tornando imperiosa la necesidad de crear nuevos “agenciamientos” y “reterritorializaciones” que permitan redefinir los nuevos discursos y formas de expresión literaria. La tensión que este aspecto ocasiona conlleva la profesionalización del escritor, al ejercer una fuerte presión sobre el discurso letrado, a través de la producción en serie de diversas formas literarias donde se conjugan conflictivamente la tradición y la novedad.

Con la comercialización de la cultura, los escritores, al ser desposeídos de sus antiguos privilegios, quedan aprisionados dentro de las redes del mercado, tornándose en “trabajadores asalariados” de la burguesía. Esta problemática llevó a la desacralización del escritor y a una relación conflictiva con la modernidad, expresada por la exaltación de las nuevas normas y valores modernos, o por el rechazo a las redes que el capitalismo tendía. A partir de entonces, el escritor, para poder sobrevivir en el nuevo medio, fluctuará entre el espacio de la creación (el interior estético) y el terreno más amplio y maleable del periodismo, vuelto hacia lo indefinido y externo: la ciudad.

Dentro de este contexto, los folletines y las crónicas, como nuevos géneros de la modernidad, responden a la transposición de la palabra literaria en mercancía, estando orientados a incrementar las ventas de los periódicos, a divertir, a expresar una nueva manera de sentir la vida, a legitimar los nuevos valores y discursos del poder, pero en pocas ocasiones, a problematizar la comprensión del mundo. Concepción esta de la literatura que se opone a una forma más elaborada de experimentación estética (pensamos en el simbolismo y en los posteriores movimientos de vanguardia), la cual busca, a través de nuevos lenguajes y formas de expresión innovadoras, significar la experiencia moderna.

La modernidad encuentra en la literatura un género camaleónico para exhibir su fachada: la crónica. Vehículo por excelencia de representación de una sociedad que se disfraza de moderna, la crónica -como la ciudad y el periódico- dramatiza un campo estructurado de tensiones simbólicas e imaginarias, históricas y estéticas. Al ser una acumulación de hechos diversos, empeñados en mostrar la realidad concreta en su inmediatez, la crónica da testimonio de lo fragmentario del mundo, expresando la multiplicidad de impresiones conflictivas y caóticas de la metrópoli moderna. En la combinación de sus fragmentos se teje el discurso de la historia.

Las alteraciones ocasionadas por la irrupción de la modernidad también pueden ser detectadas en Latinoamérica. Sin embargo, ellas no se dieron de forma homogénea como en Europa. Subsistieron, y aún subsisten, a la par con las novedades técnicas introducidas por el naciente proceso de modernización, reductos tradicionales que batallan antitéticamente en la transición hacia la sociedad moderna. En un mundo que no es del todo moderno, donde la modernización es dependiente, desigual e híbrida, el proceso de autonomía del arte y la profesionalización del escritor no contaron con bases institucionales sólidas que pudiesen garantizar la autonomía literaria, tal como ocurrió en Europa. Uno de los procesos distintivos de la sociedad latinoamericana finisecular es la llamada “división del trabajo intelectual”, la cual ha servido a algunos autores<sup>1</sup> para explicar la emergencia de la literatura moderna latinoamericana “como efecto de la modernización social de la época, de la urbanización, de la incorporación de los mercados latinoamericanos a la economía mundial y sobre todo, como consecuencia de la implementación de

---

<sup>1</sup> Entre otros: Ángel Rama (1970; 1982; 1985); Noe Jitrik (1978); Beatriz Sarlo (1985); Julio Ramos (1989); Susana Rotker (1992); Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1997).

un nuevo régimen de especialidades, que les retiraba a los letrados la tradicional tarea de administrar los Estados y obligaba a los escritores a profesionalizarse” (Julio Ramos 11).

Cuando el sistema cultural anterior entra en crisis, cuando las antiguas instituciones (Iglesia, Estado) despojan al escritor de su antigua misión de ser “tribunos y educadores del pueblo”, se produce el desplazamiento del lugar central que la literatura había ocupado hasta entonces en la organización de los nuevos estados en vías de fortalecimiento, dificultando así la sobrevivencia del escritor en un mundo racionalizado. Por lo tanto, se torna imperiosa la redefinición del lugar que el escritor debe ocupar en la nueva estructura y de su autoridad ante las nuevas instituciones (periódico) y prácticas discursivas que comienzan a emerger. Esa redefinición de lugares y funciones coloca a los escritores modernistas latinoamericanos en conflicto con la tradición anterior. De un lado, vislumbramos su necesidad de representar la realidad histórico-social del momento, dando así tratamiento realista a sus textos; del otro, las novedades de la modernización reciente exigiendo tratamiento conflictivo con lo anterior.

Dentro de esta coyuntura, la crónica modernista tampoco pudo escapar a las tensiones y conflictos creados por la modernidad. Fluctuando entre el registro anecdótico de la tradición y la descripción pormenorizada de los usos y hábitos recién importados; tratando, en una primera instancia, de definir la identidad nacional a partir de la metrópoli moderna (mirada estrábica), haciendo de ella el símil de las ciudades “periféricas”, legitimando el modelo recién importando dentro de una realidad totalmente diferente, la crónica modernista nació de un solo golpe, provinciana y moderna. De ahí que en ella se reflejen, no sólo las preocupaciones más íntimas de la modernidad, sino también las tensiones y contradicciones que este proceso comienza a ocasionar en los “suburbios del mundo”.

Ante el desgaste de los antiguos códigos y la ineficacia de las tradicionales formas de representación literaria para expresar la nueva cosmovisión moderna, se hizo imperiosa -como ya señalamos- le necesidad de crear nuevas formas de expresión literaria que reflejasen mejor el nuevo contexto. Gracias a su gran impulso renovador, el modernismo desarrolló una nueva sensibilidad para observar lo propio, diferente a la heredada de España. Pero, en su afán de romper con la tradición hispanizante más inmediata para imponer otra, trasciende los límites latinoamericanos asumiendo el cosmopolitismo como nueva tendencia estética. Con la llegada del modernismo se obtuvo la primera independencia literaria de América Latina, significando su apertura al mundo, su ingreso dentro de la gran corriente de la modernidad. Así, se inauguró su participación en el diálogo universal de la cultura, para lo cual tuvo primero que aprender y dominar un lenguaje y luego usarlo creativamente, pero sin llegar -tal vez por la propia tensión- a los grandes vuelos y audacias expresivas que posteriormente desarrollaron los movimientos de vanguardia.

Para vivir más de cerca la experiencia moderna, algunos escritores modernistas<sup>2</sup> realizaron el viaje exploratorio hacia las grandes metrópolis, especialmente, París. Al estar inmersos en el cosmopolitismo -vivencial e ideológico-, recibieron el influjo de las nuevas corrientes estéticas europeas entrando en tensión con las formas heredadas de la tradición anterior. Por eso en sus textos, sobre todo en sus crónicas, se refleja esa tensión en la que coexiste conflictivamente lo moderno con lo tradicional. Lo nacional moderno comienza a surgir como síntesis del regionalismo y de algunos elementos vanguardistas donde lo ciudadano (la metrópoli) se opone a lo rural; el suburbio (el arrabal) vincula la región con “Cosmópolis” y en el nuevo intercambio, el imaginario urbano se constituye por la híbrida mezcla de lo nacional con lo moderno: el mestizo, dialogando con la contemporaneidad. Pero la suma de lo antiguo y de lo actual, y de lo nacional con lo

---

<sup>2</sup> Por mencionar sólo algunos de los escritores que realizaron el viaje exploratorio a la gran metrópoli: Rubén Darío, Amado Nervo, Julián del Casal, Leopoldo Lugones, Luís G. Urbina, entre otros.

internacional (lo cosmopolita), en la realidad valen como un despojamiento simbólico del escritor moderno. “Esas dos súper máscaras -nos dice Raúl Antelo (1989)- no hacen sino crispas, exasperar la paradoja existencial. El cosmopolita es el ciudadano del mundo, aquel para quien Cosmópolis es su hogar. ¿Pero qué es Cosmópolis sino la irrisión del lugar, ciudad de ciudades, que siendo todas al mismo tiempo, no es ninguna?” (27).

Los cronistas modernistas, a pesar de que detectan y critican “abstractamente” la modernidad, oponiéndose en algunas ocasiones a ella, no asumen la crítica como “un rasgo propio de su discurso”. Al contrario, el modernismo intenta por medio del esteticismo superar la incertidumbre y la inestabilidad generadas por la fragmentación moderna. El profundo deseo de ser modernos y de participar en la plenitud histórica, la consciencia de estar fuera de la historia viva, llevan a los modernistas a ver la modernidad y el cosmopolitismo como términos sinónimos, a postular la actualidad (el presente) como única meta, como un medio para insertarse en el ahora. “Desear ser su contemporáneo -afirma Octavio Paz (1991), sobre Rubén Darío, refiriéndose a Goethe o Tamerlán- implica una voluntad de participar, así sea idealmente, en la gesta del tiempo, compartir una historia que, siendo ajena, de alguna manera hacemos nuestra...” (18). Sin embargo, esa actualidad que, a primera vista parece plenitud de tiempos históricos, carece de enfrentamiento, porque no “la habita ni el pasado ni el futuro, se sitúa en la transversal del tiempo, pero es un tiempo vacío, “condenado a negarse a sí mismo, porque lo único que afirma es el movimiento” (Paz 21). El modernista, a pesar de su obsesión por lo nuevo y la actualidad, tiene dificultad para juzgar su propio tiempo de manera histórica o dialéctica. De ahí, “su carácter socialmente condicionado”, su visión unitaria del mundo, en la que en pocas ocasiones traduce la tensión temporal de la existencia.

### **Miradas frías, miradas voraces**

Dentro de los innumerables escritos divulgados en el espacio vacío de la primera página de los periódicos, es importante destacar -como ya he señalado- la crónica literaria, ese género ambiguo e híbrido, libre a la creación y abierto a las novedades, donde el acontecimiento diario se mezcla con la ficción, espacio donde los signos atraviesan fronteras. “‘Canes callejeros’ -como Marlyse Meyer (1983) llama la crónica-, libres rastreadores de lo cotidiano... canes sin dueño, que en su mayor parte son anónimos o firmados con iniciales o seudónimos” (38). Textos que siempre están rivalizando con sus vecinas, las noticias, pero a diferencia de éstas, ocupan un lugar fijo, en vez de quedarse fluctuando, “perdidos” en las páginas del periódico; tratan de los hechos que pasan desapercibidos y no de los de mayor importancia; rara vez usan títulos para llamar la atención, tan sólo exhiben el seudónimo o las iniciales del autor para atraer al lector, en busca de un interlocutor con el cual compartir sus inquietudes; ocupan una columna más larga que los estrechos fragmentos usados por sus vecinas las noticias, lo que exige un mayor cuidado, reverencia y atención. También usan un lenguaje más elaborado, fuera de los patrones registrados por las informaciones diarias, apelando al “yo”, pero también saben bajar o elevar la voz de acuerdo a las circunstancias, responden así a la rigidez y uniformidad que se da en el periódico al material lingüístico, constituyéndose, por lo mismo, en un género voluble, heterogéneo y flexible. “La crónica -nos dice Luiz Roncari (1985)- usa y abusa de la variedad de los pequeños géneros, de los simples a los más complejos, en su composición: diálogos de lo cotidiano, retratos tipo, escenas cómicas y dramáticas, versos, etcétera” (14). Así, estos nuevos géneros también se adecúan y acomodan a su forma de circulación: el periódico -órgano que limita, subordina y relativiza la autoridad del sujeto literario-; al mismo tiempo, luchan por sobrevivir de su breve existencia en los diarios, aspirando alcanzar su verdadero cuerpo en un futuro libro, donde la palabra perdurará a través del tiempo.

Dentro de su heterogeneidad, la crónica modernista circuló en innúmeras fronteras sin llegar a cristalizar en ninguna, constituyéndose en una “zona de contacto” entre las altas y bajas esferas de

la cultura; género privilegiado que camaleónicamente transita en infinitud de espacios y tiempos, metamorfoseando la cotidianidad en ficción. Según Emmanuel Carballo (1991), “la crónica muda con facilidad de carácter: puede ser ligera o grave, seria o humorística, trivial o trascendente. Por el tema que desarrolla se puede catalogar de política, histórica, literaria, teatral, de costumbres, evocativa de tiempos idos (...) Todo cabe en una crónica si se sabe acomodar” (113). Fecunda actividad la del cronista, al convertir el pequeño espacio que le es asignado en el periódico, en laboratorio de creación y de experimentación estética, donde la palabra periodística compite con la densidad y opacidad del lenguaje literario.

Cuando la crónica modernista surge en América Latina, en la segunda mitad del siglo XIX, lidia con abundante materia entremezclada, como son los textos publicados en el folletín, “pedazo de página por donde la literatura tocó fondo en el periódico, tratando de los temas más diversos, pero con predominio de los aspectos de la vida moderna” (Davi Arriguucci Jr 7). De ahí que el cronista, en un primer momento, sea un folletinista obligado a recurrir a todo tipo de acontecimientos, cubriendo en zigzag el espacio entre los grandes y pequeños eventos con que se enfrenta. En ese sentido, la crónica puede ser vista como una de las más importantes manifestaciones de la ficción, como un espacio libre no sólo a la creación literaria, sino a la transformación del periódico. Sin pretensiones, próxima a la conversación y a la vida diaria, la crónica, compañera inseparable del lector de periódico, de aquel lector que encara el texto como “un paisaje fugitivo y evanescente, como una distracción sin consecuencias, como una disculpa para matar el tiempo” (Antelo 45).

A pesar de su aparente levedad en cuanto a los temas y al lenguaje coloquial y panorámico que le es propio, es difícil definirla dadas las movilizadas fronteras en que transita. Su mutante imagen, sin embargo, no es impedimento para poder distinguir ya desde su inicio algunos aspectos que le son característicos y fuente de algunas de sus tensiones. La palabra crónica implica múltiples significados; no obstante, todos están relacionados con la noción de tiempo, presente en el propio término. “Ese vínculo de origen –nos dice Arriguucci Jr (1987)– hace de ella una forma de tiempo y de memoria, un medio de representación temporal de los eventos pasados, un registro de la vida que se escurre paulatinamente. Pero la crónica siempre teje la continuidad del gesto humano en la tela del tiempo” (6). Recordar y escribir, doble operación de la memoria: relato en constante relación/tensión con el tiempo, de donde la crónica extrae, como memoria escrita, su sustancia principal, lo que le queda de lo vivido. De ahí que en un primer momento, se encontrará estrechamente vinculada con el discurso de la Historia, centrando su narración en los hechos vividos, según un orden cronológico.

En Hispanoamérica, los primeros registros históricos provienen, entre otros, de las Crónicas de Indias, donde se anotaron todos los aspectos y detalles de la conquista del Nuevo Mundo. De hecho, los primeros cronistas se convirtieron en los narradores de la historia, haciendo de la crónica un medio de representación temporal de los múltiples eventos: “...sustitución o anticipación de la historia, argucia contra el olvido, regalo del proselitismo religioso, tributo funeral a los vencidos” (Monsiváis 17). Saciedad para la cual sólo importa la experiencia progresiva del tiempo, un pasado que se pueda concatenar significativamente a la historia, y no apenas a un tiempo cíclico y repetitivo como el del mito. En ese sentido, “la crónica puede constituir el testimonio de una vida, el documento de una época o un medio de inscribir la Historia en el texto... transformándose en fuente de imaginación” (Arriguucci Jr 6). En esa acepción, el cronista se transforma en un narrador de la historia rescatando la experiencia vivida de la anamnesis del tiempo, para mostrar los acontecimientos de que se ocupa como modelos de la historia del mundo; es un narrador, como señala Walter Benjamin (1987), que “narra los acontecimientos, sin distinguir entre los grandes y

los pequeños, tomando en cuenta la verdad de que nada de lo que un día sucedió puede ser considerado perdido para la historia” (223).

Con el pasar del tiempo, la crónica fue transformando su sentido original para ser un simple relato o comentario de los hechos cotidianos, de los cuales también se alimentan las noticias de los periódicos, desde que ellos se convirtieron en instrumentos de información de gran tiraje. A partir de ese momento, la crónica dejó de ser un relato histórico para ser una sección de revista, de periódico, y de otros medios de comunicación, como lo es actualmente. Para comprenderla en su modo de ser y significación, para situarla en su verdadero contexto, debe ser analizada en su relación con el periódico, al cual siempre estuvo vinculada su producción. Si la novela de folletín intentó sobrevivir a su breve existencia en los periódicos, alcanzando su verdadero cuerpo en el libro, la crónica literaria, por el contrario, realizó su verdadero ser en la vida efímera de los diarios, pero secretamente espera reposar en el libro que la recuerde con la imagen que tuvo en su primer momento. Sin embargo, en cuanto narrativa, pasa como memoria al dominio documental. La vida real de la crónica, de ese modo, está en el medio de circulación para el cual fue pensada y creada, por más que el cronista mantenga su meta en el libro que la reunirá y dará vida futura.

La irrupción de lo popular y de masas en el seno de la cultura erudita redimensionó la nueva estética finisecular al aportarle esa suerte de escritura experimental que alimenta las crónicas, como el lugar de ensayo de la escritura moderna. Graciela Montaldo (2004) detecta en la escritura de Rubén Darío una explicitación de ese aspecto, al destacar su prosa periodística: “Las crónicas son el texto que Darío escribe, sin culpa, para las ‘multitudes’, dándoles no sólo las ‘alegrías’ de su identidad cultural, pero también la radical alteridad de la nueva lengua, las imágenes, íconos y mitologías de una modernidad a la cual sectores mayores aspiran gradualmente” (34). No es por acaso que el propio Rubén Darío exprese en el Prólogo a *Cantos de vida y esperanza* (1985): “(...) Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas” (244). Darío sabe que es precisamente en la escritura periodística donde se sustentará la novedad literaria de la época al propiciar un elemento ordenador de los nuevos discursos y la renovación estética, y es allí también, donde “se fragua la amalgama de lo culto y lo popular en la nueva experiencia de la cultura de masas” (Montaldo 33).

A pesar de ello, la crónica no puede ser reducida a ser un mero apéndice del periódico. En algunos países hispanoamericanos logró gran destaque y expresión estética. En México, por ejemplo, la crónica modernista dependió, en un primer momento, de la influencia europea, pero luego alcanzó su propio desarrollo, tuvo un sorprendente florecimiento como forma peculiar, como dimensión estética y relativa autonomía, a punto de constituirse en un género propiamente literario, muchas veces próximo de ciertas modalidades de la épica (historia) y de la lírica (narrativa), pero con una historia específica bastante expresiva en el conjunto de la producción literaria mexicana, ya que en ella participaron importantes escritores, sin hablar de aquellos que ganaron fama siendo sobre todo cronistas, como Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina o Amado Nervo, entre otros, quienes dieron a la crónica “status” literario.

Comprendida de esa forma, la crónica modernista puede ser vista como un género innovador, que, como el folletín, se sometió a los efectos de la novedad, al consumo inmediato inherente al periódico, a las inquietudes y anhelos del público lector, a la rápida transformación y a la fugacidad de la vida moderna. En esa dimensión, la crónica cada vez está más cerca de los hechos del diario vivir de lo que de la tradición oral o histórica, sacando provecho de los acontecimientos cotidianos. “La crónica -escribe Julio Torri (1953)- aprovecha el suceso diario para dar el salto trascendente a lo general, para remontarse de lo particular y cotidiano a lo esencial. Y todo ha de lograrse con gracia, con la verdad, y sin hacer perceptible el esfuerzo empleado” (114).

Al fijar la miscelánea social, la crónica se presenta como “una forma cerrada y articulada en torno de dos principios que le dan coherencia a lo heterogéneo: la causalidad aleatoria y la coincidencia ordenada” (Antelo 37). De esa forma, lo social se constituye a partir de la producción de sentido. Cabe al cronista descifrar parcialmente el poder infinito de los signos. Pero al mismo tiempo, él sabe que la demanda constante de sentido se obtiene en lo más banal y repentino, en aquello que causa asombro y extrañeza por el mismo hecho de ser inexplicable. Así, según Antelo (1989), “la antítesis (relevante/irrelevante; social/privado; individual/colectivo) y la paradoja (lo aleatorio que se torna significativo para volver a ser banal) definen la crónica como ese espacio ambiguo en que lo que acontece significa aunque el valor del signo permanezca muchas veces incierto o contradictorio” (38).

Al situarse en el horizonte colectivo y abierto del periódico, donde el acontecimiento y el acaso conviven juntos, la crónica se convierte en el género escogido por el escritor modernista para fijar lo “móvil” y misceláneo de la contemporaneidad, obedeciendo así a otros géneros urbanos como son, en el siglo XIX en Francia, los folletines, los “panoramas” y las “fisiologías”, esos géneros que – en palabras de Benjamin (1970) – “son concebidos para ser arrojados, como mercaderías al mercado, pero titubean aún en los umbrales... se tratan de restos de un mundo soñado” (138). En esa relación cultural mercantil, se tiende a desvendar el pacto que organiza el cuerpo social y busca sondear en la producción íntima de cada uno. Es, por lo tanto, el género híbrido de los puentes y pasajes. En ese sentido, la crónica en su hibridez vendría a ser una “colección de instantáneas”, que, como los “flashes” de la cámara, registra en “*close-up*” los innúmeros aspectos de la vida diaria y las transformaciones del espacio urbano. En consecuencia, el aspecto multitudinario de las calles y la miscelánea de la crónica son rigurosamente equivalentes. La identidad común entre el cronista y su objeto, la calle, está mediada por su peregrinación por la ciudad, donde recoge todo el material necesario para alimentar sus textos. Su voraz mirada capta fríamente la intensidad de aquel fugitivo momento, como se puede ver en *La novela de un tranvía*, crónica escrita en 1883, donde Gutiérrez Nájera (1993) muestra otra visión de la ciudad de México, diferente a la que acostumbraba a describir en sus crónicas:

No, la ciudad de México no empieza en el Palacio Nacional, ni acaba en la calzada de Reforma. Yo doy a ustedes mi palabra de que la ciudad es mucho mayor. Es una gran tortuga que extiende hacia los cuatro puntos cardinales sus patas dislocadas. Esas patas son sucias y velludas. Los Ayuntamientos, con paternal solicitud, cuidan de pintarlas con lodo mensualmente. Más allá de la peluquería de Micoló hay un pueblo que habita barrios extravagantes, cuyos nombres son esencialmente antiaperitivos. Hay hombres muy honrados que viven en la plazuela de Tequesquite, y señoras de invencible virtud cuya casa está situada en el callejón Salsipuedes. No es verdad que los indios bárbaros estén acampados en esas calles exóticas, ni es tampoco cierto que los pieles rojas hagan frecuentes excursiones a la Plazuela de la Regina... Las casas de estos barrios no están hechas de lodo ni tapizadas por dentro de pieles sin curtir. Son casas habitables con escalera y todo... (34). En las entrelíneas del relato se percibe la carga irónica con la que el Duque Job describe la Ciudad de México, cuestiona la visión que la burguesía tiene de la ciudad y de sus gentes: aquella élite que no puede percibir que “la tortuga extiende sus cuatro patas” más allá del Centro Histórico, y que, en aquellos “lugares bajos”, no habitan “indios y bárbaros” –como ellos piensan–, sino trabajadores honrados, con iguales sentimientos y deseos, gracias a ellos, la ciudad vive y se desarrolla. La periferia de la ciudad necesita trabajar para mantener el *tout* México. No obstante, la crónica del Duque Job sobre los “desheredados” de la plazuela de Tequesquite, no deja de ser una “viñeta compasiva” de ese submundo al cual en el fondo se mira con profunda lástima. Tal vez sea mejor desviar el texto hacia las dulzuras de la vida burguesa y esgrimir de vez en cuando el tono

irónico que revele a los lectores que aquel mundo existe, porque “la pluma del cronista –decía Gutiérrez Nájera (1974)- debe tener dientes que muerdan de cuando en cuando, pero sin hacer sangre” (9).

Educar al público pareciera ser la misión de los cronistas modernistas, pero educarlo sobre las buenas costumbres y modales “modernos”, para que sea capaz de comportarse en las altas esferas, haciendo gala de las exquisiteces de ultramar. Los cronistas prefieren centrar sus textos en torno de una “realidad armoniosa”, mostrar el lado leve y superficial de la vida, ya que es el que más vende y agrada al lector. Para tratar de las pequeñas cosas que conforman la vida cotidiana, la crónica se vale del lenguaje simple y comunicativo, del tono menor de la charla entre amigos, describiendo o narrando los hechos diarios, como son vistos o vividos desde la interioridad ajena. Pero ello no impide que se dé una tensión entre el carácter puramente circunstancial y el propiamente literario, develando una relación ambigua con el hecho que le sirve de referencia. Según Arrigucci Jr (1987), para trascender la trivialidad del evento, el cronista debe “driblarlo” sino quiere naufragar agarrado a lo efímero:

Buscando una salida literaria, los márgenes de su tierra firme son bastante imprecisos: él puede extender la ambigüedad al lenguaje y a las fronteras del género, sin perder el nivel de estilo adecuado a las pequeñas cosas de que trata ... a veces la prosa de la crónica se torna lírica, como si estuviese poseída por la subjetividad de un poeta de lo instantáneo, que, sin abandonar el aire de conversación banal, fuese capaz de extraer lo difícil de lo simple, haciendo que las palabras banales adquieran vuelo (6). Para trascender lo fútil, lo trivial, el verdadero cronista necesita volverse poeta: transformar el mundo en contenido de su conciencia, aprehendiendo, bajo el prisma de la memoria contemplativa, la sustancia de las cosas simples. En ese instante alquímico, la crónica deja de ser captadora de momentos efímeros, para intentar perpetuarse a los golpes esquivos del tiempo, pero al final se desvanece inexorablemente en la narración melancólica, producto del malestar que el poeta-cronista siente al perseguir vanamente el flujo del tiempo. Desde la lejanía, el cronista pareciera descubrir el amplio horizonte de la ciudad y en su lento retorno, ella aparece suave y melancólica:

“Y en tanto que esto pienso, el *boulevard* se puebla de rumores; incéndianse, como un reguero de estrellas cautivas, los focos elipsoides, y desfila por los asfaltos una multitud febricitante, enjambre incurable de seres medrosos... ¡que no quieren estar solos!  
(Nervo 822).

En otras ocasiones, el cronista observa el mundo literariamente. Su tendencia es hacia la prosa de ficción, enfatizando en la objetivación de un mundo recreado imaginariamente. Así, él termina transformando la crónica en cuento, en sátira o en confesión; transformación que la convierte en un texto difícil de clasificar, dadas las inestables fronteras del género. En ese instante, “la circunstancia cotidiana y efímera de la cual el cronista se sirve como gancho, queda reducida al mínimo, y la crónica pareciera que se enroscara en sí misma y se soltara, volando como pompa de jabón, esfera leve y traslúcida, irisada apenas por la luz interior del sujeto que la anima con lo más profundo de su experiencia humana” (Arrigucci Jr, 7). Al transformarse en narrador, la fuerza expresiva de su experiencia se disuelve entre la memoria y el olvido, transmutando la plenitud de las historias bajo el velo de su experiencia personal, fijando la crónica en la fluidez del tiempo. Así, el texto se sitúa en la frontera entre la ficción y la realidad, pretendiendo alcanzar lo humano sin echar mano de la perspectiva histórica:

Bien podía saberse lo que aquel aparato significaba, porque en todas las conversaciones se decía que en el llano, en el llano poco distante, iba a ser fusilado el corneta Margarito López. Ya era de día. Un último harapo púrpura, un celaje vagabundo se perdía en la postrera raya de áurea transparencia. El sol retiraba su clámide de oro de las cosas, dejando



al cuadro toda su pobreza, Ya podía verse la fealdad del arrabal, ese muladar de casas vetustas y ruinosas, las empolvadas paredes, las callejuelas tortuosas, la zanja a flor de tierra, surcada por esas vegetaciones pálidas, esa enfermedad que nutre de burbujas venosas y de aguas hediondas que se teñían de negro, olían a alquitrán y arrastraban irisados manchones de grasa al recibir los desechos de una fábrica de gas ... (de Campo, 82).

En *El fusilado* (1894), Ángel de Campo (1958), o *Micrós*, dibuja con detalle y hábil pluma, el otro lado de la realidad que se escapa por dentro de las grietas de la ciudad moderna: escombros, detritus, polvo, miseria, muerte. El arrabal es la verdadera cara de la ciudad que la fachada moderna no consigue esconder. Aquí, la crónica deja de ser el registro banal de lo cotidiano para transformarse en espacio de denuncia al hacer una descripción realista, con sutil estilización modernista, del lugar donde será fusilado el corneta Margarito López. La periferia de la ciudad representa la zona prohibida, microcosmos del atraso social y cultural de la urbe, donde se reflejan las contradicciones de la modernidad. Así, en la crónica modernista se manifestarán dos tendencias aparentemente contrapuestas: cosmopolitismo y nacionalismo; tendencias similares de la vida moderna latinoamericana en las que se reflejan los elementos bases del proceso de modernización finisecular.

Con Gutiérrez Nájera, la crónica modernista pierde su carácter político y social para constituirse en un registro banal de lo cotidiano:

Ya no trata de inquietar conciencias -señala Carballo (1991)- sino de adormecerlas, ya no se propone formar ciudadanos sino hombres y mujeres despreocupados de las cuestiones políticas y atraídos por los asuntos culturales y artísticos... ya no la escriben los artesanos sino los artistas, ya no está al servicio de la pedagogía sino de la estética. Ya no incita a la acción y la reflexión crítica sino al goce de los sentidos y de los placeres de la inteligencia. (127).

De esa forma, para lograr sus fines y ganar más lectores, la crónica modernista cambiará su estilo y su temática. Registrará los crímenes y escándalos políticos y sociales, el bajo y el alto mundo, el vicio y la futilidad, la prostitución, las festividades, las catástrofes. De esa híbrida mezcla, surgirán en México las prosas volátiles, frívolas y mundanas del Duque Job; las crónicas sobre espectáculos o de costumbre en vías de extinción de Carlos Díaz Dufoó; las *Conversaciones del domingo* de Justo Sierra; las innovadoras *storys*, *head line* y *streamer* de Manuel Caballero; *Las semanas alegres* de *Micrós*; las graciosas, frívolas y fluidas crónicas del *viejecito* (Luís G. Urbina); *México viejo y anecdótico*, *Las calles de México*, *La vida de México*, de Luís González de Obregón; *Prosas transeúntes* de Rafael López; *Tiros al blanco*, *Los días y las noches de París*, *En el país del sol*, crónicas viajeras de José Juan Tablada; crónicas graciosas y humorísticas de *Rip-Rip*, *Oberón* y *Roxana* (Amado Nervo), que abarcan desde la moda, los comentarios sobre la vida teatral, burlas sobre las torpezas humanas y sociales, hasta las vanidades y pretensiones de los escritores de la época. En suma, la literatura se vuelve mercancía, "... y hay que hacerlo así -afirma José Juan Tablada (2008)- porque somos periodistas..., y aunque nos embriaguemos con el vino de poesía, el pan que nos sustenta tenemos que amasarlo en la tahona del diarismo" (88).

### **Extravíos**

En este nuevo contexto, el periódico ya no es solo un medio para la distribución de la literatura -como lo era en la época de los folletines- y un espacio para la "racionalización" de la cultura que permite la producción de imágenes de la nacionalidad y de la tradición, sino un "producto" más de la sociedad moderna, una instancia mercantil, un espacio polémico donde dialogan diferentes opiniones muchas de ellas contrapuestas, es un medio que tensiona y limita la labor del escritor al escindir su producción en dos espacios: la casa, el interior estético, y la calle, lugar del hombre que publica.

Fragmentados entre el trabajo alienado y el recinto sagrado, los modernistas replegarán su producción literaria más seria a ese interior que se opone al mundo del trabajo, recurriendo a la crónica como una especie de “mercancía útil y superior” para lograr sus fines. Para Ramos, “lo significativo de la crónica modernista es que si bien manifiesta la dependencia literaria del periódico, constituye, más que una “hibridez” desjerarquizada, un campo de lucha entre diferentes sujetos o autoridades entre los cuales es enfática –a veces más enfática que en la poesía misma– la tendencia estetizante de la voluntad autonómica” (91).

El periodismo, a pesar de representar un límite para la literatura, también ejerce, en el lugar conflictivo de la crónica, una doble función que en varios sentidos es paradójica: de un lado, subordina la autoridad del sujeto literario, y de otro, posibilita el interior estableciendo la distancia “...entre el campo ‘propio’ del sujeto literario y las funciones discursivas otras, ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana. Es decir, en oposición al periódico, en el periódico, el sujeto literario se autoconsolida, precisamente al confrontar zonas ‘antiestéticas’ del periodismo y la cultura de masas” (Ramos 91). En ese sentido, la crónica, contradictoriamente, posibilitó el proceso de modernización poética. Si para los modernistas la poesía era el interior literario por excelencia, la crónica en oposición a ese interior, va a registrar, fotografiar y discurrir sobre los exteriores urbanos e incluso sobre el propio periódico, dos instancias que el interior estético intenta borrar.

El cronista siente que su trabajo se aliena en la producción masiva para el periódico, pero ¿hasta qué punto este conflicto impregna la obra del escritor? Al enmascarar su identidad e intercambiar los espacios, el cronista transforma al sujeto que escribe en el diario: “el recurso del seudónimo implica una declinación del yo. El seudoyo es un productor de textos, un obrero discursivo que no se confunde con el sujeto de la obra. Así, el cronista preserva al artista” (Antelo 20). Los desdoblamientos del sujeto y las metamorfosis del lugar permiten percibir al cronista como un “profesional” literario y al espacio donde trabaja como algo “perturbador” que degrada su condición de escritor.

A través del arte del transformismo, el artista en realidad prepara una conducta moderna, una práctica “esquizoide” que significa, a partir del corte de las representaciones, una ruptura en el interior del sujeto y una fractura en el interior de los signos. El cronista modernista, al fragmentar su yo, vive en tensión y escisión. Hombre extraviado en dos mundos, perdido en los extremos de la vida, calle/casa, dos espacios de la existencia que se proyectan e interrelacionan. Así exclama el poeta al reencontrar la mujer bella al fin de la jornada despersonalizada: “Entro, sin hacer ruido; dejó mi abrigo gris/ voy a besar su rostro rosado y halagüeño/ como una rosa roja que fuera flor de lis” (Darío 37).

Al igual que Rubén Darío, Amado Nervo encarna al escritor profesional, pero a diferencia de Darío, ve en su labor periodística una imposición, una carga, porque es obligatorio divertir y, si se puede, ilustrar y educar al público. Para Nervo, el escritor profesional es, según Manuel Durán (1971):

Un esclavo de su trabajo; pero puede aspirar a grandes compensaciones. No ya únicamente económicas... Sabe que se ha convertido en educador de la sensibilidad y la imaginación de todo un pueblo... hay algo, sin embargo, que le está vedado: no puede innovar demasiado; no puede apartarse en forma excesivamente radical o brusca del lector medio.

Los grandes virajes literarios quedan reservados para el escritor independiente... (11).

En Amado Nervo podemos ver un claro ejemplo del escritor fragmentado, agobiado, escindido entre dos mundos. Su vocación poética lo impulsa hacia su recinto sagrado al cual entra a hurtadillas, sin hacer ruido, para no delatar su traición. La necesidad económica, lo repliega hacia el trabajo alienado, su esclavitud, el fardo del existir, donde escribe por la obligación de la producción diaria, de prisa, sin tiempo para meditar sus textos. Por ese motivo, el camino a seguir es el de los párrafos

cortos, verbos de acción, muchas sustantivas, imitando el lenguaje telegráfico, el cual permitirá relatar iluminadas parcelas de verdad. Y cuando el cronista se encuentra en ayuno de asuntos porque nada interesante acontece, es necesario dejar volar los pensamientos para ir a la caza de un recuerdo, de un sueño o simplemente de una fantasía, tal como expresa en su crónica para *Semana* (1991), del 25 de septiembre de 1898: “Laboriosa es entonces la tarea del cronista, sobre todo cuando el cronista se asemeja, como este pecador de mí, a la cigarra, *Qui avait chanté tout l’été* y no a la hormiga ‘ascética’... que acopia granos para el invierno” (Nervo 866).

Así la vida de Amado Nervo oscilará angustiosamente entre dos poderes. Sus álgos serán: el público y los dueños del periódico, a los que tiene que complacer para poder vender diariamente su producto; el Estado, al que sirve como diplomático; y la poesía, su secreta sagrada misión/pasión. Con el tiempo, las exigencias del escritor profesional lo separarán gradualmente del creador. Nervo pasará su vida en el límite de sus posibilidades y de las exigencias “otras”. Más que cronista fue un melancólico. Si por ello entendemos aquel ser que vive en constante sentimiento de deuda: deuda consigo mismo y con el otro; miedo de no poder atender las exigencias que él mismo se ha impuesto y que los otros le imponen; apego a todo lo que ya está establecido, con temor a cualquier modificación. Nervo siempre estará en el límite de su capacidad, viviendo y sobreviviendo. Su ironía será “el lirismo de su desilusión”.

Si Amado Nervo asume cabalmente su tarea profesional, José Juan Tablada, no del todo. Viajero impenitente, desterrado político, miembro del cuerpo diplomático y escritor profesional, Tablada como Nervo, es un escritor escindido y fracturado por las leyes del mercado y del Estado. Sin embargo, juega mejor con sus álgos: no se somete del todo a ellos; no acepta a los ciudadanos virtuosos, buenos hijos, “hombres libres y trabajadores”. Además, es muy consciente de su labor como escritor profesional y le confiere a su obra periodística el mérito que ella realmente tiene. En carta a José María González de Mendoza (Nueva York, noviembre de 1924), Tablada habla acerca de sus crónicas: “Por eso verá Vd. –si lee mis artículos– que alterno en horrible promiscuidad los asuntos elevados –que me complacen a mí– y los innobles que el público apetece. Ocultismo, teosofía, episodios del formidable despertar espiritual que estamos presenciando; y deportes brutales como el box, escándalos sociales a base de perversiones sexuales o financieros a base de robo descarado pero legal... (Nina Cabrera de Tablada 160).

La voraz mirada del cronista se excita delante de lo inexplicable, sea prodigio o sea crimen, porque lo más banal o inofensivo, lo más grotesco o bizarro, son dignos de atención para él. En carta dirigida a Alfonso Reyes (16 de noviembre de 1932), le comenta: “Tengo muchos deseos de escribir algo sobre usted; pero necesito purificarme del periodismo para acometer esa empresa. Estar a solas con mi espíritu sin que me pisen los talones el próximo artículo” (Carballo 127). Tablada sabe jugar con su duplicidad: vende cotidianamente su mercancía, pero, al mismo tiempo, se mantiene libre, sin compromiso, disponible al placer que la vida pueda ofrecerle: “Don Juan de la poesía, cada aventura –escribe Paz (1994)– lo estimulaba a una nueva fuga y a una nueva experiencia” (160). Más que cronista es artista; más que bohemio es dandi. José Juan Tablada resuelve el conflicto del escritor profesional por la vía de la fuga, del olvido: la ruptura, el arte. Para el artista, vivir el arte significa dejar que el deseo guíe la vida, adoptar el ideal estético como medida, y, sin embargo, si es necesario, recurrir a la técnica como mecanismo mediador de esa transformación.

Olvidar significa romper con el pasado para construir el presente; y el futuro sólo tendrá como fin la edificación de la utopía: la vanguardia. Marcado por el signo de la ruptura, Tablada romperá con el romanticismo para inaugurar la modalidad “decadente” del modernismo. Años más tarde, se distanciará del modernismo para permitir el surgimiento de su obra vanguardista. Tablada elaborará su identidad por oposición común a los escritores oficiales (Nervo); fracción del campo

intelectual que él combate, pero a la cual, paradójicamente, estará vinculado por uno de sus extremos: el periodismo. A pesar de su constante voluntad de oposición, de experimentación, de ruptura, de fuga, Tablada vivirá marcado por el signo del olvido, habitante vitalicio de un yo fragmentado, disuelto en la fuerza del deseo.

## OBRAS CITADAS

- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Ariel, 1997.
- Antelo, Raúl. *João do Rio. O dândi e a especulação*. Taurus-Timbre Editores, 1989.
- Arriguetti Jr, Davi. "Fragmentos sobre a crônica". *Folhetim. Suplemento da Folha de São Paulo*. 1º de maio 1987, pp. 6-7.
- Benjamin, Walter. "París, capital del siglo XIX". *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Monte Ávila, 1970, pp. 125-138.
- Cabrera de Tablada, Nina. *José Juan Tablada en la intimidad (Con cartas y poemas inéditos)*. I Universitaria, 1954.
- de Campo, Ángel. *Cosas vistas y Cartones*. Porrúa, 1958.
- Carballo, Emmanuel. *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*. Universidad de Guadalajara/Xalli, 1991.
- Darío, Rubén. *Poesías*. B Ayacucho, 1985.
- Durán, Manuel. *Cuentos y crónicas de Amado Nervo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.
- Foucault, Michel. "¿Qué es la Ilustración?". *El Nacional/Dominical*. Número 158, 23 de mayo de 1993, pp. 11-14.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica/Cartografías do desejo*. Vozes, 1986.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Divagaciones y fantasías*. Sep-Setentas, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Cuentos frágiles*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*. El Colegio de México, 1978.
- Meyer, Marlyse. "Voláteis e versáteis, de variedades e folhetins se fez a crônica". *Boletim Bibliográfico*. Biblioteca Mário de Andrade, vol. 46, núm. 1/4, jan.-dez. 1985, pp. 17-41.
- Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. Era, 1985.
- Montaldo, Graciela. "O terror letrado (sobre o modernismo latino-americano)". *A propriedade da cultura. Ensaio crítico sobre literatura e indústria cultural na América Latina*. Traducido por Eduard Marquardt, Argos, 2004, pp. 31-46.
- Nervo, Amado. *Crónica de la moda; La Semana de Oberón; Traducciones para El Mundo Ilustrado*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- Pineda-Botero, Álvaro. *Del mito a la posmodernidad*. Tercer Mundo Editores, 1990.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio (Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda)*. Joaquín Mortiz, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas de Octavio Paz. Generaciones y semblanzas*. Círculo de Lectores, 1994.
- Rama, Ángel, editor. *Rubén Darío y el Modernismo*. Universidad Central de Venezuela, 1970.
- \_\_\_\_\_. "Prólogo." Rama, pp. 9-52.
- \_\_\_\_\_. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Ángel Rama, 1985.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina (Literatura y política en el siglo XIX)*. Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Roncari, Luiz. "A estampa rotativa em a crônica literária". *Boletim Bibliográfico*. Biblioteca Mário de Andrade, vol. 46, num. 1/4, jan.-dez. 1985, pp. 9-16.
- Rotker, Susana. *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*. Habana: Casa de las Américas, 1992.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en Argentina (1917-1927)*. Catálogos, 1985.

Tablada, José Juan. *Los imprescindibles. José Juan Tablada*. Cal y Arena, 2008.

Torri, Julio. *La Revista Moderna en México*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1953.