

Los antecedentes de la crónica

LA CRÓNICA TIENE COMO ANTECEDENTE EL CUADRO DE COSTUMBRES francés e inglés. Sus mejores exponentes hispanoamericanos son el peruano Ricardo Palma (*Tradiciones peruanas*) y el español Mariano José de Larra, tan críticos y a la vez formuladores filológicos de "tipos" humanos de la tradición nacional.⁵¹ Estos cuadros de costumbres eran *tableaux vivants* generalmente anclados en el pasado —aunque algunas notas de Larra hicieron referencias a la actualidad— y que cumplían un papel racionalizador similar al del resto de la literatura de la época: ordenar el espacio de representación nacional.⁵²

Tiene otro antecedente no menos importante: la *chronique* periodística francesa de mediados del siglo XIX, especialmente el *fait divers* de *Le Figaro* de París. La *chronique* era el lugar de las variedades, de los hechos curiosos y sin la relevancia suficiente como para aparecer en las secciones "serias" del periódico.⁵³ Es decir que la crónica viene del periodismo, de la literatura y de la filología, para introducirse en el mercado como una suerte de *arqueología del presente* que se dedica a los hechos menudos y cuyo interés central no es informar sino divertir. Por definición, sus precursores en América Latina son Manuel Gutiérrez Nájera (en *El Nacional* de México, 1880) y José Martí (en *La Opinión Nacional*, 1881-1882,

⁵¹ Véase George Weil, *El diario. Historia y función de la prensa periódica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1941); Margarita Ucelay da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio de un género costumbrista* (México: El Colegio de México, 1951), pp. 164-166.

⁵² "La primera de las grandes operaciones de la disciplina es, pues, la constitución de 'cuadros vivos' que transforman las multitudes confusas, inútiles o peligrosas, en multiplicidades ordenadas." Y agrega más adelante sobre el antecedente: "El cuadro, en el siglo XVII, es a la vez una técnica de poder y un procedimiento de saber. Se trata de organizar lo múltiple, de procurarse un instrumento para recorrerlo y dominarlo; se trata de imponerle un 'orden'". M. Foucault, *op. cit.*, p. 152.

⁵³ *Historie générale de la presse française* (Paris: Presses Universitaires de France, 1969), II, pp. 298-302.

y *La Nación* 1882-1895), quienes no se conformaron con la escritura como mero entretenimiento sino que le imprimieron al espacio de la crónica un vuelco literario.

En el caso de Gutiérrez Nájera resuena más el estilo ligero de la *chronique*, con un tono mundano y abundantes galicismos. Sin embargo, la vocación de escritura en estos textos los acercaba tanto a la literatura que, como ya se mostró, muchas crónicas tomaron muy rápidamente el lugar del cuento.

En cambio Martí, aún en la "Sección Constante", auténtica vitrina de variedades que mantuvo en *La Opinión Nacional* de Caracas entre noviembre de 1881 y junio de 1882, nunca llegó a resultar frívolo. Con tendencia a la oratoria sopesaba cada vocablo con tal precisión, que a veces debió recurrir tanto a arcaísmos como a neologismos. Martí era ameno y variado: saltaba de los consejos de dormir con gorra a la porcelana adecuada para un buen juego de té, pasaba por las guerras, los detalles de la política internacional, la educación, la arquitectura, la moda y muy especialmente los adelantos de la ciencia y los grandes valores literarios. Y nunca cesa de reflexionar sobre la ética y la condición humana a través de imágenes muy cuidadas, de información exhaustiva, de gracia narrativa y de un aliento donde hasta las minucias tendían a armar un conjunto armónico y más trascendente.

Nada era pequeño o poco interesante, nada era ignorado por esa mirada de cronista que sabe encontrarle un sentido para la cultura y el hombre de la ciudad.

La variedad era, sin duda, un reto. Para Gutiérrez Nájera era, más bien, un requisito absurdo, porque —según decía— el periodista debía "partirse en mil pedazos y quedar entero". Así:

Ayer fue economista, hoy es teólogo, mañana será hebraizante o tahonero. Es necesario que sepa cómo se hace el buen pan y cuáles son las leyes de la evolución; no hay ciencia que no esté obligado a conocer, ni arte cuyos secretos deben ser ignorados por su entendimiento; la misma pluma con que anoche dibujó la crónica del baile o del teatro, le servirá para trazar hoy un artículo sobre ferrocarriles o so-

bre bancos, y todo eso sin que la premura del tiempo le permita abrir un libro o consultar un diccionario.⁵⁴

Aunque Martí había escrito como colaborador local del periodismo tanto en México como en Caracas, su verdadero trabajo comenzó como corresponsal de *La Opinión Nacional* desde Nueva York, inaugurando por primera vez ese papel entre los hispanoamericanos.

Más respetuoso de la necesidad de informar al lector que Gutiérrez Nájera, no por eso dejó de escribir las crónicas con el mismo esmero que cualquier otro texto literario:

Es mal mío no concebir nada en retazos, y querer cargar de esencia los pequeños moldes, y hacer los artículos de diario como si fueran libros, por lo cual no escribo con sosiego, ni con mi verdadero modo de escribir, sino cuando siento que escribo para gentes que han de amarme, y cuando puedo, en pequeñas obras sucesivas, ir contorneando insensiblemente en lo exterior la obra previa hecha ya en mí [IX, 16].

Si bien mantuvo el estilo de crónica francesa en cuanto a vitrina de variedades, en las "Cartas" enviadas desde Nueva York durante más de una década a toda América, algunos de sus mejores textos se dedican a un solo tema rompiendo con la tradición de *Le Figaro*: el puente de Brooklyn, el terremoto de Charleston, Emerson, Longfellow, Walt Whitman, Jesse James.

El periodismo norteamericano

ES INDUDABLE QUE EN ESTE Y OTROS CAMBIOS, PRIMÓ LA ENSEÑANZA DEL periodismo norteamericano. Martí fue gran lector de la prensa

⁵⁴ Citado por Boyd G. Carter en "Estudio preliminar", en *Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera* (México: SepSetentas, 1974), p. 14.

neoyorquina. Admiraba por ejemplo al *Herald*, que desde hacía medio siglo había inaugurado las grandes coberturas y las ediciones especiales dedicadas a un solo tema de interés. Fue colaborador de *The Hour* y aún más del diario *The Sun* de Charles Danah, quien incluso llegó a escribir el obituario de Martí.

The Sun fue "el puente entre la vieja prensa y el nuevo periodismo que se estaba desarrollando antes de fin de siglo".⁵⁵ Como los más grandes diarios de Nueva York, dedicaba los editoriales y el estilo de escritura a un público de trabajadores, pequeños mercaderes e inmigrantes. La lección de *The Sun* fue muy importante para el Martí cronista: el objetivo confeso de Danah era presentar del modo más luminoso una fotografía diaria de las cosas del mundo. Hizo su periódico con escritores, con páginas simples y claras: una fotografía de la gente de Nueva York. Manifestaba interés por la política, la economía y el gobierno, pero sabía que primero "está la gente".⁵⁶ Uno de sus biógrafos asegura que "tenía el indefinible instinto periodístico que sabía cuándo un gato en las escaleras del City Hall es más importante que una crisis en los Balcanes".⁵⁷

Era el nuevo periodismo del momento: investigar hasta el fondo —como exigía Pulitzer—, usar recursos narrativos para llamar la atención y hacer vívida la noticia, dedicar enormes extensiones a una información que podía parecer menor pero que interesaba al hombre de la calle. Era la época de las grandes cruzadas editoriales y de los corresponsales de guerra en el extranjero, de la prensa sensacionalista. En Nueva York, Martí leía y admiraba a escri-

⁵⁵ Edwin y Michael Emery, *The Press and America. An Interpretative History of the Mass Media* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1978), p. 188. También: Michael Schudson, *Discovering the News. A Social History of American Newspapers* (Nueva York: Basic Books, 1976); Shelley Fisher Fishkin, *Fact to Fiction. Journalism & Imaginative Writing in America* (Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1983); Sidney Kobre, *Development of American Journalism* (Iowa: W.H.C. Brown Company Pub., 1969).

⁵⁶ Sidney Kobre, p. 368.

⁵⁷ Frank M. O'Brien, *The Story of The Sun* (Nueva York: George H. Doran, 1918), p. 231.

tores-periodistas como Mark Twain y Walt Whitman, y se dejaba deslumbrar por Jacob Riis, el danés crítico del sistema capitalista cuyas crónicas sobre los barrios bajos de Nueva York y su defensa de las pequeñas gentes fueron un escándalo y tuvieron tal éxito que se recopilaron en el libro *How the Other Half Lives* (1890).⁵⁸

¿Qué mejor enseñanza para estar "donde las cosas suceden" para una literatura como la modernista, que se quería capaz de seguir el ritmo de los cambios, que "refleje en sí misma las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, despropiadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico"? (XXI, 163). Como lo ha planteado Aníbal González Pérez: "en la crónica se puso a prueba la modernidad de la escritura modernista, y se llevó a la Literatura hasta el límite de sus capacidades para inscribir el momento presente".⁵⁹

Si bien el mejor periodismo norteamericano no destacó —como las crónicas modernistas— la marca del sujeto literario, durante el siglo XIX la "objetividad" no fue una reivindicación de la especificidad de su discurso. El periodismo debía tomar partido, no ser neutral ni siquiera en la elección de las noticias: lo que primaba era el interés de los lectores locales.

El tema de la "objetividad" fue esgrimido más tarde por la agencia Associated Press que, como quería vender noticias a lo largo del país, trataba de elaborarlas del modo más "objetivo" (distante) para interesar a un público más vasto. Recién hacia fines del siglo *The New York Times* comenzó a tener éxito al imponer un modelo más "informativo" que el que se usaba hasta entonces.

Para entender el contexto periodístico de la crónica hispanoamericana es vital saber que la prensa europea tendía a editorializar más y que la norteamericana privilegiaba la noticia, aunque esto último, si bien es verdadero, sea parcial. La prensa más moderna que se estaba haciendo en Occidente era el periodismo documen-

⁵⁸ Jacob Riis, *How the Other Half Lives* (Nueva York: Hill and Wang, 1957); *Jacob Riis Revisited*, Francisco Cordasco, ed. (Nueva York: Doubleday, 1968).

⁵⁹ González Pérez, p. 96.

tal, entendido como una narración, porque "the facts would be there, but their point was as often to entertain as to inform".⁶⁰ Es más, la puesta en escena de la información no era mérito exclusivo de los escritores, sino que tanto en la nueva profesión de los *reporters*, como en el afán por contar historias, se estaba menos interesado en los hechos que en crear una escritura popular y con un estilo personal.

Hacia 1890, los periodistas se consideraban a sí mismos como científicos o artistas del realismo: entendían por tal no sólo la función mimética de los textos, sino la identificación de la "realidad" con los fenómenos externos. Esto significa que, en medio del escepticismo de la época, se atuvieron a describir lo que les revelaban las ciencias naturales, físicas o sociales.⁶¹

La crónica modernista se distancia de la "externidad" de las descripciones, defendiendo el yo del sujeto literario y el derecho a la subjetividad. El dato es central para la definición del género: los *reporters* prefieren expresarse a través de las técnicas del realismo porque éste estaba más acorde con las tendencias científicas y les permitía diferenciarse de los literatos que los antecedieron. Los cronistas modernistas acentuaron el subjetivismo de la mirada y sobrescribieron, para diferenciarse de los *reporters*.

A Martí le desagradaba particularmente el realismo en el arte, porque "no se limita a copiar lo que es malo: exagera e inventa mayor maldad. No presenta con el mal su inmediato remedio: cae en el error de creer que el mal se cura con presentarlo exagerado". Como modernista, su objetivo era la belleza, la armonía, lo loable en el ser humano, aunque admitía de la escuela realista que:

Nada es malo ni bueno en absoluto. Si por escuela realista se entendiese la copia fiel de los dolores sociales, no para justificar errores, no para darse el placer de presentar heridas que perpetuamente vierten sangre, sino para aislar y provocar antipatía a los errores que se presentan, y ver cómo se contiene la sangre que brota sin cesar de los

⁶⁰ *Discovering the News*, p. 64.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 71-74.

miseros vivos, fuera la escuela nueva racional y justa, y cumpliría en el teatro su obra de hacer bien [VI, 26].

La crónica como género

OTRO PROBLEMA A CONSIDERAR ES EL DE LA VERDAD, PLANTEADO YA POR Aristóteles: para él, los poetas —mentirosos por excelencia— debían preocuparse por la verosimilitud de sus invenciones. Ahora bien, la verosimilitud de una obra escrita es un elemento narrativo que no debe confundirse con la verdad; del efecto de verosimilitud tampoco se pueden derivar —puesto que se trata de esferas diferentes— conclusiones como que la ficción pertenece al campo literario y lo verdadero al periodismo.

Cuando el discurso periodístico perfiló en su autonomía el requisito de pertenecer a la esfera de lo factual —así como el discurso literario privilegió la esfera estética—, estaba apelando a un recurso de legitimación y diferenciación. El recurso de la "objetividad" —estrategia de la escritura— se fortaleció en el periodismo ya en el siglo XX, con la consolidación de las agencias internacionales de noticias.

La crítica literaria ha seguido repitiendo principios de la práctica burguesa, omitiendo datos históricos concretos como los anteriores, creando desde fines del siglo XIX y comienzos del XX nuevas especificidades de géneros que dejaban de lado la crónica por lo que podía tener de la esfera factual, como si lo estético y lo literario sólo pudieran aludir a lo emocional e imaginario.

Los sistemas de representación de la realidad están destinados al espacio público y su ejecución se ha visto delimitada desde entonces por categorías de verdad/falsedad impuestas al periodismo y la literatura. Se ha considerado lo creativo como exclusivo de un universo que vive y termina en sí, y todavía es costumbre difundida sostener que lo "literario" de un texto disminuye en relación directa con el aumento de la referencialidad a la realidad concreta. Éste es uno de los razonamientos que han entorpecido la eva-

luación de la crónica como literatura, y que tampoco le hace justicia al buen periodismo.

Se ha mezclado el referente real con el sistema de representación, la idea del hecho con la de su narración. Afirma Raymond Williams:

De esto se derivaron dos graves consecuencias. Hubo una falsificación —falsa distancia— de lo "ficcional" o de lo "imaginario" (conectado con lo "subjetivo"). Y hubo una censura hacia el hecho de la escritura misma —como composición activa significante— dentro de la cual se distinguió la "práctica" de lo "factual", o de lo "discursivo". Estas consecuencias tienen una profunda relación. *Cambiar, por definición, lo "creativo" por lo "ficcional", o lo "imaginativo" por lo "imaginario", es deformar la práctica real de la escritura bajo la presión interpretativa de ciertas tendencias específicas... Las dicotomías realidad/ficción y objetivo/subjetivo son las llaves teóricas e históricas de la teoría básica burguesa de la literatura, que ha controlado y especializado la actual multiplicidad de la escritura.*⁶²

La identificación de lo estético con lo ficticio ha alejado y debilitado al discurso literario del mundo de los acontecimientos, haciendo que parezca una actividad suplementaria y prescindible.⁶³

El criterio de factualidad no debe incluir ni excluir a la crónica de la literatura o del periodismo. Lo que sí era y es un requisito de la crónica es su alta referencialidad —aunque esté expresada por un sujeto literario— y la temporalidad (la actualidad). Ortega y Gasset decía que el periodismo es "el arte del acontecimiento como tal": la crónica, entonces, era un relato de historia contemporánea, un relato de la historia de cada día.⁶⁴ ¿Qué mejor, enton-

Requisito de la crónica

⁶² Raymond Williams, pp. 147-149.

⁶³ Véase Lennard J. Davis, "A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel", en *Literature and Society*, ed. Edward W. Said (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980), pp. 124 y ss.

⁶⁴ Citado por Antonio Gómez Alfaro, "Comunicación, periodismo, literatura", *Gaceta de La Prensa*, núm. 126, Madrid (1960), p. 8.

ces, para una literatura como la aspirada por José Martí, que "refleje en sí misma las condiciones múltiples y confusas de esta época condensadas, desprosadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico"?

La condición de texto autónomo dentro de la esfera estético-literaria no depende ni del tema, ni de la referencialidad ni de la actualidad. Ya se ha dicho: muchas de las crónicas modernistas, al desprenderse de ambos elementos temporales, han seguido teniendo valor como objetos textuales en sí mismos. Es decir que, perdida con los años la significación principal que las crónicas pudieron tener para el público lector de aquel entonces, son discursos literarios por excelencia.

De acuerdo con Tinianov y Todorov, el discurso literario se caracteriza por el papel preponderante otorgado a las significaciones contextuales.⁶⁵ Es algo similar a lo que ocurre en el lenguaje poético, por lo que las crónicas no pueden ser vistas sólo como periodismo, como se ha visto, sino también deben ser consideradas como prosa poética.

No interesa tanto definir la expresión "prosa poética" oponiendo prosa y poesía, sino rescatar el hecho de que las crónicas también son discurso poético, ya que al leerlas aparece en primer plano la relación entre la denominación y el contexto enmarcante. Baste ver un par de ejemplos, tomados al azar:

Nació en su país misterioso; el alma de la tierra en sus más enigmáticas manifestaciones, se le reveló en su infancia. Hoy es ya anciano; ha nevado mucho sobre él; la gloria le ha aureolado, como una magnificente aurora boreal. Vive allá, lejos, en su tierra de fjords y lluvias y brumas, bajo un cielo de luz caprichosa y esquiva. El mundo le mira como a un legendario habitante del reino polar. Quiénes, le creen un extravagante generoso, que grita a los hombres la palabra de su

⁶⁵ I. Tinianov, *El problema de la lengua ética* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1972); Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. E. Pezzoni (México: Siglo XXI, 1974).

sueño, desde su frío retiro; quiénes, un apóstol hurao; quiénes, un loco. ¡Enorme visionario de la nieve! Sus ojos ¡han contemplado las largas noches y el sol rojo que ensangrienta la obscuridad invernal; luego, miró la noche de la vida, lo oscuro de la humanidad. Su alma estará amargada hasta la muerte.

[...]

No es él, no, de los que echan a andar un pensamiento pordioso, que va tropezando y arrastrando bajo la opulencia visible de sus vestiduras regias. Él no infla tomeguines para que parezcan águilas; él riega águilas, cada vez que abre el puño, como un sembrador riega granos.

El primer párrafo pertenece al retrato que hizo Rubén Darío de Ibsen, dentro de su serie *Los raros*; el segundo, al homenaje a Walt Whitman escrito por José Martí dentro de sus "Cartas" desde Nueva York. En ambos, si se quebrara la distribución gráfica de la prosa y se distribuyeran las oraciones en un espacio versal, ¿no podrían ser leídos perfectamente como poemas? Tal vez se dirá que la redistribución gráfica puede condicionar por igual cualquier texto, aun el más banal; lo cierto es que ambos párrafos —o estrofas, para seguir con la prueba— cumplen con las convenciones de significación de la poesía lírica, en una modalidad narrativa: atemporalidad, están completos en sí mismos, tienen coherencia en el nivel simbólico, expresan una actitud.⁶⁶ Es más, sus disposiciones tipográficas podrían recibir interpretaciones espaciales o temporales; se puede hacer un experimento con el segundo párrafo, por su brevedad:

No es él, no, de los que echan a andar
un pensamiento pordioso,
que va tropezando y arrastrando
bajo la opulencia visible

⁶⁶ Jonathan Culler, *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, trad. C. Manzano (Barcelona: Anagrama, 1980), p. 230.

de sus vestiduras regias.

Él no infla tomeguines
para que parezcan águilas;
él riega águilas,
cada vez que abre el puño,
como un sembrador riega granos.

La categorización de las crónicas es compleja y apasionante; como lugar de encuentro del discurso periodístico y del literario contiene dos tipos de significación: centrífuga y centrípeta, o externa e interna.⁶⁷ Esto representa la aparente contradicción de que los signos lingüísticos están al servicio de la circulación del sentido del texto y, al mismo tiempo, dejan de ser transparentes, literales, instrumentales, para tener un peso específico e interdependiente.

¿Qué es lo que hace que esos textos informativos, noticiosos, sean "obras de arte"? Lo que los distingue y constituye proviene de la voluntad de escritura, del cómo se ha verbalizado su discurso, del cómo prevalece el aire verbal en la transmisión de un mensaje referencial.⁶⁸

La definición del género crónica como lugar de encuentro del discurso literario y el periodístico, es tan central como los apar-

⁶⁷ Sigo las propuestas de Northrop Frye, *Anatomía de la crítica* (1957), trad. E. Simons (Caracas: Monte Ávila, 1977).

⁶⁸ Si se toma el modelo de Jakobson para categorizar el lenguaje, habría que reconocer que en la crónica modernista los factores destinador, contexto, código, destinatario, mensaje, contacto, con sus respectivas funciones derivadas —emotiva, conativa, fática, metalingüística, referencial y poética—, presentan un juego de balances y coexistencias muy particular, donde no es menos importante la función poética —el arte verbal como dominante— que la referencial, por ejemplo. Sería interesante confrontar este fenómeno y el de la prosa poética en sí, con el postulado de Jakobson acerca de que "la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación" (p. 360). Véase Roman Jakobson, "Poética", en *Ensayos de lingüística general* (1974), trad. J. M. Pujol y J. Cabanes (Barcelona: Ariel, 1984), pp. 347-396.

tes a la renovación de la prosa hispanoamericana que hicieron los modernistas desde la prensa escrita. Como bien lo ha enunciado Medvedev/Bajtin: el género es la expresión total ("the whole utterance") y no sólo un aspecto más, porque condiciona el acabamiento temático (relato policial, ensayo científico, sección de chismes), el cronotopo o complejo espacio-temporal, los ejes semánticos (como muerte, sexo), la orientación externa (condicionamientos de percepción y realización del género) e interna (zonas de lo real que sólo interesan al género).⁶⁹

Que la crónica modernista era un género en sí para los lectores de su época, distinto del periodismo puro, podría fácilmente demostrarse leyendo las marcas textuales que en la teoría de la recepción Jauss ha llamado "horizonte de expectativas del lector". Basta ver ejemplos históricos como el ya citado de Bartolomé Mitre quien, en su papel de director de *La Nación*, se sintió autorizado para titular una nota política como "Narraciones fantásticas", simplemente porque su autor era un conocido escritor y la realidad descrita por él le resultaba inaceptable.

No es éste el lugar para definir las transgresiones que, desde la literatura misma, estaban cometiendo Martí y los modernistas: es el tema del próximo capítulo. Lo que interesa es sintetizar la crónica como un lugar de encuentro de dos discursos, teniendo en cuenta la más contemporánea frase de Richard Ohman: "el género no es políticamente neutral" y, por lo tanto, la elección de la crónica como escritura está muy lejos del torremarfilismo y de la marginación lujosa de la sociedad.⁷⁰

En José Martí se encuentra un modo de describirse como crónista, aunque sus palabras se hayan referido a Emerson y no a sí mismo:

⁶⁹ P. N. Medvedev y M. M. Bajtin, "The Elements of the Artistic Construction", en *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trad. A. J. Wehrle (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978), pp. 120-135.

⁷⁰ Richard Ohman, "Politics and Genre in Nonfiction Prose", *New Literary History*, XI, núm. 2 (invierno de 1980), p. 243.

Toda su prosa es verso. Y su verso es prosa, son como ecos. Él veía detrás de sí al Espíritu creador que a través de él hablaba a la naturaleza. Él se veía como pupila transparente que lo veía todo, lo reflejaba todo, y sólo era pupila. Parece lo que escribe trozos de luz quebrada que daban en él... [XIII, 19].

