



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE LAS CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO

CRÓNICA Y *FLÂNEUR*:
UNA MANIFESTACIÓN MODERNA

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER
EN DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LITERATURA

AUTOR: LUIS ALBERTO FARÍAS DUQUE
PROFESOR GUÍA: JAIME GALGANI MUÑOZ

SANTIAGO DE CHILE, SEPTIEMBRE de 2020

2020, Luis Alberto Farías Duque:

Se autoriza la reproducción total o parcial de este material, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, siempre que se haga la referencia bibliográfica que acredite el presente trabajo y su autor.

A mi madre, por iluminarme en todos aquellos momentos de este proceso en los que mis ojos solo alcanzaban a ver oscuridad.

Agradecimientos:

Agradezco al maestro Jaime Galgani por enseñarme el oficio académico de la literatura y animarme a confiar en mis aptitudes para seguir este camino profesional. Agradezco igualmente al profesor René Zúñiga, pues gracias a sus clases de literatura francesa comencé a interesarme en esta disciplina. Agradezco también a mi coordinador pedagógico, Joaquín Gallegos, por facilitarme tiempo para poder terminar este trabajo y apoyarme en este proceso. Asimismo, agradezco a mis amigos Ricardo Bravo, Carlo Muñoz y Víctor Jorquera por su cariño y profesionalismo para ayudarme a culminar este texto en el tiempo demandado. Finalmente, agradezco a mis padres, Josefina Duque y Luis Alberto Farías, por amarme incondicionalmente y enseñarme a nunca rendirme para conseguir mis sueños.

Tabla de contenido

Resumen	VIII
Abstract	IX
Résumé	X
Introducción	1
Planteamiento del problema	2
Objetivo general	2
Objetivos específicos	2
I. El <i>flâneur</i>, una aproximación al concepto	3
1.1 Diferencias entre ver, mirar y observar	3
1.2 El <i>flâneur</i> de Guys: pinturas de una Francia moderna.....	5
1.3 Litografías seleccionada de Constantin Guys	7
1.4 El París de Haussmann y la relación entre prensa y literatura como origen del <i>flâneur</i> , según Benjamin	9
1.5 El <i>flâneur</i> como perspectiva enunciativa del relato policiaco.....	15
1.6 Baudelaire y los peligros de la sociedad francesa moderna	21
1.7 “Le crepuscule du soir”: el paseante y la noche parisina.....	22
1.8 “Une martyre”: radiografía de un crimen pasional.....	24
1.10 “Le vin de l’assassin”: el impulso dionisiaco y el apetito creador	26
1.11 Baudelaire: una escritura heroica entre la marginalidad.....	28
II. Crónica: género literario periodístico	31
2.1 Orígenes de la crónica modernista: el artículo de costumbres	31
Orígenes de Mérida: geografía y características de la ciudad	39
Caída del imperio: invasiones de pueblos extranjeros.....	39
Vestigios de Mérida: arquitectura y técnicas alfareras	39
Meditaciones del autor sobre la exposición de los hechos.....	40
Cavilaciones sobre el día de los difuntos de 1836.....	42
Observación y descripción del entorno	45
Retorno a la pesadumbre, el sepulcro del “yo”	47
2.2 Crónica: Género Literario-Periodístico	51
III. El <i>flâneur</i> y la crónica modernista	68
3.1 La <i>flânerie</i> de Eduarda Mansilla	68
Primera parte: comienza el desembarco.....	69

Segunda parte: fin del desembarco, tierra firme	71
Tercera parte: la aduana neoyorkina	73
Cuarta parte: entrar a la ciudad	73
Quinta parte: la admiratibilidad	74
3.2 La <i>flânerie</i> de José María Eguren	76
Primera parte: retrato de una ciudad alegre	77
Segunda parte: Lima, “la ciudad de la gracia”	79
Tercera parte: la colegiala	80
Cuarta parte: la Lima de antaño y la Lima de hoy	81
Quinta parte: Lima es una ciudad de luz	82
3.3 La <i>flânerie</i> de Augusto d’Halmar	85
Contextualización del relato	87
Primera parte: adiós a la luna	88
Segunda parte: un grito en el silencio	89
Conclusión y proyecciones	91
Bibliografía	93
Anexos	95
I. La crónica en la escuela	95
1. Introducción	95
1. El Chile actual: un sitio ideal para leer y escribir crónicas	96
2. Lugar que ocupa la crónica periodística en los libros de textos	97
Texto de primero medio:	97
Texto de segundo medio:	98
Texto de tercero medio:	100
Texto de cuarto medio:	101
3. Presencia de la crónica periodística en las bases curriculares	103
4. Presencia de la crónica periodística en los programas de estudio	104
5. Conclusiones	105
II. Un acercamiento a la didáctica de la crónica: propuesta de investigación para trabajar en el aula	106
1. Introducción	106
2. Planteamiento del problema:	106
3. Pregunta de investigación:	107
4. Objetivo general:	107
5. Objetivos específicos:	107

6.	Diseño metodológico:.....	107
6.	Aspectos ético-investigativos:.....	108
7.	Procedimientos:.....	108

Resumen

En esta tesis se revisa la crónica hispanoamericana del siglo XIX y la presencia en esta del arquetipo del *flâneur*. Este arquetipo decimonónico encuentra sus raíces literarias en la literatura panorámica francesa, género periodístico-literario homólogo al cuadro de costumbres. El vínculo entre dicho observador de la urbe moderna y la literatura permite entender cómo el hombre decimonónico comprende las transformaciones en las ciudades del siglo XIX posrevolución industrial y su mercantilización. Así, cabe preguntarse: ¿Cómo se relaciona la observación ejecutada por el paseante con la escritura panorámica presente en la crónica modernista? El examen crítico que efectúa Benjamin sobre el *flâneur*, los postulados que plantea González sobre las conexiones entre el cuadro de costumbres español y la crónica periodística, y la interpretación crítica que realiza Cuvardic sobre la presencia del *flâneur* en la escritura de las crónicas modernistas, sirven de modelo para el estudio de textos aquí realizado. La justificación de esta investigación radica en el hecho de entregar y posibilitar nuevas lecturas sobre el tema, aún no abordadas en profundidad por los autores que sirven de soporte teórico para esta tesis, con el objeto de enriquecer aún más la bibliografía existente en la actualidad, que estudia cómo se produjo históricamente la hibridación informativa-literaria en el discurso de este género periodístico.

Palabras clave: crónica, *flâneur*, literatura panorámica, cuadro de costumbres, crónica periodística.

Abstract

This thesis reviews the Hispano-American chronicle of the 19th century and the presence in it of the archetype of the *flâneur*. This nineteenth-century archetype finds its literary roots in French panoramic literature, a journalistic-literary genre homologous to the *cuadro de costumbres*. The link between this observer of the modern city and literature allows us to understand how nineteenth-century man understands the transformations in the cities of the nineteenth century post-industrial revolution and their commercialization. Therefore, it is worth asking: How is the observation made by the walker reflected in the panoramic writing present in the modernist chronicle? Benjamin's critical examination of the *flâneur*, the postulates that González raises about the connections between the Spanish *cuadro de costumbres* and the journalistic chronicle, and Cuvardic's critical interpretation of the *flâneur*'s presence in the writing of modernist chronicles, they serve as a model for the study of texts carried out here. The justification for this research lies in the fact of delivering and enabling new readings on the subject, not yet addressed in depth by the authors who serve as theoretical support for this thesis, in order to further enrich the existing bibliography, which studies how informative-literary hybridization occurred historically in the discourse of this journalistic genre.

Keywords : chronicle, *flâneur*, panoramic literature, *cuadro de costumbres*, journalistic chronicle.

Résumé

Cette thèse examine la chronique hispano-américaine du XIXe siècle et la présence en elle de l'archétype du flâneur. Cet archétype du XIXe siècle trouve ses racines littéraires dans la littérature panoramique française, genre journalistique-littéraire équivalent au tableau des mœurs. Le lien entre cet observateur de la ville moderne et la littérature permet d'apercevoir comment l'homme du XIXe siècle comprend les transformations dans les villes après de la révolution industrielle et leur marchandisation. Ainsi, on peut se demander : comment l'observation exécutée par le flâneur est-elle liée à l'écriture panoramique présente dans la chronique moderniste ? L'examen critique effectué par Benjamin sur le flâneur, les postulats posés par González sur les liens entre le tableau de mœurs espagnol et la chronique journalistique, et l'interprétation critique de Cuvardic sur la présence du flâneur dans l'écriture des chroniques modernistes, servent de modèle pour l'étude de textes ici réalisée. La justification de cette recherche réside dans le fait de fournir et de permettre de nouvelles lectures sur le sujet, non encore abordées en profondeur par les auteurs qui servent de support théorique à cette thèse, afin d'enrichir davantage la bibliographie existante à l'heure actuelle, qui étudie comment l'hybridation informative-littéraire s'est produite historiquement dans le discours de ce genre journalistique.

Mots clé : chronique, flâneur, littérature panoramique, tableau des mœurs, chronique journalistique.

Introducción

El presente trabajo consiste, esencialmente, en una revisión bibliográfica dividida en tres capítulos en los que se aborda el estudio de la crónica modernista, siguiendo la estrategia del paseante o *flâneur*, examinando las diversas implicancias que esta tiene en el trabajo de algunos autores del siglo XIX. Asimismo, se incluyen dos anexos: 1) un texto de carácter ensayístico sobre la ausencia del género crónica como objeto de aprendizaje para el fortalecimiento de las habilidades escriturales de los estudiantes de enseñanza media, y 2) una propuesta de investigación para trabajar en el aula que tiene como propósito la escritura didáctica de crónicas por estudiantes de enseñanza media.

En el capítulo I, titulado “El *flâneur*: una aproximación al concepto”, se pone especial énfasis en la conformación de la figura del *flâneur*, indagando su filiación genética desde la poética *baudelaireana*, estudiada desde la perspectiva de la teoría social de Walter Benjamin, quien reflexiona sobre la trascendencia que este arquetipo decimonónico cobra en la literatura de la época, al abordar su tránsito por el París convulsionado por las transformaciones producto de la revolución industrial y la mercantilización de la sociedad moderna. En este marco de acción, y siguiendo los postulados de Benjamin, se estudia la presencia del *flâneur* como perspectiva enunciativa del relato policiaco de Edgar Allan Poe.

En el capítulo II, titulado “Crónica: género literario y periodístico”, se intenta, en primer lugar, profundizar en las diferencias reconocibles en el plano discursivo entre el artículo de costumbres y la crónica modernista, siguiendo para ello los lineamientos trazados en su investigación por Aníbal González. Examinando estos géneros desde la óptica del análisis de documentos, se plantean como ejemplo de dicho contraste algunas obras de Mariano José de Larra y de Ramón de Mesonero Romanos. En segundo lugar, a partir de la investigación sobre la crónica que realiza Ángeles Mateo, se revisa la evolución del género crónica en Hispanoamérica, en manos de una serie de autores que revitalizan este género en la prensa, dotándolo de una estética discursiva en la que se hace patente la presencia de lo literario.

En el capítulo III, titulado “El *flâneur* y la crónica modernista”, se propone, en base a un corpus cronístico que considera textos escritos por Eduarda Mansilla, José María Eguren y Augusto d’Halmar, y siguiendo la teoría del *flâneur* de Dorde Cuvardic, el tipo de *flânerie* desarrollada por los tres autores mencionados en el ejercicio escritural de sus crónicas.

En el anexo I, titulado “La crónica en la escuela”, se explora la ausencia del género crónica como medio para fortalecer la escritura en la enseñanza media chilena, en la asignatura de Lengua y Literatura o Lenguaje y Comunicación. Para concretar el análisis, se revisan los libros de texto de la asignatura sugeridos por el Ministerio de Educación, así como las bases curriculares del ramo.

En el anexo II, titulado “Un acercamiento a la didáctica de la crónica: propuesta de investigación para trabajar en el aula”, se plantea como proyecto didáctico la posibilidad de

un encuentro comparativo entre tres crónicas de Rubén Darío (París, Nueva York, Santiago de Chile) y crónicas escritas por estudiantes de cuarto año de enseñanza media.

Cabe mencionar que el enfoque inicial de esta tesis fue modificado, pasando de un proyecto de intervención didáctica en el aula, a una revisión bibliográfica de textos, debido a la contingencia sanitaria a raíz de la pandemia de Covid-19 que afecta actualmente a nuestro país.

Planteamiento del problema

La práctica escritural de la crónica modernista que sigue la estrategia discursiva del *flâneur*, ha suscitado desde hace muchos años el interés de los estudios literarios. En este contexto, autores como Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Martí y Augusto d'Halmar, ilustran como este género, al emplear este método de observación, fue capaz de caracterizar las transformaciones experimentadas por las ciudades del siglo XIX. Respecto de lo anterior, Dorde Cuvardic, Aníbal González y Ángeles Mateo han realizado extensos estudios que explican la conexión entre el género crónica y el *flâneur* como manifestación de la modernidad. No obstante, aún quedan aspectos por profundizar no resueltos por estos estudios. En este sentido, una revisión bibliográfica conforme a los lineamientos de los académicos citados, y explorando textos y autores que estos no estudian exhaustivamente, pudiera entregar nuevas luces sobre la conexión entre el *flâneur* y la crónica como texto reflejo de una sociedad sometida a la modernización.

Objetivo general

Analizar los alcances que tiene la figura del *flâneur* para la configuración de la crónica literario-periodística.

Objetivos específicos

1. Analizar, siguiendo la teoría social de Walter Benjamin, la presencia del *flâneur* en el relato detectivesco de Edgar Allan Poe y en los poemas sobre la ciudad de París realizados por Charles Baudelaire.
2. Examinar, a partir de las investigaciones de Aníbal González y de Ángeles Mateo, los aspectos discursivos que dieron paso del artículo de costumbres a la crónica periodística del siglo XIX.
3. Determinar el tipo de *flânerie* que se presenta en las crónicas seleccionadas de tres autores: Eduarda Mansilla, José María Eguren y Augusto d'Halmar.

I. El *flâneur*, una aproximación al concepto

Declaro que una hermosa mañana,
ya no sé exactamente a qué hora,
como me vino en gana dar un paseo,
me planté el sombrero en la cabeza,
abandoné el cuarto de los escritos o
de los espíritus, y bajé la escalera
para salir a buen paso a la calle.
(Walser, 1917, p.9)

1.1 Diferencias entre ver, mirar y observar

Entre los verbos transitivos *ver*, *mirar* y *observar*, parece existir una cadena de eslabones que asciende en especificidad, al menos, desde un punto de vista semántico; sin embargo, si revisamos cuidadosamente su etimología, sabremos que no simbolizan lo mismo ni constituyen expresiones sinonímicas. “Ver” del latín *vidēre* es una palabra que en su primera acepción significa 'percibir con los ojos algo mediante la acción de la luz', esto implica, necesariamente, la participación de la vista como ente articulador de la acción; empero, así como está planteado en el Diccionario de la Lengua Española, este verbo no remite a un acto consciente del individuo, sino más bien a un hecho instantáneo que realizamos producto de gozar del sentido de la visión. Por otra parte, el verbo “mirar”, expresión que deriva del latín *mirāri* que significa 'admirarse', se define como la acción de 'dirigir la vista hacia un objeto'; en otras palabras, “mirar”, a diferencia de “ver”, se establece como un acto consciente, intencionado y, por consiguiente, no azaroso, en el que voluntariamente la mente se focaliza para prestar atención hacia un objeto. De la anterior distinción, se desprende que un sujeto podría “ver todo lo que mira, pero no mirar todo lo que ve” (Moreno de Alba, 1987), es decir que, con el simple acto de abrir los ojos estaría viendo, pero para mirar se requeriría de un motivo, de un interés y, por ende, de un nivel superior de actividad psíquica.¹

En correspondencia con lo anterior, si existe al menos desde el aspecto semántico una distinción importante entre los verbos *ver* y *mirar*, la diferencia será aún más específica, y

¹ Para conocer más sobre este tema léase las *Minucias del lenguaje* del doctor José G. Moreno de Alba.

si se quiere, más profunda, entre estas expresiones y el verbo observar. Si nos remitimos a la definición del léxico, sabremos que observar se define como la acción de 'examinar atentamente un objeto', vale decir, focalizar la mirada con mayor ahínco en una cosa. De lo anterior se desprende que la observación es un ejercicio que requiere que la mente se expanda y sea capaz de establecer conjeturas que muchas veces se basarán en meras deducciones o inferencias sin fundamento. Esto, sin embargo, no invalida la importancia de este proceso y, muy por el contrario, contribuye a posicionar al observador como un ser metódico, que siempre está plagado de una curiosidad que lo embriaga, y lo incita a descubrir lo que se esconde en el espíritu del objeto observado. Aquello que los demás no ven, o no quieren ver, el observador lo verá. Este, ya entrado el siglo XIX, se expresa con el vocablo francés *flâneur*, y tiene como patio de juegos a la ciudad moderna posrevolución industrial.

Flâneur es una palabra francesa que no se traduce directamente como observador, sino como 'paseante'² o 'callejero'³. Este término alude a un sujeto que transita por calles de la ciudad, vagando sin propósito aparente, pero siempre capacitado para dar cuenta, a través de su propio recorrido, de las impresiones que el paseo va dejando en su memoria. Es pertinente aclarar que este concepto adquiere relevancia en el contexto de la renovación de la ciudad de París, proceso socioeconómico, arquitectónico y urbanístico desarrollado por Napoleón III y el Prefecto Haussmann entre los años 1853 y 1870. Durante este período, la capital francesa experimenta una transformación colosal, que concierne a la expansión y modernización del casco urbano, la renovación tecnológica en la industria del transporte, así como la incipiente asunción del capitalismo como el modelo de predilección —entre otras—, pasando de ser una localidad que aún reconocía en la herencia medieval una huella reciente, a una metrópolis burguesa que verá en el ascenso y fortalecimiento de esta clase social un nicho para la producción del progreso.

² Diccionario Larousse Francés-Español: *Flâneur*.

³ Diccionario Collins Francés-Español: *Flâneur*.

1.2 El *flâneur* de Guys: pinturas de una Francia moderna

¿Recuerdan un cuadro (¡en verdad es un cuadro!) escrito por la pluma más poderosa de esta época, que tiene por título El hombre de la multitud? Tras el cristal de un café, un convaleciente, contemplando la multitud con regocijo, se une, con el pensamiento, a todos los pensamientos que se agitan a su alrededor.

(Baudelaire, 1863, p.6)

Charles Baudelaire (1821-1867) en su texto *El Pintor de la Vida Moderna* (1863), ensayo sobre la belleza, la moda y las costumbres parisinas dedicado al dibujante y pintor francés Constantin Guys, emplaza con determinación a pensar la figura del observador como la de un cronista del escenario urbano moderno. Baudelaire caracteriza al Sr. G. como un observador peripatético, dispuesto a percibir con infinita delectación el paisaje de la ciudad que se posa frente a sus ojos.⁴ Junto con lo anterior, propone entre el dibujante y la etapa de la infancia, un vínculo de carácter simbólico, que lo presenta a través de la figura de “niño”. Este marcha con agrado, curiosidad y, tal vez, hasta con algo de ingenuidad por las calles y avenidas de la ciudad, enfrentándose absorto a cada movimiento nuevo que experimenta la contingencia.

Les rogaba antes considerar al Sr. G. como un eterno convaleciente; para completar su concepto, mírenlo también como un hombre [-]niño, un hombre que posee cada

⁴ Forma mediante la cual Baudelaire se refiere a Constantin Guys dentro de este ensayo. A continuación, se presenta la cita en la cual se explica por qué lo menciona solo a través de las iniciales:

El Sr. Thackeray que, como se sabe, siente mucha curiosidad por las cosas de arte y dibuja él mismo las ilustraciones de sus novelas, habló un día del Sr. G. en pequeño periódico de Londres. Este se enfadó como si se tratara de un ultraje a su pudor. Recientemente aún, cuando supo que me proponía apreciar su espíritu y su talento, me suplicó, de una manera muy imperiosa, suprimir su nombre y no hablar de sus obras más que como de las obras de un anónimo. Obedeceré humildemente a tan curioso deseo. (Baudelaire, 1863, p.5)

minuto el genio de la infancia, es decir [,] un genio para el que ningún aspecto de la vida está embotado. (Baudelaire, 1863, p.7)

Así pues, el *flâneur* se transforma en un espectador minucioso —mas no fisgón o *badaud*—, un *homme-enfant*, quien, alejado de un proceder hierático (tan representativo del arte clásico), configura a través de sus litografías una mirada sensible de la realidad que, según el poeta, refleja el presente de su país, y cuestiona temas tales como la belleza y su naturaleza mixta.⁵ Esta, por un lado, ostenta aspectos eternos e inalterables como la composición y, por otro, elementos circunstanciales que se ven representados por la moda, la moral y las costumbres sociales de su época. “Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión” (p.3). El *flâneur* de Baudelaire es un pintor de la vida moderna, expresión que define como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (citado por Cuvardic, 2012). De este modo, para el pintor de la vida moderna su lienzo es siempre la ciudad, y sus pinceles, los personajes que la habitan. De este modo, la muchedumbre se transforma en un refugio de carácter estratégico, pues le permite permanecer incógnito y ejecutar el acto de la observación circunstancial tanto desde su posición individual e independiente como desde la masa. En otras palabras, estar fuera, y al mismo tiempo, permanecer dentro de la convergencia social y, por ende, del alma de la patria.

“(…)” La multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es adherirse a la multitud. Para el perfecto paseante, para el observador apasionado, es un inmenso goce el elegir domicilio entre el número, en lo ondeante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sentirse, sin embargo, en casa en todas partes; ver el mundo, ser el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de esos espíritus independientes, apasionados, imparciales, que la lengua solo puede definir torpemente. El observador es un príncipe que disfruta en todas partes de su incógnito. El aficionado a la vida hace del mundo su familia, como el aficionado al bello sexo

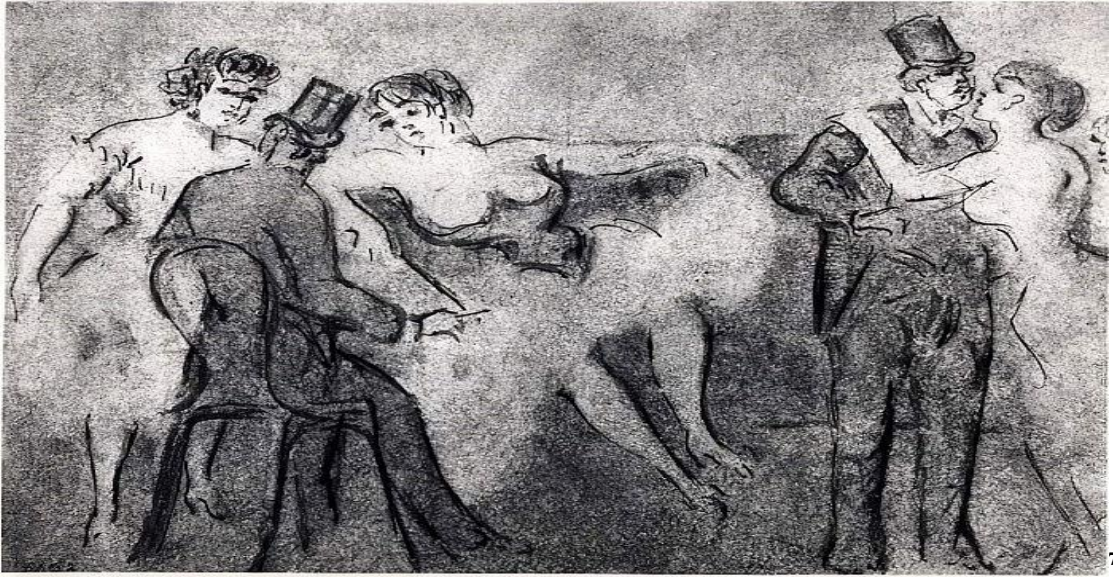
⁵ Jonathan Crary en *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX* (1990), plantea que aun cuando bajo la óptica de la gran mayoría de los diccionarios, las palabras 'observador' y 'espectador' sean sinónimos, la raíz etimológica de la palabra “observar” conlleva elementos aún más específicos. (P.21) En este trabajo de investigación se utilizarán ambas palabras para caracterizar la figura del *flâneur*.

compone su familia con todas las bellezas encontradas, encontrables e inencontrables; como el aficionado a los cuadros, vive en una sociedad encantada de sueños pintados sobre tela. (p.8)

1.3 Litografías seleccionada de Constantin Guys



⁶ *Chariots y Promenades en l'Avenue des Champs-Élysées.*



7



8

⁷ *En el burdel*, c. 1850 (lavado de pluma y tinta en papel)

⁸ *En la noche* (lavado de tinta china en papel)



1.4 El París de Haussmann y la relación entre prensa y literatura como origen del *flâneur*, según Benjamin

Para comprender el escenario urbano en el cual se desenvuelve el *flâneur* se debe retornar al París de la primera mitad del siglo XIX, antes de la intervención que realiza Napoleón III y su colaborador, el barón Hausmann. La capital francesa en estos años es percibida por los higienistas como una verdadera “cloaca”, en la que enfermedades como el cólera producen un enorme daño a la población, y las condiciones de vida de gran parte de sus habitantes son, por decir lo menos, “miserables”. La red de sus calles que, en su totalidad, no excedían los 500 kilómetros, se contrapone a la gigantesca cantidad de vehículos que circulaba por la ciudad, la cual ascendía a 60.259.¹⁰ A eso, debemos sumarle la calidad de vida de numerosos obreros, quienes coexistían hacinados en los *quartiers* y *faubourgs*. Así pues, la explosión demográfica de estos años y, por añadidura, la estrechez de sus calles, trazan un cuadro urbano paupérrimo, sombrío y aún medieval, si se lo compara con urbes modernas como

⁹ *The Lorettes* (tinta sobre papel)

¹⁰ Estas cifras corresponden a la edición de enero de 1851 de la revista ilustrada *Le Magasin Pittoresque*. Estas publicaciones semanales o *physiologies* constituían una especie de enciclopedia popular que tenía como propósito dar a conocer los panoramas de la ciudad e informar sobre temas como la historia, la arqueología, las ciencias naturales, la industria, los viajes, la moral y la moda. Édouard Charton fue su fundador y editor en jefe desde 1833 hasta 1888.

Londres o Nueva York. La transformación que se produce en “la ciudad luz” bajo el reinado de Napoleón III es, por lo tanto, inconmensurable, y se traduce en una renovación social de gran costo monetario que permitió emplear una importante masa de obreros desocupados, aumentar el estándar de vida de la población parisiense y, al mismo tiempo, incrementar y fortalecer el crecimiento económico de la ciudad. La metamorfosis que París experimenta bajo la tutela de Hausmann circunscribe, por cierto, la creación de más de 63 kilómetros de arterias nuevas —hecho que considera la modernización de los “famosos” pasajes que estudia Benjamin—¹¹, la construcción de aproximadamente 40.000 barrios, casas y edificios, tanto en el centro como en la *banlieue*¹², el diseño e implementación de más de 2.000 hectáreas de áreas verdes y la edificación de monumentos de gran valor estético, cultural y arquitectónico. como el edificio Ópera Garnier y las iglesias Saint-Eugène-Sainte-Cécile, Saint-Ambroise y Saint-Augustin, por ejemplo. Junto a esto, resulta pertinente mencionar como uno de los aspectos de mayor relevancia durante este período, la construcción de 600 kilómetros de acueductos y 380 kilómetros de alcantarillado que, sin duda, permitieron a la ciudad mejorar su higiene, antes conocida por ser “espantosa”.¹³

¹¹ Walter Benjamin dedicó mucha atención al estudio de los pasajes parisienses, incluso escribiendo un texto dedicado a su análisis: *Libro de los Pasajes* (1928–1929, 1934–1940), edición de Rolf Tiedeman.

¹² 'Conjunto de aglomeraciones que circundan una gran ciudad y que dependen de ella'(Le *Petit Robert*).

¹³ Para conocer más sobre el proceso de modernización de la ciudad de París, véase el documental *París l'incroyable chantier d'Hausmann* (2019), film escrito y realizado por Stanislas Kraland.



14

Dada la estrecha relación entre prensa y literatura desde comienzo del siglo XIX, nace durante estos años un género literario-periodístico que tuvo como propósito retratar la contingencia parisina. Dedicada entre otras cosas a describir las posibilidades de entretención y esparcimiento en la ciudad, la literatura panorámica, el folletín, y sobre todo las llamadas “*physiologies*” —relatos costumbristas acompañados de grabados, croquis y caricaturas— fueron en gran parte responsables del posicionamiento del *flâneur* como un observador de los tiempos modernos. Walter Benjamin, en *El París de Baudelaire* (2012), define estas últimas como “modestos cuadernos en formato de bolsillo dedicados a individuos tales como los que encuentra aquel que observa un mercado”. Junto a esto,

¹⁴ Baron Georges-Eugène Haussmann. Archivo extraído de la Bibliothèque Nationale de France.

plantea que los “personajes” que eran objeto de retrato en estas publicaciones, son transversales y representativos de todas las clases sociales: “Desde los vendedores ambulantes del boulevard hasta los elegantes en la recepción de la ópera: no había figura de la vida parisina que el *physiologue* no hubiera retratado” (pp.97-98).¹⁵

En este contexto, hombres como Louis-Désiré Véron (1798-1867), creador de *La Revue de Paris*; Émile de Girardin (1806-1881), fundador de *La Presse*; y Édouard Charton (1807-1890), editor en jefe de *Le Magasin Pittoresque*, asumen un rol valioso, pues crean espacios de proximidad entre la prensa y los diversos géneros y subgéneros literarios que nacen y se fortalecen durante estos años, sirviendo, por añadidura, como mecanismos de difusión para escritores de la talla de Honoré de Balzac y Théophile Gautier.

Cabe destacar que Walter Benjamin (1892-1940) fue uno de los autores europeos que durante el siglo XX prestó más atención al *flâneur* en sus vertientes tanto histórica como estética y social, desarrollando, inclusive, un completo estudio de carácter académico sobre el mismo.

A partir de la óptica que exhibe la obra *baudelaireana*, Benjamin caracteriza tanto los intereses de este personaje como los componentes específicos, procedentes del contexto urbano parisiense del siglo XIX, que acondicionan los accesos peatonales y, en consecuencia, generan la aparición de este explorador de la urbe. En este contexto, uno de los aspectos de la arquitectura parisina que tuvieron mayor correlación con la figura del *flâneur* fueron, sin duda, los pasajes. Benjamin, en *Libro de los pasajes* (1928–1929, 1934–1940), se sirve de la definición de una guía ilustrada de París (1852) para caracterizar estos rincones urbanos y analizar la circulación del paseante. Esta se presenta a continuación, a fin de contextualizar la ciudad en los años en que se inicia la renovación bajo la dirección del prefecto Hausmann:

Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz

¹⁵ Benjamin en el capítulo II, titulado: “El *Flâneur*”, de su texto *El París de Baudelaire* (1974), explica a través de una cita de Eduard Fuchs, que el inicio de las fisiologías se remonta a las “leyes de septiembre”; período en el que se produce una fuerte censura a la prensa de la época (1836). Este autor alemán menciona entre otras cosas que, desde 1841, se pueden contar setenta y seis nuevas fisiologías. Algunas de ellas son las siguientes : *Paris la nuit*, *Paris à Table*, *Paris dans l’eau*, *Paris à cheval*, *Paris Pittoresque*, *Paris marié* (p.98).

desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que semejante pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño. (Pp.37-38)

Este mundo en miniatura se convierte en un espacio sagrado para el paseante. Aquí no solo puede distinguir los componentes artísticos que se reflejan en el diseño de las tiendas y almacenes, sino también observar a la multitud fetichista que atiborra sus ojos —ahora atentos— a cada nuevo producto que el mercado en su conjunto les presenta. Aquí se encuentran como viñetas extraídas de una historieta: las mercancías, la moda, las mujeres, la prostitución, lo *snob* y también los cafés. En consecuencia, el lugar idóneo para terminar con la agobiante rutina y el tedio que brota incesante en las vidas de los hombres y mujeres que, como Baudelaire, habitan las grandes capitales burguesas del mundo en estos años.¹⁶

En este mundo el *flâneur* está en casa; es el cronista y el filósofo de los “rincones preferidos de los paseantes y de los fumadores, de los lugares de recreo de todo tipo de pequeños *mettiers*”.¹⁷ Y a sí mismo, el *flâneur* se procura allí un remedio indefectible contra el aburrimiento, que florece con facilidad bajo la mirada de basilisco de una reacción saturada. (Benjamin, 2012, p.99)

Reconociendo que en los pasajes se produce una conexión de carácter inmanente entre el observador y la muchedumbre, se puede señalar que las habilidades deductivas que el *flâneur* adquiere durante sus paseos tienen eco en el método sociológico. Durkheim (1895) ha planteado que “el hombre no puede vivir en medio de las cosas sin hacerse de ellas ideas según las cuales reglamenta su conducta” (p.53), por ende, siempre está —a partir de sus nociones previas— intentado establecer juicios que sirvan de base para explicar los sucesos que experimenta.¹⁸ Lo enunciado antes refleja en gran medida las habilidades predictivas e inferenciales que el observador adquiere a través de la *flânerie*.

El *flâneur* lo que hace es ver, pero también intentar revelar. En este caso, las destrezas inferenciales que prosperen se transformarán en las mejores ganancias que obtenga durante su paseo. El vagabundeo es como un juego y, de hecho, así como lo plantea Poe —en su

¹⁶ De acuerdo a Benjamin (2012), la gran mayoría de los pasajes aparecen quince años después de 1822, y están vinculados con la industrial del comercio textil y las mercancías de lujo (p.45).

¹⁷ Esta primera parte de la cita constituye una frase perteneciente al libro *Paris und seine salons* (1845) de Ferdinand Von Gall, que Benjamin emplea en su análisis conceptual sobre el *flâneur*.

¹⁸ Émile Durkheim, *Les règles de la Méthode Sociologique*. Paris, 1895 (p.53).

analogía que vincula la capacidad analítica del *chevalier* Dupin y el *modus operandi* del buen jugador de *whist* (“Los crímenes de la calle Morgue”) —para triunfar en él, “lo necesario consiste en saber qué se debe observar” (p.3).¹⁹

Las fisiologías fueron gradualmente perdiendo la atención del público frente a otro tipo de géneros cronísticos que, tal como los anteriores, escribían sobre las multitudes, empero, con una perspectiva y designio diferentes. “Poco le importaban determinar los tipos de personas; más bien investigaban las funciones propias de las masas en la ciudad” (Benjamin, 2012, p.104). La urbe se ha vuelto un espacio tan grande y remozado, que lo que otrora era costumbre, es decir, la sencilla comunicación directa entre amistades, familia, e incluso desconocidos, se vuelve un hecho poco frecuente, dando paso a una monotonía peligrosa, y a una soledad oportunista que puede conducir a los actos más deleznable. En este contexto, la metrópolis se muestra amenazante, es un lugar donde habitan todo tipo de sujetos, y en el cual la muchedumbre se articula como guarida para aquellos que tal vez actúen con malas intenciones.

Benjamin (2012) sostiene que estos relatos derivan en parte de los informes policiales del siglo XVIII, aludiendo, incluso, a la multitud como sostén para los malhechores. “Aquí la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores. Entre sus aspectos más peligrosos, este fue el más manifiesto” (p.104). En otras palabras, los resguarda y los mantiene sosegados, pero expectantes a la vez ante cualquier oportunidad de acecho hacia sus víctimas. Es, por tanto, la crónica policial y el embrionario sensacionalismo característico de su cuerpo narrativo, el contexto donde la figura del criminal se plasma, y en el cual individuos como Vidocq constituyen modelos creativos para que autores como Dumas, Poe o Gaboriau den a luz el relato policiaco.²⁰

¹⁹ Poe desarrolla a modo de introducción de este relato, un análisis que evidencia las cualidades del buen observador. Para esto, compara los distintos *modus operandi* de los jugadores de Ajedrez y de *Whist*.

²⁰ Eugène François Vidocq fue el primer director de la *Sûreté Nationale* y uno de los primeros detectives profesionales de toda la historia. Tras un pasado criminal, Vidocq se dedicó a colaborar con la policía, añadiendo a este oficio la utilización de técnicas criminalísticas que tienen repercusión hasta nuestros días. Su historia inspiró a diversos autores, Entre ellos se pueden mencionar a Víctor Hugo, Honoré de Balzac, Edgar Allan Poe y Émile Gaboriau, por ejemplo. Importante, además, es la influencia de este personaje para diversos productos culturales de la televisión francesa del siglo XX y XXI. Series como *Vidocq* (1967), creada por Georges Neveux y Marcel Bluwal; *Les nouvelles aventures de Vidocq* (1971-1973), de los mismos creadores; y, películas como *Vidocq* (2001), protagonizada por Gérard depardieu; o *L'Empereur de Paris* (2018) por Vincent Cassel; son muestras de lo anterior.

1.5 El *flâneur* como perspectiva enunciativa del relato policiaco

Entre el ingenio y la aptitud analítica existe una diferencia mucho mayor que entre la fantasía y la imaginación, pero de naturaleza estrictamente análoga. En efecto, cabe observar que los ingeniosos poseen siempre mucha fantasía mientras que el hombre verdaderamente imaginativo es siempre un analista. (Poe, 1841, p.5)

La ficción detectivesca o relato policial, es un género que surge formalmente en el mundo occidental con la publicación de “Los crímenes de la calle Morgue” (1841) del escritor, poeta, crítico y periodista estadounidense Edgar Allan Poe.²¹ El narrador (anónimo) y el *chevalier* Auguste Dupin, son dos personajes unidos en torno a los vagabundeos por las calles del París decimonónico. Su primer encuentro se concreta en la *rue Montmartre*, cuando ambos están casualmente en búsqueda de un mismo libro. La conexión es inmediata. El ingenio de Dupin sorprende a su interlocutor y, luego de varios encuentros sucedidos entre ambos, este último —quien se encuentra solo de paso por la ciudad— le sugiere al *chevalier* habitar juntos una vieja casa ubicada en el *Faubourg Saint-Germain*. “Dado lo que yo buscaba en ese entonces en París, sentí que la compañía de un hombre semejante me resultaría un tesoro inestimable, y no vacilé en decírselo” (p.5). Juntos gustan de la buena plática, la lectura, y el ensueño que conservan los espíritus libres. Al llegar la noche y, con esto, la oscuridad, la *flânerie* asoma como un panorama sugerente cuando la estrategia consiste en “matar el tiempo”.

Salíamos entonces a la calle tomados del brazo, continuando la conversación del día o vagando al azar hasta muy tarde, mientras buscábamos entre las luces y las sombras de la populosa ciudad esa infinidad de excitantes espirituales que puede proporcionar la observación silenciosa. (Poe, 1841, p.5)

²¹ Este relato fue publicado por primera vez en 1841 por la *Graham's Magazine* (Revista estadounidense fundada por el periodista y empresario George Rex Graham).

La retórica de la *flânerie* es utilizada en esta ocasión para dar cuenta de las fabulosas cualidades analíticas e inferenciales que el *chevalier* posee. En uno de los tantos vagabundeos nocturnos que los protagonistas emprenden por París, sucede algo insólito. De un instante a otro y, cuando ambos marchaban silenciosos por un largo tiempo, Dupin profiere las siguientes palabras: “Sí, es un hombrecillo muy pequeño, y estaría mejor en el *théâtre des Variétés* (...) No cabe duda” (Poe, 1841, p.6), es lo que seguidamente y de forma inconsciente, responde el narrador. Este hecho es singular, pues evidencia que Dupin fue capaz de leer el pensamiento del otro. “Dupin, esto va más allá de mi comprensión. Le confieso sin rodeos que estoy atónito y que apenas puedo dar crédito a mis sentidos. ¿Cómo es posible que haya sabido que yo estaba pensando en...?” (p.6). Este es uno de los tantos ejemplos en los que el *chevalier* utiliza el razonamiento lógico y la observación para poder establecer alguna conclusión válida sobre un asunto. Más adelante, como se muestra en el relato, este método será clave en la resolución de los espantosos crímenes de *madame L’Espanaye* y su hija Camille sucedidos en la *rue Morgue*. Como en “El misterio de Marie Rogêt” (1842), la prensa parisina es la fuente especializada en dar a conocer esta clase de eventos a la ciudadanía. En este contexto, *La Gazette des Tribunaux* publicará un largo texto, del cual aquí solo se compartirá y analizará el primer párrafo:

EXTRAÑOS ASESINATOS

Esta mañana, hacia las tres, los habitantes del *quartier Saint-Roch* fueron arrancados de su sueño por los espantosos alaridos procedentes del cuarto piso de una casa situada en la *rue Morgue*, ocupada por *madame L’Espanaye* y su hija, *mademoiselle Camille L’Espanaye*. Como fuera imposible lograr el acceso a la casa, después de perder algún tiempo, se forzó finalmente la puerta con una ganzúa y ocho a diez vecinos penetraron en compañía de dos gendarmes. Por ese entonces los gritos habían cesado, pero cuando el grupo remontaba el primer tramo de la escalera se oyeron dos o más voces que discutían violentamente y que parecían proceder de la parte superior de la casa. Al llegar al segundo piso, las voces se callaron a su vez, reinando una profunda calma. Los vecinos se separaron y empezaron a recorrer las habitaciones una por una. Al llegar a una gran cámara situada en la parte posterior del cuarto piso (cuya puerta, cerrada por dentro con llave, debió ser forzada), se vieron en presencia de un espectáculo que les produjo tanto horror como estupefacción. (Poe, 1841, p.9)

Desde una perspectiva discursiva, se puede aducir en un principio, que la información entregada por la *Gazette des Tribunaux* ofrece una descripción completa de los hechos. Cuidadosamente descrita la escena, los lectores son notificados acerca de la hora del suceso (tres de la madrugada), el lugar (*la rue morgue*), las víctimas (*madame L'Españaye* y su hija Camile) e incluso, los pasos dados por los vecinos y gendarmes que condujeron al pavoroso hallazgo de los cuerpos. Junto con esto, la inclusión de expresiones como “espantosos alaridos”, “espectáculo”, “horror” y “estupefacción”, evidencian semánticamente la violencia y brutalidad del hecho descrito, y reflejan el incipiente sensacionalismo que caracterizará posteriormente la escritura de la crónica roja. El título también es llamativo y, ciertamente, provocará la curiosidad de quién esté interesado en comprender las cuestiones más sórdidas e inexplicables que ocurren en la ciudad. No son asesinatos comunes, eso se sabe, son extraños; por lo tanto, las circunstancias habituales que impregnan este tipo de hechos no lo serán para este caso. Dupin no lo ignora, y es a partir de dicha premisa que se alza a la tarea de resolver el enigma. Después de una larga lista de testimonios y declarantes que incluyen a Pauline Dubourg, lavandera; Isidore Muset, vendedor de tabaco; Henri Duval, gendarme; Odenheimer, restaurador; Jules Mignaud, banquero; Adolphe Lebon, empleado de Mignaud e hijos; William Bird, sastre; Alfonso Garcio, empresario de pompas fúnebres; Alberto Montani, confitero; Paul Dumas, médico; y Alexandre Etienne, cirujano, la estrategia de trabajo que adopta el detective consiste en examinar los rincones de la propiedad en la que viven las víctimas, las calles y pasajes colindantes con el hecho en cuestión, así como las páginas de *La Gazette*, y cada uno de los testimonios expuestos a fin de dilucidar el rompecabezas. Aquí, como ya se ha dicho, la *flânerie* y, en consecuencia, la observación, cobran gran importancia para que el desenlace sea el esperado.

Poe repetirá el patrón en “El misterio de Marie Rogêt” (1842), tal vez la más inextricable de sus historias policíacas, inspirada en la experiencia vital de Mary Cecilia Rogers, conocida vendedora de tabaco de la ciudad de Nueva York, y cuyo cuerpo fue encontrado flotando en las aguas del río Hudson en el año 1841. Tal como ocurre con el caso real, en el relato de Poe la prensa cumple un rol significativo, pues se transforma en el conducto público que da a conocer los detalles del crimen a la población. Poe sustituirá Nueva York por París, el Hudson por el Sena, y el nombre de Mary Rogers por el de Marie Rogêt. Por lo demás, gran parte de su relato guarda milimétrica relación con las investigaciones y notas que los

periódicos neoyorquinos de la época publicaron sobre el evento.²² Protagonizada nuevamente por el *chevalier* Dupin, la historia presenta al lector un acertijo irresoluto que, a diferencia de lo acontecido en “Los crímenes de la calle Morgue”, entrega muchas más posibilidades y vías de acceso que, en virtud de la técnica narrativa del autor, se erigen como un auténtico laberinto para los lectores. Como lo plantea Benjamin, esta vez el *chevalier* intentará resolver el crimen no mediante la observación, sino a través de la revisión de las publicaciones que la prensa parisina realiza sobre el hecho.²³ Las tesis son múltiples. *L’Etoile*, sugiere en un comienzo que Marie todavía está viva, y que el cuerpo hallado en el Sena corresponde al de otra mujer, aludiendo, explícitamente, al poco tiempo que habrían tenido el o los homicidas para lanzar su cadáver al río.

Aun presumiendo que Marie Rogêt fuera arrojada al río dentro de las tres horas siguientes a la salida de su casa, esto significa un término de tres días, hora más o menos, desde el momento en que abandonó su hogar. Pero sería absurdo suponer que el asesinato (si se trata de un asesinato) pudo ser consumado lo bastante pronto para permitir a los perpetradores arrojar el cuerpo al río antes de medianoche. (Poe, 1842, P.6)

Le Commercial, por otra parte, propone que la joven fue interceptada o, en su defecto, asesinada inmediatamente después de salir de la casa de su madre, Estelle Rogêt. Para defender su hipótesis, apunta a la imposibilidad de que una joven tan altamente conocida en la ciudad pudiera salir de su hogar sin ser vista por uno o más testigos. “Es imposible que una persona tan popularmente conocida como la joven víctima hubiera podido caminar tres cuadras sin que la viera alguien, y cualquiera que la hubiese visto la recordaría, porque su figura interesaba a todo el mundo” (p.8). Junto a estos, muchos otros diarios intentarán entregar solución al enigma, llegando finalmente a una lectura general que sostiene la tesis de una banda de maleantes, quienes, aprovechándose de la oscuridad de la noche,

²² Mary Cecilia Rogers nació en Connecticut en 1820 y desapareció (por primera vez) el 4 de octubre de 1838 en circunstancias difíciles de explicar. Los periódicos informaron ampliamente sobre el suceso y la chica se transformó en una verdadera celebridad en Nueva York. Poco tiempo después apareció, y los medios informaron desde una presunta fuga para contraer matrimonio con un oficial de la marina hasta un intento de suicidio como sugerencias válidas para dilucidar el hecho. El caso fue cerrado, sin embargo, tres años más tarde (1841) la joven volvió a desaparecer. El hallazgo de su cuerpo y la posterior autopsia indicaron que había sido brutalmente asesinada.

²³ Benjamin (2012) sostiene que “esta historia es el prototipo del uso de informaciones periodísticas en la resolución de crímenes” (p.108).

perpetraron el delito. “Hasta donde podíamos deducirlo por la lectura de los diarios, la impresión general era que la muchacha había sido víctima de una banda de criminales, quienes la habían arrastrado cerca del río, maltratado y, finalmente, asesinado” (p.8). Sin embargo, Dupin no concuerda con esta opinión, y terminará inclinándose por la tesis de un solo asesino, quien, acechado por la ineluctable culpa del crimen cometido, verá el Sena como el único recurso para deshacerse de tan pesada carga.

Veamos: un individuo acaba de cometer el asesinato. Está solo con el fantasma de la muerta. Se siente aterrado por lo que yace inanimado ante él. El arrebató de su pasión ha cesado y en su pecho se abre paso el miedo de lo que acaba de cometer. Le falta esa confianza que la presencia de otros inspira. Lo arrastra hacia el río dejando atrás todas las otras pruebas de su culpabilidad; sería difícil, si no imposible, llevar todo a la vez, y además no habrá dificultad en regresar más tarde en busca del resto. Mas en ese trabajoso recorrido hasta el agua su temor redobla. Los sonidos de la vida acechan en su camino. Diez veces oye o cree oír los pasos de un observador. Hasta las mismas luces de la ciudad lo espantan. Con todo, después de largas y frecuentes pausas, llenas de terrible ansiedad, llega a la orilla del río y hace desaparecer su espantosa carga quizá con ayuda de un bote. Está solo con el cadáver. Tiembla, se siente confundido. Pero es necesario ocultar el cuerpo. (Poe, 1842, p.24)

En la reflexión anterior, el detective imagina los movimientos del asesino, pero también la humanidad que se oculta tras él. Lee a la perfección su consciencia, sabe que tiene miedo, no es un miedo fácil de afrontar, es considerable, lo persigue y lo colma de ansiedad; esto lo lleva a cometer errores que servirán de pista para resolver la cuestión. Ahora bien, las interrogantes continúan ineluctablemente y el misterio permanece abierto.

Conviene detenerse en varios puntos relativos a la figura del *flâneur* encarnada por Dupin. Como ya se ha dicho, el paseante constituye un arquetipo histórico, social y cultural de la Europa del siglo XIX, a la vez que un detective aficionado que emana del espíritu proteico de las urbes modernas, y del desarrollo mercantil y social que estas experimentan en sus espacios tanto públicos como privados. Dorde Cuvardic, en su completo estudio denominado *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo* (2012), realiza una excelente síntesis de las explicaciones y/o categorías semánticas que reúne este concepto, las cuales, a su vez, permiten establecer un vínculo con las historias detectivescas de Poe.

El *flâneur* se puede entender, primero, como figura histórica (el noble *dandy* o el escritor que visita el espacio público en las primeras décadas del siglo XIX) (Köhn, 1989); en segundo lugar, como concepto de la teoría social en Walter Benjamin (con la paulatina desaparición del *flâneur* que callejea libremente, símbolo de la constante mercantilización del espacio público) (Benjamin 1972); y, en tercer lugar, como perspectiva enunciativa en diversas representaciones culturales (literatura, periodismo, pintura, cine) (Neumeyer 1999, Severin 1988, Köhn 1989). (p.18)

Así pues, desde lo literario, la explicación de Cuvardic permite situar la *flânerie* de Poe como un perfecto ejemplo de este concepto, en cuanto perspectiva enunciativa. En las historias detectivescas de Poe, el *flâneur* es un sujeto que se siente profundamente inseguro y vulnerable dentro de la metrópolis moderna. Se trata de un espacio intervenido ya por transformaciones radicales en el ámbito de las relaciones humanas derivadas del nuevo orden capitalista. En palabras de Terry Eagleton, en su libro *Cultura: Una fuerza peligrosa* (2016):

Un orden industrial alimentado por la rivalidad y el ansia adquisitiva ha roto los vínculos tradicionales entre individuos, encerrándolos en sus espacios solitarios. Por consiguiente, el tejido mismo de la sociedad está en peligro. [En conclusión,] las relaciones humanas ya no son orgánicas [,] sino contractuales. (p.129)

Aquel espacio público, objeto de profundos cambios culturales, parece “inquietar” al autor, persuadiéndolo acerca de la idea del homicidio como una actividad frecuente en dicho terreno. Para contrarrestar este violento escenario y combatir el crimen, se construye la imagen heroica del *Chevalier Dupin*. Lúcido detective aficionado —seguramente de ascendencia burguesa—, utiliza notables razonamientos lógicos, inferenciales y predictivos, a raíz del ejercicio del paseo como una práctica constante. La ciudad es su territorio y su campo de batalla, pues para él personifica el espacio en que la muerte presenta sus misterios y consecuentes amenazas. Además, con su incomparable memoria fotográfica, se transforma en un cronista de lo que ve y lo que palpita en la calle. De ahí que la lectura analítica de la prensa se conforme como una de sus mayores distracciones, y sea de utilidad para resolver los crímenes. Esto, pues, a pesar de que lo que allí se publique esté plagado de sugerencias, ya que —tal como se plantea en el relato— entrega un amplio y necesario conocimiento de la ciudad y de la idiosincrasia de sus habitantes.

Dupin piensa que, para atrapar a un criminal, el investigador debe pensar y actuar como tal. A esto se refiere Benjamin (2012) cuando plantea que Poe “borronea la línea entre el

flâneur y el asocial” (p.114), ya que, aun cuando ambos se oculten y tropiecen entre las muchedumbres de París por distintas razones —uno por la inseguridad de ser atacado y el otro por la inseguridad de ser descubierto—, los dos constituyen “hombres sospechosos entre la multitud” (p.114). Aquella pretensión de empatizar incluso con el asesino, y de presagiar, por añadidura, correctamente el perfil de este, constituye una facultad que se puede distinguir con singular maestría en la trama detectivesca de Poe, y habla de la importancia del *flâneur* como figura enunciativa para su retórica²⁴.

1.6 Baudelaire y los peligros de la sociedad francesa moderna

Baudelaire, admirador ferviente y traductor del escritor estadounidense, también sintió la necesidad de conectarse con la figura del malhechor y del asocial, mas no con la del detective. En *Les fleurs du mal* (1857), el autor realiza un interesante viaje poético del “yo”, que da cuenta de una posición crítica sobre la moralidad, los vicios (*la bohème*) y los riesgos de la sociedad burguesa moderna, y de cómo el poeta —ser desdichado y aislado por sus valores— se transforma en un observador que tiene la responsabilidad de escribir sobre ello. Es así como trasciende, paulatinamente, desde la idea romántica de la naturaleza como templo (“Paysage”, “Le Soleil”), hasta un simbolismo cargado de una estética crítica y de un ideal de pesimismo (*spleen*) que involucra, entre otras cosas, su mirada sobre la pobreza (“A un mendiant rousse”) o el erotismo (“A une passante”); en tanto que la muerte es vista tanto desde la perspectiva de la víctima (“Une martyre”) como desde la del homicida (“Le vin de l’assassin”); por otra parte, la ciudad durante la noche (“Le crepuscule du soir”) es

²⁴ Para Benjamin (2012), el *flâneur* en Poe puede reconocerse fundamentalmente como alguien que se siente vulnerable en su propia sociedad. A continuación, se deja la cita completa en la que este autor expone su visión sobre el *flâneur* en la obra de Poe:

“El hombre en la multitud”, la famosa *nouvelle* de Poe, es algo así como la radiografía de una historia de detectives. El paño envolvente representado en lo habitual por el crimen allí ha caído. Solo queda la armazón desnuda: el perseguidor, la multitud, un desconocido que organiza del tal modo su recorrido por Londres que siempre permanece en su centro. Este desconocido es el *flâneur*. También Baudelaire lo entendió así al llamar al *flâneur*, en su ensayo sobre Guys, “*L’homme des foules*”. Pero en Poe la descripción de esta figura está libre de la connivencia que la liga Baudelaire. Para Poe, el *flâneur* es, ante todo, alguien que no está seguro en su propia sociedad. Por eso busca la multitud; no muy lejos de aquí se encontrará la razón de por qué se esconde entre la gente. Con premeditación, Poe borra la diferencia entre el asocial y el *flâneur*. Un hombre se hace más sospechoso cuanto más difícil sea dar con él. Desistiendo de una larga persecución, el narrador resume de esta forma, para sí, lo que ha aprendido: “Este viejo es la encarnación, el espíritu del crimen profundo, me dije. Se rehúsa a estar solo; es el hombre de la multitud. (p.114)

sindicada como el sombrío espacio-tiempo en que el maleante actúa con mayor soltura. En este contexto, resulta interesante ejecutar un análisis que permita establecer una vinculación entre el *flâneur* de Poe (relato policiaco) y la interpretación que Baudelaire —en cuanto poeta y paseante— desarrolla sobre la ciudad de París y sus peligros. Para esto, se estudiará el contenido de tres obras propuestas por Benjamin: “Le crepuscule du soir”, “Une martyre” y “Le vin de l’assassin”, siendo el primero de estos textos presentado a continuación.²⁵

1.7 “Le crepuscule du soir”: el paseante y la noche parisina

El poema seleccionado presenta una panorámica de París vista desde el enfoque del poeta y paseante, en su condición de bohemio, que calleja por sus calles, pasajes y rincones nocturnos, plasmando su impresión sobre los espacios públicos y privados que visita. Del análisis de la primera estrofa del texto, se desprende que, al caer la noche en la ciudad, la conducta de aquellos hombres que se presumen inquietos se modifica radicalmente, como un símbolo dicotómico que denota la oposición entre dos estados: el bien y el mal. Junto con lo anterior, en estos primeros versos también se expresa la metamorfosis que experimenta el hombre al convertirse en bestia, esto como una alegoría que da cuenta, posiblemente, de la pérdida de la razón como aspecto psíquico que domina durante el día, y la apertura de los instintos salvajes y el libertinaje que se desatan en los hombres al anochecer. “Le ciel se ferme lentement —dice— comme une grande alcôve, et l’homme impatient se change en bête fauve”.²⁶ Para Baudelaire, la noche es una aliada del criminal, y el día, seguramente el escollo que impide su delito. Esta llega como el remedio infalible que apacigua su enfermedad, aquella adicción por lo prohibido que emana con fuerza desde su aliento. Asimismo, la noche provoca el descanso y fija el término de la agotadora jornada de los obreros, quienes durante el día nunca han cesado sus actividades y, por consiguiente,

²⁵ Es pertinente aclarar que estos textos no están elegidos al azar, sino siguiendo la hipótesis que Benjamin sostiene —en su comparación entre la *flânerie* de Poe y de Baudelaire— sobre estos tres poemas en *Les fleurs du mal*. Para este autor, en estos textos puede leerse respectivamente: la víctima y el lugar del crimen (Une martyre), el asesino (“Le vin de l’assassin”) y las masas (“Le crepuscule du soir”). Ahora bien, Benjamin no analiza el contenido de las obras, hecho que no permite adentrarse en el conocimiento absoluto de la percepción del autor francés, por esta razón, en este estudio se les da espacio.

²⁶ “El cielo se cierra lentamente cual una gran alcoba, y el hombre impaciente se cambia en bestia salvaje”.

fantasean deseosos por este momento: “Ô soir, aimable soir, désiré par celui dont les bras, sans mentir, peuvent dire: Aujourd'hui nous avons travaillé!”.²⁷

Mientras todos duermen, y la tranquilidad parece ser la impresión que circula en el ambiente, la ciudad permanece absolutamente despierta, y aquel que de día se recubre, de noche se alza cual demonio atiborrado de felicidad: “Cependant des démons malsains dans l'atmosphère s'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire, et cogent en volant les volets et l'auvent”.²⁸ En este contexto, el comercio sexual y, sobre todo, las mujeres, forman parte de aquellas mercancías que se exhiben como perfectas víctimas ante la mirada atenta de quien acecha con cruentas intenciones. Llega el turno del ladrón, otro de los actantes de la historia, quien se prepara ansioso para comenzar nuevamente a delinquir, agradeciendo a la oscuridad noctámbula haber montado el escenario perfecto para desarrollar su labor: “Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci, vont bientôt commencer leur travail, eux aussi, et forcer doucement les portes et les caisses pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses”.²⁹

Toda esta vertiginosa sucesión de eventos hacen que el poeta reflexione, y se muestre a sí mismo como un ser infortunado, quien no debe permitir a la noche alimentar aún más la tragedia de su lúgubre existencia, o lisa y llanamente acabar con ella: “Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment et ferme ton oreille à ce rugissement”.³⁰ Aquí el poeta, de tanto flanear, es quien comienza a sentirse vulnerable, y aquel que por temor prefiere su hogar antes que la calle, pues sabe que aquellos que salgan tal vez nunca retornen de nuevo: “C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent! la sombre nuit les prend à la gorge; ils finissent leur destinée et vont vers le gouffre commun”.³¹ Baudelaire no escribe desde la imaginación, sino desde la experiencia del paseante nocturno. Por eso, su relato funciona como un panóptico que evidencia el funcionamiento y la peligrosidad de las noches parisinas

²⁷ “¡Oh noche!, amable noche, deseada por aquel cuyos brazos, sin mentir, pueden decir: ¡Hoy hemos trabajado!”.

²⁸ “Mientras tanto Demonios malignos en la atmósfera despiertan pesadamente, cual hombres de negocios, y golpean al volar los postigos y el altillo”.

²⁹ “Y los buenos rateros suben del barrio bajo a pagar, también ellos, su tributo al trabajo y forzar dulcemente las cajas conocidas con que ir viviendo y darles un traje a sus queridas”.

³⁰ “Recógete, alma mía, en este grave momento y cierra tus oídos a esta algarabía”.

³¹ “Esta es la hora en que todos los enfermos se agravan, la noche les sujeta por la garganta: ellos acaban su destino y ven de cerca el abismo común”.

durante estos años. Este aspecto es importante para nuestro análisis, pues permite, al igual que las crónicas, conocer el tráfago de las ciudades modernas, sobre todo de París, pero emanado ahora desde la posición del artista moderno.

1.8 “Une martyre”: radiografía de un crimen pasional

Las víctimas que sufren de noche se presentan como mártires por Baudelaire, ya que son inocentes del escenario perverso que el mundo moderno ha creado. Así es como se dibuja la idea de “Une martyre”: una joven mujer asesinada por la enajenación que experimenta algún individuo resentido o no correspondido por su amor. El texto alude desde los primeros versos, con la utilización de cierto léxico, a la posibilidad de que la víctima sea de situación acomodada; probablemente, una joven mujer burguesa casada desde hace poco tiempo.³² La inclusión de expresiones como “étoffes lamées”, “meubles voluptueux”, “des marbres”, “des robes parfumées” y “plis somptueux” sugiere esta primera afirmación, pues la descripción de la víctima la sitúa como parte de un conjunto de aspectos que denotan distinción, lujo y lisura.³³ La afirmación con la que comienza la segunda estrofa (“Dans une chambre tiède”)³⁴ parece confirmar la hipótesis del matrimonio, en razón de que “la alcoba de la víctima aún permanece tibia”, indicando la reciente salida del esposo o de la chica, lo cual permite al homicida actuar con calma y al hablante dar cuenta del estado del cadáver. Es importante aclarar que el hablante lírico del poema parece ser alguien que ha descubierto el cuerpo recientemente violentado, pero no quien asesinó a la mujer (esta premisa se confirma más adelante en el poema).³⁵ La mención de un invernadero (*Serre*), donde el aire conlleva un riesgo mortal para la vida (“L’air est dangereux et fatal”), y donde las flores agonizantes exhalan su “suspiro final” (“Ou des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre exhalent leur soupir final”), simboliza la comparación entre la víctima y una flor a punto de perecer.

³² La afirmación “casada desde hace poco tiempo” solo constituye una inferencia, dado el hecho de que Baudelaire caracteriza a la mujer del relato como “joven”, lo cual hace pensar en una chica casada recientemente.

³³ “Telas recamadas”, “muebles voluptuosos”, “mármoles”, “ropas perfumadas”, “pliegues suntuosos”.

³⁴ “En una alcoba tibia”.

³⁵ La utilización de la tercera persona del singular “él”, indica que no es el hablante quien cometió el asesinato, sino otro que ya ha abandonado la escena. Asimismo, la doceava estrofa repite este patrón aludiendo a otro individuo y no al hablante: “El hombre vengativo, viviente, a pesar de tanto amor, saciar ¿Colmó sobre tu carne inerte y complaciente la inmensidad de su deseo?”

Esta yace decapitada, cual lo fuera Medusa por Perseo, monstruosa criatura que con su mirada provoca visiones macilentas y encadena los ojos del poeta: “Semblable aux visions pâles qu’enfante l’ombre et qui nous enchaînent les yeux”.³⁶ Ya en el verso diecisiete, perteneciente a la quinta estrofa, esta transformación se hace evidente. La víctima se asemeja a un botón de oro (*Renoncule*), planta herbácea que, entre otras cosas, contiene anemonina, sustancia tóxica para el ser humano.³⁷ La anterior información se conecta con lo propuesto en la sexta y séptima estrofa. La mártir se muestra como una elegante flor que “sin escrúpulos” encubre una belleza fatal (“Sur le lit, le tronc un sans scrupules étale dans le plus complet abandon la secrete splendeur et la beauté fatale dont la nature Luis fit don”) y una poderosa carga erótica para quien desee poseerla: “Un bas rosâtre, orné de coins d’or, à la jambe, comme un souvenir est resté; la jarretière, ainsi qu’un oeil secret quif lambe, darde un regard diamanté”.³⁸ En este caso, la metáfora invita a pensar en la *femme fatale*: arquetipo de la mujer francesa que, gracias a su belleza y sensualidad es capaz de seducir, dominar y hasta enloquecer a cualquier hombre.³⁹

La segunda parte del texto se concentra en describir la lisura de esta mujer y las impresiones, suposiciones e inferencias que registra el hablante sobre el culpable del crimen. Como ya se ha dicho, la mártir se describe como una flor que, aunque marchita, conserva su refinada y esbelta figura: “La maigreur élégante de l’épaule au contour heurté, la hanche un peu pointue et la taille fringante ainsi qu’un reptile irrité”.⁴⁰ De ahora en adelante, los versos de Baudelaire insinuarán la posibilidad de una violación *post mortem*, hecho que parece mortificar al hablante, y que lo lleva a entablar un diálogo con el cadáver de la joven mujer que reposa frente a él: “Reponds, cadavre impur! et par tes tresses roides te soulevant d’un bras fiévreux, Dis-moi, tête effrayante, a-t-il sur tes dents froides collé les suprêmes

³⁶ “Semejante a las visiones pálidas que engendra la sombra y que nos encadenan los ojos”

³⁷ Según el DLE— Edición del Tricentenario, Actualización 2019— la palabra “Ranúnculo” significa “Planta herbácea anual, de la familia de las ranunculáceas, venenosa, común en terrenos húmedos, de flores generalmente amarillas o blancas, y de la que existen varias especies”.

³⁸ “Sobre el lecho, el tronco desnudo sin escrúpulos exhibe en el más completo abandono el secreto esplendor y la belleza fatal de que la natura le hizo don”.

³⁹ “Una media rosada, bordada de oro, en la pierna, como un recuerdo ha quedado; la liga, cual un ojo secreto que fulgura, clava una mirada diamantina”.

⁴⁰ “La delgadez elegante del hombro de contorno anguloso, la cadera un poco puntiaguda y la cintura airosa cual un réptil irritado”.

adieux?”.⁴¹ Este acto perverso produce diversas reflexiones en el poeta, quien ahora solo ambiciona que la muerte se desprenda del mundo terrenal, de la sociedad ávida de curiosidad, y del morbo por el que tanto hastío y desagrado siente: “Loir du monde railleur, loin de la foule impure, loin de magistrats curieux”.⁴² El autor termina la obra entregando, tal vez, un atisbo de esperanza y una idea de su percepción del amor: la mártir que duerme aquí mutilada, tendrá un esposo que le será fiel hasta la eternidad; y el deseo del hablante es que ella, en su subterráneo y suntuoso sueño, cuide siempre de él.⁴³

1.10 “Le vin de l’assassin”: el impulso dionisiaco y el apetito creador

Un soir, l’âme du vin chantait dans les bouteilles :
"Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,
Un chant plein de lumière et de fraternité !⁴⁴
Baudelaire, “L’âme du vin”

“Le vin de l’assassin” constituye uno de los cinco textos dedicados al vino como un símbolo de liberación dentro de *Les fleurs du mal*. Aquí, la voz del hablante parece ser la de un hombre que está condenado una relación afectiva que le desgarró psíquicamente. Solo el crimen de su esposa puede conseguir el tan anhelado respiro que necesita el protagonista; para este, el vino simboliza la satisfacción y el gozo, un impulso dionisiaco de desenfreno y embriaguez que solo la muerte posibilita. La primera parte del poema confirma la tesis anterior, la emancipación y la tranquilidad solo se produce, a raíz del deceso de su mujer (“ma femme est morte, je suis libre!, Je puis donc boire tout mon soûl”)⁴⁵; asimismo, en la

⁴¹ “¡Responde cadáver impuro! Y por tus trenzas rígidas levantándote con tu brazo febricitante, dime, cabeza horrenda, sobre tus dientes fríos, ¿no estampó él su suprema despedida?”

⁴² “Lejos del mundo burlón, lejos de la multitud impura, lejos de los magistrados curiosos”.

⁴³ “Tu esposo corre por el mundo y tu forma inmortal vela cerca de ti cuando él duerme; tanto como tú sin duda él te será fiel y constante hasta la muerte”.

⁴⁴ “Hoy el alma del vino cantaba en las botellas: “Hombre desheredado, en mi cárcel de vidrio sepultado, bajo los lacres rojos, se van a ti mis ojos y te canto, en cariño y en verdad, este canto de amor y de fraternidad”.

⁴⁵ “Mi mujer está muerta, ¡soy libre! Puedo, pues, beber hasta el hartazgo”.

primera estrofa, se detallan los motivos que explican las razones del hartazgo del protagonista: “cuando regresaba a casa sin un sueldo, sus gritos me desgarraban los nervios” (“Lorsque je rentrais sans un sou, ses cris me déchiraient la fibre”)⁴⁶; esto, a su vez, invita a pensar en el nerviosismo y el estrés que se genera en las grandes ciudades, y en el capital como conducto que regula las relaciones humanas en el siglo XIX.

Las próximas estrofas caracterizan la ansiedad que sufre el hablante. Esta se percibe como un inconveniente de larga data y solo el vino, simbolizando la satisfacción obtenida por la muerte, se constituye como un brindis que celebra la posibilidad de olvido: “Je l’ai jetée au fond d’un puits, et j’ai même poussé sur elle tous les pavés de la margelle. ¡Je l’oublierai si je le puis!”.⁴⁷ Este olvido también indica un nuevo comienzo y un apetito de creación para el poeta. La muerte se lleva los problemas, trayendo consigo un inmenso bienestar.

Lo próximo en el texto es, por una parte, la descripción del cadáver de su esposa y, por otro, los sentimientos que a modo de recuerdos brotan en el protagonista, eclipsados ya, sin embargo, por la presencia solemne de la muerte: “Cette crapule invulnérable comme les machines de fer jamais, ni l’été ni l’hiver, n’a connu l’amour véritable”.⁴⁸ Él se siente ahora libre, pero a la vez solitario: “Me voilà libre et solitaire!, je serai ce soir ivre mort; alors, sans peur et sans remord, je me coucherai sur la terre”.⁴⁹ Como ya se ha dicho, el vino es su cómplice y confidente, solo con él podrá conseguir la tan necesaria redención al tedio que esta relación le provoca. Ya no existe remordimiento, y en la metáfora del carretón de pesadas ruedas que cubre de piedras y de tierra los cuerpos, el hablante exorcizará la culpa y se reirá de todo lo sacro: Dios, el Diablo, y la Santa Mesa:

Et je dormirai comme un chien !
Le chariot aux Lourdes roues
Chargé de pierres et de boues,
Le wagon enragé peut bien

⁴⁶ “Cuando regresaba sin un sueldo, sus gritos me desgarraban los nervios”.

⁴⁷ “La he echado al fondo de un pozo, y hasta he arrojado sobre ella todas las piedras del brocal. ¡La olvidaré si puedo!”.

⁴⁸ “Esta crápula invulnerable como las máquinas de hierro jamás, ni en verano ni en invierno, ha conocido el amor verdadero”.

⁴⁹ “¡Heme aquí, libre y solitario! estaré esta noche borracho perdido; entonces, sin miedo y sin remordimientos, me echaré en el suelo”.

Ecraser ma tête coupable
Ou me couper par le millieu,
Je m'en moque comme de Dieu,
Du Diable ou de la Sainte Table.⁵⁰

1.11 Baudelaire: una escritura heroica entre la marginalidad

Baudelaire fue uno de los artistas más críticos con las transformaciones socioeconómicas y culturales que sucedieron durante el siglo XIX en Europa. Un poeta de lo “incómodo” y de lo “inmoral” que evidenció, a través de su propia experiencia, los peores vicios y defectos que en la sociedad burguesa y en el mundo moderno, basado en el capital, se estaban gestando. Es por esto que, a diferencia del espíritu romántico, el cual anhela encontrar la belleza a través de la búsqueda de lo inefable, lo sublime y lo preindustrial (culturas ancestrales, naturaleza, representación del yo en elementos externos y metafísicos), Baudelaire concibe una escritura que intenta desmarcarse del subjetivismo romántico clásico, pues, esta le otorga mayor valor a las inquietudes del horror cotidiano que brotan y se desprenden de la contingencia social. Dicha situación lo transformó en un escritor censurable, estigmatizado y subvalorado mientras vivió. Esto, ya que, a pesar de lo significativo de su obra, que se considera síntesis del romanticismo y del simbolismo, su figura encarna la belleza de lo “no bello” (*Le décadent*) y muestra cómo el artista puede vincularse directamente con la miseria presente en las urbes modernas.

Baudelaire —relata Benjamin— ya en sus primeros años como literato, cuando residía en el Hôtel Pimodan (1845), mostraba signos de querer desprenderse de cualquier atisbo que remitiera, formalmente, al perfil de un escritor de condición burguesa. Esto, pues, según relatos de amigos como Ernests Prarond o Théodore de Banville, ya en ese entonces había salido a “conquistar simbólicamente las calles, prescindiendo, incluso, de un cuarto de trabajo, diccionarios o un escritorio en su departamento” (p.142).⁵¹

⁵⁰ “¡Y dormiré como un perro! El carretón de pesadas ruedas cargado de piedras y de barro, el vagón desenfrenado pueda quizás aplastar mi cabeza culpable o cortarme por la mitad, ¡Yo me río, tanto como de Dios, Del Diablo o de la Santa Mesa!”.

⁵¹ Benjamin en el *El Paris de Baudelaire* (2012) proporciona citas de Alphonse Séché y de Théodore de Banville en las cuales aparecen recuerdos y experiencias de Prarond y del mismo Banville de la época cuando Baudelaire habitaba en el Hôtel Pimodan que se presentan íntegramente a continuación:

Poco a poco el poeta fue renunciando a los interiores de la ciudad y redescubriendo en sus espacios públicos (bares, cafés, esquinas, parques y prostíbulos) un refugio que a la postre lo cobijó junto a todos aquellos personajes que, como espíritus, transitaban invisibles por la capital: traperos, mendigos, prostitutas y delincuentes. Benjamin sugiere que Baudelaire construyó su imagen de poeta justamente a partir del conocimiento que le permitió la *flânerie* y el contacto con la estética decadente de los suburbios de París, ya que esta le hizo consciente, incluso políticamente, de la desigualdad e inequidad económica y social que la industrialización acelerada estaba estimulando. La siguiente cita expresa la visión del poeta respecto de la afirmación anterior:

Es imposible, no importa a qué partido uno pertenezca, de qué prejuicios hemos estado alimentados, no vernos tocados por el espectáculo de esta multitud enfermiza, respirando el polvo de los *ateliers*, tragando algodón, impregnándose de cerusa, de mercurio, y de todos los venenos necesarios para la creación de las obras maestras. (citado por Benjamin, 2012)

La consciencia de estos hechos permitió a Baudelaire centrar su atención en los desposeídos, y encontrar “belleza” en donde otros solo podían ver fealdad. Situación que queda de manifiesto en las primeras estrofas del poema “A une mendiate rousse”, publicado en la sección: “Tableaux Parisiens”, de *Les fleurs du mal*:

Blanche fille aux cheveux roux,
Dont la robe par ses trous
Laisse voir la pauvreté
Et la beauté,

Pour moi, poète chétif,
Ton jeune corps maladif,
Plein de taches de rousseur,

Prarond, amigo de juventud de Baudelaire, escribe en sus recuerdos de la época, alrededor de 1845: “Poco usábamos alguna mesa para trabajar, pensar, componer... Por mi parte”, sigue diciendo después de una mención de Baudelaire, “más bien lo veía ante mí, yendo y viniendo por la calle y armando sus versos; no lo veía sentado ante una pila de papel” (cit. Por Alphonse Séché, *La vie des “Fleurs du mal”*, Amiens, 1928, p.84). Algo similar cuenta Banville sobre el Hôtel Pimodan: “Cuando fui por primera vez, no encontré allí, ni diccionarios ni un cuarto de trabajo, ni una mesa de las necesarias para escribir; tampoco había un buffet o un comedor y nada que recordarse el arreglo de un departamento burgués” (Théodore de Banville, *Mes souvenirs*, París, 1882, pp. 81-82).

A sa douceur.

El poema citado relata el encuentro del artista con una mendiga (“*blanche fille*”) que, como tantas otras, atiborraban las “polvorientas” calles de París en esos años. Entre sus andrajos, la pequeña pordiosera profiere un mensaje que solo un observador (“*poète chétif*”) igual de “insignificante” y misérrimo como ella puede distinguir: el cruel rostro de la desdicha, pero también la belleza que reposa en el desconsuelo. El hablante “se dice a sí mismo” que aquel *corps malafid*, débil y atestado de pecas (“*plein de taches de rousseur*”), resulta deslumbrante ante sus ojos y que no ve en él nada que le fastidie. Al contrario, en la marginalidad encontrará el *confort* que tan esquivo siempre le fue en el entramado burgués. En este sentido, a juicio de Benjamin, el *flâneur* y la figura poética de Baudelaire se trasluce con la imagen de héroe; una estampa, que a diferencia de lo que ocurre en la obra de Poe, no es un detective *amateur*, sino alguien que escribe y se posiciona del lado de los pobres, los alienados y quienes sufrieran los peores atropellos del acelerado capitalismo industrial. En palabras del autor: “Esta población representa el trasfondo sobre el que se destaca el perfil del héroe. A su modo, Baudelaire puso una inscripción sobre esta imagen [y] [l]e añadió debajo la palabra *modernité*” (p.146).

II. Crónica: género literario periodístico

2.1 Orígenes de la crónica modernista: el artículo de costumbres

No hace muchas noches que me hallaba encerrado en mi cuarto, y entregado a profundas meditaciones filosóficas, nacidas de la dificultad de escribir diariamente para el público. ¿Cómo contentar a los necios y a los discretos, a los cuerdos y a los locos, a los ignorantes y los entendidos que han de leerme, y sobre todo a los dichosos y a los desgraciados, que con tan distintos ojos suelen ver una misma cosa? (Larra, 1883)⁵²

Desde fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, el interés por describir ciertos tipos de actores urbanos y sus tradiciones socioculturales, se conforma como una actividad frecuente no solo en la literatura, sino también en la prensa europea. Más presente en la prosa que en el verso, el costumbrismo literario —movimiento artístico de herencia romántica, coetáneo del realismo literario, el naturalismo y la prensa decimonónica— presentó un fiel retrato de las costumbres cotidianas de la población europea en una época de múltiples y constantes cambios. En un contexto postromántico, en el cual aún conservaba fuerza ideológica el nacionalismo y la ilustración, y en el que el éxodo de la población campo-ciudad, la revolución industrial y la transición del poderío burgués por sobre el aristócrata adquieren impulso, la experimentación en la prosa narrativa se constituye como una actividad fecunda para la comprensión tanto epistemológica como historiográfica de la sociedad durante toda la centuria.

En este apartado, se estudiará el género costumbrista y sus relaciones escriturales con la crónica hispanoamericana. Tomando a dos autores: José Mariano de Larra y Ramón de

⁵² Fragmento perteneciente al artículo “El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval”, publicado en *El Pobrecito Hablador*, n.º 12, 14 de marzo de 1833.

Mesonero Romanos, y valiéndose, como respaldo teórico, de la investigación realizada por el escritor puertorriqueño Aníbal González, se pretende abordar con claridad la explicación de tres elementos discursivos que, según González, conectaron en el siglo XIX la escritura del artículo de costumbres con la crónica modernista. En primer lugar, se menciona el abandono de la temporalidad sincrónica en el género costumbrista, en pos de una escritura caracterizada por la utilización de secuencias temporales y el progreso diacrónico de los hechos narrados en la redacción de textos costumbristas de la época. En segundo lugar, se comenta cómo la adopción de un enfoque filológico e historiográfico en la escritura del cuadro de costumbres se enlaza con la vocación histórica que la crónica conserva como género discursivo, lo que sirve de modelo para la escritura de la crónica que realizaron los modernistas a finales de siglo. En tercer lugar, se alude a la implementación de acontecimientos de actualidad como idea central en algunos artículos costumbristas de la época, y cómo la inclusión de dicho elemento en la redacción de este género se transformó posteriormente en uno de los ejes principales de la escritura de la crónica periodística en América Latina. Para llevar a cabo el estudio y reflejar la adopción en el género costumbrista de una temporalidad diacrónica, la inclusión de una perspectiva filológica y la referencia temática a hechos de actualidad, se presentan como muestra de análisis dos artículos de Mariano José de Larra: 1) “Las antigüedades de Mérida” y 2) “El día de los difuntos de 1836”. Junto con lo anterior, se presenta un comentario sobre cuatro artículos de Ramón de Mesonero Romanos (“El religioso”, “El lechuguino”, “Los artistas” y “El periodista”) con la finalidad de contrastar las características de ambos géneros periodísticos.

Nacido en Inglaterra a partir de la fundación de *The Spectator* (1711), de Richard Steele y Joseph Addison, *le tableau de mœurs* o el *cuadro de costumbres*, como se lo conoce en Francia y en España respectivamente, se posiciona como un género literario-periodístico que, antes de la crónica, caracterizó a través de la sátira, la comedia e incluso la nostalgia, los hábitos, rutinas, ambientes, atuendos, festejos y tradiciones culturales de la población europea del siglo XVIII y XIX. En este sentido, figuras como Honoré de Balzac, Étienne de Jouy, Mariano José de Larra y Ramón de Mesonero Romanos, adquieren relevancia al enriquecer una familia de géneros literarios que, posteriormente, encabezará la crónica modernista con exponentes tan célebres como Rubén Darío, José Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera o Arturo Ambrogi. Resulta pertinente mencionar que la vinculación entre periodismo y literatura hace posible que estos géneros del “yo” (relato costumbrista y crónica) se fortalezcan, y que una significativa pléyade de escritores y una

prolífica cantidad de obras puedan darse a conocer durante estos años. La siguiente cita de Mariano José de Larra remite a la afirmación anterior:

No hubiera, pues, llegado nunca el género [costumbrista] a entronizarse sino ayudado del gran movimiento literario que la perfección de las artes tenía consigo; tales producciones no hubieran tenido oportunidad ni verdad, no contando con el auxilio de la rapidez de la publicación. Los periódicos fueron, pues, los que dieron la mano a los escritores de estos ligeros cuadros de costumbres, cuyo mérito principal debía consistir en la gracia del estilo. (citado por González, 1983)

González (1983) establece como punto de partida para el análisis, una primera semejanza entre el relato de costumbres y la crónica modernista. Esta es que “ambos discursos comparten una epistemología clásica, que procede de la tradición empírica inglesa heredada del *Essay Concerning Human Understanding* (1689), de John Locke” (p.65). Para González, Locke propone que la mente recibe los impulsos y desarrolla las interpretaciones del mundo a través de la experimentación de los sentidos y, entre estos, la vista, como el más importante de ellos. Lo anterior —según el autor— se conecta con el *Spectator* de Addison, pues admite mediante la postura del observador la misma del “mirón” de Locke:

El *Spectator* de los ensayos de Addison es precisamente ese observador, ese mirón que postula el empirismo de Locke. No se trata, sin embargo, de un sujeto, de un “yo” (como lo será posteriormente en el costumbrismo romántico), sino de una suerte de panóptico, una mirilla a través de la cual otear esa “fraternity of spectators” de que habla Addison, con el fin de constatar si las cosas y los seres ocupan el lugar que les corresponde dentro del mundo. (González, 1983, p.66)

La metáfora de Addison se contrapone con un cambio en el estilo de la escritura costumbrista durante la segunda mitad del siglo XIX. Esta modificación, introducida por el romanticismo en el costumbrismo dieciochesco⁵³, se traduce en un fuerte reflejo del “yo” como un dispositivo representativo de la “voz” en los textos costumbristas. No se trata, pues, de un observador indiferente, neutro, o incluso colectivo, como lo es en la panorámica presentada por Steele y Addison, sino más bien de un actor cuya voz manifiesta plena consciencia respecto de la sociedad moderna que se está creando (como es el caso de Larra

⁵³ Concepto utilizado por Aníbal González para referirse al artículo de costumbres de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

y de Mesonero Romanos en España, y de Balzac, en Francia), mutando, de un escritor conservador respecto de sus posiciones e ideologías, a uno que exhibe personalidad y opinión crítica sobre su entorno. En otras palabras, “[u]n sujeto con sus propias razones y pasiones, y de crítico benévolo y pasivo se torna en analista implacable y rebelde, deseoso de actuar” (González, 1983, p.67).

La sincronía entre prensa, literatura y ciencias naturales le entregó, tanto al artículo de costumbres como a la crónica modernista, objetividad con respecto a la veracidad en la recopilación, así como difusión con respecto a la información publicada. En este contexto, la *chronique* parisiense —aparecida en diarios como *Le Fígaro* y *La Chronique Parisienne*— constituirá uno de los tantos espacios publicitarios que en Europa posibilitará, como señala Ángeles Mateo, que la profesión del poeta, prosista y ensayista pueda sostenerse a través de la publicación periódica de textos:

El artista en la sociedad burguesa —sociedad de fines y medios que valora el trabajo productivo— se siente un ser marginado; no cuenta ya con protectores o mecenas que “cuiden” de su arte, por lo cual se verá obligado a buscar un empleo que le garantice el sustento. (Mateo, 2001, p.15)

Lo anterior, cuestión absolutamente necesaria, dado que, lejos de lo acontecido en siglos anteriores, como apunta de Mesonero Romanos, “el clero y la nobleza que antes les sostenían, están ahora muy ocupados en buscar donde sostenerse” (p.218-219)⁵⁴. Cabe recordar que antes de la aparición formal de la figura del cronista, otrora literato, después periodista de oficio en América latina, el *chroniqueur* francés, durante el Segundo Imperio francés⁵⁵, ya era un escritor caracterizado por una impronta personal que lo diferenciaba tanto del *physiologue* como de los redactores de boletines, folletines y *faits divers* —“sección de las *chroniques* que relataba en pequeños boletines sin interrelación alguna y sin comentarios, los sucesos relevantes o curiosos que se habían dado en la ciudad durante la semana”— (González, p.73). Asimismo, la *Chronique* —prototipo a seguir por las crónicas modernistas— funcionaba como un minucioso relato que aspiraba a desenterrar las causas

⁵⁴ Fragmento extraído del artículo “Los artistas” presente en el Apéndice *Contrastes de Las Escenas Matritenses* (1851).

⁵⁵ Término historiográfico que comprende el período de la historia de Francia entre los años 1852 y 1870. Cabe mencionar que a este período se le denomina “Segundo Imperio” con el objeto de diferenciarlo del Primer Imperio francés, gobierno establecido a comienzos del siglo XIX por el emperador Napoleón Bonaparte.

de los acontecimientos de interés público, evaluar las secuelas de los mismos y entregar al lector una interpretación propia sobre dichos eventos, conformando una mixtura entre el lenguaje periodístico y el literario. En otras palabras, examinar, deliberar y seleccionar la información para notificar a la población sobre los hechos más importantes que ocurren en su ciudad y su país, reflejando, al mismo tiempo, una estética discursiva del autor, sin dejar de lado la objetividad en la información entregada.

Retornando a las diferencias entre el costumbrismo (dieciochesco y romántico) y la crónica modernista, González plantea tres “alternativas” que, en buena medida, condujeron al progresivo abandono del primero de estos géneros. La primera sería la renuncia a una temporalidad sincrónica del artículo de costumbres —acostumbrado a describir los “tipos” mediante “escenas” o “cuadros” en tiempo presente— en beneficio de una perspectiva diacrónica, la que permitió continuidad narrativa y, por ende, que el posterior discurso de la crónica perdurara a través de la historia. Como ejemplo de este primer factor de cambio, el autor sitúa la publicación de *La Comédie humaine* (1830) de Balzac, novela realista que pretendía no solo retratar, a modo de radiografía, las costumbres de un tiempo histórico determinado (*études de moeurs*), sino también penetrar en la psicología y devenir de los personajes, “aunque sin olvidar del todo la retórica de los “tipos” y la metáfora [del observador] de Addison” (p.69).

Otro aspecto que fue modificando la literatura costumbrista y decantando en la crónica, fue la adopción de un enfoque filológico en los artículos de la prensa. En este sentido, cabe mencionar como ejemplo a la *chronique* francesa y, particularmente a la figura del *chroniqueur*, pues es en este tipo de relato y en el quehacer de sus escritores, donde se percibe con mayor fuerza el mismo apetito de la filología por indagar en detalle y ordenar con prolijidad la información dispersa en la historia. No obstante, según González, el *chroniqueur* se diferencia del filólogo, dado que el primero de estos solo se concentra en narrar lo que él llama “*la petit histoire*”, vale decir, aquellas situaciones del presente que involucran la participación ciudadana, “y no aspira a narrar los grandes eventos políticos o sociales (guerras, revoluciones), para los cuales hay otras secciones en el periódico” (González, 1983, p.74). González propone como ejemplo de la relación literatura/filología, presente en la prensa de estos años, el primero de los artículos de Mariano José de Larra dedicados a “las antigüedades de Mérida”; en él se vislumbra —tal como ocurre en la escritura de las *chroniques* francesas— el abandono de la “descripción” o “retrato” de tipos (vestimenta, ambientes, festividades, personajes), en pos de una profundización del análisis

filológico-arqueológico e, incluso historiográfico, de los hechos escogidos como tema por el autor.

Antes de comenzar a explicar el vínculo discursivo que existe entre el artículo “Las antigüedades de Mérida” y los “residuos” —a esta altura del siglo— del carácter descriptivo del artículo de costumbres español, vale la pena mencionar el contexto de producción de la obra escogida y, junto con ello, la situación política que atravesaba España durante esta época, y las repercusiones que esta produce en la escritura costumbrista de Larra. Entiéndase que esta obra se inserta en un contexto de profunda inestabilidad social y política acontecido en el territorio español, que está contenido entre la Década Ominosa (1823-1833), —último período del reinado de Fernando VII (1814-1833), gobierno que aboga por el absolutismo, y se caracteriza por una profunda represión contra los ideales liberales— y la Primera Guerra Carlista (1833-1840), guerra civil que enfrenta a los partidarios de Carlos María Isidro de Borbón, y los defensores de la reina Isabel II y de su madre, María Cristina de Borbón. Curiosamente los ideales de estos últimos también eran absolutistas; sin embargo, debido a la presión por conseguir apoyo popular, el gobierno de María Cristina de Borbón adoptará un carácter moderado, y la Regente se verá obligada a negociar con grupos liberales para sostener la causa de su hija. En 1835, el *Fígaro* cuenta tan solo con veinticinco años y se perfila como uno de los mejores exponentes del romanticismo literario español: ya ha escrito innumerables artículos costumbristas, críticas literarias, piezas teatrales, y ha publicado la novela histórica *El doncel de don Enrique el Doliente*. Además, desde 1928 con la publicación de “El duende satírico del día”— folleto mensual homologable a *The Spectator* de Steelles y Adison— y la fundación de “El Parnasillo ”—tertulia literaria que reunía por ese entonces nombres como Ventura de la Vega, Juan González de la Pezuela, Juan Bautista Alonso o Bretón de los Herreros—, Larra se ha consolidado, dentro del mezquino escenario literario español, como un observador crítico de la sociedad y un periodista que, a pesar de inclinarse por el absolutismo, es capaz de cuestionar asertivamente la situación social y política que acontece en su país con una óptica propia. En este sentido, “Las antigüedades de Mérida” reflejan a un escritor que, a pesar de su juventud, es maduro y ha sabido encontrar un estilo que, cobijado por ideales ilustrados, sabe ligar la clásica prosopografía del artículo costumbrista, el subjetivismo propio de su “voz” como narrador y el ritmo acelerado plagado de aspectos literarios que se encuentran presenten en la crónica. Sin embargo, también reflejan a un escritor que comenzará a escribir con un trasfondo pesimista.

En 1835 Larra sale de Madrid para emprender un viaje que lo llevará primero a Lisboa, luego a Londres, Bruselas y, finalmente, a París. En este tiempo, a pesar de estar lejos de España, permanece activo como escritor y ha desviado casi toda su atención hacia la contingencia política de su nación.⁵⁶ “Las antigüedades de Mérida” emerge en este contexto: un tiempo donde la escritura del *Fígaro* pone acento en lo político, pero también un tiempo en el que ansía escapar, salir o al menos moverse de España; de una España que lo intranquiliza y donde ya no lo acompaña su querida Dolores Armijo.

Larra comienza el relato aludiendo a su afición por mudar de sitio. Con respecto a ella, expresa que se ha incrementado y vuelto excesiva con el pasar de los años, al punto de convertirse en algo perjudicial:

Creíala contentar yo siempre, inocente de mí, con pasar de un barrio de Madrid a otro, de una calle a su vecina, de un piso al que encima o debajo tenía. Pero sucedió con ella lo que con toda afición mal reprimida; de idea pasajera pasó a idea fija, y no cortado el mal en su principio, debía llegar a ser una pasión devoradora de mudar de sitio; pasión que indudablemente me hubiera llevado al sepulcro, como todas las pasiones vehementes, a no verse satisfecha. (Larra, 1835, p.1)

Justamente será aquella necesidad de moverse de sitio la que le conceda ritmo al relato y conduzca los pasos del narrador desde la ciudad de Madrid hacia las ruinas de Mérida. No obstante, esto tiene un motivo: Larra se siente sofocado en Madrid. Larra se asfixia en Madrid, la ciudad es estrecha y, por consiguiente, no propicia siquiera una *flânerie* interesante. Cabe mencionar que la crítica hacia Madrid también pudiera esconder una crítica aún más grande hacia España, país que por ese entonces atravesaba uno de sus mayores conflictos políticos del siglo.

¿Qué hago yo en Madrid —exclamé una mañana, después de haberle rodado en todas direcciones—, en este Madrid, tan limitado como todas nuestras cosas, en el cual no puede uno echarse a la calle un día con ánimo de andar sin encontrarse a los cuatro pasos con la puerta de Atocha la de Alcalá, con el campo de los Moros o la Pradera de los Guardias? (...) Todo es chico en Madrid: no quepo en el teatro; no quepo en el café,

⁵⁶ De vuelta a Madrid, Larra trabajará para *El Español*, periódico fundado por el periodista y político español Andrés Borrego. Cabe mencionar que este diario tuvo entre sus múltiples colaboradores a importantes figuras de la escena política y cultural española, entre ellos se cuenta a Saturnino Calderón Collantes, Buenaventura Carlos Aribau Farriols, Joaquín Francisco Pacheco y Gutiérrez Calderón, Luis González Bravo y López de Arjona y Ramón de Campoamor, por mencionar solo a algunos.

no quepo en los empleos; todo está lleno; todo obstruido, refugiado, escondido, empotrado en un rincón de la Revista Española... [*J'étouffe*]. ¡Fuera, pues, de Madrid! (Larra, 1835, p.2)

Al salir de Madrid, Larra se insertará en un viaje que atraviesa un yermo paisaje que originará en él profundas cavilaciones sobre el pasado, el presente y el futuro de su patria. La soledad de este lugar se conjuga con la solemne paz que produce el arenal, el cual, semejante a vetustos terrenos aún inexplorados, esconde el ruido macilento de voces pretéritas, la sangre derramada por guerras tribales y la historia de una cultura clásica que ha quedado en el olvido:

Un gemido sordo, pero prolongado, había sustituido al ruidoso murmullo de la ciudad populosa: era la contribución que resonaba por el yermo. «Felicidad», decía el segundo con acento irónico, para el que sabía oírle; «miseria», decía el primero con acento de verdad y de desesperación. (Larra, 1835, p.2)

Dejar la ciudad permite que el autor se concentre, agudice sus sentidos y analice largamente lo que ve, oye y reflexiona: “¿Dónde está la España?” (p.2), la España moderna, sin embargo, no está presente; en su lugar retomará su puesto la España clásica, la España del imperio, La España romana:

Tres días rodamos por el vacío; hacia el fin del cuarto una explanada sin límites se desenvolvió a mis ojos, y se dibujaban en el fondo pálido de un cielo nebuloso los confusos y altísimos vestigios de una magnífica población. ¿Hay hombres por fin allí?, me pregunté. No; los ha habido. Eran las ruinas de la antigua Emérita Augusta. (Larra, 1835, p.2)

A partir de la lectura crítica del texto, se puede establecer que la sección dedicada a Mérida se compone por cuatro segmentos diferentes, los cuales ilustran la vocación filológico-arqueológica que Larra asume durante el desarrollo del relato. Para simplificar su explicación, se han dividido y denominado con un título a fin de comprender sus características: 1) Orígenes de Mérida: geografía y características de la ciudad; 2) Caída del imperio: invasiones de pueblos extranjeros; 3) Vestigios de Mérida: arquitectura y técnicas alfareras; 4) Meditaciones del autor sobre la exposición de los hechos.

Orígenes de Mérida: geografía y características de la ciudad

En esta sección del artículo, el narrador pretende asumir las funciones de un arqueólogo. Larra —a semejanza de Heinrich Schliemann excavando el emplazamiento de la Troya histórica en Hizarlik o a Arthur Evans desenterrando el palacio de Cnosos en Creta— indica la importancia de esta ciudad para la historia clásica de España y transmite datos que permiten comprender sus orígenes, geografía, clima, vegetación, cantidad de habitantes y cualidades del asentamiento como un espacio de revitalización para los guerreros y altos funcionarios que volvían victoriosos después de la guerra. Así, siempre acompañando la exposición con una tonalidad nostálgica, indicará lo siguiente:

Mérida es indudablemente una de las poblaciones, mejor diremos, uno de los recuerdos más antiguos de nuestra España. Sus fundadores eligieron un terreno fértil, un clima productor y un río cuyas aguas, pérfidamente mansas como la sonrisa de una mujer, debían regar una campiña deleitosa. Convencidos de las ventajas de su posición, los dominadores del mundo la llevaron al más alto grado de esplendor, y es fama conservada por lo más de nuestros autores que han tenido un millón de habitantes [...] [F]ue la segunda ciudad del Imperio y el sitio del descanso a que aspiraban altos funcionarios y guerreros cansados del aplauso de la victoria. (Larra, 1835, p.3)

Caída del imperio: invasiones de pueblos extranjeros

Esta sección del artículo es breve, pero significativa, pues precisa los nombres de los pueblos —árabes, godos y vándalos—, que al irrumpir en Roma provocaron la decadencia de Mérida, y a la vez, también la caída del Imperio. ¿Por qué es importante detenerse en esta fracción del relato, considerando que únicamente proporciona un dato histórico? Lo es, pues en esta, Larra personifica una de las grandes contribuciones de la ciencia de la arqueología: informar sobre hechos del pasado ignorados, para entender cómo funcionan los procesos históricos a través del devenir.

Vestigios de Mérida: arquitectura y técnicas alfareras

Indudablemente esta sección del artículo es la que provee la mayor cantidad de datos arqueológicos sobre el emplazamiento de Mérida. Larra aquí expone información que, a

pesar de seguir una estética literaria, entrega al lector una panorámica general respecto a las construcciones arquitectónicas, el material de construcción, y la producción alfarera de artefactos fabricados por los pobladores de Mérida en tiempos romanos:

Zaguanes hemos visto empedrados con lápidas y losas sepulcrales, y un labrador, creyendo pisar la tierra, huella todos los días con su rústica suela el «aquí yace» de un procónsul, o la de un dios [...] Diariamente el azadón de un extremeño tropieza en su camino con los manes de un héroe, y es común allí el hallazgo de una urna cineraria, o de un tesoro numismático, coetáneo de los emperadores. Lo que es más asombroso, gran número de cosecheros se sirven aún en sus bodegas de las mismas tinajas romanas que se conservan empotradas en sus suelos, y cuyo barro duradero, impuesto de tres capas de diferentes superpuestas y admirablemente unidas, parece desafiar todavía el tiempo por más siglos de los que lleva vividos. (Larra, 1835, p.3)

Meditaciones del autor sobre la exposición de los hechos

Es clave mencionar que este segmento corresponde al final del artículo y, con esto, también a una conclusión tanto temática como reflexiva. Aquí Larra —personificando la voz de un arqueólogo— emite unas pocas, pero significativas palabras, que dan cuenta de las sensaciones que experimenta cuando llega a Mérida. Lo anterior permite comprender su interioridad e indudablemente manifiestan el “yo” del cronista y la estética literaria de este tipo de relatos: “Una vez en Mérida, y rodeado de ruinas, la imaginación cree percibir el ruido de la gran ciudad, el son confuso de las armas, el hervir vividor de la inmensa población romana” (p.3). No obstante, la voz del autor expresa también pesadumbre, pues aquel recuerdo mítico de la populosa e imponente Mérida ya no existe y ha quedado resumido a “[u]n silencio sepulcral y respetuoso [que] no es interrumpido siquiera por el «aquí fue» del hombre reflexivo y meditador”. (p.3)

En conclusión, indudablemente la intención filológica que presenta Larra en la redacción del texto anterior es admirable —esto, pensando que se trata de un relato costumbrista—, pero la autonomía que alberga la voz del narrador, la cual, a su vez, establece surtidos juicios y llena de parangones la escena, también pone de manifiesto un estilo en el que el “yo” del literato destaca profundamente. Respecto de esto último, se debe mencionar que, si bien autores como Darío, Nájera o Martí reflejan en buena medida en sus crónicas el espíritu de

la filología y el consecuente quehacer del filólogo, este es solo uno de los aspectos que destacó de su escritura periodística. En relación con esto, en la mencionada obra de Larra, la labor filológica coincide con la primera acepción de filología que entrega la RAE acerca de este término, entendida como “ciencia que estudia las culturas tal como se manifiestan en la lengua y en su literatura, principalmente a través de los textos escritos”.

Una tercera alternativa, que entregó un componente histórico al cuadro de costumbres y promovió la aparición de la crónica modernista, es la implementación de acontecimientos actuales como tema en los relatos.

Larra hizo esto en varias ocasiones, en textos como “Ascensión acróstica” (donde, como suele ocurrir en [él], la anunciada “ascensión” sobre Madrid no se realiza, pues el globo no se infla, en reseñas de libros como la que dedica a “El ministerio de Mendizábal” (un alegato político de Espronceda), y en su serie de reportajes sobre el “Ateneo científico y literario de Madrid”; tal vez también sería posible incluir en esta nómina por lo menos uno de sus artículos más notables, “El día de los difuntos de 1836”, el cual contiene varias alusiones a sucesos del momento, como el “motín de sargentos” ocurrido en La Granja en agosto de 1836. (citado por González, 1983)

“El día de los difuntos de 1836” seguramente puede considerarse como una de las obras más completas de Mariano José de Larra, dado que no solo demuestra la consolidación del joven reportero como un prolífico articulista, sino que también evidencia su habilidad de escritor de carácter e instinto literario, situándolo para la posteridad entre los mejores exponentes de la literatura romántica española. La obra, a pesar de su corta extensión, verdaderamente encubre un preciado conjunto de opiniones que, pese a estar subordinadas a un hecho de actualidad como tema central, concatenan el pesimismo inmanente al estado anímico del periodista durante sus últimos años, esbozan conflictos políticos —como el motín de La Granja de San Ildefonso, la puesta en rigor de la constitución de 1812 y la desamortización de Mendizábal— y exhiben la estrategia discursiva del *flâneur* como un elemento ventajoso para la descripción urbana de Madrid, que emplaza a la ciudad como el panóptico idóneo donde desparrama sus críticas con firmeza. En este contexto, para llevar a cabo un análisis convincente, resulta oportuno determinar en un primer aspecto, la estructura temática en la que se divide la obra. Para esto, al igual que en el análisis anterior, se ha intentado denominar las tres fases que se perciben en la estructura del texto: 1) Cavilaciones

sobre el día de los difuntos de 1836; 2) Observación y descripción del entorno; 3) Retorno a la pesadumbre, el sepulcro del “yo”.

Cavilaciones sobre el día de los difuntos de 1836

El primer segmento del artículo encuentra a un narrador protagonista que proyecta, desde inicio a fin, una estética melancólica de su estado psíquico. Aquí, Larra utilizará el principio de temporalidad por engarzamiento, pues sumido en agudas preocupaciones internas, parece introducir la historia desde una perspectiva que no se relaciona directamente con el título del relato. No obstante, al progresar la narrativa, se observará que esta vuelve a confluir hacia un mismo hecho: el día de los difuntos de 1836. La memoria juega un papel esencial en esta sección, ya que es a partir de ella que el narrador profiere sus intenciones temáticas. La vida ya no le asombra, es más, manifiesta su retiro de la escritura y, junto con esto, la causa: nadie recuerda lo que otros dicen o hacen, “cuestión en verdad que dejaremos a un lado por hartos poco importante en época en que nadie parece acordarse de lo que ha dicho ni de lo que otros han hecho” (Larra, 1836, p.1). Cabe mencionar que Larra parece extranjero, un misántropo en una sociedad que no entiende ni lo comprende, quien semejante a Meursault, el personaje de Camus, evidencia una actitud apática ante la existencia e, incluso, ante la propia muerte. En este sentido, el día de los difuntos de 1836 parece conformarse como una excusa válida para que el autor manifieste su propia subjetividad y se libere de esta suerte de confinamiento psíquico, pues, al no asombrarle más la vida —cuestión que por cierto se expone explícitamente en el relato—, la reflexión acerca de la muerte se sostiene como una antítesis interesante que, sin querer y desde la incertidumbre, formula un preámbulo de su propia historia de vida. De esta manera, siempre conformando una estética del lenguaje asociado a este tema, expresará lo siguiente:

[H]oy día de los difuntos de 1836, declaro que si tal dije, es como si nada hubiera dicho, porque en la actualidad maldito si me asombro de cosa alguna. He visto tanto, tanto, tanto... como dice alguien en *El Califa*. Lo que sí me sucede es no comprender claramente todo lo que veo, y así es que al amanecer del día de difuntos no me asombra precisamente que haya tantas gentes que vivan; sucédeme, sí, que no lo comprendo. (Larra, 1836, p.1)

Esta dicotomía sobre la vida y la muerte le proporciona un significativo espacio de evasión —aspecto reconocible de la estética romántica— que sirve para huir del confinamiento interno del individuo. Sin embargo, esto solo durará un instante, dado que la carga simbólica de la muerte se cierne una vez más, pero ahora con fuerza, sobre sus pensamientos:

En esta duda estaba deliciosamente entretenido el día de los Santos, y fundado en el antiguo refrán que dice: *Fíate en la Virgen y no corras* (refrán cuyo origen no se concibe en un país tan eminentemente cristiano como el nuestro), encomendábame a todos ellos con tanta esperanza, que no tardó en cubrir mi frente una nube de melancolía; pero de aquellas melancolías de que sólo un liberal español en estas circunstancias puede formar una idea aproximada. (Larra, 1836, p.1)

La melancolía que expresa Larra no solo tiene eco en la vida personal del artista. Si bien Dolores Armijo ya no está a su lado, la irrupción beligerante de conflictos políticos y sociales en España lo ha deprimido hasta el punto de haber querido exiliarse de su natal Madrid. A esta altura de los hechos, se ha producido la sublevación liberal que dio lugar al motín de los sargentos de la Granja y la puesta en marcha de la constitución de 1812 promulgada por las Cortes de Cádiz. Asimismo, la Regente María Cristina de Borbón ha sido obligada a entregar el poder al nuevo gobierno progresista liderado en la presidencia por José María Calatrava, quien entrega la cartera de Hacienda al previamente destituido Juan Álvarez Mendizábal. Todo ello, sumado al dolor que siente Larra por haber perdido a Dolores, indudablemente confluye para dotar de una increíble dureza a la melancolía descrita. Sumado a lo anterior, aparece la censura artística que siguió a estos tiempos de inestabilidad institucional entre liberales y conservadores. Aquel elemento, que se observará al progresar el relato, como dice C. Cortés (1843)⁵⁷, caracteriza esta etapa de su vida:

Ya no es el instinto espontáneo del liberalismo lo que le inspira; son sus excesos y violencias lo que llama su atención; ya no critica las cosas preocupado su ánimo de las grandes ideas de perfección y progreso; es la amargura del hombre desengañado lo que le mueve a escribir: ya no es la gracia, ni la ligereza, ni la amenidad lo que resalta principalmente en sus artículos, sino la aspereza, el coraje, la melancolía. Y es que

⁵⁷ C. Cortés es el autor del capítulo dedicado a la biografía de Mariano José de Larra del texto *Obras Completas de Fígaro* (1843).

todas sus esperanzas se han disipado; y es que todas sus ilusiones se han desvanecido; y es que un presente triste y desconsolador le hace desconfiar de todo porvenir risueño y fecundo. (p. XVII)

Como expresa Cortés, esta etapa en la vida de *El Fígaro* está cargada de *spleen* y de misantropía, producto de una confabulación de circunstancias afectivas para el escritor. Larra lo hace explícito en esta parte del texto. Su melancolía, empero, no es comparable con la de los demás; es más intensa y se ha desperdigado con una incesante velocidad durante sus reflexiones iniciales. “Una nube de la melancolía”, dice, pero esto esconde una verdad absoluta: todos pueden estar tristes, incluso los políticos, todos tienen válidas y poderosas razones para ello, pero nadie está más triste que él:

[U]n inexperto que se ha enamorado de una mujer, un heredero cuyo tío indiano muere de repente sin testar, un tenedor de bonos de Cortes, una viuda que tiene asignada pensión sobre el tesoro español, un diputado elegido en las penúltimas elecciones, un militar que ha perdido una pierna por el Estatuto, y se ha quedado sin pierna[...][,] un general constitucional que persigue a Gómez[...][,] un redactor del Mundo en la cárcel en virtud de la libertad de imprenta, un ministro de España y un rey, en fin, constitucional, son todos seres alegres y bulliciosos, comparada su melancolía con aquella que a mí me acosaba, me oprimía y me abrumaba en el momento de que voy hablando. (Larra, 1836, p.2)

Para finalizar este primer segmento del texto, y dar lugar a la observación del entorno de la ciudad de Madrid y las procesiones ciudadanas del día de los difuntos de 1836, Larra compone un párrafo que, cargado de un léxico asociado a la experiencia de la muerte, dará pie a una sutil crítica contra los gobiernos de España que, al mismo tiempo, le da fuerza al narrador para emprender rumbo hacia las calles de Madrid: “[O]ra sepultaba las manos en mis faltriqueras, a guisa de buscar dinero, como si mis faltriqueras fueran el pueblo español y mis dedos otros tantos gobiernos, ora alzaba la vista al cielo como si en calidad de liberal no me quedase más esperanza que en él” (Larra, 1836, p.2). Aquí se profieren las expresiones “sepulcro”, “sepultaba”, “lúgubre”, “monótono” y “entorpecida existencia”, lo cual, indudablemente, confirma semánticamente lo expuesto con anterioridad en el análisis de este fragmento del artículo.

Observación y descripción del entorno

El “¡Fuera, exclamé, fuera!” (Larra, 1836, p.2) de esta segunda parte del relato inmediatamente alude al arquetipo de pequeño burgués contenida en la figura del *flâneur* francés. El callejeo sirve para dar cuenta de la observación crítica del entorno. Larra es un paseante de Madrid, un paseante de la Puerta del Sol y un acérrimo e insurgente detractor de todos los símbolos patrios. Hay que recordar que se trata de una festividad en la cual la población madrileña se dirige conscientemente al cementerio de la ciudad para rendir homenaje a sus fallecidos. No obstante, Larra se ríe de todos ellos, pues, el cementerio no está fuera de Madrid, sino dentro del Madrid mismo. Madrid es un osario, una tumba decadente de sueños, de convicciones y de hedonismo:

Vamos claros, dije yo para mí, ¿dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo. (Larra, 1836, p.2)

“¡Necios! [...] ¿Os movéis para ver muertos? ¿No tenéis espejos por ventura [...] [...] ¡Miraos, insensatos, a vosotros mismos, y en vuestra frente veréis vuestro propio epitafio!” (Larra, 1836, p.2). El inicio de este párrafo confirma su tesis, Madrid ya no es ciudad, Madrid es un cementerio. Además, aquí subyace también otra idea importante: la muerte simboliza la libertad. Por lo tanto, los muertos son los únicos que “viven” y que tienen paz:

Ellos viven, porque ellos tienen paz; ellos tienen libertad, la única posible sobre la tierra, la que da la muerte; ellos no pagan contribuciones que no tienen; ellos no serán alistados ni movilizados; ellos no son presos ni denunciados; ellos, en fin, no gimen bajo la jurisdicción del celador del cuartel; ellos son los únicos que gozan de la libertad de imprenta, porque ellos hablan al mundo. (Larra, 1836, p.2)

La caminata dirigirá los pasos de Larra hacia el barrio del Sol de Madrid, centro de toda actividad comercial, industrial, pero también política y social de la ciudad. Aquí comienza la observación y la crítica sobre Madrid. Cabe aclarar que no se puede tener certeza absoluta de que la identidad de la primera edificación que Larra observa sea el Palacio Real de Madrid, pues, como apreciaremos más adelante en su periplo, existen indicios que también

podieran sugerir que se trata del Palacio del Senado. No obstante, por las alusiones al frontispicio de la estructura —“[a]quí yace el trono; nació en el reinado de Isabel la Católica, murió en La granja de un aire colado”—, al basamento del edificio —“se veían cetro y corona y demás ornamentos de la dignidad real” (Larra, 1836, p.2)— y a la armería de Madrid —seguramente refiriéndose a la Real Armería, la cual se distancia a pocos metros del Palacio Real, pudiendo perfectamente ser realizada a pie como se exhibe en el relato— parecen indicar que aquella tesis es correcta. Pero si esto es cierto, ¿por qué Larra luego de mencionar al Palacio Real de Madrid recurre a la figura de María de Aragón? No queda del todo claro, pero podría tratarse de una indirecta referencia al Palacio del Senado, pues este edificio, en el siglo XVI, así como lo indica la *Guía de Madrid: Manual del madrileño y del forastero* (1876), “albergó el Colegio de la Encarnación de la Orden de San Agustín, también denominado Colegio de Doña María de Aragón” (Fernández de los Ríos, 1876, p.289). Cabe destacar que lo que se plantea anteriormente podría encontrar sustento en el hecho de que, tras las medidas desamortizadoras decretadas en 1835 por Mendizábal, este colegio pasó a transformarse en el edificio del Senado Español. Otra prueba pudiera ser, por ejemplo, la incautación del *Retablo de doña María de Aragón* de El Greco, sustraído durante la ley de desamortización, del Colegio de la Encarnación de Madrid. Empero, la pesquisa realizada, que tiene como propósito entregar un fiel retrato de la observación de Larra, no puede dar fe de ello. Luego de esta mención a la que fuera la reina de Portugal, Larra continúa su paseo por las calles del Sol, sin perder de vista, entre otras cosas, a la “Gobernación” —que pudiera tratarse del Ministerio de la Gobernación español de la época— y a la cárcel de Madrid —seguramente refiriéndose a la Cárcel del Saladero—. Estas últimas dos afirmaciones que se hacen en el análisis no se pueden probar con toda certeza. Sin embargo, constituyen deducciones válidas, dado el hecho de que tanto el edificio del Ministerio de Gobernación como el de la Cárcel del Saladero, quedaban ubicados bastante cerca de las otras construcciones visitadas por el escritor. Es importante explicar que Larra hace referencia a estas dos construcciones en pos de la relevancia para la historia de su país y debido a la mención a Madrid como un osario:

Alguno de los que se entretienen en poner letreros en las paredes había escrito, sin embargo, con yeso en una esquina, que no parecía, sino que se estaba saliendo, aun antes de borrarse: «Gobernación». ¡Qué insolentes son los que ponen letreros en las paredes! Ni los sepulcros respetan. ¡Qué es esto? ¡La cárcel! Aquí reposa la libertad del pensamiento. ¡Dios mío, en España, en el país ya educado para instituciones libres!

Con todo, me acordé de aquel célebre epitafio y añadí involuntariamente: Aquí el pensamiento reposa, en su vida hizo otra cosa. (Larra, 1836, p.4)

Cabe volver a mencionar que estos edificios no son objeto de observación para el escritor por mera casualidad, sino, más bien, por un principio de causalidad que involucra estos escenarios con los recientes conflictos acontecidos en su patria. Por ejemplo, la casa del Ministerio de Gobernación “fue ocupada por la Dirección de Correos, la Administración del Correo Central, la Capitanía General, el Gobierno Militar y una guardia de prevención” (Fernández de los Ríos, 1876, p.293), hechos que la transforman en un edificio con una fuerte carga política e ideológica respecto de otros espacios públicos. Por otra parte, La Cárcel del Saladero era considerada el inmueble más siniestro de Madrid, pues allí la muerte, aunque cueste creerlo, no constituía el peor de todos los males. Ángel Fernández de los Ríos (1876) la describe de la siguiente manera:

[E]dificio lóbrego, oscuro, tenebroso, de estrechos corredores e inconvenientes habitaciones, donde viven confundidos los acusados de delitos leves con sospechosos de los crímenes más atroces; los sentenciados y rematados en espera de ir a su destino, con los que todavía tienen en sumario su proceso; los jóvenes que apenas han puesto el pie en la senda del vicio, con los más endurecidos criminales [...]. [A]quellas paredes reciben la expresión de los pensamientos de aquellos desgraciados, las más de las veces traducidos en groseras y repugnantes exclamaciones, bárbaramente formuladas otras en versos obscenos, y alguna en notables poesías. (p.637)

A esta seguidilla de manifestaciones sepulcrales se le añadirán la Puerta del Sol, la Imprenta Nacional, la Victoria, los teatros, el Salón de Cortés y el Estamentos de Próceres. No obstante, la tesis del osario persiste, ¿para qué ir al cementerio si ya estamos en él? Todo lo descrito por Larra no es más que un retazo de glorias pasadas, pues el Madrid en el que nació, vivió y murió, ya no es más que una necrópolis.

Retorno a la pesadumbre, el sepulcro del “yo”

Larra ha marchado largamente por la ciudad, pero el viaje no ha sido grato. La rabia incólume, el dolor más vivaz que nunca. El Madrid que otrora su casa, hoy osario plagado de tumbas. Sus palabras, aunque frías, denotan la sangre candente del nacionalista, ya que, aunque ría, también llora por España, llora por el cementerio, por sus muertos —él también

es uno de ellos—. Y este malestar que padece, cual fuera un mal sueño, no es más que la confirmación de sus miedos más recónditos:

¡Fuera –exclamé– la horrible pesadilla, fuera! ¡Libertad! ¡Constitución! ¡Tres veces! ¡Opinión nacional! ¡Emigración! ¡Vergüenza! ¡Discordia! Todas estas palabras parecían repetirme a un tiempo los últimos ecos del clamor general de las campanas del día de Difuntos de 1836. (Larra, 1836, p.6)

Así se llega a la última etapa del relato: el periodista, el escritor, El Fígaro de Armijo, de tanto perseguir a la muerte la ha encontrado. La confesión del final no es más que una confirmación de lo que todo lector apasionado puede colegir. Larra mismo está muerto y, cual espíritu al que le queda cosas por hacer, cosas por decir, cosas por cambiar, ronda sigiloso persiguiendo sus demonios:

Una nube sombría lo envolvió todo. Era la noche. El frío de la noche helaba mis venas. Quise salir violentamente del horrible cementerio. Quise refugiarme en mi propio corazón, lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseos. ¡Santo cielo! También otro cementerio. Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? Leamos. ¿Quién ha muerto en él? ¡Espantoso letrero! ¡Aquí yace la esperanza! ¡Silencio, silencio! (Larra, 1836, p.6)

Meses después de la publicación de este archivo, un llamado de Dolores Armijo reavivará el interés del escritor. No obstante, este será pasajero, pues un disparo directo al corazón evitará que vuelva a escribir para siempre, volviendo al sepulcro, al sepulcro del “yo”.

Larra no es un sucedáneo de Poe, Baudelaire o de Musset, dado que su romanticismo no constituye un pueril calco. Su romanticismo concierne la portentosa experiencia metafísica que une al autor y su obra, pero desde el escenario que exhibe su propia nación; por esto no es un cosmopolita como Darío, Nájera o Martí, porque habla desde y para España. De ahí la pertinencia de este análisis; de ahí que se utilice un hecho de actualidad como hilo conductor del relato; de ahí que este artículo sea un antecedente de la crónica modernista ¡pues quiebra, sí, quiebra con el clásico relato costumbrista!

Ramón de Mesonero Romanos, otro destacado representante español del cuadro de costumbres, se distancia de Larra justamente en la cuestión de actualidad, pues su intención no consiste en relevar únicamente hechos actuales o novedosos, sino también perfilar con

pomposa y ocurrente escritura los personajes y usanzas “tipo” que prefiguran en su memoria y conocimiento del pasado. En *Las Escenas Matritenses* (1851), específicamente en el apéndice *Contrastes*, es común encontrarse con numerosos títulos que se refieren a dicha aseveración. Así es como en el “El religioso”, recordará con estima la labor hecha por los humildes pero diligentes anacoretas, y, de paso, reprochará duramente la malicia con que se les trató y dio a conocer públicamente. Así, expresará:

El religioso, en fin, tiempo es de repetirlo, tiempo es de hacer justicia a una clase benemérita que la marcha del siglo borró de nuestra sociedad, no era, como se ha repetido, un ser egoísta e indolente, entregado a sus goces materiales y a su estúpida inacción. (p.214)

En “El lechuguino”, pasará algo parecido a lo ocurrido con “El religioso”, al demandar firmemente la vuelta de los mozos petimetres o pisaverdes de antaño, quienes edulcoran sus recuerdos, a diferencia de los “nuevos jóvenes”, a quienes cataloga como “mancebos”, “escépticos”, “amargos” y “displicentes”.

¡Oh Lechuguino! ¡Oh tipo fresco y lleno de verdor! ¿Dónde te escondes? ¡Oh muchachas disponibles! Rogad a Dios que vuelva; con sus botas de campana y sus enormes corbatas, sus pecheras rizadas y sus guantes de algodón. Rogad que vuelva; con sus floridas ilusiones y su escasa ilustración; con sus idilios y sus ovillejos; y sin barbas, sin periódicos y sin instinto gubernamental. (p.216-217)

En “Los artistas”, sus cavilaciones están cargadas de sátira e ironía, pues desestiman la concepción decimonónica del artista español, que figura, a su juicio, como una denominación que ha perdido la valía del pasado y es esgrimida con extrema falta de criterio. De esta manera dirá:

El que enciende las candilejas en el teatro, Artista; el motilón que echa tinta en los moldes, Artista también; el que inventó las cerillas fosfóricas distinguido Artista; el que toca la gaita o el que vende aleluyas, Artistas populares; el herrador de mi calle, Artista veterinario; el barbero de la esquina, Artista didascálico; el que saluda a Esquivel o quita el tiempo a Villamil, Artista de entusiasmo. (P.218-219)

Por último, en “El periodista”, su pluma subrayará con pujanza la importancia de este nuevo tipo —dádiva de la modernidad— que, a pesar de sus múltiples carencias e imperiosa juventud, vendrá a dominar y a influenciar copiosamente los destinos de la sociedad

moderna. De este modo, y presagiando ingeniosamente lo que será el porvenir de los modernistas, señalará lo siguiente:

Su existencia data sólo entre nosotros, de una docena escasa de años; su investidura es voluntaria; sus armas no son otras que una resma de papel y una pluma bien cortada. Y, sin embargo, en tan escaso tiempo, con tan modesto carácter, y con armas de tan dudoso temple, el periodista es una potencia social, que quita y pone leyes, que levanta los pueblos a su antojo, que varía en un punto la organización social. (p.215)

Como se pone de manifiesto, en la escritura costumbrista de los textos señalados recientemente, no importa más la adopción de una temporalidad diacrónica en el relato que enunciar el “modelo” (popular) o “tipo” sobre el cual escribir. Es decir, se privilegia el accionar de la prosopografía por sobre el análisis del devenir histórico de los hechos descritos. Y esto, que parece ser simplemente un detalle que distancia la génesis de la crónica modernista del cuadro de costumbres, será, sin embargo, determinante para el nacimiento de este nuevo género.

En conclusión, la adopción de una perspectiva diacrónica-filológica, y la referencia a materias de actualidad (novedades) como tema central de los textos, permitió comprender que la dimensión histórica de los acontecimientos descritos en el cuadro costumbrista de Mesonero Romanos, a diferencia de Larra, era estática, y reproducía solo “momentos” que, semejantes a una efigie, remitían únicamente a un tiempo pasado o presente sin conexión alguna con el devenir. La crónica, en cambio, vendrá a transformar dicha situación y sustituirá la entrega de estas “escenas” o “fotografías” pintorescas, por un escrito de continuidad y progresión temática, que en su argumento propondrá una discusión y un examen crítico de los sucesos que acontecen diariamente. En palabras de González (1983):

La escritura de la crónica no solo presupone una concepción lineal y progresiva del tiempo, sino que se ocupa de realizar un análisis del devenir: la crónica subdivide la progresión temporal en una multitud de instantes discretos, en una pululación de eventos que es necesario historiar, fijar dentro de una trama que es a la vez temporal y narrativa. (p.73)

2.2 Crónica: Género Literario-Periodístico

En este apartado se aborda la tarea de definir, caracterizar y comentar el género crónica, examinando su rol histórico como uno de los principales géneros de la prensa latinoamericana del siglo XIX, y caracterizando el trabajo periodístico y la labor de cronistas, desarrollada por los escritores modernistas de la época. Tomando a Rubén Darío como referente, y valiéndonos de la contribución hecha por las investigaciones de autores como Aníbal González, Ángeles Mateo, Raúl Silva Castro y Susana Rotker, se pretende, entre otras cosas, identificar el rol informativo que este género ocupó en la prensa del continente, describir la estética del discurso presente en su narrativa y diferenciar sus cualidades literarias-informativas respecto de otros géneros contemporáneos como el reportaje.

Difícil empresa resulta definir un género que acarrea pretensiones e impactos tan insondables en materia de información como la crónica. Un género mixto que, con afán de divulgación informativa, utiliza el arte de la palabra como canal y vehículo de recopilación histórica y crítica social. Pero, más importante que eso, “un reportaje, es decir, un escrito que narra el presente en función del devenir” (González, 1983, p.72).

Como se explica al comienzo de este apartado, definir este género puede resultar complejo, sin embargo, no está de más hacer el intento. El término “crónica” deriva del latín *chronicus*, y este, a su vez, del griego *χρονικός* que significa seguir el orden del tiempo. Etimológicamente, la palabra “crónica” denota un relato que tiene por objeto desarrollar una compilación de hechos históricos narrados en orden cronológico. Es por esto que, generalmente, se la asocia con escritos de carácter historiográfico, los cuales pudiendo variar su denominación de acuerdo a la época, se enlazan estrechamente con las características narrativas y el dinamismo diacrónico de este género. Así, podemos encontrar, por ejemplo: crónicas en hebreo y procedentes del Medio Oriente (Flavio Josefo), crónicas en griego (Heródoto), crónicas del cristianismo primitivo (Sexto Julio Africano, Eusebio de Cesarea, Hipólito de Roma), crónicas de la baja, plena y alta Edad Media, crónicas latinas (*Crónica bizantina-arábiga*, *Crónica de Sampiro*, *Anales castellanos segundos*), crónicas en castellano (*Estoria de España*, *Crónica general vulgata*), crónicas de la América española (*cartas de Cristóbal Colón*, *Comentarios reales de los incas* de Inca Garcilaso de la Vega, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de Las Casas), crónicas en

Catalán (*Llibre dels feits* ⁵⁸, *Crónica de Pere el Cerimoniós* ⁵⁹), crónicas en francés (*L'histoire de la conquête de Constantinople*, *Le livre des faits et bonnes mœurs du sage roi Charles V*, *Grandes Chroniques de France*), crónicas en portugués (*Crónica Geral do Reino*), crónicas en italiano (*Istoria del'Italia occidentale*, *Storia d'Italia, dal 1789 al 1814*), crónicas en alemán (*Die Schedelsche Weltchronik* ⁶⁰), crónicas modernistas (género literario-periodístico) (José Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, Joaquín Edwards Bello, Rubén Darío) y crónicas contemporáneas (Carlos Monsiváis, Pedro Lemebel, Ryszard Kapuściński⁶¹). De los ejemplos anteriores, es preciso aclarar como principio de continuidad para el análisis, dos cosas: 1) La crónica es un género discursivo de larga data, pues encuentra representatividad a lo largo prácticamente de mil años en el mundo Occidental. 2) No se puede homologar todos los escritos que encuentran eco en el discurso de la crónica, dado que se producen en distinto tiempo histórico, gozan de propósitos ideológicos que pudieran ser incomparables y se dan en diversas circunstancias culturales. En otras palabras, no se puede aseverar que los textos de Heródoto de Halicarnaso tengan las mismas características escriturales e ideológicas que los de Cristóbal Colón, Flavio Josefo, Christine de Pisan, José Martí o Pedro Lemebel, pues se llevan a cabo en una cronología, espacio geográfico y dimensión cultural con características propias y, por ello, diferentes entre sí. Sin embargo, lo que sí podemos afirmar con toda seguridad es que estos textos forman parte de una tradición discursiva del “yo”, que en pos de su dinamismo diacrónico, diversidad lingüística y carácter epistemológico, ayudan a fortalecer el gran relato historiográfico de Occidente, y son responsables, en buena medida, de compartir

⁵⁸ También llamada en español como *Crónica de Jaime I*, constituye la primera de las denominadas cuatro grandes crónicas de la Corona de Aragón. La fecha de su publicación se desconoce, pero se presume que su redacción se concentró entre los años 1274 y 1276 (fecha de la muerte de Jaime I).

⁵⁹ También denominada en español como *Crónica de Pedro IV de Aragón*, el Ceremonioso, corresponde a la cuarta de las grandes crónicas en lengua catalana. La fecha de su redacción se concentra entre los años 1382 y 1385.

⁶⁰ Denominada en español como *Crónicas de Nuremberg* (1493), corresponde a un importante libro ilustrado del siglo XV, que narra la historia de la humanidad desde sus inicios hasta el año 1490. El texto está compuesto por una vasta compilación de escritos del físico y humanista Hartmann Schedel; mientras que las xilografías fueron hechas por Michael Góngemut y Wilhelm Pleydenwurff. Por su cercanía a la recién creada imprenta está considerado uno de los incunables más valiosos de la época.

⁶¹ Si bien Ryszard Kapuściński no es conocido como un cronista como tal, —a diferencia de los otros escritores expuestos en la categoría de crónicas contemporáneas (Monsiváis y Lemebel)— su producción literaria-periodística abarca una gran cantidad de obras que desde la escritura informativa y literaria comparten aspectos discursivos afines con el género crónica. Un buen ejemplo de la afirmación anterior sería el libro *Ebano* (1998) que, a pesar de ser una obra literaria, posee la estructura narrativa-descriptiva, el dinamismo cronológico y relevancia del “yo” característicos de la crónica.

innumerables saberes, creencias y tradiciones que se preservan hasta nuestros días. No obstante, el factor tiempo no será lo único que caracterice a este género en el siglo XIX, pues la relevancia del “yo”, la estética del lenguaje practicado y su consecuente literariedad, serán aspectos discursivos explotados por los modernistas y que, en consecuencia, entregarán a la crónica un sello distintivo frente a otros relatos semejantes. Se trata entonces de un género híbrido, por un lado, informativo y, por otro, literario, a saber, un texto que notifica a la ciudadanía sobre un evento de su interés, pero que, a la vez, y por su escritura, es capaz de impresionar, conmover o incluso incomodar a quien lo lee. La crónica hispanoamericana es una muestra de la subjetividad de su autor, pues lo que en otros textos son “simples noticias”, en ellas se vuelven pinturas, poesía y también relatos que cuentan las más extraordinarias situaciones. La crónica es un género clave en la historia de la literatura hispanoamericana, pues, como expresa González (1983): “tuvo autores a una serie de figuras cimeras, fundadoras de la literatura y del pensamiento moderno en Hispanoamérica y España (...)” (p.76).

En Latinoamérica, este género surge durante la época de la conquista y colonización. Por lo tanto, “nos lleva a relacionarlo con los cronistas e historiadores de Indias. En este tiempo, se establece el nacimiento de un historiador humanista, quien, siguiendo el camino recorrido por el conquistador, a la vez soldado y escritor” (Mateo, 2001 p.14), relata los aspectos principales de la conexión entre Europa y el Nuevo Mundo. En este contexto, Mateo (2001) plantea que

[c]onforme avanzan la conquista y colonización, se incorporan a la historiografía escritores indios o mestizos, a la vez que aparece el historiador general. Posteriormente nace la figura del cronista-cosmógrafo, historiador oficial que trabaja de encargo. A partir del siglo XVII la historia se particulariza, perdiendo interés las llamadas historias generales. Ya en el siglo XVIII, la Ilustración impone nuevos moldes al abrir un debate acerca del valor intelectual y moral de los habitantes del Nuevo Mundo, lo que propició un mayor interés por la filosofía y las ciencias, sobre todo en su dimensión antropológica. (p.14)

Posteriormente, en el siglo XIX, el cronista latinoamericano se posiciona como un escritor dispuesto a proferir las características propias de su pueblo —otrora colonia— para colaborar en la discusión interna sobre el modelo de nación que se está creando. En palabras de Mateo: “Así se llega al siglo XIX, donde la crónica es más bien un cuadro de costumbres

por medio del cual se pretende ordenar el espacio de representación nacional o lo que es lo mismo, “se afirma la nacionalidad glosándola” (p.14). El crecimiento y la expansión del casco urbano, la creación de diversos medios de transporte (ferrocarriles, tranvías), sumado al fortalecimiento de la sociedad burguesa basada en el capital, consolidarán la industrialización y provocarán un fenómeno sociológico, en el que el escritor, quien se siente desprestigiado por la sociedad, deberá encontrar un sustento económico para continuar escribiendo.⁶² Será, entonces, este escenario de escasez laboral y desdicha profesional, lo que llevará a los poetas latinoamericanos a adoptar el oficio de periodista —un trabajo que les permitirá profesionalizar su labor y dar a conocer sus obras a lo largo y ancho del continente—. Así lo reconoce Susana Rotker (1992), quien indica, por ejemplo, que “más de la mitad de la obra de José Martí y dos tercios de la obra de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos” (p.15).

Respecto a la participación, particularmente de poetas en los diarios centroamericanos, Rotker expresa que

[e]n este período solo José María Vargas Vila y Enrique Gomes Carrillo se constituyen como cronistas sin dedicarse a la poesía previamente. Pues, los demás “creadores de arte puro” continuaron dedicados a la poesía, aunque igualmente proyectando su escritura tanto en el ensayo como en la crónica. Entre estos destacados nombres figuran: Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Julián del Casal, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, José Enrique Rodó. (p.15)

Así, su cooperación en los periódicos, surgidos y desarrollados rápidamente en América Latina, permitirá al escritor desarrollar un nuevo género (la crónica) y posicionarse como un actor social, cuya voz interesa al lector en cuanto vehículo de opinión, crítica y autoridad ética ante las cuestiones sociales que exigen delicado discernimiento. No obstante, el oficio de periodista no resultó ser una tarea fácil, ya que demandaba un tiempo considerable, no siempre era bien pagado y muchas veces se interponía con las pretensiones estéticas de los artistas, provocando desaliento y frustración, como ocurre en el caso de Rubén Darío. En *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile* (2018), Raúl Silva Castro indica que, a pesar de que información respecto de lo que pagaban los periódicos en la época de Darío

⁶² Rubén Darío dedica dos cuentos: *El rey burgués* (cuento alegre) y *El sátiro sordo* (segunda edición, 1890) a analizar la “desvalorización” que sufre el poeta por la sociedad burguesa durante estos años.

no escasea, es difícil aplicarla al caso del escritor nicaragüense (Silva Castro, 2018, p.29)⁶³, pues, según sus palabras

[e]n efecto, las remuneraciones periodísticas no obedecen jamás a una pauta estricta, ni podrán sujetarse a ella. Cobran mucho el altamente colocado, el que necesita mucho para vivir y, a veces, el que desde muchos años viene trabajando en el mismo oficio. [Sin embargo, este no era el caso de Darío, quien], advenedizo, poco asiduo a su trabajo (descocado, antimetódico se llamó a sí mismo), más poeta que periodista (¡a Dios gracias!), debe haber cobrado muy poco. (p.29)

A pesar de lo expuesto por Raúl Silva Castro, para los modernistas no todo era amargo, ya que el hecho de ser cronistas, reporteros o corresponsales permitió a muchos autores viajar por el mundo, crear lazos con artistas de diversa índole, y entregarles el imperioso soporte económico para sobrevivir durante períodos de un acelerado capitalismo en América. Así lo reconoce Rubén Darío —en la “Epístola a la señora de Leopoldo Lugones”— cuando califica su labor periodística, en *La Nación*, como un trabajo “diario y preciso y fatal” (Darío, 1946, p.91), a raíz de que, por más que este atentara de cierta forma contra sus pretensiones estilísticas, sin este oficio muy difícilmente podría haber profesionalizado su obra.

José Martí, otro destacado representante del modernismo hispanoamericano, también debió convivir con las extenuantes jornadas que caracterizaban el trabajo del periodista mientras residía en Estados Unidos. En la siguiente cita, extraída de su crónica dedicada al escritor cubano⁶⁴, Darío refleja dicha situación, indicando además que Martí no tenía más opción, pues debía encontrar un sostén económico mientras residía en Nueva York, y este trabajo le permitía hacerlo. Junto con lo anterior, en este extracto encontraremos a un Darío que elogia la consecuencia política de Martí, y celebra, al mismo tiempo, como esta siempre dirigió sus pasos:

Su labor aumentaba de instante en instante, como si activase más la savia de su energía aquel inmenso hervor metropolitano. Y visitando al doctor de la Quinta Avenida, al corredor de la Bolsa, y al periodista y al alto empleado de La Equitativa, y al cigarrero y al negro marinero, a todos los cubanos neoyorquinos, para no dejar apagar el fuego,

⁶³ Esta cita se inserta en el contexto de la estancia de Rubén Darío en Santiago de Chile (1886) y sus primeras colaboraciones con los periódicos capitalinos; en este caso con *La Época*.

⁶⁴ Crónica titulada “José Martí”.

para mantener el deseo de guerra, luchando aún con más o menos claras rivalidades, pero, es lo cierto, querido y admirado de todos los suyos, tenía que vivir, tenía que trabajar, entonces eran aquellas cascadas literarias que a estas columnas venían y otras iban a diarios de Méjico y Venezuela”. (Rubén Darío, 1946, p.207)

Como se desprende de sus palabras, Darío no duda ni un instante en celebrar la lucha de Martí y su eterno compromiso ideológico con la defensa de su pueblo, aunque para eso —y lo que lo hace aún más encomiable— tuviera que realizar un trabajo que quizás no era el soñado. Su contribución a la causa se pone de manifiesto en la atención que Martí prestaba hacia su objetivo, la Cuba libre. Así, con sentidas y emocionadas palabras, Darío expresará lo siguiente:

Él, tan grande y fuerte, ¡Dios mío!, desalentado en sus ensueños de Arte, remachó con triples clavos dentro de su cráneo la imagen de su estrella solitaria, y, dando tiempo al tiempo, se puso a forjar armas para la guerra, a golpe de palabra y a fuego de idea [...]. Trabajaba de casa en casa, en los muchos hogares de gentes de Cuba que en Nueva York existen; no desdeñaba al humilde: al humilde le hablaba como un buen hermano mayor, aquel sereno e indolente carácter, aquel luchador que hubiera hablado como Elciis (sic), los cuatro días seguidos, delante del poderoso Otón rodeado de reyes. (Rubén Darío, 1946, p.207)

Otro de los escritores que manifestó desánimo respecto de la labor periodística, fue Manuel Gutiérrez Nájera. Este, al igual que Darío, expresa, en la siguiente cita, lo arduo y desgastante que resultaba esta ocupación en México:

No hay tormento comparable al del periodista en México. El artesano no se basta a sí mismo si conoce su oficio, pero el periodista tiene que ser no solo ‘homo duplex’, sino el hombre que, como dice Valhalla, puede dividirse en pedazos y permanecer entero. (citado por Mateo, 2001, p.16)

Aquella facultad de división y multiplicación de la que habla Nájera no solo remite a lo agitado del trabajo de redactor, sino también a la plasticidad estética que caracteriza al género crónica. Pensemos en literatos, prosistas y ensayistas que, acostumbrados a cargar su pluma de tintes románticos y simbolistas, pasaron de crear sonetos y alejandrinos, a hablar de actualidad, progreso, trabajo, injusticia social y tradiciones varias. Por consiguiente, la crónica decimonónica en Latinoamérica nace de la hibridez y la conjugación de dos

cuestiones diferentes: el arte y la información. No obstante, como indica Mateo (2001), es necesario hacer hincapié en la diferencia de la crónica con otros géneros, particularmente con el reportaje. Si bien nos hemos referido al término “cronista” como un sinónimo de corresponsal o *repórter*, esto se hace para indicar que la labor por ambos ejecutada coincide únicamente en lo circunstancial del trabajo, vale decir, en el viaje, la pesquisa y la muestra. Sin embargo, esa muestra —que en la crónica llamaremos “de actualidad”— difiere tanto en estilo, objetivos y audiencia dentro del diario. Es lo que expresa Mateo (2001) cuando caracteriza al *repórter* como el escritor “estrictamente mercantil del periódico” [...] [y] [...] “mucho más amigo del sensacionalismo que de la sintaxis” (p.18). De esta afirmación se puede deducir que, a su entender, uno de los aspectos que diferenciaba, en buena medida, al cronista del reportero, es que la escritura del segundo era un producto comercial y, por lo tanto, estaba basada en el chisme y en las noticias para malquistar. En este sentido, es preciso señalar que la diferencia entre reportaje y crónica durante el siglo XIX radica según Mateo “por un lado, en el aspecto formal, en el mayor o menos carácter “literario” del discurso, y, por otro, en la importancia que se le concede a la información” (p.19). Además, resulta sustancial, para poder entender la diferencia entre estos textos, destacar el “tono” usado en la redacción de ambos géneros periodísticos. La crónica, anclada en el subjetivismo del autor —quien antes del oficio periodístico, es poeta por convencimiento— y el reportaje, exposición objetiva sobre hechos de la contingencia. En relación con las afirmaciones anteriores, y haciendo hincapié en la distinción mencionada (cronista y reportero), es necesario recordar, como plantea González (1983), que

[tanto] en el caso de Nájera como en los de Martí, Casal, Darío y muchos otros, se trataba de literatos impulsados al oficio periodístico por la necesidad de ganarse la vida; [pues, como señala el autor,] no eran estos meros amanuenses ni *reporters* (categoría de periodista que surgió hacía 1890 en los Estados Unidos). [Y][,][a] pesar de que a menudo dependían del periodismo para su sustento, los modernistas nunca se integraron del lleno al mercado periodístico. (p.81)

No obstante, para Ángeles Mateo (2001) carece de objeto establecer diferencias categóricas entre ambos géneros, puesto que es justamente la hibridación que sufre el reportaje, a saber, “la conjugación de la estética literaria y el quehacer expositivo de la prensa, lo que deviene posteriormente en la formación de la crónica” (p.20). Para sostener esta afirmación, la autora propone como ejemplo el trabajo de John Reed, periodista, poeta, activista y corresponsal de guerra estadounidense, quien, en textos como *México Insurgente*

(1914) —dedicado a la historia de la revolución mexicana (1910-1917)— y *Diez días que estremecieron al mundo* (1919) —donde cuenta su experiencia como observador de la Revolución de Octubre (1917-1923)—, “conjuga la información [objetiva, característica del reportaje,] con un desarrollo narrativo que trasciende la mera anécdota” (p.20) y adquiere el lenguaje, la estética y el componente simbólico de la literatura. La novela *México Insurgente* (1914) resulta un buen ejemplo de la hibridación crónica-reportaje, ya que concatena magistralmente el discurso del periodismo de guerra, es decir, el registro fidedigno del conflicto armado acontecido en México en conjunto a la recopilación sistemática de hechos, datos y circunstancias que experimenta el corresponsal de guerra, representado por Reed, con el lenguaje literario perteneciente al relato de viajes, uno de los tantos antecedentes de la crónica modernista. En este sentido, se encuentra frente al lector un texto que conjuga progresivamente la diacronía descriptiva característica del género crónica, la narración en primera persona como pivote articulador del procedimiento narrativo del texto; la trama, argumento, ambiente, tiempo, diálogos, planos social e histórico definidos de la novela contemporánea y la intención documental del reportaje que prioriza la muestra de información objetiva al receptor. Como ya se ha dicho, Reed sitúa en un primer lugar la entrega informativa del evento descrito, no obstante, y por más que se cuenten los hechos desde su propia perspectiva, predomina la descripción, explicación y comentario de la cultura, historia y experiencias de los personajes alusivos al texto, en pos de explicar al lector los hechos que condujeron, premunidos de mayor o menor verosimilitud, al conflicto narrado. Cabe mencionar que, si bien Reed convivió vastas jornadas con soldados durante su estancia en México y conoció a Pancho Villa, Venustiano Carranza y otros tanto próceres de la revolución, recurre a esas experiencias únicamente para narrar el proceso revolucionario. Distinto es el caso de *Diez días que estremecieron al mundo* (1914), por cuanto desde un inicio el escritor declara la preminencia del yo como sujeto orquestador del relato. Esto queda de manifiesto en el prefacio de Reed que se presenta a continuación:

Este libro es un trozo de historia, de historia tal como yo la he visto. Sólo pretende ser un relato detallado de la Revolución de Octubre, es decir, de aquellas jornadas en que los bolcheviques, a la cabeza de los obreros y soldados de Rusia, se apoderaron del poder del Estado y lo pusieron en manos de los Soviets. (Reed, 1919, p.7)

Vale la pena mencionar, por añadidura, que no se trata de un ejercicio novelesco como en el caso anterior, sino de un proyecto de talante fundamentalmente periodístico, aspectos que lo diferencian narrativamente de su estancia como corresponsal en México, pero lo acercan

a la hibridez entre crónica y reportaje sugerida por Ángeles Mateo. Así pues, se trata de una proyección sobre los acontecimientos que incidieron y de los actores que participaron de la Revolución de Octubre. En este sentido, Reed expresa que

[e]n este volumen, que es el primero de una serie en la que trabajo actualmente, estoy obligado a limitarme a una crónica de los acontecimientos de que fui testigo y a los cuales me mezclé personalmente o conocí de fuente segura. El relato propiamente dicho va precedido de dos capítulos, donde expongo brevemente los orígenes y las causas de la Revolución de Octubre. Sé perfectamente que la lectura de estos dos capítulos es difícil, pero ambos son esenciales para comprender lo que sigue. (Reed, 1919, p.7)

Más allá de lo próximo o distante que estaba Reed de los ideales políticos que profesaban los revolucionarios mexicanos, los postulados ideológicos que defendía la clase obrera rusa y, especialmente, su disciplina, táctica y buen olfato para organizar los procesos que desencadenaron en la revolución, suscitaron en él una vasta admiración que luego transmitiría en su discurso:

Los extranjeros, los americanos particularmente, insisten, con frecuencia, sobre la ignorancia de los trabajadores rusos. Es cierto que éstos no poseían la experiencia política de los pueblos occidentales, pero estaban notablemente preparados en lo que concierne a la organización de las masas. En 1917, las cooperativas de consumo contaban con más de 12 millones de afiliados. El mismo sistema de los Soviets es un admirable ejemplo de su genio organizador. Además, no hay probablemente en la tierra un pueblo que esté tan familiarizado con la teoría del socialismo y sus aplicaciones prácticas. (Reed, 1919, p.8)

De hecho, esta defensa no permanece anclada únicamente a la astucia política o procedimental que caracteriza al proletario ruso en la cita anterior, sino también al apego irrestricto de la moral y conciencia marxista de dicha clase social. En este contexto y, frente a las numerosas e incesantes críticas que se desplegaban en ese instante desde Estados Unidos, Alemania y otras naciones que, con mayor o menor razón, veían con recelo y hasta con miedo el proceso revolucionario ruso, Reed responderá con una enfática resistencia que, inexorablemente, encubre su compromiso ideológico con la teoría socialista:

Lejos de ser una fuerza destructiva, me parece que los bolcheviques eran en Rusia el único partido con un programa constructivo y capaz de imponer ese programa al país. Si no hubiesen triunfado en el momento que lo hicieron, no hay apenas duda para mí de que los ejércitos de la Alemania imperial habrían entrado en Petrogrado y Moscú en diciembre, y de que el zar cabalgaría hoy de nuevo sobre Rusia. (Reed, 1919, p.10)

De la experiencia de John Reed, se puede concluir a la sazón que la tesis de Mateo, respecto de que el reportaje del siglo XIX, al adoptar directa o indirectamente un lenguaje literario —producido por el *bricolaje* acaecido entre textos periodísticos como la noticia, el reportaje, las columnas de opinión, el relato de costumbres y los ejercicios novelescos de la época—, otorgaron al discurso escrito del *repórter* del diario, una subjetividad antes desconocida, tiene sentido, pues, con mayor o menor premura, este desembocó finalmente, con el paso del tiempo, en la crónica modernista. Respecto a esto último, y considerando lo expuesto anteriormente, oportuno resulta dedicar unas palabras a los orígenes de la crónica en Latinoamérica, que permitan delimitar la vía correcta hacia una explicación detallada de la crónica como género literario-periodístico. Para esto, se debe retornar a los antecedentes que el ejercicio cronístico registra en el continente americano, los cuales remiten a la época de la conquista. En palabras de Mateo:

Si revisamos la historia del periodismo en Hispanoamérica comprobamos que debemos remontarnos hasta el “descubrimiento” del Nuevo Mundo para encontrar en las crónicas y “relaciones” el origen de un cierto espíritu periodístico. Pero el periodismo embrionario debemos hallarlo en las hojas volantes que relataban sucesos extraordinarios, antecedente de lo que con el correr del tiempo llegaría a ser el reportaje periodístico moderno. (Mateo, 2001, p.21)

El almirante, cartógrafo y descubridor del Nuevo Mundo y después Virrey y Gobernador general de las Indias Occidentales Don Cristóbal Colón, en el inaugural de sus cuatro viajes de descubrimiento, es el responsable de la primera muestra histórica del género Crónica en el continente americano. Se trata de una carta en castellano que data del año 1493, dirigida al escribano de los Reyes Católicos y financista de Colón, Don Luis de Santángel. En este documento, el hábil navegante expone con detención y detalle todos los fantásticos hallazgos de los que ha sido testigo al llegar después de un prolongado viaje de treinta y tres días a lo que él creía eran las Indias (Asia oriental). Cabe mencionar que este archivo se transformó, *sine tempore tabe peredit*, en uno de los escritos más difundidos de su época: un verdadero

best seller renacentista, producto de los expeditos métodos de reproducción de textos e imágenes sobre tela facilitados por la invención de la imprenta. Agradeciendo siempre al dios cristiano, y dirigiéndose expresamente al rey y a la reina de España, Colón comienza su epístola, describiendo sus incipientes hallazgos en estas tierras sin nombre, y cómo desde un inicio, en suelo americano, emprende con pregón y blasón en alto, su misión de conquista con la sucesiva fundación de territorios a título español:

Señor, porque sé que habréis placer de la gran victoria que Nuestro Señor me ha dado en mi viaje, vos escribo ésta, por la cual sabréis cómo en 33 días pasé de las islas de Canaria a las Indias con la armada que los ilustrísimos rey y reina nuestros señores me dieron, donde yo hallé muy muchas islas pobladas con gente sin número; y de ellas todas he tomado posesión por Sus Altezas con pregón y bandera real extendida, y no me fue contradicho. A la primera que yo hallé puse nombre San Salvador a conmemoración de Su Alta Majestad, el cual maravillosamente todo esto ha dado; los indios la llaman Guanahaní; a la segunda puse nombre la isla de Santa María de Concepción; a la tercera Fernandina; a la cuarta la Isabela; a la quinta la isla Juana, y así a cada una nombre nuevo. (Colón, 1493, p.1)

Interesante dato el de esta primera cita, pues evidencia a un conquistador por convencimiento. Sin perjuicio de la forma en la que se llevaron a cabo los hechos, velozmente, el almirante tomará posesión de cuatro islas: Guanahaní, hoy las Bahamas; Santa María de Concepción, Cayo Rum; Fernandina, isla ecuatorial; Isabela, isla situada en islas Galápagos; y Juana, actual isla de Cuba. Este acto constituyó, indudablemente, un magnífico triunfo preliminar para su viaje, el cual demoró más de siete años en ser consumado por las dificultades que Colón enfrentó para obtener el empréstito demandado por la empresa. Esta primera fracción del documento, además de probar el éxito aparente de la expedición de Colón, también da cuenta del conocimiento del almirante como un marinero especializado, quien no pecaba de ignorancia respecto a los vientos (austro y septentrión) que soplaban en esas tierras desconocidas ni tampoco respecto a las distancias (en leguas) recorridas por sus barcos. Las descripciones precisas que aquí hace sobre la geografía de la Española —hoy Haití y República Dominicana— tienen notable importancia, dado el hecho que permiten conocer la flora, la fauna, el relieve terrestre e, incluso, los metales y minerales que estaban presentes en la zona durante el siglo XV y XVI, previa colonización española. Cabe decir que la mención al oro resultaba un detalle significativo para la corona española, dado el preciado valor que este metal tenía en Europa durante su tiempo:

La Española es maravilla; las sierras y las montañas y las vegas y las campiñas, y las tierras tan hermosas y gruesas para plantar y sembrar, para criar ganados de todas suertes, para edificios de villas y lugares. Los puertos de la mar aquí no habría creencia sin vista, y de los ríos muchos y grandes, y buenas aguas, los más de los cuales traen oro. En los árboles y frutos e hierbas hay grandes diferencias de aquellas de la Juana. En ésta hay muchas especierías, y grandes minas de oro y de otros metales. (Colón, 1493, p.2)

La información que Colón proporciona sobre los habitantes de La Española y de las demás islas que visitó durante su primer viaje, tiene un significativo valor para el estudio antropológico e historiográfico del continente, pues permite no solo advertir la organización social y la forma de vida de los indígenas durante esta época, sino igualmente ratificar que los colonizadores se aprovecharon sin ambages de la ingenuidad de estos, para “comercializar”, esclavizarlos y hasta dominar sus tierras desvergonzadamente. En este segmento del archivo, el almirante los caracteriza como miembros de comunidades tribales que, despojados de armamento avanzado, reaccionaban en extremo cautelosos ante su presencia y la de los otros viajeros que lo acompañaban:

La gente de esta isla y de todas las otras que he hallado y he habido noticia, andan todos desnudos, hombres y mujeres, así como sus madres los paren, aunque algunas mujeres se cobijan un solo lugar con una hoja de hierba o una cofia de algodón que para ellos hacen. Ellos no tienen hierro, ni acero, ni armas, ni son para ello, no porque no sea gente bien dispuesta y de hermosa estatura, salvo que son muy temerosos a maravilla. [...] Ellos de cosa que tengan, pidiéndosela, jamás dicen de no; antes, convidan la persona con ello, y muestran tanto amor que darían los corazones, y, quieren sea cosa de valor, quien sea de poco precio, luego por cualquiera cosica, de cualquiera manera que sea que se le dé, por ello se van contentos. (Colón, 1493, p.2)

No obstante, Colón no defiende estas prácticas hacia los indígenas. Esta afirmación se sostiene en el hecho de que, frente al intercambio mañoso que realizaban sus tripulantes —pues los indígenas asombrados ante lo ignoto que resultaban los artefactos que traían los conquistadores, regalaban piezas de oro a cambio de cualquier chuchería en mal estado—, privilegió la evangelización prometida a los reyes católicos:

Hasta los pedazos de los arcos rotos, de las pipas tomaban, y daban lo que tenían como bestias; así que me pareció mal, y yo lo defendí, y daba yo graciosas mil cosas buenas,

que yo llevaba, porque tomen amor, y allende de esto se hagan cristianos, y se inclinen al amor y servicio de Sus Altezas y de toda la nación castellana, y procuren de ayuntar y nos dar de las cosas que tienen en abundancia, que nos son necesarias. (Colón, 1493, p.3)

Respecto a las creencias religiosas de los indígenas y a la posible conversión de estos al cristianismo, Colón explica que, aun cuando la gente que conoció durante este primer viaje no parecía profesar ningún credo en específico, sí identificaba culturalmente el cielo como el espacio material y simbólico del cual emanaban las fuerzas del bien. Este aspecto —sumado a una supuesta procedencia celestial de los españoles, cuestión que por cierto Colón alimentó, y que fue efectivamente la primera impresión de estos pueblos— resultó bastante útil para sus pretensiones evangelistas, dado que, aparte de ser dóciles, afables y en extremo “buenos” los indígenas, la confianza en un Dios todopoderoso, proveniente del cielo, no se entorpecía con su fe:

Hoy en día los traigo que siempre están de propósito que vengo del cielo, por mucha conversación que hayan habido conmigo; y éstos eran los primeros a pronunciarlo adonde yo llegaba, y los otros andaban corriendo de casa en casa y a las villas cercanas con voces altas: venid, venid a ver la gente del cielo; así, todos, hombres como mujeres, después de haber el corazón seguro de nos, venían que no quedaban grande ni pequeño, y todos traían algo de comer y de beber, que daban con un amor maravilloso. (Colón, 1493, p.3)

Colón además entrega información respecto del primer asentamiento español establecido en América. La noche de navidad de 1492, su carabela de mayor envergadura, la *Santa María*, encallará en la costa norte de La Española. Ante tal impedimento para continuar con su viaje, y debido a la cantidad de marinos procedentes de esta nave —la cual excedía considerablemente el espacio restante de las otras embarcaciones para ser acogidos—, Colón decidirá permanecer en tierra con sus hombres y construir un fuerte en la costa, al que denominará Villa Navidad. Este dato no solo interesa porque se trate del primer poblado español en tierras americanas —pues sabemos que hacia 1493 este quedará totalmente destruido—, sino más bien porque se trata de una noticia que confirma para sus patrocinadores el éxito de la expedición del almirante en tierras desconocidas. Asimismo, se conoce que después del naufragio y, ante la ausencia de *La Pinta* en la ruta, en *La Niña* no quedaba suficiente espacio para volver a España con toda su tripulación, por lo que, para

retornar victorioso antes los Reyes, debía dejar colonizadores en tierra. Así, exaltando sus dotes de líder y mencionando su incipiente alianza con el Cacique Guacanagarí, expresará lo siguiente:

[H]e tomado posesión de una villa grande, a la cual puse nombre la villa de Navidad; y en ella he hecho fuerza y fortaleza, que ya a estas horas estará del todo acabada, y he dejado en ella gente que abasta para semejante hecho, con armas y artillerías y vituallas por más de un año (sic), y fusta, y maestro de la mar en todas artes para hacer otras, y grande amistad con el rey de aquella tierra, en tanto grado, que se preciaba de llamar y tener por hermano, y, aunque le mudase la voluntad a ofender esta gente, él ni los suyos no saben que sean armas, y andan desnudos, como ya he dicho, y son los más temerosos que hay en el mundo; así que solamente la gente que allá queda es para destruir toda aquella tierra; y es isla sin peligros de sus personas, sabiéndose regir. (Colón, 1493, p.4)

Casi al final de su epístola, Colón da cuenta de la organización de los indígenas de estas islas, la cual es descrita a modo de clanes o tribus monógamas que carecen de una estructura social en demasía jerarquizada, ya que todos sus miembros comparten los alimentos y bienes en común. Sin embargo, el almirante notifica que sí existen líderes, y estos tienen privilegios respecto a los otros:

En todas estas islas me parece que todos los hombres sean contentos con una mujer, y a su mayoral o rey dan hasta veinte. Las mujeres me parece que trabajan más que los hombres. Ni he podido entender si tienen bienes propios; que me pareció ver que aquello que uno tenía todos hacían parte, en especial de las cosas comederas. (Colón, 1493, p.4)

Del mismo modo, el navegante se encarga de esclarecer que en estas tierras no ha encontrado bestias ni hombres barbaros, todo lo contrario, gente obediente y amistosa con sus visitantes:

En estas islas hasta aquí no he hallado hombres monstruosos, como muchos pensaban, mas antes es toda gente de muy lindo acatamiento, ni son negros como en Guinea, salvo con sus cabellos correndíos, y no se crían adonde hay ímpeto demasiado de los rayos solares; es verdad que el sol tiene allí gran fuerza, puesto que es distante de la línea equinoccial veinte y seis grados. (Colón, 1493, p.5)

Esta información seguramente resultaba importante para Colón, pues, desmitificaba unas las creencias más poderosas de su época. Para el hombre del siglo XV el mundo estaba compuesto solo por tres continentes: Asia, Europa y África, no obstante, se sabía que la tierra continuaba allende la línea del Ecuador, mas la creencia popular era que esas tierras al ser en extremo cálidas eran habitadas por hombres deformes, monstruos y animales feroces. También en esta sección del relato, Colón avisará sobre Quaris, una isla de indios caníbales; Martinino, otra isla, pero habitada exclusivamente por mujeres y la isla plagada de oro en la que las personas no poseen cabello alguno. Cabe mencionar que estas noticias, a pesar de ser lacónicas y algo fantasiosas, se corresponden con la expectación que causó en Europa la historia de su primer viaje. Ya al finalizar su carta, Colón destaca todos los bienes que en tanto embajador puede conseguir para los monarcas. Les habla de oro, algodón, especias, tierras y esclavos para España, pero también les habla de Dios, y agradece a la Santa Trinidad por haberle concedido estos extraordinarios regalos:

[P]ueden ver Sus Altezas que yo les daré oro cuanto hubieren menester, con muy poquita ayuda que Sus Altezas me darán; ahora, especiería y algodón cuanto Sus Altezas mandarán, y almástiga cuanto mandarán cargar, [...] y lignáloe cuanto mandarán cargar, y esclavos cuantos mandarán cargar, y creo haber hallado ruibarbo y canela, y otras mil cosas de sustancia hallaré. [...] Así que, pues Nuestro Redentor dio esta victoria a nuestros ilustrísimos rey e reina y a sus reinos famosos de tan alta cosa, adonde toda la cristiandad debe tomar alegría y hacer grandes fiestas, y dar gracias solemnes a la Santa Trinidad con muchas oraciones solemnes por el tanto ensalzamiento que habrán, en tornándose tantos pueblos a nuestra santa fe, y después por los bienes temporales; que no solamente la España, mas todos los cristianos tendrán aquí refrigerio y ganancia. (Colón, 1493, p.5)

Indudablemente, la primera carta de Colón constituyó un documento de incalculable valor para las aspiraciones colonizadoras de la época. No obstante, el interés que se le da en este trabajo se explica en razón del registro escrito de su viaje trasatlántico, pues este permite conocer detalles importantes de la historia de América Latina. Colón, tal como Vasco da Gama y Fernando de Magallanes, consumó una gesta extraordinaria, recorriendo aguas desconocidas, y atravesando en su curso innumerables aventuras, una total proeza si se piensa en el contexto de la época. Sin embargo, más allá de su contribución al lazo que conectó marítima y después culturalmente Europa y el Nuevo Mundo, a través de sus

palabras se puede pronosticar el genocidio que experimentarían las culturas ancestrales del continente durante los siglos venideros.

Los siglos posteriores al desembarco de Colón experimentarían un sinfín de situaciones producto de la llegada de los colonos y su contacto con los pueblos indígenas. Caos, pérdida de tradiciones, proliferación de enfermedades, deterioro del medio ambiente, crímenes, vasallaje y profusas violaciones a los derechos humanos fueron, por una parte, los hechos que se desprenden de este capítulo oscuro de la historia de América Latina. Sin embargo, la colonización del continente originó también una hibridación rica e inconmensurable entre las diversas tradiciones y creencias que se profesaban tanto en América como en Europa, cuestión que produjo un sincretismo cultural que se evidencia en esas tierras hasta la actualidad. Los colonos trajeron su tecnología, organización política, y también territorial. Del mismo modo, animales, plantas, vegetales y frutos. Pero, aún más importante, son las cruces y predicadores que, exportados en pos de civilizar a los “bárbaros”, recitaban las parábolas sobre el pecado y la bienaventuranza que un carpintero, en el que confiaban como su Dios, había proferido en Judea durante el siglo I. Cabe destacar que los españoles aportaron igualmente la escritura, un sistema de representación gráfica de la lengua absolutamente desconocido para la gran mayoría de los nativos del continente, a excepción de los ubicados en Mesoamérica.

Las guerras entre bandos indígenas y españoles condujeron a un período de inestabilidad que dio voz a los opresores y silenció a los subalternos. Dicha situación se mantuvo por más de tres siglos en los que, además de los vejámenes a la cultura de los indios, se dio paso al mestizaje y, durante finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, a la formación de sociedades nacionales que, ancladas en ideas liberales traídas desde Europa, buscaban concluir con la soberanía española en el continente. En este contexto, emerge la figura del protoperiodista en América Latina, hecho que se explica en parte, pues

“[a] partir de las últimas décadas del siglo XVIII la prensa se ideologiza [y] va perdiendo su carácter informativo para convertirse en el vehículo de las ideas revolucionarias que servirán posteriormente al proceso de emancipación y de las corrientes doctrinarias liberales [que], en particular tiende[n] a poner el acento en lo económico”. (Mateo, 2001, p.22)

Sin embargo, como plantea Mateo (2001), habrá que escarbar bien adentro del siglo XIX para que el periodismo hispanoamericano deje ser una actividad elitista y adquiera un rol

protagónico en la difusión masiva de las ideologías y pensamientos que se diseminaban por ese entonces al interior de las naciones que antes fueran colonias españolas. Se trata de un período en el que el capitalismo está comenzado a tomar fuerza en la producción y desarrollo económico del continente, cuestión que también se verá reflejada en la industria de los medios de comunicación con diferentes innovaciones que acelerarán los procesos de impresión y facilitarán las comunicaciones durante esta época. Ya bien entrado el siglo XIX, la difusión del daguerrotipo, perfeccionado por Louis Daguerre (1839); el desarrollo del sistema de impresión por rotativas, iniciado en parte por William Bullock (1866), y la invención de la linotipia por Ottmar Mergenthaler en 1886, generarán el progresivo abandono de las litografías y las caricaturas satíricas del artículo de costumbres, provocando, por consiguiente, que también este género pierda gradualmente su jerarquía al interior del diario. No obstante, el abandono de este género no se debe exclusivamente a la proliferación de estos nuevos métodos, sino más bien a una transformación temática de la escritura del diario, que cederá su enfoque costumbrista a los múltiples hechos noticiosos que, producto de la revolución industrial, propiciarán en los lectores de este medio un interés por temas como el comercio internacional, el trabajo y el espectáculo. De este modo, “en la segunda mitad del siglo surgen los grandes diarios, la prensa verdaderamente importante e influyente, con la que se inaugura un nuevo estilo de periodismo que se proyectará en el siglo XX [en el que la crónica será el género amo y soberano]” (Mateo, 2001, p.23).

III. El *flâneur* y la crónica modernista

El *flâneur*, arquetipo histórico de observador pequeño-burgués que callejea por las metrópolis europeas posrevolución industrial y la crónica modernista, relato híbrido, de carácter periodístico y literario, importado desde Francia y género sucesor del artículo de costumbres, fueron expresiones culturales estrechamente emparentadas durante el siglo XIX. Cuvardic (2010) plantea que se pueden clasificar y señalar diferentes tipos de callejeo durante esta época. Se consideran “los paseos ejecutados por el *flâneur* costumbrista, el modernista, el impresionista, el expresionista o el existencialista [como ejemplos válidos de dicha manifestación conceptual]” (p.60). El propósito de este capítulo es analizar y categorizar los distintos tipos de *flânerie* que fueron ejecutados por los escritores y periodistas hispanoamericanos que moldearon el discurso de la crónica modernista durante este siglo. En este contexto, los juicios realizados forman parte de la selección de un *corpus* de crónicas escritas por tres autores: Eduarda Mansilla, José María Eguren y Augusto D’Halmar. Se considerará para el análisis propuesto los tipos de *flânerie* expuestos por Dorde Cuvardic (2010)⁶⁵.

3.1 La *flânerie* de Eduarda Mansilla

Aun cuando la novelista, música, periodista y dandi argentina Eduarda Mansilla (1834-1892) no dedicó tanta atención en su obra literaria al estudio y escritura de la crónica periodística, y estuvo más bien centrada en la producción de novelas y cuentos para niños, su obra *Recuerdos de viaje* (1882), crónica de viajes de carácter autobiográfico en el que recoge “algunas de sus experiencias y visiones de mundo a partir de sus recorridos por Europa y Estados Unidos” (Sutherland, 2011, p.276), constituye indudablemente un prototipo válido para enriquecer la investigación sobre la *flâneuse* latinoamericana, esto es, la paseante cosmopolita que arriba a las urbes modernas, cuya voz, óptica y reflexión femenina configuran un significativo discurso, aunque enmudecido a causa de la cultura machista y la subordinación del género femenino en la escritura de estos años. Su prosa

⁶⁵ Los tipos de *flânerie* mencionados, que sirven de modelo para la materialización de este capítulo, son los descritos por el escritor puertorriqueño Dorde Cuvardic en su artículo titulado: “El *flâneur* y la *flânerie* en las crónicas modernistas latinoamericanas: Julián del Casal, Amado Nervo, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Arturo Ambrogi” (2010).

abarca novelas como *Lucía Miranda* (1860), *Pablo, ou la vie dans les Pampas* (1869), *Marta* (1873); cuentos para niños como “Tío Antonio” y “Pascua” y dramas como *Los Carpani* (1883), *La marquesa de Altamira* (1881) y *El Testamento* (1885). Junto a esto, se debe mencionar su trabajo periodístico en diversos medios de la época en los que acostumbraba a escribir sobre teatro y modas. Mansilla es una precursora de las letras hispanoamericanas, pues su caso en Argentina, así como el de Emilia Pardo Bazán en España, constituye uno de los primeros ejemplos de autoras que lograron imponerse y ganarse un nombre en un mercado literario habitualmente conformado únicamente por hombres. En este sentido, hay que recordar, como plantea Dorde Cuardic, que

[l]a progresiva aceptación de la *flâneuse* como figura histórica reconocible, así como metáfora conceptual que permite a los científicos sociales comprender los determinantes ideológicos del acceso de la mujer a los espacios públicos, está acompañada del resquebrajamiento paulatino de las sólidas fronteras del modelo patriarcal de la división sexual entre la esfera pública masculina y la privada femenina. (Cuardic, 2012, p.169)

Es habitual encontrarse en la investigación académica sobre el *flâneur*, con artículos que estudian la conexión crónica-*flâneur* en el espacio que comprende la metrópolis decimonónica, pues ese es justamente el territorio en el cual la *flânerie* se ejecutó, y donde se ha estudiado conceptualmente de forma tradicional. No obstante, en esta ocasión se ha seleccionado una crónica, extraída del capítulo I de su libro *Recuerdos de viaje* (1882), que relata los eventos y experiencias recogidas por Eduarda Mansilla antes de su arribo a Nueva York, es decir, durante el viaje y desembarco que precede a la observación de La Gran Manzana.

Primera parte: comienza el desembarco

La *flânerie* de Mansilla es de corte impresionista, pues expone con precisión, cual reproducción fotográfica, las sensaciones que experimenta, ve, oye y piensa a cada instante sobre lo que acontece durante su viaje en barco, relatando, al mismo tiempo, las actitudes de los viajeros que la acompañan. Así, se localiza en la primera parte de esta crónica a una pasajera que, consciente de estar próxima a llegar a Nueva York después de un viaje de trece días desde África, proyecta con entusiasmo las actitudes de los pasajeros respecto a la última cena servida en el barco en la víspera del fin del recorrido. Sin embargo, también se encarga

de clarificar que el mar es un espacio impredecible. Por lo tanto, esta, que puede parecer la última comida del barco, seguramente no será la concluyente. Pero, ¿por qué es de importancia aludir a esta última cena? Pues representa la expectación del turista, quien se ha desplazado largamente desde su residencia habitual para enriquecer su experiencia de viajero; la ansiedad financiera del peregrino en búsqueda de nuevas oportunidades; y la alegría conclusiva de quienes al finalizar este viaje se reencontrarán con sus seres queridos:

Los semblantes se iluminan, los apetitos se aguzan, las simpatías se acentúan, ¡al parecer!; pero ese banquete de adiós destinado a calmar las inquietudes del viajero y a pacificar los pobres estómagos exhaustos, suele no ser, la última comida que abordo se hace. El mar es caprichoso; y el hombre falible. Todos los que han viajado, conocen el momento solemne del arribo. (Mansilla, 1882, p. 15-16)

Se trata de una descripción detallada de los ánimos, excitación y ansiedad de los pasajeros, quienes, agotados de tan largo viaje y ávidos de llegar prontamente a su destino, acuden raudamente a ordenar en sus valijas el equipaje:

La agitación es general, el va y viene de los pasajeros que activan su atavío y de los empleados del buque, que como viajeros que son igualmente, tratan de despachar, con la mayor rapidez posible sus quehaceres, complicados por la llegada, para bajar a esa tierra tan ansiada por el navegante. Ya viaje éste por gusto, o aquél por deber: la tierra es la esperanza de todos. (Mansilla, 1882, p.16)

Mansilla es la *flâneuse* que se “esconde entre la multitud” como planteaba Benjamin, permaneciendo atenta a cada reacción, cada realidad nueva y cada alteración que haya que modificar en el retrato. ¿Cómo se desenvuelven?, ¿Qué conductas tienen? ¿Cuándo finalmente se tome tierra los lazos aquí conseguidos continuarán o serán disueltos? Todo eso y más se pregunta y responde Mansilla, quien redacta con delicada prosa cada escena de esta obra en movimiento. Se trata de una de las partes tal vez menos reconocibles del *flâneur*: la llegada a la ciudad, el desembarco:

Reina el tumulto, el desorden, en tales ocasiones; a la regularidad y monotonía de la vida ordinaria, sucede la agitación, la confusión. Y entonces, puede verse patentemente, cuán efímeras y transitorias son esas relaciones, contraídas en la vida tan íntima y estrecha de abordo. La llegada afloja como por encanto, vínculos que parecían tan sólidos ayer tarde al ponerse el sol; vínculos creados por la necesidad y

mantenidos por la costumbre. Con la misma facilidad con que se formaran, se disuelven los grupos varios; y de una intimidad de todos los momentos, suele no quedar ni aún el recuerdo. Como las aguas del Leteo, la tierra produce el olvido y a veces la ingratitud. La ruptura suele ser tan rápida cuanto persistente, careciendo con frecuencia, hasta de las formas que hacen soportable toda separación. La culpa no es de nadie, es de todos. (Mansilla, 1882, p.16-17)

Segunda parte: fin del desembarco, tierra firme

Entre la algarabía, la exacerbación y el tráfigo producido por el retiro de los equipajes y la fila para descender a tierra, Mansilla focalizará su escritura en las conductas de los pasajeros que precipitadamente transitan a su lado. Se trata de una prosopografía que grafica y evidencia aquella del *flâneur* en conjunción con la pretensión diacrónica de la escritura de la crónica modernista: el don de hacer ver que el tiempo no avanza si no ocurren cambios en la escena. ¿Cuáles son los modos y comportamientos de los sujetos en dichas circunstancias? ¿Demuestran cortesía? ¿Son groseros? Calificativo tras calificativo, Mansilla recuerda que nadie está a salvo de la incertidumbre que suscita la llegada a un lugar nuevo:

“Hasta la vista; [¡]estoy buscando un baúl que no encuentro!” dice un viajero, malhumorado. Agrega otro, con marcada cortesía: “Señora, siento no poder ser útil a Ud... ¿en qué hotel podré...?” “Ignoro...; pero ya nos veremos,” es la respuesta lacónica y evasiva; que, con el olor de tierra, hanse (sic) despertado los escrúpulos sociales, adormecidos por los continuos vaivenes que las olas imprimen al flotante vehículo. “Por aquí, caballero; ¡le llaman a Ud. de tierra!”, grita un comedido. (Mansilla, 1882, p.17)

No obstante, su pluma se desplaza velozmente de la descripción a la exposición de un contenido que evidencia una reflexión crítica sobre su entorno. Mansilla repasa la idea de *agradar* cuando se llega a un lugar nuevo y, con esta, la necesidad de cuidar la apariencia, el atuendo y la actuación. Los hombres son sujetos de su comentario, en el que también se retoma la estética del dandismo que, como dice Juan Pablo Sutherland: “se pasea como un fantasma por la Europa del Siglo XIX, recreando interesantes ámbitos de la vida social y cultural en medio del auge de la sociedad burguesa y sus contradicciones” (2011, p.19):

Los hombres no forman excepción a esta regla o conato de seducción inocente. Ostentando pliegues caprichosos, vence (sic) levitas arrugadas, que yacían en el fondo de la mala durante la travesía, y que vienen a reemplazar el [*jaquet*] algo descolorido de todos los días, *bueno para a bordo*. ¡Error! aquella levita y el sombrero coqueto, llegarán al hotel cubiertos de polvo. El viajero novel cae siempre en la falta de *vestirse* para desembarcar. En tanto que el aguerrido, guarda sus galas para cuando haya sacudido el polvo del camino, en la ancha bañadera que en el hotel le aguarda, entregándose luego al hábil peluquero, que habrá de dejarle irreprochable y como nuevo. (Mansilla, 1882, p.18)

Es claro que en esta parte de la crónica, Mansilla focaliza su observación en las personas por sobre la descripción del entorno, pero también deja espacio para la autorreflexión y la expresión de sus emociones. Vale la pena mencionar, respecto de la última afirmación, su impresión de sorpresa y hasta de enfado frente a la costumbre norteamericana de saludarse de beso en la boca, acto que considera impúdico para el contexto de una situación pública:

Aquellos besos al padre (*Pa*, que el Yankee todo lo acorta) a John, hermano o primo, no eran dados o recibidos en la mejilla o en la frente, acompañados de un abrazo tierno, como en nuestra raza se estila; eran estampados en plena boca y acompañados de un vigoroso *shake hands* muy prosaico; y beso y apretón de mano me movieron a la risa. (Mansilla, 1882. p.19)

Valiosa observación se realiza posteriormente a esta cita, ya que da cuenta de las creencias íntimas de la escritora, cuyo contenido podría denotar, al mismo tiempo, el reflejo de una sociedad patriarcal en la que las mujeres ven encapsuladas sus inclinaciones respecto a la sexualidad, transitando hacia un conservadurismo instaurado por un enfoque machista: “Los labios, me parecen sitio sagrado, que no debe así no más prestarse a públicas efusiones de familia. Si me equivoco, tanto peor, conservo mi error, porque me es grato” (Mansilla, 1882, p.19).

La salida del barco continúa siendo caótica; Mansilla recuerda con incomodidad el control de pasajeros que se realiza *ad- portas* de su ingreso a Norteamérica. Su *flânerie* resiste impresionista. Allí evocará la figura de Dante Alighieri y de la Divina Comedia, pues se imagina como parte de una multitud de escarmentados que debe, antes de transitar hacia su destino, enfrentarse a una legión de individuos horriblos que hablan idiomas ininteligibles

y se muestran aterradores, semejantes a los descritos por “*il Sommo Poeta*” en el infierno:

Recordé al Dante, sin poderlo remediar, cuando seguida de mi numerosa *smala*, me encontré a cierta altura del muelle, delante de un muro humano, que vociferaba palabras desconocidas, como una legión de condenados. Eran seres groseros, feos, mal en trazados, con enormes látigos, que blandían desapiadados, furiosos, sobre las indefensas cabezas de los viajeros, cuyo paso impedían. De repente, un alma, un viajero, caía en poder de alguno de esos demonios, y en el instante éste enmudecía, conduciéndole en misterioso silencio, sólo Dios sabe dónde. (Mansilla, 1882, p.20)

Tercera parte: la aduana neoyorkina

Después de este mal recuerdo, prosigue Mansilla con la descripción de su experiencia en la aduana estadounidense. Su manejo de la lengua inglesa ya no es el de la infancia, cuestión que la avergüenza. El trámite es expedito en este sitio. ¿Quién es esta mujer? ¡Ah! Su pasaporte “*¡that’ll do!*” Se trata de una diplomática: que pase libremente, parece decirle el empleado. El calor la agobia, el verano en Nueva York revive la metáfora del averno. ¿Será un infierno La Gran Manzana para Eduarda Mansilla?

“¿Qué dicen? ¿Qué dicen?” mis compañeros, volviéndose a mí, como a la fuente. Y la fuente respondía: “¡No les entiendo!” y fuerza era responder la verdad, porque mi turbación era visible. [...]Ah! Pero con aquel calor y aquella atmósfera sofocante, hubiera, como Esau, cedido hasta la más preciosa de mis prerrogativas, por un baño. (Mansilla, 1882, p.22)

Cuarta parte: entrar a la ciudad

La escritora finalmente comienza su periplo por Nueva York; sin embargo, no es esta tierra la que ansía comentar, sino París. París, *c’est la ville des lumières* para Mansilla. Entrar a Nueva York no hace más que confirmar dicha afirmación: “comenzó entonces ese ávido mirar del viajero, que se vuelve todo ojos, al penetrar en una ciudad desconocida o conocida, si por fortuna esta es París” (Mansilla, 1882, p.22). Le impresiona París, qué duda cabe.

París, la capital del dandismo: bastón, levitas y sombreros de copa. La ciudad que con tanto hastío caracterizó Baudelaire, y que d'Halmar apreciaba intensamente, para Mansilla parece ser la Atenas del siglo XIX. Pero no, lo admirable no es ir por vez primera, sino regresar:

Nada hay más grato que volver a ver a Paris; creo, lo afirmo, la impresión que se recibe al ver la Capital de la Francia por vez primera no es tan intensa ni tan completa, como la que se siente al volver a verla. (Mansilla, 1882, p.22)

Quinta parte: la admiratibilidad

En la última parte de esta crónica, Mansilla reflexiona sobre el concepto de *admiratibilidad*. Respecto a él, y su relación con la belleza, la escritora plantea la tesis de que el acto de admirar requiere de un individuo educado para ello; por lo tanto, no se produciría espontáneamente. Lo planteado por Mansilla podría apelar a un proceso que en alemán se designa con la palabra *Bildung*, el cual remite al acto de autocultivo del espíritu humano, tanto en el ámbito personal como cultural. En relación con lo anterior, viene al caso compartir una cita de Terry Eagleton, presente en su libro *Cultura* (2016):

Los seres humanos han de asumir la responsabilidad sobre sí mismos, moldearse, hacer algo valioso y excepcional con sus dotes naturales. La cultura busca la integridad o completitud, pero el autocultivo implica una forma de autodivisión, de ser artistas y artefacto en un cuerpo. (p.40)

Respecto a la cita del autor inglés y haciendo hincapié en lo planteado por la escritora argentina, cabe mencionar que en el siglo XIX muchos artistas no se dedicaban exclusivamente al trabajo de una sola disciplina, pues la sed de aprendizaje y la búsqueda de diversos modos de expresión artística, en conjunto con las coyunturas sociales provocadas por la economía industrial en su estándar de vida, los incitaba a explorar y a desarrollar otras actividades y campos del conocimiento. En este sentido, no es de extrañar que Mansilla considerara que la capacidad para admirar no era propia de alguien poco cultivado, pues su cosmopolitismo, intelectualidad y condición social burguesa la llevaron desde muy joven a establecer un fuerte vínculo con la cultura europea y el arte en general. Esto se ve reflejado en su vasta obra artística, la cual no solo se expresa en el campo de las letras, sino también en el de la música, con diversas producciones para canto y piano. Empero, lo que lo resulta

llamativo de su reflexión, es que ocurre justamente a partir de su llegada a Nueva York, y a la ausencia de observaciones positivas sobre esta urbe. En vez de admiración por Nueva York, Mansilla se deshace en elogios hacia París. ¿Será que aquella contradicción producida, a raíz de sus cavilaciones sobre la *admiratibilidad*, oculta una sutil analogía entre ambas ciudades, entre Nueva York, la de los bárbaros, y París, la de los iniciados en las artes de admirar? Sea como fuere, lo que predomina es la impresión del instante concebido; una impresión pasajera, pero inestimable, de alguien que llega a una ciudad que parece no agradarle ni asombrarlo en lo absoluto.

Al inicio de este análisis, se planteó la hipótesis de que la *flânerie* expuesta en la crónica escogida de Eduarda Mansilla es del tipo impresionista. Dicha forma se explica, en parte, por la exposición de lo observado por sobre lo expresado por el cronista en la escena. Cabe recalcar que la crónica seleccionada relata la llegada de la *flâneuse* a su lugar de destino: Nueva York. Por lo tanto, no evidencia la clásica observación del *flâneur baudelaireano*, ya que no se hace en las calles y pasajes de una metrópolis, como plantea Hessel (citado por Cuvardic, 2010) “con la pretensión de recuperar la memoria de la ciudad al deambular por las olvidadas callejuelas del caso histórico”, ni tampoco evidencia la sensación de fastidio que experimenta el poeta frente al consumismo capitalista y al declive de las relaciones humanas, la desigualdad y la marginalidad que sufren las clases sociales menos favorecidas en las ciudades modernas, reconocible en el *flâneur decadentista*. Tampoco se trata de una *flânerie expresionista*, pues la autora no ansía atiborrar la escritura de la crónica con las emociones que experimenta, sino con lo que acontece en la escena descrita, en el croquis de costumbres que salta a la vista durante el término de este viaje y su llegada a Nueva York. Se trata entonces de una *flânerie* en la que predomina la impresión de un instante, y en la que se pone de manifiesto la condición humana tal cual es observada, alejándose de una pretensión idealista de carácter romántico. En este sentido, se entiende que la exposición sistemática de lo visto, la cual se relaciona con las sensaciones que son percibidas en dicho instante, presupone un accionar impresionista, el cual se centra en el registro de las impresiones de un momento dado durante el viaje realizado por la escritora. En este sentido, cabe recordar lo que plantea Galgani (2018), respecto a la *flânerie* impresionista de Augusto d’Halmar, callejeo que presenta similitudes con lo analizado y propuesto aquí sobre la crónica de Eduarda Mansilla:

Se trata de un observador que recorre y describe la ciudad y sus espacios, recogiendo percepciones visuales, auditivas, táctiles y olfativas, al mismo tiempo que tratando de

leer, en cada uno de los monumentos, jardines, museos, bulevares, etc., la información letrada que lleva auestas. Ya sea desde una ventana, desde un tren o un barco, acompañado o solitario, el paseante d'halmariano se distingue y separa de la multitud. [Constituyendo una *flânerie* que, al igual que en el caso de Eduarda Mansilla,] es aristocrática y, al mismo tiempo, es intelectual y sensorial. (p.86)

3.2 La *flânerie* de José María Eguren

Con el propósito de ejecutar un examen crítico que permita plantear una hipótesis respecto a la *flânerie* desarrollada por José María Eguren, se ha seleccionado el texto “Notas limeñas”⁶⁶, crónica dedicada a la ciudad de Lima contenida en el libro *Motivos* (1959). Es preciso señalar que, en razón de que Eguren fundamentalmente escribió poemas y no crónicas, resulta complejo determinar una potencial *flânerie* desarrollada por el escritor peruano sin evaluar y contrastar previamente el contenido de su prosa con el de sus innumerables versos. Sin embargo, para objeto de este apartado, se ha decidido considerar *cum grano salis* únicamente este texto, dado que se encuentra en sincronía con los requerimientos discursivos del presente estudio —que considera a la crónica modernista como objeto de análisis literario para el tratamiento conceptual del *flâneur*—.

La obra del poeta, escritor, fotógrafo y pintor peruano José María Eguren (1874-1942), no ha sido tradicionalmente objeto de análisis respecto a la teoría del *flâneur*. Esto, pues, aun cuando Eguren se dedicó a la publicación de prosas, crónicas y ensayos en la prensa de la época (*La Revista Semanal*, *El Comercio* y *La Prensa*) como mecanismo para subsidiar económicamente su carrera, participando junto con Abraham Valdelomar y Juan croniqueur (Juan Carlos Mariátegui) de la revista dandi y decadentista “*Colónida*” (Sutherland, 2011, p.275), su nombre es más conocido por su labor poética, por la cual es “considerado fundador de la poesía peruana contemporánea y representante del simbolismo en su país” (Sutherland, 2011, p.275). Entre sus trabajos más conocidos destacan *Simbólicas* (1911), *La canción de las figuras* (1916), *Visiones de enero* (1923), *Poesías* (1929) y *Motivos* (1959). De todos los libros mencionados con antelación, *Motivos* es la única obra de Eguren en que los textos

⁶⁶ La Revista Semanal, N°198, Lima, 18 de junio de 1931.

están basados íntegramente en el discurso de la prosa. En este sentido, Ricardo Silva-Santisteban (2005) indica que

[L]os textos de *Motivos*, su única obra en prosa, fuera de algunos trabajos circunstanciales y de un pequeño cuento, son ajenos a las características de la prosa común; su intención es evocativa o estética y en ellos Eguren trata de captar el desenvolvimiento psicológico de la naturaleza y el arte, escogiendo el medio de aprehensión cartesiano. La densidad y nerviosa riqueza mental de algunos trozos, ofusca a menudo la línea de pensamiento, en una primera lectura, pero quien relea estas páginas vencerá las dificultades y *Motivos* se le abrirá como una fuente de inagotable deleite; lo que, aparentemente, es un uso continuo de elipsis en el discurso de su prosa, puede reconocerse como un artificio lingüístico y una rápida movilidad en el hilo conductor de las ideas. (p.109)

La *flânerie* que Eguren proyecta en esta crónica es de carácter preponderantemente expresionista, pues se trata de un texto en el que el paseante urbano posiciona la expresión de sus emociones por sobre una descripción e información de los acontecimientos que se producen en el objeto observado. Es decir, interesa principalmente exteriorizar la subjetividad interna del escritor (la voz del yo), más que dejar una huella del instante en el que transcurre dicha acción como se evidencia en la *flânerie* de talante impresionista. Eguren manifiesta su aprecio por la ciudad de Lima, cual si fuera una oda, caracterizando y dando forma a la exposición diacrónica de su *flânerie* por la capital peruana, mediante una gama cromática de colores vivos, tonalidades cálidas y símbolos varios, que representan algunos espacios públicos y personajes típicos infundidos por la alegría, la belleza y la lisura femenina.

Primera parte: retrato de una ciudad alegre

La primera parte de la crónica “Notas limeñas” describe una metrópolis dinámica, a semejanza de otras capitales como Santiago de Chile o Buenos Aires, en que sus habitantes, seres rebosantes de júbilo y de tonalidades luminosas, son caracterizados como si fuesen parte de un cuento alegre en el que *flâneur* pudiera ser un actante más. Eguren pinta el retrato de la ciudad de Lima con tintes que definen un espacio en el que abunda la alegría, la sencillez y la armonía durante la mañana. Se trata de un paseante que transita por la urbe,

dichoso de advertir como sus *motivos* característicos emergen gradualmente y a un ritmo perfectamente controlado. Así comienza con las campanas, que con su apacible cadencia y eufonía parecieran convocarlo a festejar la religión católica; las niñas, alegoría de la inexperiencia y el juego inocuo, que salen a su encuentro complacidas y a buen paso, cual las hermosas ninfas de la mitología griega; la madre colegiala, institutriz de la oración, la salvaguardia y el amor al prójimo; y los enamorados, modelos de la bobería y de la ingenuidad adolescente. Para Eguren, toda la ciudad es un cuadro en movimiento que evoca alborozo y simplicidad, excepto por sus calles, las cuales no evidencian este rasgo en ningún caso. Estas tienen nombres que recuerdan al paseante el folclor de un mundo y un tiempo lejanos, en el que América Latina recibía mayor influencia de Europa, un período de agradables sueños que remiten a la fundación y construcción de la Lima histórica.

Tienen nombres de maravilla estas calles. La infancia sueña con ellos, imaginando el de Barbones como una banda de curvos figurones de barba, y el de Animitas como las tristes viejecitas blancas, como la Santa Campana. La Lima de los recuerdos, se ve al través de un cristal rosa y verde. (Eguren, 2005, p.366)

Los colores toman fuerza en la descripción de los sentimientos del poeta. Lima se ve a través de un cristal binario: rosa y verde. La elección cromática no es antojadiza, pues el rosa, color tradicionalmente asociado a la femineidad, irradia, al igual que Lima, aspectos como el donaire y la belleza femenina. Respecto a dicha afirmación, Heller (2008) plantea que

[t]odas las cualidades del rosa se consideran típicamente femeninas. La rosa la fuerza de los débiles, como el encanto y la amabilidad. [...] Y rosa es también la sensibilidad y la sentimentalidad. El rosa, mezcla de un color cálido y un color frío, simboliza las cualidades nobles del compromiso. (p.214)

También se trata de un color que en la tradición católica se encuentra vinculado con estados como la felicidad y la dicha, emociones que se desprenden de las palabras del cronista.

Respecto a la mención del color verde, podría tratarse de una directa alusión a la propia juventud del poeta en la ciudad de Lima. En este sentido, se debe mencionar como sustento para dicha afirmación lo siguiente:

El verde es el color de la juventud. Un joven que aún está “verde” es aquel cuyas formas de pensar son como la “fruta verde”, o como el mosto que aún no ha fermentado, del que en alemán se dice que es “vino verde”. (Heller, 2008, p.109)

Hay que recordar que Eguren estudió en el Colegio de la Inmaculada y posteriormente en el Instituto Científico de Lima, por lo que la frase: “La Lima de los recuerdos, se ve al través de un cristal rosa y verde”, podría remitir a la experiencia adolescente del escritor en la ciudad, y a no las características que la ciudad exteriorizaba en 1931, fecha en que se publicó la crónica estudiada.

Segunda parte: Lima, “la ciudad de la gracia”

Eguren continúa su relato aludiendo a las niñas de Lima, quienes parecen ser los *motivos* que resaltan de la metrópoli. Las niñas reflejan el garbo, la delicadeza y la suntuosidad femenina que caracteriza a la ciudad. Aquí Eguren, tal vez sin pretenderlo, apunta derechamente a la clásica caracterización del *flâneur* expuesta por Benjamin (2012). Así, “[u]na vez que el escritor entraba al mercado, miraba a su alrededor como dentro de un panorama. [...] [El] *flâneur* va tomando muestras botánicas por el asfalto” (p.97). Se trata efectivamente de una escritura panorámica. En esta, el escritor aprovecha de mencionar aspectos como el mercado, las galerías, las tiendas y almacenes, pero siempre focalizando su mirada en un elemento, en este caso las niñas limeñas, pues ellas son el motivo de su pintura:

Las niñas ríen; bajo el sol de la mañana y miran las vitrinas; joyas, juguetería con olor a madera pintada. Van al paseo, al sarao, a las fiestas volubles: con corazón; sin corazón; pero siempre en la gracia y lisura que les son propios; lo es la gracia por sutileza ingenua y la lisura por ser una palabra inventada por ellas, y porque les pertenece en concepto. Lisura es una canderosidad picaresca que tiende al rojo, pero se queda en rosa. Se diría que cada limeña es una lisura; es decir, una rosa, una nubilidad sin espinas. (Eguren, 2005, p.367)

Lima es una ciudad que ha sido bañada por la gracia de la cultura europea. Lima es un jardín de rosas. Una muestra de civilización, refinamiento y un sitio idóneo para el trabajo del poeta. No solo el Madrid dieciochesco, aquel Madrid pintoresco, ha dejado su huella en

la cultura limeña, sino que también lo ha hecho la cultura francesa, símbolo de la sofisticación durante el siglo XIX.

En el dieciocho, Lima recibió las figuraciones del Madrid pintoresco; las galas y las pelucas, las cabezas doradas. La gracia española, la agudeza, el donaire, corrían parejas con el ingenio de Lima y su galanura delicada. Lejana esta ciudad del Occidente elegante, recibía, como en un viento armonioso, coloraciones de Francia; de ella aprendió la finura y las risas galantes. Mas pasaron estos años de donosura y rigodón, vinieron las tapadas de un leve oriente, risoteras y graciosas. El ingenio, la evocativa creación de Palma; la visión antañera, fiestas rosadas, ojos de todas las bellezas, labios de todos los besos. Lima fue, y es todavía, la mansión del amor; el amor de las flores, y el de las palmeras distanciadas. (Eguren, 2005, p.367)

Tercera parte: la colegiala

La colegiala es el motivo más importante de esta crónica. La colegiala representa a Lima y esta, a un territorio en el que la coquetería, la sonrisa y la elegancia están presentes en todos sus espacios. Las colegialas también son un símbolo erótico. Un motivo para apelar al romance, al amor, y al goce estético que percibe el cronista en la ciudad. Las colegialas son libres al igual que lo es Lima. Son ingeniosas, crean códigos y artificios lingüísticos que ni ellas comprenden y se deshacen en risotadas, algazara y tráfago ciudadano. Lima es la ciudad de las colegialas, pues Lima personificada, tal vez sea igual que una de ellas. Lima es una ciudad para cortejar, para soñar, *¡for to love each other deeply!*

La colegiala es intuitiva e independiente, posee una filosofía inventada, sus ideas innatas, la filosofía de su gusto, suya propia como sus cintas y sus aros. Hablan un idioma caprichoso inaprendible; se entienden entre ellas. Lucen bello ingenio e inventiva. A solas, aplican a sus incipientes novios las peores palabras, cuyo significado ignoran completamente. Al oír un relato gracioso contestan con una risa premeditada, ruidosa y desairada, que desconcierta. Son noveleras y agudas. Una colegiala, en un juego de autores, figuró de Goethe, otra de Byron; una, la más suave, quiso ser Paul de Kock. (Eguren, 2005, p.367)

Cuarta parte: la Lima de antaño y la Lima de hoy

La ciudad que Eguren describe en su periplo no es la de otros tiempos, pues se ha liberado, modificando su presencia otrora anclada en el atavismo esclavista —referencia que pudiera apelar implícitamente a la memoria histórica de la ciudad bajo dominio español—, por una suerte de expresión subjetiva de sus propias formas, libres e independientes.

Al desnudar la forma, desnuda el alma y aleja el velo obscuro. Hoy Lima es subjetiva; antes no lo era por procederes atávicos, por cadenas grises. El corazón antiguo tenía algo de esclavo en su altivez externa. Por asociación de ambiente, por arraigo costumbrista, no era libre. (Eguren, 2005, p.368)

Para el poeta la ciudad ha cambiado, de eso no hay duda, y es la cultura el motor de dicha transformación. En este sentido, es preciso señalar como aspecto que respalda su tesis, su percepción respecto a un posible abandono en la idiosincrasia de la ciudad de una estética academicista con pretensiones miméticas de la cultura europea —aspecto reconocible en las clases burguesas de América Latina durante el siglo XIX—, en pos de una adopción de los rasgos étnicos de la cultura popular limeña. No queda del todo claro si se trata de un deseo o de una sensación percibida durante su tránsito por la ciudad; no obstante, lo que se desprende de sus palabras es una crítica, una mordaz observación del gusto por las apariencias y el arribismo del academicismo limeño. Esto se explica en parte pues, para el poeta, dicho aspecto ha enmudecido en el pasado los rasgos típicos de Lima, interviniendo incluso en aspectos tales como el lenguaje —lo que se exhibe en el uso rutinario de expresiones léxicas muchas veces provenientes del extranjero o de disciplinas específicas en interacciones cotidianas del habla—:

Los vocablos forenses, por ejemplo, se repiten en la conversación, en la prensa y hasta en el mercado. Otro tanto sucede con términos recogidos de filosofía y religión. [...] Nada de la descriptiva coloreada de la campiña española, poco de la animada parla viva. (Eguren, 2005, p.368)

Se trata, entonces, de una sutil crítica hacia la imitación de las formas estilísticas del discurso latinoamericano postcolonial que, mediante su academicismo, intentaba adquirir el mismo estatus social de la cultura europea, sobre todo la proveniente de París. En otras palabras, se da cuenta de un esnobismo renovado que se aferra fuerte en los círculos universitarios, en la prensa y en el arte limeño de la época, por cierto:

Esta tendencia pertenece al pasado; el academismo es bueno siempre que no limita y seca el alma y sus manifestaciones. Pero el academismo es un estilo y éste ha sido por largos años el de Lima. El prejuicio de imitación ha apagado talentos innegables. Pero la raza latina, y la ciudad de la gracia es muy latina, surge de las cenizas y se transforma. (Eguren, 2005, p.368)

Viene al caso mencionar, que no todos los escritores de la época veían con malos ojos la influencia de la cultura europea en las ciudades de América Latina. Tal es el caso del escritor chileno Augusto d'Halmar, quien, como plantea Galgani (2018):

“[A] pesar de su lenguaje culto, a pesar de su estampa corporal europea, a pesar de su vestuario y sus modelos, su mirada latinoamericana, su asombro y su alegría revelan las huellas de su postcolonialidad; *mimicry* que no oculta un arribismo que, al mismo tiempo, es ponderación sin límites con respecto a París y amnesia total con respecto a su origen provinciano. (p.79)

Es claro que esta tensión entre la modernidad europea y la modernidad latinoamericana (que Galgani denomina “periférica”), originaba diversas valoraciones y debates entre los escritores de la época. En el caso de d'Halmar, su aprecio por la primera puede ejemplificarse, además de en su infinito amor y admiración por la ciudad de París, en razón de su “deseo de europeizarse con la elección de un seudónimo y con su narrativa y autopoyética vinculación con un barón nórdico: el barón d'Halmar” (Galgani, 2018, p.79). No obstante, el caso de Eguren es diferente, pues su naturaleza postcolonial no le incitaba a la imitación, sino más bien a una necesidad de encontrar formas originales que le permitieran diferenciarse de la estética europea, encontrando una escritura y esteticismo propio —a pesar de haber seguido como poeta la herencia de la escuela simbolista francesa, al haber admirado y leído constantemente a autores como Baudelaire, Verlaine o Mallarmé—.

Quinta parte: Lima es una ciudad de luz

La expresión “ciudad de luz”, en francés “*Ville de lumière*”, es una denominación que tradicionalmente se ha utilizado para referirse al París de los siglos XVIII y XIX —período en el que la capital francesa reflejó, además del desarrollo de diversas áreas del conocimiento moral y científico, las transformaciones propias que la revolución industrial y la

mercantilización de la sociedad moderna produjeron en aspectos culturales tan diversos como la moda, el espectáculo y el arte—. En este marco de acción, también se usó para aludir a otras ciudades del mundo que eran destino imperdible para el dandi en búsqueda de conocimiento, sofisticación y cultura. A propósito de ello, cabe recordar lo que planteaba Mansilla (1882) respecto a la *admiratibilidad* y su mención a París durante su llegada a Nueva York:

Pocas cosas hay más susceptibles de crecer y educarse que la *admiratibilidad*. El salvaje no se da cuenta de los edificios que ve por vez primera; los ve mal, los juzga con su criterio estrecho de salvaje. Para comprender lo bello, es forzoso tener en nosotros un ideal de belleza, y cuanto más elevado es este, mayor es nuestro goce, por mucho que el reverso de la medalla produzca en nosotros cierta insaciabilidad estética, si la palabra es permitida, y nos incline un tanto al pesimismo. (p.22)

En este contexto, el dandi se presenta como una figura ávida de la experiencia estética, encarnación propicia de la *admiratibilidad*, la cual encontraba su espacio idóneo en las urbes modernas del siglo XIX: Londres, Madrid, Barcelona, Roma o Viena constituyen ejemplos válidos de dicha afirmación. Se trataba entonces de ciudades que para el viajero bullían de sensualidad, de tráfago y, fundamentalmente, de donaire: experiencia cultural que para los dandis latinoamericanos de la época resultaba absolutamente obligatoria. Sin embargo, esta admiración por las urbes modernas también se dio dentro de América Latina porque

[los dandis latinoamericanos] vendrán signados por la profesionalización de sus escrituras (Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Juan Croniqueur, Joaquín Edwards Bello, figuras relevantes de la crónica modernistas latinoamericana) y en los medios escritos masivos desplegarán sus nuevas visiones de mundo, así demostrarán su atracción por las grandes metrópolis americanas y la lectura de autores europeos marcados por el decadentismo, la bohemia y el esteticismo del siglo XIX. (Sutherland, 2011, p.20)

A este grupo de autores selectos y de destinos de viaje imperdibles durante fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, debemos añadir a José María Eguren y a la ciudad de Lima. Sus últimas palabras serán indudablemente una muestra de su admiración por Lima; su historia, cultura, tradiciones e idiosincrasia son para él poeta el reflejo de una ciudad romántica, pasional y, sobre todo, alegre: un lugar donde se respira diariamente la esperanza:

Lima guarda una canción desconocida, un ritmo que no hastía, una delicadeza elegante la lleva a superior cultura, al don inmortal. Sus avenidas son bellas y su miraje amable. Un grande espíritu la ennoblece; adorable por sus bellezas, enaltecida por la gracia, es un aliento generoso la ciudad poética de la esperanza. (Eguren, 2005, p.369)

Al inicio de este apartado sobre la *flânerie* de José María Eguren, se planteó la hipótesis de que el callejeo urbano que ejecuta el escritor peruano sobre la ciudad de Lima es del tipo expresionista. Dicha afirmación se sostiene en el hecho de que la escritura de su crónica sobre esta ciudad presenta elocutivamente la expresión de sus emociones frente al objeto observado, a diferencia del registro sensorial y descriptivo de los instantes que marcan su recorrido por la ciudad. En este sentido, y siguiendo la definición y caracterización del movimiento expresionista, se entiende que una *flânerie* de este tipo debe caracterizarse por la expresión de los sentimientos y emociones del cronista frente a la descripción objetiva del objeto seleccionado como tema para su texto, en este caso, la ciudad de Lima. El expresionismo pretende sobreponer la subjetividad del yo por sobre lo objetivo de la escena representada. En este contexto, “Notas limeñas” pudiera tratarse de una crónica expresionista, pues en su contenido no se evidencia una tendencia a exponer la información de manera imparcial, sino que predomina la expresión de los juicios de valor que el poeta, en su periplo urbano, siente la necesidad de manifestar al lector. Se trata de una crónica que evidencia la admiración que siente Eguren por la metrópolis peruana. Un relato íntimo que, indudablemente, da muestras de la crónica modernista como un género del yo. No obstante, se trata de una crónica en la que no se utiliza una temática asociada a la experiencia de la muerte, la desdicha, la violencia o la enajenación moderna, temas recurrentes en el movimiento expresionista del siglo XX. Por el contrario, predomina lo que se podría calificar como un estado de eudaimonía en las palabras del artista, pues Lima es descrita como un “paraíso ignorado” al interior del continente, una visión ideal, casi divina, de una ciudad moderna, en la que reina la paz, la armonía y, sobre todo, la belleza en sus múltiples formas materiales e intangibles. Aun cuando la carga simbólica del texto presenta dificultades al momento de plantear una hipótesis única respecto al tipo de callejeo que se describe en esta crónica, en este apartado se ha decidido defender la tesis de una *flânerie* expresionista, en virtud de las características discursivas que predominan en el relato seleccionado.



67

3.3 La *flânerie* de Augusto d'Halmar

El escritor chileno Augusto d'Halmar (1882-1950) fue uno de los artistas más representativos del modernismo hispanoamericano: un intelectual cosmopolita, devoto de las formas estilísticas del arte, la historia, las costumbres sociales y las características intelectuales de la cultura europea, en particular las que proceden de París (ciudad luz del siglo XIX), a la que considera preferente en relación con la latinoamericana, y cuyo prototipo social de tipo burgués pretende asimilar tanto desde su concepción política individual como desde su condición étnica poscolonial. En palabras de Galgani (2018): “[d'Halmar] representa la búsqueda del intelectual latinoamericano de aquellos componentes de la modernidad que considera fundantes de la cultura universal (p.78).

Nacido en Santiago, pero trasladado a pocos días de nacer a la ciudad de Valparaíso, d'Halmar, desde muy joven, mostró inclinación hacia el mundo de las letras.

Estudió en el liceo de hombres Miguel Luis Amunátegui desde 1896 hasta 1898, [luego] se trasladó al Seminario Conciliar de los Ángeles Custodios, el que abandonó en 1899 para dedicarse a las letras. Su producción literaria se inició con la publicación

⁶⁷ Lima durante los carnavales de 1931. Imagen extraída del diario *El Peruano*.

de "La Tía" en el periódico La Tarde y terminó en 1949 con Curso de oratoria. (Memoria Chilena)

Además de su trabajo como escritor, labor en la que compuso novelas (*Juana Lucero* (1902), *La lámpara en el molino* (1912), *Los Alucinados* (1917), *La sombra del humo en el espejo* (1918), *Mi otro yo. La doble vida en la India* (1924), *Capitanes sin barco, tres novelas* (1934)), relatos y crónicas de viaje (*La Gatita* (1917), *Nirvana* (1918), ensayos (*Rubén Darío y los americanos en París* (1941), *Los 21* (1948)) y poemarios (*Lo que no se ha dicho sobre la actual revolución española* (1941), *Palabras para canciones* (1942)), “d’Halmar fue un político destacado, llegando a ejercer el cargo de cónsul general de Chile en Indostán en (1907- 1909)” (Memoria Chilena). Junto a lo anterior, también ejerció los trabajos de traductor, conferenciante y periodista, con labores específicas de corresponsal de guerra y de cronista —siendo contratado por los diarios *La Nación* de Buenos Aires y *La Unión* de Santiago de Chile—. Este último aspecto de su vida es el que interesa para ejecutar el análisis de la *flânerie d’halmariana* que se presenta en este apartado del capítulo.

Para Jaime Galgani (2018), autor de *La reja* (2015), Doctor en Literatura de la Universidad Católica de Chile, Decano de la Facultad de Historia, Geografía y Letras de la UMCE y especialista chileno en la obra de Augusto d’Halmar, “la biografía de d’Halmar se divide en tres grandes períodos: 1882-1907 (niñez y juventud en Chile), 1907-1934 (errancia en diversos países) y 1934-1950 (residencia en Chile hasta su muerte)” (p.86). Con respecto a lo antes planteado, este apartado se centra en el segundo período de la vida de d’Halmar, etapa en la que escribió *La sombra del humo en el espejo* (1918), relato híbrido, de bella mixtura entre un cuaderno de viajes y una novela con características discursivas y elocutivas del tipo cronístico, del cual se rescata el capítulo “El Egipto” (apartado XXIII) para el análisis del segmento de este capítulo. Con respecto a lo antes mencionado, viene al caso indicar que Juan Pablo Sutherland, escritor, comunicador social, profesor del Magíster de Género de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y editor de *Cielo Dandi: Escrituras y poéticas de estilo en América latina* (2011), fue quien seleccionó específicamente este extracto de la obra de d’Halmar para completar la sección de su libro, titulada: “Flanear, viajes y metrópolis”; capítulo en el que, además de la obra del escritor chileno, se presentan los textos previamente analizados de Eduarda Mansilla y José María Eguren, y las crónicas *El viejo París* y *De sobremesa*, de Rubén Darío y de José Asunción Silva, respectivamente. Por lo tanto, la elección para el análisis que aquí se presenta no es

antojadiza, y responde a una búsqueda metodológica de textos y autores que se encuentren en sincronía con los requerimientos escriturales del estudio propuesto.

Contextualización del relato

Para comenzar con el análisis, cabe recordar que Augusto d'Halmar llega a Egipto con una pretensión distinta a la de otros viajeros y turistas de la época. A él no le cautivan los célebres sepulcros de El Cairo, pues por más que estos relaten la historia de una cultura imbuida de un misticismo mágico e inigualable, a su juicio tan solo son edificios fantasmales posados frente a la mirada atónica de turistas que, creyendo ver un fenómeno que solo sucede unas pocas veces, instalan sus tiendas y abarrotan las inmensas sombras que dan Keóps, Kefrén y Micerinos. Para d'Halmar, todos los caminos conducían a un solo destino: La Gran Esfinge de Guiza. En Egipto, para él, únicamente existe ella, la criatura mítica que lo embelesa y que anhela presenciar a toda costa. No obstante, durante su inminente búsqueda encontrará un motivo más importante para pintar en su cuadro, la hechizante sensualidad de un muchacho árabe que lo acompañará durante toda su travesía por este país:

¡Egipto! ¿Cuándo la prestigiosa palabra suena para nosotros por primera vez? Antes de conocerlo, ella me evocaba un hombre en traje talar, cubierto de una alta tiara, teniendo en su bastón enroscada una serpiente. ¿Tal vez es en la Historia Sagrada donde la aprendemos? Después de haberlo conocido, sigo viéndolo bajo la forma de un esbelto muchacho que esgrime en la mano un látigo. Y éste es mi criado de allá: mi mejor amigo. Los años han pasado, las rojas siestas africanas se han ido amortiguando en mi memoria. La silueta de Zahir-Shaik también ya no es sino una de esas sombras chinescas que nos fingen los recuerdos. (d'Halmar, 1924, p.17)

Zahir es un joven guía egipcio que d'Halmar conoce en el primer viaje que realiza para conocer la esfinge. Allí, este esbelto muchacho analfabeto lo deslumbra inmediatamente. Su rostro reúne la mixtura perfecta de las razas atávicas: la boca aniñada, su nariz tan preciosa como oscilante, y unos ojos insondables de exotismo como el inmenso arenal egipcio. Aquellos rasgos entronizan misticismo y sensualidad, hechizo erótico que somete al chileno desde el inicio:

Sus rasgos eran nobles como las líneas de sus formas, casi transparentadas por la túnica; pero lo que constituía su hermosura era la nariz vibrante, la admirable boca infantil y grave y los ojos entoldados, cambiantes y profundos, como deben ser los de

aquellos que en la quietud persiguen la ronda de los espejismos. (d'Halmar, 1924, p.27)

No obstante, en esta ocasión, el chileno no entablará más que algunos escuetos monosílabos con su atractivo guía. El verdadero encuentro se suscitará horas después cuando d'Halmar, tras contemplar largas horas la esfinge, pierda el tranvía y no tenga manera alguna de regresar a su hotel:

En el galpón del paradero de los tranvías no había un alma, y yo me sentí otra vez desamparado ante la noche cerrada en el país extranjero. El camino de palmeras se prolongaba interminable. El reloj del pequeño andén marcaba casi las diez. También por la primera vez yo había perdido la noción del tiempo. Un bulto se separó de la obscuridad y se me acercó quedamente. Me volví de lleno, y vi ante mí al árabe de la tarde. - ¡Ah! -exclamo con una risa sacudida-. Ya sabía que el hermoso viajero tendría necesidad de recurrir a mí. (d'Halmar, 1924, p.38)

Zahir será el fiel compañero de d'Halmar en sus paseos por El Cairo. Juntos recorrerán la capital de la cultura árabe, visitando suntuosos palacios y admirando, como dos compinches imbuidos de arrobamiento, templos, mezquitas y santuarios de las tres religiones abrahámicas. No obstante, todo viaje idílico tiene su término y este no será la excepción.

Primera parte: adiós a la luna

La primera parte de la crónica seleccionada encuentra a un d'halmar que, abrumado por la apremiante despedida de esta tierra mágica y de sus innumerables tesoros, vuelve por última vez a contemplar su esfinge amada, acompañado por Zahir y por la inmensa luna que los protege. Se trata de una narración impresionista que describe cronológicamente los últimos pasos dados por el chileno en tierras egipcias. La luna es el símbolo (la despedida) que resalta de sus palabras; la luna y Zahir son una misma entidad, aquella luz que iluminó su alma desterrada desde que llegó a este país:

Y era también aquí, en las desolaciones del páramo, que se me había revelado la magia de las fases de la Luna: de la Luna nueva, afilada como una segur de acero; esquife misterioso de Hécate recogiendo a los muertos, cuyo creciente desata las mareas y los torbellinos. De la Luna llena, donde miramos como en un espejo convexo la eterna

huida al Egipto de nuestros sueños; Tanit, la Rabber, fúlgida redoma de aljófar en la cual se embeben las almas como se disuelven los cuerpos en el légamo de la tierra; cuya plenitud aletarga las olas y las mece, cual si estuviesen suspendidas como una hamaca a sus largos rayos sedeños. Del último cuarto de la Luna, parecido al sistro de bronce de mi pesadilla; Diana-Astarté-Selena, tres advocaciones distintas y una sola divinidad; cuyo menguante aplaca las arenas y retira a su vez las mareas, como una red de mallas escamadas. (d'Halmar, 1924, p.80)

Segunda parte: un grito en el silencio

La *flânerie* postulada por el escritor en este relato es de carácter impresionista, dado que son las sensaciones emanadas del entorno las que predominan en el cuadro. No obstante, las sensaciones exteriores mutarán rápidamente, pasando a ser una muestra de lo que siente el escritor en su interior. El dolor asoma por todas partes: La luna es Zahir y Zahir es la luna, él lo ha iluminado durante este viaje, él es el motivo de su sufrimiento:

Y la gravedad en que se habían pasado nuestros coloquios se aumentaba ahora con esa inquietud que se lleva en las entrañas la víspera de las separaciones; tristeza angustiosa que siempre me sorprende como nueva y es, sin embargo, la misma que vengo experimentando desde el comienzo de mis destinos; separación de los seres que se van; separación más resignada, pero no menos desgarradora, de las cosas de las cuales nos vamos. (d'Halmar, 1924, p.81-82)

De la cita se extrae uno de los mayores tormentos del advenedizo: la imposibilidad de quedarse en un solo sitio eternamente. Augusto d'Halmar sintió más pertenencia fuera de su patria que dentro de ella. Ahora su patria estaba junto a Zahir en esa noche desolada, en esa fatal, pero hermosa despedida del muchacho árabe que lo enloqueció con su dulce y cándida compañía. La indiferencia de Zahir, y su propia apatía, es lo que más le duele. Parece ser que el silencio es lo único que puede escucharse en este instante; frente a la luna; frente a la esfinge y frente a sus propios demonios, solo queda emprender el camino de regreso:

Callados en el trayecto, no parecimos despertarnos sino cuando el mehari se detuvo por sí mismo en el término acostumbrado. Entonces, el gamal, con indiferencia, se informó por la primera vez sobre el hotel en el cual yo me alojaba y sobre la hora de mi tren. (d'Halmar, 1924, p.82)

Ni siquiera se miraron, la frialdad de El Cairo fue más portentosa que sus propios deseos:

Montó a su vez y volvió riendas sin volver tampoco la cabeza. Yo me quedé inmóvil ante la negrura del Nilo, que rodaba abajo. A lo lejos, muy lejos, el resplandor del Cairo. (d'Halmar, 1924, p.83)

D'Halmar debe regresar a la que fuera su única patria: el destierro; pero antes, contemplará por una última vez el Nilo. El vértigo de quien sabe que debe hablar presiona su voz, sus palabras, sus movimientos. La despedida es inminente, empero aún antes de partir de El Cairo, una fuerte ansiedad lo inunda, tal como a Edvard Munch, con un grito inconmensurable.

La *flânerie* aquí postulada por Augusto d'Halmar es fundamentalmente impresionista. Los símbolos expuestos tienen su propio color y sonido, son negros y alicaídos respectivamente. No obstante, la historia también cuenta con la exposición de sus propias emociones. Estas no son felices ni luminosas como lo fuera antes El Cairo, sino más bien oscuras, oscuras como la sensación de destierro, oscuras como las noches que vendrán sin Zahir. Es cierto que la realidad y la ficción a veces se entremezclan, tal vez, esta no sea la excepción. En sus viajes a la India d'Halmar estuvo muy enfermo, pero fue auxiliado por un amigo, el pintor Rafael Valdés. En relación con dicha información y, considerando que esa experiencia viajera pudo inspirar la redacción de *La sombra de humo en el espejo* (1924), cabe hacerse una última pregunta: ¿será posible que tras el manto del amable beduino árabe que enamoró a d'Halmar durante su estancia en Egipto, tal vez siempre se encontrara el rostro de Valdés? Sea como fuere, Zahir, inevitablemente, ocupó un lugar privilegiado en los recuerdos del escritor chileno sobre esta tierra, siendo incluso más poderoso que las pirámides, la esfinge y la inmensa sombra proyectada por la luna en el espejo.

Conclusión y proyecciones

La crónica modernista fue un género que durante el siglo XIX destacó como ningún otro en los diarios del continente americano. El estudio de dichos textos y sus exponentes, permite en la actualidad comprender cuál era la visión sobre el mundo moderno que los artistas del continente extraían en su condición de cronistas viajeros. Gracias a la crónica modernista, el ciudadano promedio, para quien realizar un viaje a Europa, Asia o África resultaba imposible, fue capaz de enterarse de los hechos más relevantes que ocurrían en el mundo entero. En este tiempo, la crónica siguió la estrategia del *flâneur*, arquetipo de pequeño burgués que callejeaba por los pasajes y galerías de las urbes tras la revolución industrial. En esta tesis de Magíster se exploraron, en primer lugar, los lineamientos planteados sobre dicha conexión, establecidos por la investigación de Walter Benjamin, quien analiza el vínculo entre el *flâneur* y la literatura panorámica basada en las costumbres de la época. A partir de su estudio, se intentó indagar aquellos aspectos que el autor alemán no abordaba en profundidad, como las implicancias del *flâneur* en el relato policiaco de Edgar Allan Poe y la visión sobre la modernidad que se desprendía de la poética de Baudelaire en torno a la ciudad de París. Si bien Benjamin explora dichas asociaciones culturales, su literatura no profundiza demasiado en este tema. En dicho sentido, el primer capítulo de esta tesis pretende dar nuevas luces sobre este fenómeno, que permitan enriquecer aún más la investigación realizada hasta nuestros días sobre este arquetipo histórico y su presencia en la literatura panorámica. En segundo lugar, tomando como soporte los estudios ejecutados tanto por Aníbal González como por Ángeles Mateo acerca de la evolución que experimenta el género crónica en el continente americano, se intentó profundizar, en aquellos componentes no suficientemente desarrollados por estos autores. En este contexto, se exploran obras sugeridas como ejemplo para la comprensión histórica del género y su presencia en la prensa hispanoamericana de la época, con la pretensión de contribuir a la investigación académica que actualmente hipotetiza sobre aquellos rasgos que, del relato de costumbres, dieron paso a la crónica periodística del siglo XIX. Finalmente, siguiendo el método de Dorde Cuvardic para analizar y comprender la presencia del *flâneur* como estrategia discursiva en la escritura de la crónica modernista, se hipotetiza sobre el tipo de *flânerie* llevada a cabo en la crónica de tres escritores no analizados por Cuvardic, a saber, Eduarda Mansilla, José María Eguren y Augusto d'Halmar.

Las implicancias que de este estudio académico se extraigan, no buscan ser reveladoras sino complementarias para el desarrollo de esta temática. Es de esperar que esta investigación sirva de base para la realización futura de estudios de literatura comparada, que aborden temas como la subalternidad en cuanto paradigma reflejo de la situación del escritor americano frente al autor europeo durante el siglo XIX. En este contexto, se plantea a futuro la siguiente investigación:

Analizar comparativamente los textos periodísticos de Arturo Ambrogi, Rubén Darío, Julián del Casal y Carlos Pezoa Véliz, intentando descubrir semejanzas y diferencias que permitan plantear una tesis que evidencie cómo estos autores entendían, desde su condición poscolonial, su posición frente al escritor europeo y la subalternidad contenida en ella.

Bibliografía

- Baudelaire, C. (2019). *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Taurus.
- Baudelaire, C. (2006). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Collins. (2011). Collins pocket plus: español-francés/ francés-español (10ª ed.).
- Colón, C. (1493). Cartas de Colón. Recuperado de:
<http://www.culturandalucia.com/Cartas%20de%20Cristobal%20Col%C3%B3n.htm>
- Crary, J. (1990). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Madrid: Cendeac.
- Cuvardic, D. (2010). *El flâneur y la flânerie en las crónicas modernistas latinoamericanas: Julián de Casal*. Recuperado de:
<https://www.redalyc.org/pdf/442/44248784002.pdf>
- Cuvardic, D. (2005). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Publibook.
- Darío, R. (2018). *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile*. Santiago: Ediciones Tácitas.
- d'Halmar, A. (2009). *La sombra de humo bajo el espejo*. Santiago: Sangría Editora.
- Durkheim, E. (1986). *Las reglas del método sociológico*. Ciudad de México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Eagleton, T. (2017). *Cultura. Una fuerza peligrosa*. Madrid: Taurus.
- Eguren, J. (2005). *Los motivos*. Barcelona: Huerga y Fierro editores.
- Fernández de los Ríos, A. (2002). *Guía de Madrid, manual del madrileño y del forastero*. Madrid: La Librería.
- Heller, E. (2008). *Psicología del color*. Barcelona: Gustavo Gili
- Larra, M. Las antigüedades de Mérida. Recuperado de:
<https://www.biblioteca.org.ar/libros/131695.pdf>
- Larra, M. (2018). *Obras completas de figaro*. Nueva York: Wentworth Press
- Larra, M. El día de los difuntos de 1836. Recuperado de:
<https://www.biblioteca.org.ar/libros/130078.pdf>
- Larra, M. (1833). El pobrecito hablador. *Revista satírica de costumbre*. N°12.

- Larousse. (2014). Gran diccionario larousse español-francés/français-espagnol (16ª ed.).
- Galgani, J. (2018). *Paseo escritural de Augusto d'Halmar durante la primera guerra mundial en París*. Santiago: Ediciones UCSH.
- Mansilla, E. (1882). *Recuerdos de viaje*. Barcelona: Ediciones Viso.
- Mateo, A. (2001). Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI). *Revista chilena de literatura*. N°59. P. 14-39.
- Mesonero Romanos, R. (1983). *Escenas Matritenses*. Madrid: Méndez editores.
- MINEDUC. (2020). *Bases Curriculares para la Educación Básica y Media*. Santiago: MINEDUC.
- MINEDUC. (2020). *Libro de texto primero medio*. Santiago: MINEDUC.
- MINEDUC. (2020). *Libro de texto segundo medio*. Santiago: MINEDUC.
- MINEDUC. (2020). *Libro de texto tercero medio*. Santiago: MINEDUC.
- MINEDUC. (2020). *Libro de texto cuarto medio*. Santiago: MINEDUC.
- Moreno del Alba, José. (1997). *Las minucias del lenguaje*. Ciudad de México: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Poe, E. (1841). Los crímenes de la calle Morgue. Recuperado de:
<https://ciudadseva.com/texto/los-crimenes-de-la-calle-morgue/>
- Poe, E. (1843). El misterio de Marie Rôget. Recuperado de:
<https://ciudadseva.com/texto/el-misterio-de-marie-roget/>
- Real Academia Española. (2014). Diccionario de la lengua española (23a ed.).
- Reed, J. (2006). *México insurgente*. Ciudad de México: Editores mexicanos unidos.
- Reed, J. (2017). *Diez días que estremecieron al mundo*. Madrid: Siglo XXI.
- Rotker, S. (2006). *La invención de la crónica*. Ciudad de México. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Sutherland, J. (2011). *Cielo dandi: escrituras poéticas de estilo en América Latina*. Barcelona: Eterna Cadencia Editora.
- Walser, R. (2020). *El paseo*. Madrid: Siruela.

Anexos

I. La crónica en la escuela

1. Introducción

Hablar del género crónica y de su utilización como recurso didáctico para el fortalecimiento de la práctica de escritura en la escuela, particularmente en la asignatura de Lengua y Literatura (1° y 2° medio) o Lenguaje y Comunicación (3° y 4° medio), pareciera hoy un tema de discusión desgraciadamente anacrónico. Seguramente, para aquellas voces que atesoran aún los gloriosos años en los que Pedro Lemebel rompía el clásico canon literario chileno y hechizaba con su estética crítica a los profesores recién salidos de la carrera de Castellano, dicha afirmación pudiera resultar escandalosa; no obstante, este género híbrido, en el que se reconoce, por un lado, un singular tratamiento de la estética literaria, y por otro, un propósito informativo, en nuestros días parece haber sido injustamente desterrado de la escuela, siendo reemplazado por otros discursos de la prensa (tal vez con menos relevancia en cuanto a forma estética: estructuras retóricas y literariedad; contenido lingüístico: componentes gramaticales, léxico-semánticos y semióticos; y pertinencia académica: investigación e impacto en la formación del profesorado de Castellano) que en nuestros días atiborran las páginas de los libros de texto y sirven de modelo para el desarrollo de actividades formuladas por los planes curriculares concernientes a la asignatura. Tal es el caso de la noticia, el reportaje o, incluso, el de la reseña, géneros periodísticos a los que se les entrega mayor relevancia en el aula que a la crónica periodística. Empero, no es de interés plantear aquí que dichos géneros no contribuyen al aprendizaje de la escritura o de la comprensión lectora en los estudiantes del siglo XXI; pero, si se pone en la balanza cualquiera de las publicaciones que los modernistas realizaban en los diarios decimonónicos del continente, y se comparan, con el objeto de enseñar lenguaje en las aulas, con las escrituras producidas por los periodistas de la actualidad, estas últimas, claramente, serían consideradas un material de menor valía discursiva. No obstante, es cierto también que la mayoría de los cronistas hispanoamericanos del siglo XIX fueron destacados poetas antes de asumir el oficio periodístico, cuestión que dotó a este género de abundantes recursos poéticos y de una sintaxis más flexible producto

de una elección elocutiva de carácter simbólico, más detallada que la que presentaban textos contemporáneos como el reportaje. Con respecto a lo anterior, se debe indicar que sería injusto demandarles dicha empresa a periodistas que, después de estudiar seis años sobre ética e investigación periodística, pasan a llenar páginas y páginas de farándula criolla y de contenido prescindible en los diarios de la nación. No obstante, es cierto también que aún se escriben crónicas en los medios nacionales. De hecho, este género en la actualidad parece vivir un nuevo auge producto del desarrollo tecnológico y la modernización de los medios de comunicación, posibilitando, incluso, el surgimiento de “cronistas digitales”, quienes a través de la proliferación de las nuevas plataformas tecnológicas y de las redes sociales (Facebook, Instagram, Twitter, Wattpad, YouTube, etc.), narran y describen los sucesos más relevantes de la cotidianidad, tal como lo hicieron autores como Augusto d’Halmar, Eduarda Mansilla, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Julián del Casal, Arturo Ambrogi, José Martí o Rubén Darío durante el siglo XIX. No obstante, aquí se hipotetiza que la crónica periodística, género que reflejó las transformaciones de la sociedad europea y, posteriormente, la hispanoamericana durante los siglos XIX y XX, pudiera no recibir la atención merecida como recurso de aprendizaje para el desarrollo de la escritura en la escuela actualmente.

1. El Chile actual: un sitio ideal para leer y escribir crónicas

El Chile del siglo XXI experimenta cambios precipitados, en cuanto a materia económica, política y social, al igual que lo hacía el del siglo XIX y el del siglo XX. Se trata de un país recientemente fracturado por un estallido ciudadano, en el que el modelo de desarrollo social y económico ha sido puesto en jaque: “Una crisis de confianza”, para algunos; “el total fracaso de la doctrina neoliberal”, para otros. Sea como fuere, la clase política, los medios de comunicación y el empresariado chileno fueron fustigados por una ciudadanía que en masa atestó las calles del país durante los meses de octubre, noviembre y diciembre del año 2019. Además, se trata de un Chile fatigado por el encierro, desesperado por las deudas y encolerizado por el hacinamiento suburbano y la ausencia de medidas sociales concretas para resistir la crisis económica producida a raíz de la crisis social. En este contexto, los jóvenes, al mismo tiempo de acostumbrarse a mirar por las pantallas de sus móviles cómo las calles, el metro y algunos edificios icónicos del país eran incendiados a diario; ser testigos directos de las violaciones a los derechos humanos registradas durante las protestas,

desprendidas de los enfrentamientos entre la policía y los manifestantes; y enfrentar la incertidumbre de poder rendir o no su prueba de ingreso a la universidad en las condiciones adecuadas, también han debido convivir con un confinamiento forzado, producto de la pandemia mundial del coronavirus —aspecto que ha desnudado la marginalidad socioeconómica en la que viven muchos de ellos—. En este sentido, y considerando dichos aspectos pertenecientes al contexto actual que atraviesa el país, se considera que, en la medida que las condiciones sanitarias lo permitan y la vuelta a clases presenciales se haga efectiva, la lectura y la escritura de la crónica periodística en la asignatura de Lengua y Literatura o Lenguaje y Comunicación, podría entenderse como un terreno fértil para la expresión del pensamiento crítico y la construcción de una “voz propia” en los estudiantes que actualmente cursan enseñanza media.

2. Lugar que ocupa la crónica periodística en los libros de textos

Revisando los libros de texto de enseñanza media de la asignatura de Lengua y Literatura o Lenguaje y Comunicación, sugeridos en la actualidad por el Ministerio de Educación de Chile, se puede evidenciar que la crónica (género literario-periodístico) ocupa un espacio muy reducido como objeto de estudio para fortalecer las habilidades de lectoescritura en la escuela si se le compara con otras tipologías textuales provenientes de la prensa. En este sentido, interesa aportar con datos, extraídos del análisis de estos libros de texto, que comprueben la afirmación hecha anteriormente. Esto, con el objeto de motivar la creación de propuestas didácticas que utilicen la crónica periodística como dispositivo para desarrollar la habilidad de escritura en la enseñanza media chilena.

Texto de primero medio:

El Texto del Estudiante de Lengua y Literatura 1° Medio (Ediciones SM, 2016), de Andrea Berríos Muñoz, David Peralta Valdés y Paul Vera Solís, es el método que sugiere el Ministerio de Educación chileno para el trabajo de la asignatura durante primer año medio. Según sus autores, con este método “los alumnos aprenderán a comprender textos tanto escritos como orales y a comunicarse cada vez mejor, ya sea leyendo o escribiendo, escuchando o participando en situaciones de comunicación (Berríos Muñoz, Peralta Valdés, Verá Solís, 2016). Se trata de un método de estudio que, así como los que le preceden, está

compuesto por unidades temáticas (“Héroes y villanos”, “Astucia y Sabiduría”, “Lazos de familia”, “La libertad, Literatura y contexto”, “Identidades colectivas”) que tienen como propósito el desarrollo de estrategias y habilidades para la adquisición de la competencia lectora. Con respecto a lo anterior, cabe mencionar que estas unidades, al estar definidas a partir de un tema específico, no utilizan necesariamente tipologías textuales pertenecientes a un mismo género para el desarrollo de actividades. En otras palabras, en una misma unidad se pueden encontrar textos expositivos, argumentativos y literarios, a diferencia de otros métodos que se estructuran a partir del estudio por tipología textual (expositiva, argumentativa, literaria). En síntesis, se trata de un método que tiene por objeto leer diversos textos para poder desarrollar habilidades y estrategias lectoras, en el que la práctica del lector es acompañada de actividades y talleres de investigación, escritura y oralidad. Ahora bien, ¿cuál es el lugar que ocupa la crónica periodística dentro del método? Prácticamente ninguno. Entre los diversos textos que aparecen en el método, los cuales incluyen extractos de novelas, cuentos, poemas, canciones, textos dramáticos, artículos científicos, reportajes, charlas TED, ensayos, columnas de opinión, publicidad y propaganda, la crónica no aparece por ningún lado, ni existe mención alguna al concepto ni a sus autores más representativos.

Texto de segundo medio:

El Texto del Estudiante de Lengua y Literatura 2° medio (Editorial Santillana, 2017), de María José Barros Cruz, Natalia Contreras Rivera y Claudia Saravia Sobarzo, es el método sugerido por el Ministerio de Educación para el trabajo de la asignatura durante 2° año medio. Se trata de un texto compuesto por seis unidades organizadas en distintas subunidades y secciones, las que permiten desarrollar la comprensión lectora, la investigación y la producción de textos escritos y orales (Barros Cruz, Contreras Rivera, Saravia Sobarzo, 2017, p.3). El libro señalado es un método de estudio que divide sus unidades por temas (“Seres y Haceres”, “El desengaño del mundo”, “Cruce de Horizontes”, “Las caras de la ambición”, “Contar desde Latinoamérica”, “El último viaje”), diversidad de textos y géneros discursivos. Al revisar su interior, a diferencia del texto de primero medio, sí aparece una referencia a la crónica como género literario periodístico. Esta se encuentra en la unidad “Las caras de la ambición” (p.220), apartado titulado: “Una crónica periodística y un foro”, sección antecedida previamente por el apartado “Medios masivos de comunicación” (p.208). En este segmento del texto, subunidad de expresión escrita y oral, se invita al estudiante a escribir una crónica periodística que tiene por tema “las ambiciones

en la vida de las personas”. Se trata de una actividad que tiene por objeto la redacción de una crónica periodística en la que el alumno puede plasmar su punto de vista sobre el tema propuesto. Respecto a lo anterior, el texto propone una serie de actividades que tiene como propósito activar los conocimientos previos del estudiante con respecto al género seleccionado para la actividad. De este modo, se formulan tres preguntas de activación cognitiva: 1) ¿qué sabes sobre el género de la crónica periodística? 2) ¿Qué reflexión o ideas sobre la ambición has desarrollado hasta el momento? 3) ¿Qué piensas que aprenderás con el trabajo de esta subunidad? Para ejemplificar la actividad, se presenta una crónica audiovisual sobre la deportista chilena Paola Muñoz. A continuación, se plantea una serie de preguntas a partir del video propuesto y sobre algunas imágenes seleccionadas del mismo: ¿Qué comunican estas imágenes? ¿Cómo se relacionan con el relato que hace el periodista? A partir de lo visto en la crónica, ¿Cuál es la ambición de Paola Muñoz? ¿Qué hace para conseguirlo? Junto a ello, se presenta una breve definición del género crónica y otra serie de preguntas sobre la temática de la ambición. La definición es la siguiente:

La crónica es un género periodístico que se caracteriza por presentar el relato de un hecho o la reflexión que este provoca, incluyendo elementos valorativos e interpretativos del periodista que la escribe. La organización de los hechos suele tener un orden cronológico y es habitual que, durante el relato, el periodista comunique diferentes aspectos de su experiencia al presenciar, cubrir o investigar el hecho informado. (Barros Cruz, Contreras Rivera, Saravia Sobarzo, 2017)

De la cita presentada, viene al caso recordar que se remite a una definición bastante genérica de la crónica periodística, pudiendo incluso confundirse con otras tipologías textuales presentes en el periódico, que también involucran la participación de los juicios de valor del periodista, como los artículos de opinión. No obstante, cumple con el objetivo propuesto en la actividad. Por añadidura, se presenta un cuadro con un enlace que redirige al estudiante a un sitio web en donde aparece la redacción de una crónica periodística que tiene como propósito servir de modelo para el cumplimiento de la actividad propuesta.

En las próximas páginas, se plantea un cuadro de contenido con los pronombres reflejos y una tabla con los marcadores discursivos de ejemplificación, digresión, ordenación y recapitulación. Además, se incluye otro cuadro, a modo de rúbrica, con indicadores para revisar la crónica hecha por el estudiante. En este último, se establecen los aspectos que debe cumplir la escritura de una crónica periodística (título de carácter atractivo, narración de

hecho o situaciones, descripción de personas y lugares, estructura cronológica del relato y reflexión o síntesis final de parte del emisor del texto). En conclusión, el Texto del estudiante de Lengua y Literatura 2° medio, sugerido por el Ministerio de Educación, presenta el desarrollo de una actividad sobre la crónica periodística. Aun así, el género no encuentra gran presencia a lo largo del método para poder desarrollar las habilidades de escritura en los estudiantes de segundo año medio.

Texto de tercero medio:

El Texto del Estudiante de Lenguaje y Comunicación 3° medio (Ediciones SM, 2012), de Camila Domínguez Ureta, Claudia Vásquez Cifuentes, Cristián Araya Martínez, Berenice Wendegass Moreno y María Paz Lundin Gaona, es el método de estudio para la asignatura de Lenguaje y Comunicación sugerido por el Ministerio de Educación para el trabajo escolar durante tercer año medio. Se trata de un texto enfocado a la adquisición de estrategias y habilidades lectoras basado en la lectura de diversas tipologías textuales con enfoque en la anterior Prueba de Selección Universitaria (PSU) de Lenguaje y Comunicación, actualmente modificada y denominada Prueba Obligatoria de Comprensión Lectora. Al igual que ocurre con los otros métodos de estudio, este libro de textos incluye unidades determinadas por temas (“Artistas: género lírico”; “Viajeros: relatos de viaje”; “Ciudadanos: la argumentación”; “Protagonistas: género dramático”; “Diversos: visiones de mundo”, “Críticos: ideas y debates”). En cada una de estas unidades, el libro propone una evaluación inicial, un taller de comunicación, lectura de textos, un taller de escritura, una síntesis de contenidos y una evaluación final. Cabe mencionar que en este documento no se aprecia, como en los anteriores métodos de estudio analizados con antelación, la dispersión en cuanto a tipologías textuales dentro de una misma unidad.

Con respecto al tema que compete a este análisis, se debe plantear que la utilización de la crónica periodística como recurso didáctico para la adquisición de habilidades lectoescritoras en los estudiantes, es prácticamente inexistente en este método. No obstante, se pueden rastrear algunas menciones a este género en la sexta unidad del texto, específicamente en la subunidad denominada: “La opinión en los medios de comunicación”. En dicho apartado, se plantea una breve contextualización sobre el oficio del periodismo a principios del siglo XX y se menciona la aparición del periodismo interpretativo, tipo de prensa que se encuentra vigente hasta nuestros días. Luego de dicha mención al periodismo de opinión, se presenta un reportaje sobre el oficio periodístico de Gabriel García Márquez,

a fin de ilustrar lo planteado como tema en esta subunidad. Junto a ello, aparece a un costado un cuadro de vocabulario en el que se define la palabra crónica (p.251). La definición es la siguiente: “Narración en que se sigue el orden temporal de los acontecimientos. Artículo periodístico o información de radio o televisión sobre temas de actualidad” (Domínguez Ureta, Vásquez Cifuentes, Araya Martínez, Wendegass Moreno, Lundin Gaona, 2012). En la página siguiente, se presenta como dato un texto sobre los escritores y el periodismo. En este se menciona la transformación que experimenta el oficio periodístico con el paso del modernismo y las vanguardias. Además, se presentan dos breves biografías sobre Joaquín Edwards Bello (1887-1968) y Juan Emar (1893-1964). En las páginas siguientes, se adjunta un texto del periodista chileno Álvaro Matus (1962), titulado: “Historia abreviada del periodismo de opinión en Chile”, y una serie de actividades a partir de la comprensión de dicho escrito, respectivamente. Con todo, no se registra ninguna otra mención en el libro a la crónica periodística.

Texto de cuarto medio:

El texto del estudiante de Lenguaje y comunicación 4° año medio (Editorial Santillana, 2013), de Catalina Acevedo Setz, Natalia Aguilera Meneses, María José Barros Cruz y Jorge Zárata Soriano, es actualmente el método de estudio sugerido por el Ministerio de Educación chileno para el trabajo de la asignatura de Lenguaje y Comunicación en cuarto año de enseñanza media. Se trata de un extenso texto de estudio dividido en seis unidades caracterizadas por la inclusión de un tema, acerca del cual se plantean actividades, a raíz de diversas lecturas que pretenden la adquisición de habilidades de comprensión lectora, expresión oral y escrita. En palabras de sus autores:

[El] texto de estudio Lenguaje y Comunicación IV medio tiene dos grandes objetivos: el primero es afianzar tus habilidades de comprensión lectora, expresión oral y escrita; el segundo es ampliar tu conocimiento del lenguaje, la literatura y el mundo, presentándote lecturas de calidad acompañadas de diversas actividades de análisis. (Acevedo Setz, Aguilera Meneses, Barros Cruz, Zárata Soriano, 2013)

A diferencia de los otros métodos analizados, en este sí halla sustento la tesis planteada al inicio: la crónica periodística encuentra un espacio muy reducido como texto-objeto de estudio, en comparación con otros géneros provenientes de la prensa. Así pues, en la primera unidad, titulada: “Ser y existir”, se presenta información sobre el género entrevista, se

explica su estructura, se recomiendan pasos a seguir para su correcta redacción, y se añaden dos textos que sirven de modelo para la comprensión de este género. Semejante situación ocurre con el artículo editorial, género discursivo que se presenta en la unidad tres, titulada: “Voces de Latinoamérica”. No obstante, la crónica periodística no es mencionada en el método.

En conclusión, después de la revisión exhaustiva de los métodos de estudio seleccionados, se puede comprobar que la crónica periodística es un género que no ocupa un espacio preponderante en los libros de texto (Lengua y Literatura, Lenguaje y Comunicación) de enseñanza media, en comparación con otros géneros discursivos provenientes de la prensa. Esta situación invita a hacerse una serie de preguntas con respecto a los datos extraídos: ¿Por qué la crónica periodística, entendiéndose esta como un género rico en cuanto a contenido lingüístico y literario, no se usa como recurso para fortalecer la competencia escritural y el pensamiento crítico en la escuela? ¿Por qué se prefieren, dentro de la categoría de textos informativo-periodísticos, aquellos en los que la escritura no plasma una propia voz del emisor? ¿Será que la escritura de la crónica periodística demanda para su enseñanza, por su propia hibridez discursiva, una tarea más compleja que otros géneros como el reportaje, la entrevista o la noticia? Sea como fuere, la realidad es que este género periodístico no figura en las páginas de los libros de Castellano. No figuran tampoco los autores representativos del género. La prosa de Rubén Darío, Pedro Lemebel o Ryszard Kapuściński no es tomada en cuenta como herramienta para el aprendizaje de la Lengua y la Literatura en estos métodos, cuestión bastante lamentable si se piensa en toda la historia del género y su relevancia particularmente en el siglo XIX y XX. Es de esperar que, en el futuro, con la actualización de los métodos de estudio para la asignatura, este género sirva como medio de aprendizaje para un estudiantado que hoy, como pocas veces en la historia del país, necesita encontrar una voz propia para vociferar lo que piensa con respecto a los hechos que acontecen habitualmente a su alrededor.

3. Presencia de la crónica periodística en las bases curriculares

Revisando las bases curriculares, particularmente en el archivo titulado: “Priorización Curricular: Lenguaje y comunicación y Lengua y literatura 1° básico a 4° medio” (2020), se logra rastrear entre los Objetivos de Aprendizaje de nivel 1, correspondientes a los cursos de primero y segundo medio, la única mención al género crónica dentro de este documento oficial. Se trata del OA 10, objetivo que plantea los siguiente:

Analizar y evaluar textos de los medios de comunicación, como noticias, reportajes, cartas al director, propaganda o crónicas, considerando: Los propósitos explícitos e implícitos del texto. Las estrategias de persuasión utilizadas en el texto (uso del humor, presencia de estereotipos, apelación a los sentimientos, etc.) y evaluándolas. La veracidad y consistencia de la información. Los efectos causados por recursos no lingüísticos presentes en el texto, como diseño, imágenes, disposición gráfica y efectos de audio. Similitudes y diferencias en la forma en que distintas fuentes presentan un mismo hecho. Qué elementos del texto influyen en las propias opiniones, percepción de sí mismo y opciones que tomamos. (Ministerio de Educación, 2020)

No obstante, y a pesar de esta única mención al género, también se localizan otros objetivos que pudieran vincularse con la escritura de un texto como la crónica periodística. En ese marco, se pueden mencionar los OA 12, 15 y 19, los cuales plantean “la aplicación de las habilidades de escritura como medio de expresión personal cuando el estudiante se enfrenta a nuevos géneros”, “la comprensión y evaluación de textos orales y audiovisuales, tales como exposiciones, discursos, documentales, noticias, reportajes”, y “la planificación, escritura, revisión y edición de los textos producidos en función del contexto, el destinatario y el propósito”, respectivamente.

A partir de la información que entrega este documento oficial y los objetivos mencionados, se extraen las siguientes conclusiones: 1) La crónica es aludida como un texto válido para el desarrollo de la competencia escrita en los estudiantes de primero y segundo medio. 2) Se pone énfasis en la diversidad textual, lo que podría otorgar libertad al profesorado de Castellano para desarrollar actividades con un texto periodístico como la crónica de soporte. 3) La escritura es uno de los ejes fundamentales presentes en la priorización curricular de la asignatura. En este eje se reitera la búsqueda de la expresión

personal del alumno como uno de los aspectos fundamentales del objetivo, componente que pudiera desarrollarse a través de la práctica escritural de la crónica periodística.

4. Presencia de la crónica periodística en los programas de estudio

En el “Programa de Estudio Taller de Literatura 3° y 4° medio (2020)” se encuentra una actividad didáctica que implica la transformación de una noticia al formato de crónica literaria. Para esta, se plantea un cuadro donde se adjunta el propósito de la actividad: “Se espera que los estudiantes transformen un texto no literario en uno literario, a partir de la reflexión sobre los límites y relaciones entre ficción y realidad” (Ministerio de Educación, 2020), el objetivo de aprendizaje de esta actividad, basado en el OA6, el cual plantea

[p]roducir textos y otras producciones que den cuenta de sus reflexiones sobre sí mismos y sobre diversas temáticas del mundo y del ser humano, surgidas de las interpretaciones de las obras leídas, de sus trayectorias de lectura personales y de los criterios de selección para estas (Ministerio de Educación, 2020) [.]

y la actitud que requiere el estudiante para el desarrollo de la actividad: “Pensar con apertura hacia otros para valorar la comunicación como una forma de relacionarse con diversas personas y culturas, compartiendo ideas que favorezcan el desarrollo de la vida en sociedad” (Ministerio de Educación, 2020). Junto a ello, se incluye una pauta de preguntas para los estudiantes, una pauta con indicaciones para la planificación y redacción del escrito, orientaciones para el docente, recursos y orientaciones web para apoyar su trabajo, un texto modelo (noticia) para analizar y transformar a crónica, y una definición bastante completa del género crónica.

De la información recopilada en el “Programa de Estudio Taller de Literatura 3° y 4° medio (2020)” se extraen las siguientes conclusiones: 1) El género crónica es considerado un positivo recurso de aprendizaje para desarrollar la práctica de escritura en la escuela durante 3° y 4° año medio. 2) Debido a sus características discursivas, la crónica resulta un buen ejemplo para comprender las diferencias entre un texto informativo (realidad) y un texto literario (ficción). 3) La crónica es considerada por este documento como un género discursivo que propicia la reflexión personal del estudiante y la expresión de sus intereses y visiones de mundo.

5. Conclusiones

En la actualidad, la crónica periodística es una tipología textual que prácticamente no es sugerido por parte del Ministerio de Educación de Chile como medio de aprendizaje y desarrollo del ejercicio de escritura en la escuela. Así lo demuestra la información recolectada, perteneciente a los libros de texto del estudiante, las bases curriculares y los programas de estudio de la asignatura de Lengua y Literatura o Lenguaje y Comunicación. A propósito de la última afirmación, viene al caso exponer unas últimas reflexiones: 1) La crónica periodística es un género que debido a su hibridez (informativo-literaria), puede resultar de mucha utilidad como texto-objeto de estudio para el docente de Castellano, al momento de explicar las diferencias entre textos que plantean acontecimientos pertenecientes a la realidad y textos que configuran relatos de ficción. 2) La crónica periodística es un texto que entroniza aspectos derivados de asuntos históricos, culturales y sociales, pudiendo servir como un recurso de aprendizaje para que los estudiantes entiendan y formen su propio juicio con respecto a las coyunturas políticas que atraviesa Chile en la actualidad. 3) La crónica periodística es un género que expresa las visiones de mundo del escritor. Por lo tanto, su utilización en el aula podría contribuir a la construcción y expresión del pensamiento crítico en el estudiantado de enseñanza media.

II. Un acercamiento a la didáctica de la crónica: propuesta de investigación para trabajar en el aula

1. Introducción

Desde la didáctica de la literatura, surge la curiosidad por ver de qué manera un género tan variable como la crónica es desarrollado por estudiantes a través de la escritura. Esto, debido a que en nuestros días el ejercicio de la crónica en la escuela pudiera constituir una buena práctica escritural para desarrollar el pensamiento crítico y la construcción de una “voz propia”. En este sentido, la crónica es un género que habla de la presencia e intervención del ser humano en la cultura, en la ciudad, en la historia. Este género en nuestro continente y a lo largo de la historia ha tenido distintos tipos de manifestaciones, destacando: la crónica de Indias, la crónica modernista (siglo XIX) y la crónica contemporánea (XX y XXI). En este contexto, en la crónica modernista, objeto de estudio para esta propuesta, destacan varios autores: José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Joaquín Edwards Bello, Rubén Darío, entre otros. En este trabajo, se tomará a Darío como referente de la crónica de ciudad. Como crónica de ciudad, el modelo decimonónico, baudelaireano, dariano, etc., sigue la estrategia del escritor-paseante (*flâneur*).

2. Planteamiento del problema:

La crónica modernista es un género que manifestó las transformaciones de la sociedad industrial del siglo XIX. Este acto se realizó desde una perspectiva peripatética que recorría el ambiente urbano y funcionaba como un mecanismo meticuloso de observación que informaba de los sucesos más relevantes de la cotidianeidad y que, a la vez, resultasen de interés ciudadano. Hoy, los medios tradicionales sufren los embates de la tecnología y de la inmediatez de la globalización. No obstante, la crónica se mantiene incólume, siendo capaz incluso de adaptarse a las nuevas plataformas digitales como un medio fértil para muchos autores chilenos (Bisama, Merino, Zambra, entre otros), quienes, tal vez siguiendo la herencia de Lemebel, han continuado desarrollando este género. Así pues, en este trabajo, interesa saber qué conexiones se pueden establecer entre las crónicas modernistas de fines del siglo XIX y las crónicas escritas por estudiantes escolares en el siglo XXI, describiendo, mediante este proceso, los aspectos afines y divergentes que se desprenden de dicha comparación de textos.

3. Pregunta de investigación:

¿Qué semejanzas y contrastes se pueden observar a partir de la lectura de crónicas del siglo XIX (Darío) y crónicas actuales realizadas por jóvenes?

4. Objetivo general:

Comparar los aspectos similares y divergentes entre tres crónicas de Rubén Darío producidas durante el siglo XIX y crónicas escritas por estudiantes de cuarto año de enseñanza media.

5. Objetivos específicos:

1. Establecer como punto de comparación para analizar el corpus de crónicas seleccionadas el concepto del *flâneur* o paseante.
2. Analizar las crónicas de Rubén Darío sobre ciudades del siglo XIX (París, Nueva York, Santiago de Chile) y las crónicas realizadas por estudiantes de cuarto año de enseñanza media.
3. Registrar las semejanzas y contrastes entre los textos de Rubén Darío y las crónicas realizadas por los estudiantes en una tabla comparativa.

6. Diseño metodológico:

El proyecto se realizará desde un enfoque cualitativo utilizando la técnica de análisis de documentos. Esto permitirá estudiar la crónica como texto reflejo de la ciudad en el siglo XIX, a través de la óptica escritural que presentan las crónicas de Rubén Darío, con el objetivo de establecer una panorámica general sobre los parámetros que constituyen un modelo cronístico decimonónico. Teniendo en cuenta los aportes de diversos teóricos del género (Cuardic, Galgani, Mateo, Montaldo, Rotker), se intentará establecer una cierta caracterización de la mirada del observador peripatético, *flâneur*, de la modernidad, a fin de establecer parámetros válidos de comparación entre la crónica decimonónica y la crónica actual realizada por jóvenes en la escuela.

6. Aspectos ético-investigativos:

Para efectuar el objetivo general de esta investigación, será necesario acceder a las crónicas escritas por un grupo de alumnos de cuarto año medio de un colegio público (por definir) de Santiago de Chile. Para ello se debe concertar una reunión con el equipo directivo del establecimiento en cuestión, con el objeto de propiciar un trabajo que responda a los requerimientos éticos de los sujetos que participan de la investigación.

7. Procedimientos:

En una primera instancia, se gestionará una reunión con el establecimiento para acceder a las crónicas producidas por los estudiantes de cuarto año medio. Luego, se establecerá el concepto de paseante o *flâneur* para realizar la comparación entre las crónicas escritas por los estudiantes y las realizadas por Rubén Darío en las ciudades previamente mencionadas. El análisis será registrado a través de una tabla en la que se reflejarán las semejanzas y contrastes que presentan los textos sobre el concepto de paseante.