Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Secretaría de Postgrado. Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales

Doctorando
Jorge H. Otero

Sin urgencia y con estilo

Tesis de Doctorado presentada para obtener el título de "Doctora en Ciencias Humanas y Sociales"

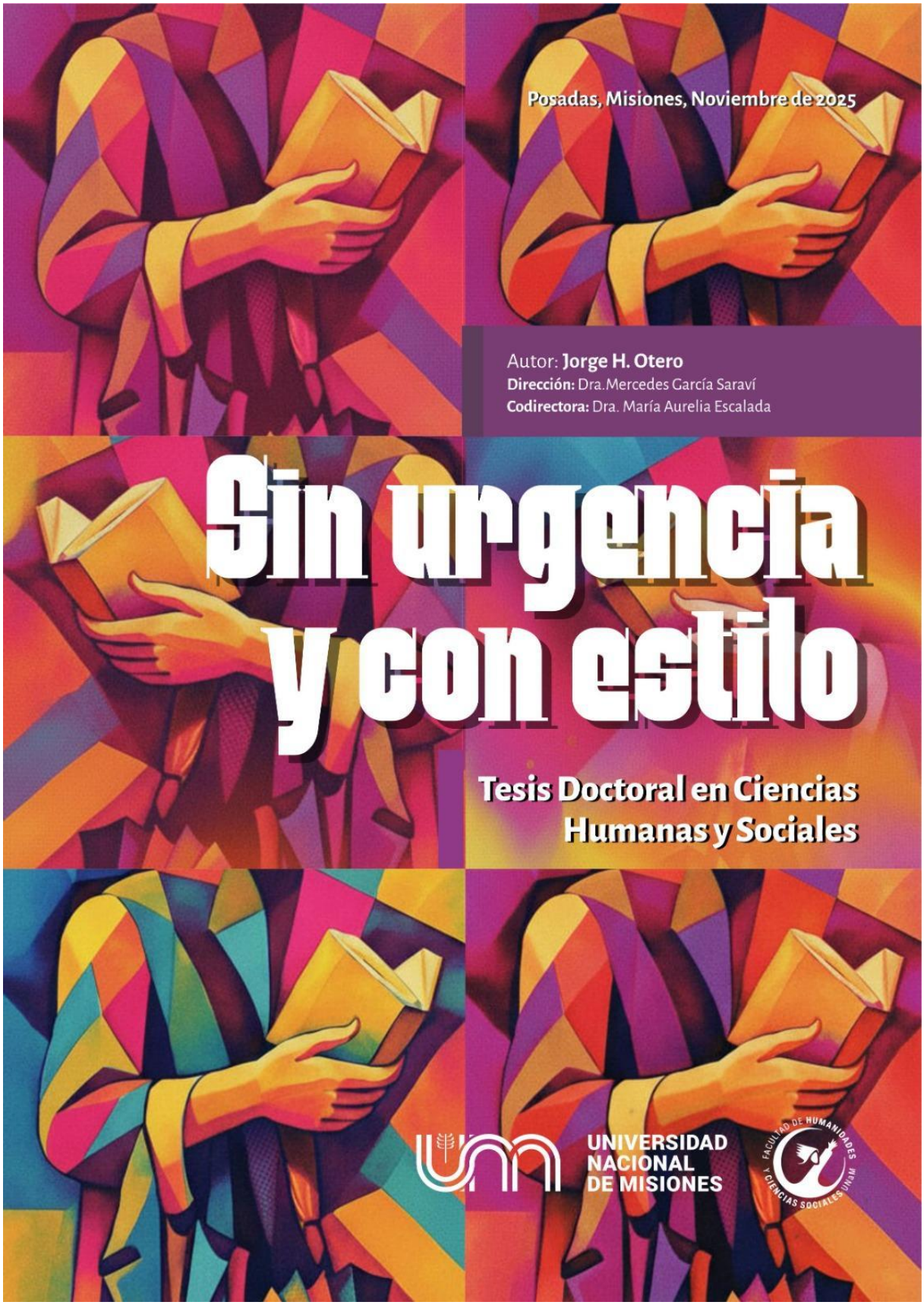
"Este documento es resultado del financiamiento otorgado por el Estado Nacional, por lo tanto, queda sujeto al complimiento de la Ley N° 26.899".

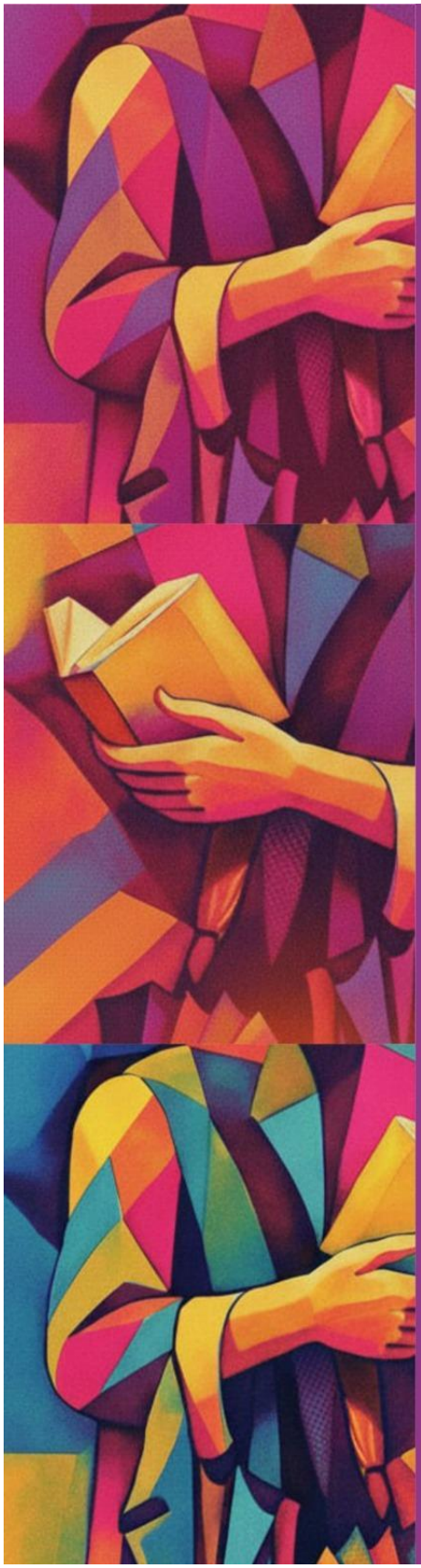
Directora
Dra. Mercedes García Saraví
Co-Directora
Dra. María Aurelia Escalada

Posadas, noviembre 2025

Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

rid.unam.edu.ar


Posadas, Misiones, Noviembre de 2025
Autor: Jorge H. Otero
Dirección: Dra.Mercedes García Saraví
Codirectora: Dra. María Aurelia Escalada
Sin urgencia y con estilo
Tesis Doctoral en Ciencias Humanas y Sociales
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES UNAM



Por Jorge H. Otero

Bajo la Dirección de la Dra. Mercedes García Saraví y la Codirección de la Dra. María Aurelia EscaladaTesis presentada al Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones, como requisito parcial para la obtención del grado académico de Doctor en Ciencias Humanas y Sociales.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

Posadas, Misiones, Noviembre de 2025

Imagen de tapa generada por IA Perplexity

Índice

Agradecimientos
Al Exmo. Lector, dueño de las Vastísimas Tierras de la Duda
De los recorridos previos antes de llegar a las ilustres crónicas
Estado de la cuestión
Acerca de las consideraciones teóricas y metodológicas fundantes
De lo que se fabla de la corónica en general y sus mezcladas herejías
Otras aristas de la crónica
Monsieur Carpentier entre luces y sombras
Lo afroamericano
Un transculturador poscolonial
Los diálogos de Carpentier
Entre vanguardias
París alguna vez fue una fiesta
El cronista que ensaya
Afanes caribeños
Interconexiones antillanas
Relación de ciudades
El compendio biográfico
La inclinación por lo seminal
Aproximación
Los curiosos viajes del virreinal Mujica Láinez
Inicios en la prensa escrita
Publicaciones periodísticas
Descripción de las distintas etapas de sus viajes
Acepciones múltiples de la crónica
Un viajero burgués
Concepciones artísticas
Lo estilizado
La faz doble de una manera de imaginar
Partes de un oriente ¿exótico?
Imágenes espectrales
La fase de guerra
Trayectos latinoamericanos
Consideración andariega
Las travesías referidas a la Donna Gallardo
Movimiento constante
Cronista contemporánea de su por entonces
La vida cotidiana ¿finamente tratada?
Entradas del viaje
Avatares viajeros parodiados

Donna è mobile
El país en su interior
Comprar, vestir, comer, leer…
Borges y Bioy Casares
Destiñendo el color local
Geopolítica
Escenas
Aproximaciones hacia Sara
Un notable comentarista, Sir Edwards
Una entretenida tarea
Un arte narrativo
Travesías
Lo metaliterario
Cronista de entremedios
Lo ensayístico
El comentario
El cronista memorialista
Ambientes que resuenan
Interconexiones
Escritor diplomático
Las notas biográficas
Discusiones sobre América
La figura del lector
Comentario capitular
De cómo el distinguido Oidor Monsiváis introdujo nuevas escenas
El inmenso género Monsiváis
Historizar la crónica
Conciencia abierta del género
Entre posrevolución mexicana y postindustrial
Antólogo, editor y cronista
Monsiváis boticario y relicario
Optimismo y desencantos
El viaje a Chiapas: EZLN
La sociedad organizada
Aires de consumo y sensaciones
La mega ciudad o metrópolis destructivas
Todos los tiempos al mismo tiempo
Mercancías al alcance
México: entre lo latinoamericano y lo norteamericano
Recorte final
Final del viaje: de cómo nuestros cronistas arriban a buen puerto
Contacto estilístico
Contacto irónico

Contacto metarreflexivo
Contacto histórico
Contacto coyuntural
Contacto mitológico
Contacto trágico-urbano
Contacto ensayístico
Haciendo honor al título…
Bibliografías

Agradecimientos

a Roxana, Aracy, Rafael y Juan Manuel por cada día
a la generosa y paciente guía de Mercedes García Saraví
a María Aurelia Escalada por el fraternal impulso y los señalamientos precisos
a Jorge Servián por las ideas y su noble amistad
a la Universidad Pública Argentina
al Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNaM

Al Exmo. Lector, dueño de las Vastísimas Tierras de la Duda

En este proyecto se abordan las crónicas de Carlos Monsiváis, Alejo Carpentier, Manuel Mujica Láinez, Sara Gallardo y Jorge Edwards. Consideramos a sus producciones de no ficción como espacios discursivos donde se representan problemáticas significativas de la cultura de cada uno de los países nativos, de América Latina y sus relaciones con el resto del mundo. En efecto, podemos trazar la biografía de cada uno de estos autores, desde sus tramos iniciales hasta su fallecimiento, a partir de sus publicaciones periodísticas. Esa diacronía de ida y vuelta permite seguir pensando los aportes críticos que acompañaron sus obras en consonancia con el lugar epistemológico desde donde se despliega nuestra reflexión.

Advertimos al eximio lector que la información varía de acuerdo al autor y al estado del arte en materia de reflexiones e investigaciones. Por ejemplo, en algunos casos se puede reconstruir el itinerario viajero de Mujica Láinez o Carpentier con más precisión que el de Jorge Edwards. En algunos casos es factible obtener la datación precisa de la publicación en el medio de prensa y en otras no. Carlos Monsiváis elaboraba obras cronísticas integrales y no antologías de escritos reunidos, mientras que en el caso de Sara Gallardo contamos con el aporte crítico de la compiladora, que ofrece mayores precisiones. Tampoco es el objetivo de este trabajo la reconstrucción precisa de estos itinerarios, no obstante, en algunos casos contribuyen a ilustrar las travesías de cada uno, cuando lo consideramos necesario.

¿Por qué la primera persona del plural?

Si bien no es usual señalar esta decisión, sentimos que la naturaleza del trabajo nos conmina. El plural mayestático, además de incluir al lector, también incluye las voces y ecos de críticos, comentaristas, lectores de Monsiváis, Mujica Láinez, Gallardo, Carpentier y Edwards.

Al principio resultaba incómoda la primera persona, pero en las relecturas, el estilo impersonal resultaba insuficiente, por más que esa decisión consista

justamente en evitar incorporar una voz más -la propia voz- al prolífico caudal de voces que, con precisión, elegancia y estilos sutiles, produjeron cuantiosas páginas sobre los cronistas. Por esa razón la decisión es un homenaje y una conversación con todas ellas; conversación que nos disponemos a entablar a partir de un corpus de trabajo conformado por los siguientes materiales seleccionados:

- **Corpus Monsiváis**

  Conformado por seis conjuntos de crónicas publicadas entre 1980 y 2011. A modo de homenaje, hemos optado por organizar la parte del trabajo que corresponde a este autor con títulos que están inspirados en los títulos de sus obras, pues consideramos que, de algún modo, estos significantes pueden anotarse como próximos a ciertas constantes en su producción. Por esa razón una constelación de significantes, como por ejemplo, entre los que aparecen *Escenas, Rituales, Alusiones, Días, Entrada, Ídolos,* por nombrar algunos, han sido tomados para este fin. Los puntos suspensivos que acompañan a dichos términos intentan representar el permanente estado de desarrollo de los planteos, en constante movimiento.

- **Corpus Carpentier**

  Formado por las antologías *Crónicas. Tomos I y II* (1985), por un lado; y por otro *Crónicas caribeña*s (2012), ambas de la editorial *Letras cubanas*. Las cinco etapas que el propio autor refiere en cuanto a su producción -y que más adelante señalaremos-, que van desde 1922 a 1980 coinciden con su residencia en distintos lugares y con los medios en que publicó y colaboró en su larga y prolífica carrera.

- **Corpus Mujica Láinez**

  Accedimos a las ediciones de dos tomos de *Placeres y fatiga de los viajes* (1984) donde se compilan sus trabajos para el diario La Nación. Por otra parte, contamos con *El arte de viajar* (2007) en el cual se incorporan textos periodísticos que no se incluyeron en la edición de dos tomos.

- **Corpus Edwards**

Hemos optado por tomar las dos mayores complicaciones de escritos periodísticos curados por el mismo autor, el primero *El Whisky de los Poetas* (1994), editado en Sudamericana, cuya segunda edición también fue actualizada por Edwards. El segundo *Diálogos en un tejado* (2003), de la editorial Tusquets.

- **Corpus Gallardo**

  Comprende el conjunto de crónicas publicadas en la compilación *Vivir de viaje* (Tierra Firme. Serie Viajeras/Viajeros, Fondo de Cultura Económica. 2022) que abarca sus colaboraciones en la prensa argentina desde los años 60 hasta el final de su vida en 1988. Lucia De Leone, quien prologa y selecciona los trabajos de Gallardo, afirma que el material allí reunido refleja el afán viajero que siempre expresó la autora de *Los galgos, los galgos.* Por lo tanto el *viaje* es el protagonista de muchos de esos artículos que revelan los artilugios, tretas, miradas y ocurrencias de la autora.

De los recorridos previos antes de llegar a las ilustres crónicas

a. Consideraciones preliminares en torno a la tarea de investigación:

Esta labor lleva un recorrido de bastantes años, enmarcado en distintos proyectos de investigación de la FHyCS, dirigidos por la Dra. Mercedes García Saraví, los cuales han promovido reflexiones que van desde la crítica genética, hasta cuestiones vinculadas a los géneros y las escrituras intersticiales contemporáneas, desde una perspectiva semiótica-discursiva predominante, con algunos detenimientos filológicos que, por entonces, aportaron a la mirada genética.

La primera etapa del trayecto investigativo fue en el marco de elaboración de "La memoria literaria de Misiones". Como consecuencia de ello, hemos producido informes, monografías, ponencias, artículos, muchas veces con la colega, Dra. Gabriela Román, sobre el campo literario provincial y, más tarde, la tesina de licenciatura sobre la construcción comunitaria ficcional denominada Ruvichá, escenario de hechos y acciones presente en gran parte de la obra de Hugo Wenceslao Amable. Asimismo, en la tesina de grado nos propusimos leer este espacio de ficción como generador de una semiosfera estética en la que confluyen planos de lo local y lo global, narrado por un cronista de la última fase de la modernidad.

En la etapa subsiguiente, los cursos de la Maestría en Semiótica Discursiva (FHyCS-UNaM) aportaron, en diálogo con los proyectos de investigación, insumos críticos y teóricos útiles para problematizar aspectos que serán trabajados en esta tesis, pues posibilitaron abordajes más profundos con respecto a las distintas tradiciones semióticas/discursivas reconocibles en el corpus.

Los proyectos de investigación *Reconfiguraciones genéricas menores I y II* (2018-2019); *Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores: cruces discursivos, funcionales, literarios I y II* (2020-2024), a cargo de la Dra. Mercedes García Saraví, favorecieron la reapertura de una nueva fase exploratoria en la que incorporamos otros textos del corpus y fuimos reajustando los aspectos teórico-metodológicos.

Este bagaje conceptual permitió construir un posible corpus de crónicas de variados autores donde el protagonismo de la ciudad, existente o no, es un rasgo distintivo. Nos referimos a cronotopías urbanas que funcionan como espacio de tensión de un conjunto de problemáticas comunes en América Latina, abordadas desde una perspectiva político/estética y semiótica/discursiva por tratarse de textualidades inmersas en un incesante proceso de semiosis social. Dicho corpus, dúctil y fluido, ha servido como base para diseñar el anteproyecto presentado como condición para ingresar al presente doctorado.

Para esta instancia hemos decidido hacer foco en las crónicas de Carlos Monsiváis, Manuel Mujica Láinez, Jorge Edwards, Sara Gallardo y Alejo Carpentier; autores, latinoamericanos todos, que han publicado dentro de los márgenes del centenio 1920-2020 y cuyos relatos de no ficción exponen, describen, comentan y recrean controversias, sucesos y vicisitudes vinculados a la literatura, a la política nacional e internacional y al circundante mundo del espectáculo donde cobran relevancia el cine, la música y otras notas de la industria cultural y sus salones, aspectos éstos que iremos desarrollando en los próximos apartados.

b. sobre el problema

> "...cuando leo con interés y sagacidad un texto que me atrae y me interesa, siempre me asaltan este tipo de conjeturas que no puedo explicar cabalmente" (Arán, 2020, pág. 61)

La cita de Pampa Arán en parte ilustra el derrotero referido en el título anterior, el cual exhibe las diferentes problemáticas que se nos han ido planteando en la forma de abordar nuestro corpus. Pues las decisiones teórico-metodológicas adoptadas en este trabajo son el resultado de reformulaciones y de incorporación de nuevas consideraciones, como por ejemplo, tener en cuenta las posibles continuidades o puntos de contacto entre los cronistas, las bases utópicas de las recreaciones distópicas contemporáneas, los elementos compartidos entre algunas ficciones y textos de no ficción, por nombrar algunas.

Asimismo, por el hecho de focalizar en cinco autores y un solo género, la crónica, a pesar de su carácter híbrido (del cual se daremos cuenta más adelante), hemos acotado el número de abordajes, sin que por ello muchas de las claves teóricas y metodológicas hayan ido modificándose sustancialmente. No obstante, incursionamos en la *no ficción*, lo cual permitió elaborar otras vinculaciones que enriquecieron la mirada sobre un área que había sido apenas sobrevolada. Luego de aquellos reajustes, nuestro discurrir prosiguió en evaluar dos posibles formas de encarar el trabajo, y que luego han sido reevaluadas pero que sirven como forma retórica de estimular la reflexión:

1) ¿Pueden las crónicas de Sara Gallardo, Carlos Monsiváis, Alejo Carpentier, Jorge Edwards y Mujica Láinez pensarse como textos en permanente fusión que permiten recrear rasgos de América Latina en concomitancia con otras culturas del mundo?

2) ¿Es posible leer a los cronistas seleccionados como alteridades críticas de la cultura contemporánea del breve siglo XX de América Latina? ¿Se pueden efectuar interconexiones entre ellos teniendo en cuenta la plural y multifacética práctica de la crónica?

Estado de la cuestión

Hemos revisado los antecedentes críticos sobre la obra periodística de los autores mencionados, y a partir de ello se dispararon problemáticas que pueden encauzarse hacía una pregunta global, la cual ha sido señalada anteriormente.

Edwards

Hemos registrado aportes sobre la vinculación entre crónica, historia y ficción de José Ricardo Morales (2001). Si bien no se detiene en sus artículos periodísticos, reflexiona sobre las configuraciones de los narradores de dos obras testimoniales como *Persona non grata (1973), Adiós poeta (1990)* y otras obras de ficción, en algunos casos parte de las variaciones del “yo”.

Asimismo, el sustantivo aporte de María Pilar Vila (2010) acerca de los límites entre lo ensayístico y lo cronístico le permiten aproximarse a la idea de difuminación genérica, para rastrear cómo Edwards entremezcla discursos y pone énfasis en la subjetividad evidenciada de *un yo que se hace presente en las marcas valorativas y*

en el objetivo que persigue (82). Entonces el soporte fundamental para este abordaje se localiza en la experiencia del autor. En otro artículo (2014) la autora indaga las regularidades que encuentra en el cruce entre literatura y política en Edwards. Su trabajo en prensa, como leeremos más adelante, no escapa de este doble campo del cual es testigo directo, en términos de la autora, para darle cuerpo al pasado y al presente. En esa trayectoria la iglesia, la familia, la escuela, los vínculos afectivos y las disputas ideológico-políticas.

Monsiváis

El aparato crítico en torno a su obra comprende lo que podríamos ubicar tentativamente como una primera y segunda etapa de su producción cronística que alcanza a *Rituales del Caos* (2006). Podemos pensar en una tercera etapa más reciente cuyos aportes críticos son difíciles de rastrear por esta misma razón -su actualidad-. Desde aquí pretendemos reflexionar sobre su obra como diacronía e interconexión con las máquinas narrativas de la industria cultural de los últimos 80 años, sin perder de vista que el autor de *Días de guardar,* también ha discutido sobre las personalidades de la vida política y cultural del México del siglo XIX.

Los estudios de María Eugenia Mudrovic (1998) apuntan a revisitar la tensión entre el aparato desplegado por estado mexicano y la cultura de masas formada por las bases populares espontáneas, la fuerza de la sociedad civil organizada, las tradiciones campesinas e indígenas y la influencia de la industria cultural hegemónica, reforzada por la vecindad con los EEUU. En este sentido, se puede correlacionar su planteo con la perspectiva de los marxistas británicos que toman los presupuestos teóricos de la lucha de clases y la cultura desde abajo. Por otro lado, Mudrovic traza el paso del *camp al kitsch*, como crítica a la constelación cultural de la élite en cuanto a las producciones editoriales y al mundo de las estrellas de la industria del espectáculo, visibilizando la relación entre los gustos y consumos a través de la forma en que los grupos mayoritarios de la sociedad acceden a los bienes que la última fase del capitalismo ofrece.

Por su parte, Anadeli Bencomo (2001) ofrece un recuento del tratamiento de lo popular y lo nacional en su articulación híbrida en las prácticas urbanas cotidianas. Así como Mudrovic, esta autora también centra la atención en la industria cultural, aunque en este caso recae en la noción de *pop* para registrar una forma de

distorsionar el imaginario mitologizante forjado por la unidad nacional y la incorporación de lo público como categoría de lo colectivo. Es destacable el carácter espectacular que adquiere la forma de representar lo identitario desde finales de los setenta y que se extiende a las siguientes décadas. Su despliegue alcanza hasta la obra *Rituales del Caos,* de mediados de los años noventa, y que, así como la anterior, expresa la necesidad crítica de que los proyectos estatales puedan incluir la diversidad cultural de México y un perfil político para las multitudes menos cerrado que la noción de pueblo.

Linda Egan (2001), desde la Universidad Autónoma de México, expone un recorrido que se detiene en la crónica, género primordial del autor de *Entrada Libre*, sin perder de vista algunas aristas del relato ficcional que se pueden disparar por su quehacer literario. La crítica en general comprende producciones posteriores a *Rituales del Caos*, alcanzando de manera sucinta a la más reciente, *Apocalipstick (2011)*, como así también evalúa aspectos de sus trabajos abocados a la poesía, desde el verso a la sentencia y al aforismo. Egan destaca además el compromiso de Monsiváis en la lucha por la libertad de las nuevas formas de sexualidad, un pionero en los tiempos incipientes.

En el prólogo a la titulada *Antología esencial* (2012), Juan Villoro repasa la prolífica obra de Monsiváis, admitiendo la imposibilidad de abordarla en su integralidad. Señala que en sus obras más mencionadas, especialmente en sus crónicas, prima el relato comentado, donde prodiga el interés de lo que Monsiváis expresa, más que el referir los hechos, para lo cual apela a la ironía. El prologuista sostiene que hereda de Salvador Novo el tono provocador y humorístico en oposición a las solemnidades de la mentada prosa mexicana, cultivada desde el siglo XIX. Señala además la conciencia de Monsiváis de no mantenerse ajeno a lo que narra, y mucho menos ajeno a su tiempo “la peor pesadilla es la que nos excluye definitivamente” (p.13), trae a colación. En ese mismo trabajo, Villoro relata un encuentro con el escritor japonés Kenzaburo Oé, interesado por el cruce de lo culto y popular, de los intersticios entre la frontera mexicana y estadounidense.

Carpentier

El caso de Carpentier es menos voluminoso en cuanto a producciones críticas referidas a la crónica. Se pueden notar tres trabajos importantes: dos acompañan a

los prólogos de las compilaciones de su trabajo en la prensa. El primero de José Antonio Portuondo, de la editorial *Letras Cubanas*, que recopila sus producciones desde los años 20 hasta los años 70, que incluye sus textos en París y Europa. Allí, Portuondo esboza un cuadro de época de dos revistas importantes donde publicó Carpentier e incluso en una cumplió funciones en la línea editorial; *Social* revista de la oligarquía azucarera cubana que mezclaba interés general con interpretaciones marxistas de los problemas de latinoamérica; y *Carteles* en la cual también trabajó como jefe de redacción por un tiempo, destinada a evocar sucesos cotidianos y gustos de las clases medias, aunque también fue opositora de la dictadura de Gerardo Machado.

Otro trabajo al que hemos accedido a través de las *Ediciones Letras Cubanas*, es el prólogo de *Crónicas caribeñas* (2012), donde se reúnen sus crónicas dedicadas a la vida política y cultural de las Antillas y Venezuela. Quien produce una reflexión importante sobre el trabajo es Emilio Rodríguez, pues articula con otras publicaciones que involucran parte del corpus epistolar, y aborda la producción del autor de *El siglo de las luces* a través de consideraciones críticas que van hasta 1980, su último año de vida.

Un tercer abordaje crítico, más completo y compendiado, se estima en la obra de Wilfredo Cancio Isla. Allí integra crónicas y reportajes a fin de resaltar su escritura dentro de la tradición del periodismo cubano y latinoamericano del siglo XX.

Mujica Láinez

La primera edición (2007) de *Arte de viajar. Antología de crónicas periodísticas (1935-1977)* de Mujica Láinez, posee un riguroso prólogo de Alejandra Laera con una datación ordenada de sus etapas como cronista. Esta importante labor encuentra su precedente en otra publicación suya sobre el autor de *Misteriosa Buenos Aires*: el prólogo de *Los dominios de la belleza* (2005) en el cual explica los criterios de selección de relatos, cuentos y crónicas. Así se detiene en considerar “es por eso que, además de los cuentos, se han elegido algunas crónicas de viaje que permiten comprender mejor ciertos tramos de su trayectoria e incluso ciertas opciones estéticas” (2) Laera (cf. 2005) se esfuerza por desmontar los prejuicios sobre Mujica Láinez, muchas veces por la tendencia estetizante de su obra, que ha

recibido el desdén de cierta parte de la crítica y otras a partir de la imagen de dandy y aristócrata que el propio autor supo cimentar.

Otro aporte sobre la crónica en Mujica Láinez, desde una perspectiva diferente, lo hace Adolfo Chouhy (2004) cuando se detiene en el relato “El hambre” (1951). Allí, el crítico discurre sobre la problemática de lo real propio del lector de la historia porteña y del oficio de periodista, y sus desbordes en los textos ficcionales donde los fantasmas y las sombras se confunden en ese fluir imaginario de personajes afiebrados por la falta de alimento.

Por su parte, Diego Niemetz (2013) evalúa cómo operan las representaciones de clase, en forma de sentido común y la antinomia civilización-barbarie, del escritor-viajero Manuel Mujica Láinez.

Sara Gallardo

En los últimos años se han publicado reediciones, estudios críticos y prólogos que hacen foco en la autora de *El país del humo* (1977), luego de un tiempo de silencio desde su fallecimiento. Hemos accedido a las notas y prólogos de Lucía De Leone, quien se ha ocupado de las numerosas travesías de Sara Gallardo en el prólogo de *Vivir de viaje (2022)*, donde se destaca la imaginación que surge del desplazamiento. Otro aporte de la crítica argentina es el prólogo a un conjunto de publicaciones de Gallardo en el semanal *Confirmado*, reunidas en la antología *Macaneos* (2015). Asimismo, los trabajos reunidos en la compilación *Escrito en el viento* (2013) formulan diferentes líneas de lectura para acceder a la obra de Gallardo. Allí también hay un aporte de Lucía De Leone –compiladora del volumen- vinculado a las crónicas de la autora, al cual se suma la memoria comentada de Paula Pico Estrada, hija de Gallardo, donde se ponen en perspectiva los roles de escritora, madre y periodista, los cuales convergen en el perfil de *escritora doméstica*.

Las reflexiones de Pérez Gras (2016) acerca de lo que denomina crónicas romanas, que coincide con la última etapa de Gallardo y su residencia en la capital italiana, son un aporte que retomaremos en nuestro trabajo pues deslinda una línea de lectura desde el *camp* y los recursos del humor en el marco de la posmodernidad, rasgos que influyeron en los cronistas de las décadas del sesenta, setenta y ochenta

Acerca de las consideraciones teóricas y metodológicas fundantes

Para este trabajo intentamos entretejer, de forma estratégica, diferentes estilos académicos de redacción propios del discurso histórico, de la crítica literaria y del informe de lectura, a partir de los aportes conceptuales de los autores que enseguida revelaremos. Sin embargo, es importante aclarar que éstos distintos registros se subordinan a la perspectiva dominante del presente trabajo que es *semiótica-discursiva*, en virtud de que nuestra lectura busca interrogar aquello que, en términos de Pampa Arán (2020) podemos reconocer como "los modos de producción de sentido en los discursos literarios y en la manifestación discursiva en general, teniendo en cuenta las condiciones sociales de su producción y circulación" (p. 14). La autora nos invita a pensar lo literario con los insumos y herramientas del presente, donde de alguna manera el objeto puede constituirse en un saber específico.

A partir de este enfoque, intentaremos repensar la noción de crónica, de acuerdo a cómo esta discursividad se lee en los autores de nuestro corpus, para arribar, tal vez, a una acepción más amplia del término, en virtud de los constantes y diversos contactos que esta forma establece con otros géneros y discursividades. Pensamos que estas hibridaciones, en cada caso singulares, hacen que nuestros cronistas trasciendan su rol de novelista o cuentista, cronista periodístico, viajero, crítico de arte, columnista editorial, o ensayista para convertirse en verdaderos operadores culturales.

Vale aclarar que la crónica en tanto género recibirá un tratamiento especial en un apartado diferente, pues demanda un desarrollo amplio y abarcativo de la variedad de fenómenos formales y estéticos presentes en los distintos autores de nuestro corpus.

Asimismo, para abordar las crónicas de los autores proponemos una constelación de conceptos, nociones, ideas que nos brindarán las improntas teórico-metodológicas adecuadas para realizar las distintas entradas. Por esa razón, consideramos el corpus de manera rizomática, pues al localizarlo (*agenciarlo*) podemos establecer múltiples interconexiones con otros discursos, por medio de una especie de raicilla sin centro que relaciona áreas desde una forma abierta y en

expansión. Esta operación de lectura, como lo indican Deleuze y Guattari (2000), nos permite conectar las maquinarias literarias y periodísticas con la política, la económica, la histórica, la científica y las de algunas escrituras del yo.

Desde esta perspectiva, utilizamos operaciones de lectura y relectura a partir del cruce de puntos de contacto entre autores. El registro de continuidades y discontinuidades discursivas que el cotejo y el diálogo arrojan como hipótesis tentativas, son revisadas a lo largo del proceso de escritura y del encuentro con nuevos aportes críticos. El carácter provisional de las líneas de lecturas fueron orientando y reorientando la escritura, trazando nuevos recorridos y hasta desembocando en lagunas que fueron atravesadas reavivando y reanimando el cultivo de perspectivas abiertas y nuevas alternativas que la semiosis infinita abre.

Por otra parte, es preciso mencionar que en estos vaivenes, si bien nuestro corpus es no ficcional, el diálogo con los textos ficcionales de los autores ha sido un insumo para registrar estrategias retóricas comunes, formas de la imaginación y la recreación, estilizaciones y ornamentaciones, recursos de la oralidad y otras cuestiones que hacen a lo singular de la escritura de cada autor. En este sentido, el aporte sobre géneros de Derrida (1980) resulta imprescindible. El teórico francés expone que la ley del género opera de manera prescriptiva, pues establece límites claros sobre qué géneros se deben mantener separados, formulando irónicamente una ley que propone *no mezclar los géneros* (1980, 2). Esta prohibición implica que el género produce una separación normativa, una frontera entre lo permitido y lo prohibido, que sin embargo constantemente se pone en cuestión, puesto que la contaminación entre géneros siempre ocurre. Además, Derrida entiende que ningún texto pertenece de manera pura a un solo género; más bien, cada texto participa simultáneamente en varios géneros. Por eso, la intencionalidad del autor no es suficiente para definir un género, porque el género es una categoría inestable, atravesada por procesos de hibridación, mezcla y contaminación que desestabilizan la idea de límites fijos.

En cuanto a las conceptualizaciones que utilizamos para introducirnos en el corpus, comenzamos por la noción de *relato de viaje,* que nos ayuda a pensar ciertas textualidades del corpus como espacio epistemológico y como hecho narrativo, pues permite encontrar un lenguaje específico y hasta incluso descubrir un glosario y, al mismo tiempo, se presenta como un terreno fértil para la invención;

para datar lo desconocido; y para experimentar formas novedosas de contar a partir de un referente que proviene de la experiencia. El relato de viaje surge del desplazamiento, de un comienzo y un fin; por eso tiene *estructura narrativa* (Calamari, 2024). Contar un viaje es ficcionalizar, fabular, recrear, experiencias que son elaboradas y volcadas en una diversidad de géneros.

Asimismo, consideramos en este trabajo la categoría de *discursos de viaje* de Mario Román (2012) que integra aportes de Burke, Barthes, Blanchot, entre otros. Articula también la noción de Camblong (2005) de *umbral semiótico* para repensar estos discursos de viajes como manifestaciones donde se observa cómo los sistemas de significación que se ven afectados y comprometidos buscan recomposición a través de esas formaciones discursivas.

A su vez, muchos de los relatos de los cronistas de nuestro corpus tienen como escenario principal la ciudad, sus sociedades urbanas, sus periferias y desbordes. Por ello, consideramos oportuno abordar la noción de *ciudad* a partir de Michel de Certeau (2008), quien retoma el concepto devenido del discurso utópico-urbanístico y la concibe como un espacio cuya organización racional está preparada para rechazar contaminaciones, con fuerza para rebatir las resistencias que oponen las tradiciones. A su vez, la ciudad es creadora de un "sujeto universal y anónimo que es la ciudad misma" (4), a la cual sería estimable atribuirle las características de los sujetos reales u otras organizaciones. La ciudad desarrolla operaciones especulativas y clasificadoras que, de manera permanente, se fusionan con nuevos atributos, como el surgimiento de nuevas áreas comerciales, condominiales, y viales. La mirada de de Certeau señala que, a posteriori, estas organizaciones urbanas ya no serán un terreno de operaciones estables y controladas, sino un campo donde afloran las combinaciones de poderes sin rostro, sin transparencia racional, difícil de predecir y donde, además, los discursos ideologizados interactúan de forma permanente entre sí (p. 4).

Otra posibilidad para definir la ciudad surge de la oposición a lo rural; de este modo lo expone Raymond Williams (2001) siguiendo la tradición de estudios de los asentamientos humanos. El campo, organizado desde una forma de vida distinta a partir de prácticas como la pesca, la caza, el pastoreo, la agricultura, entre otros, difiere de la característica de la ciudad, fundada en lo que respecta a lo administrativo, lo financiero, lo comercial, lo portuario, lo militar, lo religioso, lo

industrial, todos aspectos marcados por una fuerte tendencia hacia la concentración. No obstante, la comunidad rural y la masa urbana entran en contacto -no sin consecuencias- por el alto desarrollo del capitalismo que desplazó la forma de campesinado tradicional hacia los márgenes de lo urbano. Y pese a la subsistencia de ideas y experiencias antiguas del hombre de zona rural, la ciudad viene ganando terreno permanentemente.

De manera contigua, el aporte de José Luis Romero (2001) posibilita establecer una estimable clasificación de las ciudades latinoamericanas, la cual se configura a partir de aquella combinación de lo ideológico y de las mutaciones urbanas atravesadas por los procesos coloniales y de independencia, que reorganizan lo social y lo político, y con prolongaciones feudo-burguesas europeas que adquieren sus singularidades en América Latina.

Sumamos a esta propuesta los despliegues de Gisela Heffes (2009) en torno a las *ciudades imaginarias*, sobre todo latinoamericanas, las cuales son caracterizadas como laboratorio de experimentación para poner en práctica las ideas: la representación de una manera de imaginar y crear. Además, estas ciudades se definen como archivos de imaginarios y cada propuesta urbana ficcional corresponde con una instancia literaria específica. Heffes adopta de Barthes la noción de que las ciudades de la literatura son construcciones específicamente lingüísticas, cuyas combinaciones y operaciones alcanzan una reconocible verosimilitud.

Como hemos mencionado en párrafos anteriores, tomamos a Deleuze y Guattari (2000, 16), quienes sostienen que los procesos de desterritorialización y reterritorialización siempre ocurren juntos y son inseparables; uno siempre conlleva al otro. La desterritorialización no se da de manera aislada, sino que abre paso a una reterritorialización diferente, que puede ser tanto complementaria como transformadora. Así, cualquier elemento o sistema está en un constante movimiento de cambio y reconstrucción a diversos niveles. Desde la perspectiva rizomática, la desterritorialización simboliza la apertura, la fuga y la multiplicidad, mientras que la reterritorialización se enfoca en crear nuevas territorialidades y nuevas formas de organización y significado. Estos procesos explican la dinámica de distintos fenómenos (culturales, sociales y naturales) sin retomar las narrativas arborescentes lineales o totalizantes. También retomamos el concepto de la máquina literaria al

proponer a la literatura como una máquina productora de multiplicidades y diferencias, que opera de manera no jerárquica y no lineal, una característica singular del rizoma. Esta modalidad interconecta diferentes máquinas: sociales, jurídicas, culturales, entre otras.

El principio urbano descansa sobre el término de comunidad y, en tal sentido, se adscribe a lo que Benedict Anderson llama vínculo o lazo imaginario entre los miembros que la componen (2007, 25). La comunidad tiene un aspecto horizontal y se acomoda sobre una soberanía y delimitación específica. En algunos casos los "comunes", según lo expone el autor, alcanzan un alto grado de asimilación al punto de dar, de forma voluntaria, la vida por ella (25). Por eso mismo, el sentido comunitario moderno se registra junto con el surgimiento de las naciones.

Por otra parte, consideramos a los espacios de nuestros cronistas, en tensión utópica/distópica como configuraciones a) de entre medios -*in between* (Bhabha, 2002, 42)- porque denotan una posición tercera frente a los modelos binarios, lo cual implicaría una redistribución a la hora de ubicarlos dentro de los límites tradicionales. A su vez, b) de no lugar (Augé, 1992, 40), como espacio indeterminado dentro del mapa de comunidades existentes que, a lo sumo, se relacionan o con la historia del continente americano o con la similitud a una ciudad real.

En esta línea, el antropólogo francés, Marc Augé (1992), expone que los espacios que no pueden definirse como lugares de identidad, de relación o de historia pueden denominarse como no lugares que se despliegan en el devenir discursivo a partir de lo urgente y lo actual, marcados en unidades de tiempo (41). Asimismo, las ciudades narradas van siendo reinterpretadas y retomadas en el juego interno de las relaciones locales y globales desde la mirada de nuestros cronistas en la cual se lee el vaivén entre lo extranjero y lo propio. Su temporalidad es presente, por tanto, transitoria; las dimensiones más amplias provienen del universo globalizador de esa sobremodernidad.

Las urbes narradas por los autores de nuestro corpus viven permanentes dinámicas que ponen en tensión la vida cotidiana de sus ciudadanos. Por ello, incorporamos el término *crisis*, empleado por Inmanuel Wallerstein (2007), el cual permite referir a aquella circunstancia extraña en que un sistema histórico evolucionó a un punto en que sus contradicciones permitieron que el sistema resolviera sus propios dilemas a través de ajustes en sus aspectos institucionales

vigentes. Entonces crisis implica la certidumbre de la desaparición de un sistema histórico existente, por tanto enfrenta a quienes se encuentran dentro a una cierta alternativa histórica: qué forma de sistema histórico nuevo construir o crear. Asimismo, separa los procesos estructurales de los coyunturales, las situaciones seculares de los ritmos cíclicos, por eso las contradicciones son aquellas presiones que obligan a los grupos a separarse uno de otros de manera simultánea, por estar en juego los intereses a corto y mediano plazo, muy distinto a los conflictos que también se producen aunque son menos preponderantes en la estabilidad del sistema.

Por otra parte, la materialidad lingüística de los enunciados regulares reconocidos en los relatos no ficcionales puede abordarse a partir de dos puntos desarrollados por Dominique Maingueneau (2009). Uno, el concepto de *escenografía* (100) del cual se deslindan los términos *topografía* y *cronografía*. Por otro lado, traeremos a colación el término *ethos* y sus modulaciones, para analizar el "yo" como categoría de la enunciación, especialmente en los espacios autobiográficos que activan los relatos.

Tomaremos los aportes de Michel Pêcheux (2016) acerca de la *memoria discursiva* y sus redes, como así también las dinámicas de interacción verbal para identificar los procedimientos que permiten unir estos enunciados con los variados universos de discursos que perviven en los relatos del corpus. Las crónicas de nuestros autores conforman un repertorio de tales universos, donde se entretejen diferentes géneros, o, aún más, subgéneros.

Las nociones de *cultura popular* y/o lo *popular urbano* convergen de manera provechosa con los personajes, sus prácticas y los paisajes recreados en los textos periodísticos. En esta sentido el aporte de Martín Barbero (1984) implica que no solo se visualiza un rol pasivo en las masas, marcado por los formatos de medios transnacionales homogenizadores, sino la forma en que los sectores populares adaptan, rearticulan y modifican las tradiciones campesinas e indígenas, en nuevas identidades emergentes.

Estas consideraciones a su vez se complementan con lo que Carlo Ginzburg, en su introducción a *El queso y los gusanos* (2011, 14), expresa como dicotomía entre la cultura de las clases dominantes y la cultura de las clases subalternas,

donde también se reconocen elaboraciones propias como los ritos y mitos carnavalescos.

Otro enfoque crítico en torno al concepto de cultura tradicional es el de Alejandro Grimson (2011), quien afirma la dificultad de que una configuración tenga unidad ideológica o política, aunque se caracteriza por desarrollar las fronteras de lo posible, una lógica de la interrelación, una trama simbólica común y otros aspectos culturales "compartidos". Estas *configuraciones culturales* organizan diversos componentes sociohistóricos que se hacen notorios con la sedimentación del transcurrir de los procesos sociales. De este modo, encuentra oposición con cierta noción esencialista que estima que la cultura se impone sobre las divisiones y un constructivismo que desliza que la cultura es una ficción que pretende, como esta falsa conciencia que oculta las tensiones.

El trabajo sobre el narrador de Walter Benjamin (1936) nos permite registrar la forma en la que el cronista construye su perspectiva. Su consideración general es que el narrador es una figura que transmite la experiencia vivida con sabiduría y sentido, esto es, la narración era un modo de transmisión oral y comunitaria que preserva la memoria cultural. Benjamin lamenta la decadencia del arte de narrar en la modernidad, afectada por el auge de la novela y la comunicación técnica/instrumental, que fragmentan la experiencia y modifican la dinámica de transmisión de la experiencia. Para él, el narrador no es un mero relator, sino alguien que transmite la experiencia en su dimensión ética y formativa, ofreciendo relatos cargados de sentido y consejos prácticos. En cuanto los tipos de narradores, Benjamin alude implícitamente a narradores tradicionales (como el campesino o el marinero) que representan la sabiduría popular y la experiencia vivida, en contraste con el narrador de la novela moderna, más individualista y centrado en la psicología interna. También destaca el valor del narrador como transmisor de conocimiento y experiencia para la comunidad.

Asimismo, como la crónica es considerada fuente para la disciplina histórica, el análisis de Roland Barthes sobre el *Discurso de la Historia* (2009*),* provee consideraciones para leer las relaciones y continuidades entre el relato ficcional y el histórico. El teórico francés lo ubica en una dimensión discursiva; parte desde el nivel de la enunciación, luego discurre por el enunciado y finaliza con la significación, donde la disciplina histórica se plantea una dimensión ideológica, por lo tanto

imaginaria, de su construcción lingüística y retórica. Barthes, y también autores clásicos como Heródoto (192), identifican la narrativa con la historia al expresar que la primera le es inherente, algunos lo consideran incluso como un género narrativo en la retórica tradicional.

Para abordar el matiz ensayístico de la crónica nos detenemos en algunas consideraciones. Montaigne (2014), autor francés, es el pilar del ensayo moderno al cual considera como una reflexión personal sobre la condición humana basada en la experiencia del autor. Se caracteriza por no tener una estructura fija, tampoco por buscar la posesión de una verdad absoluta. A través del ensayo se busca explorar la verdad mediante la razón y la argumentación, apartado de los dogmas o la imposición de certidumbres. Su forma abierta implica que el ensayo es una invitación al lector para recorrer un proceso de pensamiento sin arribar a una verdad cerrada. Otro autor del siglo XX que se dedica al ensayo es Lukács (1975) incorporando una mirada filosófica y crítica. Para él, el ensayo es un juicio, pero lo valioso no es la sentencia final, sino "el proceso mismo de juzgar" (38), es decir, el despliegue del razonamiento y la reflexión crítica que lleva a una posible conclusión..

Entre los estudios de los historiadores marxistas británicos, nos inclinamos a localizar, como recorte temporal, la noción de *corto siglo XX*, que acuñó Eric Hobsbawn (2016) en su trabajo sobre el siglo pasado, que va desde los años de 1917 de la Revolución rusa hasta 1989 donde el mundo que se había conformado bajo el impacto de la revolución bolchevique se desplomó con la caída del muro de Berlín. Este período, a criterio del historiador, se puede dividir en tres etapas: a) De catástrofe de entreguerras mundiales; b) De postguerra, desarrollo y bienestar relativo 1947-1973; c) De desplome y capitalismo tardío. Si bien algunos de nuestros cronistas nacieron antes del 17 o sus producciones no ficcionales sobrepasaron los años noventa, todos desarrollaron su formación intelectual dentro del marco del breve siglo XX.

En términos culturales, se puede leer una fase de pasaje entre las distintas formas de modernidad y posmodernidad, siguiendo a Fredric Jameson (1999) y en la misma línea a otros autores del marxismo como David Harvey (2007), quienes nos aportan una mirada para pensar dos términos recurrentes: capitalismo y neoliberalismo. Estos autores describen en términos generales el modo de producción capitalista como un orden social general que reproduce, organiza,

distribuye las relaciones intersubjetivas, en las cuales se producen tensiones permanentes entre los miembros de la sociedad a partir de la noción de agrupamientos humanos llamados *clases*, entendidas como configuraciones socio-históricas de entreguerras, de posguerras y una tercera que suele denominarse como *capitalismo tardío* o sociedad de consumo.

Dentro de las tradiciones marxistas, la mirada de Walter Benjamin (1989) sobre la reproducción de la obra de arte en la era de la imitación técnica cobra especial importancia para pensar cómo funcionan los conceptos de *camp* y *kitsch* en relación con el arte pop, y la pérdida del aura de la misma lo cual concreta la posibilidad de ampliar a un público de masas, a diferencia del aquí y ahora que la convención de lo "auténtico" suscita.

Nuestros cronistas forman parte del pasaje de las sociedades sólidas, identificadas con la modernidad, a las líquidas, identificadas con la *modernidad fluida*. En esa nueva fase la licuefacción de los límites y las orientaciones que parten desde puntos estables conllevan a los aspectos que Zygmunt Bauman (2002) desarrolla sobre la individualidad, la emancipación, el tiempo/espacio, el trabajo y la comunidad que han cambiado a la condición humana de manera radical.

Como autores del siglo XX, algunos de nuestros cronistas van a producir sus artículos en el marco de lo que Jameson en *El giro cultural* (1992) reseña como crítica a la posmodernidad. En su desglose selecciona aspectos relevantes al detenerse en un corpus de obras artísticas involucradas y moldeadas por la sociedad de consumo. Entre estos aspectos, destaca la función del pastiche sustituto de la parodia como vehículo estético de cuestiones centrales de las que se ocupa en su teoría, tales como la muerte del sujeto, la arquitectura que redefine la vista del espacio; la fusión de idiolectos colectivos en permanente movimiento entre otros. Advierte Jameson que estos rasgos acentuados en esa fase -posmoderna- del siglo no son novedosos sino que ya se viene observando en la modernidad (p. 39). De ese modo, pueden verificarse en autores como Mujica Láinez o Carpentier que no podrían considerarse posmodernos, lo cual además implica la inexistencia de una ruptura radical sino continuidades y discontinuidades de rasgos que antes no eran relevantes y que al tiempo pasan a ser preponderantes.

Barthes (2009) y Michel de Certeau (2007) ofrecen un tratamiento especial diferenciando y aproximando la ficción con la historia. Por un lado, De Certeau

esboza una fuerte tendencia por parte de la Historia de desprenderse de lo ficcional, atribuyendo a ésta última un estatuto de invención y falsedad y al arrogarse la plena portación operativa de lo “real”. Por otro lado, Barthes rastrea los puntos comunes entre el discurso de la Historia y el de la Literatura; lo hace partiendo de la enunciación y detectando *shifters* que ambas discursividades comparten, lo cual configuraría un límite relativo entre uno y otro.

El término *transculturación* viene de la mano de los estudios antropológicos clásicos que luego es retomado por Ángel Rama (1982) y por otros críticos que siguieron su línea como Wilfred Landry-Miampika (2005). En los artículos periodísticos de nuestros autores se observa este proceso de *pasaje de una cultura a otra*, en el cual la combinación resulta una síntesis que se consigna como *neoculturación*. Ese novedoso aporte termina siendo constitutivo para América Latina, una singularidad en el coro de voces de cronistas que apelan a recursos literarios que son ajenos a las urgencias de la noticia tradicional.

También traemos a colación la noción de *representaciones sociales* de Cebrelli y Arancibia (2010), entendida como un conjunto de valores y esquemas de mundo de condición ideológica. Los críticos asumen que éstas pueden circular por espacios temporales tan largos en una comunidad que solamente quedan ecos de sus formas iniciales. A su vez, una representación opera como matriz de percepción al poseer una importante facilidad para archivar/movilizar conceptos complejos. Así “el modo en que el discurso mediático reelabora, reacentúa y recircula las representaciones vigentes en los imaginarios sociales.” (2010, 3). En esta línea, las representaciones denotan esas marcas que más tarde operan en configuraciones más artificiosas, como en las crónicas contemporáneas.

La reflexión en torno a las crónicas de las cuatro últimas décadas puede ser indagada además a partir de lo que plantea Byung-Chul Han (2024) con respecto a la sociedad del panóptico, caracterizada por un modelo disciplinario donde el poder se ejerce a través de la vigilancia constante y la interiorización de normas, ha dado paso a una *sociedad del cansancio*. Entonces el control ya no es impuesto desde afuera sino autoimpuesto por el individuo mismo. En esta nueva etapa, dominada por la sobreexposición digital y la exigencia de rendimiento, las personas se vuelven emprendedoras de sí mismas, buscando una transparencia absoluta que convierta la vida privada en un escaparate público, lo que genera agotamiento, autoexplotación y

vulnerabilidad emocional, en lugar del temor disciplinario típico de la sociedad panóptica.

Otro punto importante que hemos registrado en las crónicas de nuestro corpus, es el aspecto referido a las *escrituras del yo*. Esta noción vinculada a autorreflexión y autoexploración a través de la escritura, fue abordada por varios autores desde perspectivas filosóficas y literarias. Michel Foucault (2000) retomó el concepto en su análisis sobre la relación entre poder, subjetividad y ética, destacando cómo las prácticas escriturales permiten la constitución del sujeto y el cuidado de sí mismo en la antigüedad. Asimismo, filósofos como Paul Ricoeur (1995) ha reflexionado sobre lo autobiográfico a partir de la condición de inmediatez como garantía de fidelidad, formada mediante los relatos que el sujeto se hace de sí mismo, enfatizando la continuidad y transformación de la identidad a través del tiempo. Los autores de autoficción y ensayistas también han explorado estas escrituras como un modo de revelar la multiplicidad del ser y el proceso inacabado de autoconocimiento.

Para el capítulo de cierre del trabajo tomaremos los aportes de Alejandro Grimson (2011) sobre *reconfiguraciones culturales,* concepto que nos evita conceptualizaciones esencialistas acerca de las nociones sedimentadas de cultura, como también de ciertas posturas constructivistas que consideran que la cultura es una ficción, una falsa conciencia que busca ocultar los conflictos. Desde su punto de vista, resulta complicado que una configuración tenga una unidad ideológica o política estricta. No obstante, la reconfiguración se caracteriza por ampliar las fronteras de lo posible, estableciendo una lógica de interrelación, una red simbólica común y otros ingredientes compartidos (p.177). Estos factores son históricos, ya que representan en cada momento la acumulación de los procesos sociales vividos.

De lo que se fabla de la corónica en general y sus mezcladas herejías

"…todo lo cultural es económico (y a la inversa) y toda la realidad puede ser ficción (y a la inversa). Reformula la idea de realidad y la de representación, toman la forma de diario, autobiografía, autoficción, testimonio, reportaje, crónica en blogs, en internet, en redes." (Arán, Pampa 2020, pp. 34).

“Carlos Monsiváis define la crónica como ‘la reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas’. Me gusta gusta comenzar con el nombre de Monsiváis. Es empezar con la invocación de uno de los padres fundadores del periodismo narrativo latinoamericano del siglo veintiuno.” Agudelo, 2012, 12

Este amplio e histórico género tiene un carácter particular para la literatura continental, pues forma parte de los textos inaugurales del choque entre lo que, por entonces, se denominaba Las Indias, con el continente europeo. En este contexto, las personalidades aventureras han intentado dar cuenta del tembladeral semiótico que emerge desde el primer contacto. Así se elaboran especies descritas por Walter Mignolo (1982), entre las cuales ubica las relaciones, las historias, las cartas relatorias, los diarios, las memorias, entre otras.

Las variadas indagaciones acerca de la crónica han sido tratadas por críticos de considerable peso específico en el canon. Desde Susana Rotker, Carlos Monsiváis, Juan Villoro, hasta autores como el ya mencionado Walter Mignolo, se han detenido a repensar a los cronistas de Indias y su cuantioso caudal de registros desde una perspectiva poscolonial. Lo que aquí nos llama la atención son aquellos planteos que apuntan hacia concepciones abiertas del género, donde se evalúan, en términos de Derrida (1980), las participaciones más que las pertenencias.

Desde su lejano nacimiento en la antigüedad clásica, seguida de los testimonios de viajeros, soldados, generales, naturalistas, las producciones cronísticas han ido mutando. De haber sido considerada tradicionalmente en América Latina como fuente de la historia, la crónica se ha transformado con el tiempo, en un valioso insumo para la literatura y el periodismo. Las escritas por los autores de nuestro corpus han dado una vuelta de tuerca considerable al género y amoldado esa noción flexible a sus marcas de escritura particulares, a sus necesidades laborales y, en algunos casos, a sus proyectos autorales. Al describir la especie, Mónica Bernabé (2006) la considera como una discursividad de “fronteras abiertas y funciones variables”, porque las crónicas contemporáneas retan a la “fijeza que anida en toda definición” (7).

Para lograr un acuerdo preciso del término, habría que trazar una ruta que demuestre, en su diacronía, desde las relaciones de la Conquista, pasando por el relato de pretensiones objetivas o modernistas del siglo XIX, hasta las narraciones que buscan recuperar la memoria colectiva e intentan hacer visible lo ignorado en los años 80 del siglo pasado.

Al recorrer la introducción de la Antología de crónica latinoamericana actual (2012) de Dario Jaramillo Agudelo pudimos apuntar una síntesis de unos cuantos aportes de los cuales, los primeros están vinculados a lo que en su momento se

denominó *Nuevo Periodismo.* A través de ese enfoque, Albert Chillón selecciona cuatro aspectos: la construcción escena por escena, el registro completo de las conversaciones, la construcción de una tercera persona, y el retrato general y preciso de personajes, sucesos y ambientes (17). Refiere Jaramillo Agudelo que estas dimensiones son utilizadas hasta la actualidad; al igual que los cinco aspectos propuestos por Mark Kramer en *Literary Journalism* (18):

1) La cuestión inmersiva y la investigación de su contexto
2) Respeto inquebrantable a lectores y fuentes periodísticas
3) Relevar de manera especial hechos de la vida cotidiana
4) Desarrollar una voz íntima con características personales
5) Escribir desde un lugar donde pueda desplazarse hacia los hechos datados y los lectores
6) Combinar los sucesos relatados y las digresiones para referir distintos planos
7) Construcciones de significados al buscar elaborar reacciones del lector.

Juan Villoro (2012) apeló a una imagen hoy muy citada: el ornitorrinco. "Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el Centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa" (15), escribió. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido de lo dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar el relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista extrae la estructura de los diálogos y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos y los parlamentos entendidos como debate -la Voz del proceso como lo llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública, cuyo antecedente fue el coro griego-; del ensayo la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona." Esquivada retoma a Villoro para manifestar que las influencias no se limitan a esa enumeración pero más importante que la interminable lista es el equilibrio entre ellas: "Usado en exceso cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser." (Esquivada, 2007, 112).

Entre los destacados aportes que distingue Jaramillo Agudelo, tomamos nota de las expresiones de Monsiváis: “reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas” (2012, 12). Lo formal será el punto destacable en estos cronistas que, conscientes de un estilo, pueden desplegar sus cualidades narrativas, descriptivas y argumentativas. Es la crónica, por ende, una elaboración creativa, en consonancia con expresiones de la cronista Leila Guerrero cuando afirma: “No creo en crónicas que no tengan fe en lo que son: una forma del arte” (32).

No obstante, es preciso señalar que no sólo la violencia o el acontecimiento sociopolítico vehiculizan el quehacer de los cronistas, quienes además recuperan con su escritura los relatos urbanos y populares, las mitologías contemporáneas, lo cursi o lo *kitsch*, en suma al modo de Jaramillo Aguadelo: “lo extravagante, lo envidiado.” (45).

Otras aristas de la crónica

> “Si no fuera por las fábulas, la vida quedaría en manos de las actas notariales” (Monsiváis, 2011, 41).

El estudio del género crónica suscitó diversos problemas teóricos debido a las múltiples formas que toma en la contemporaneidad. En efecto, nuestro corpus visibiliza una variedad de hibridaciones que van del nuevo periodismo a la narrativa documental, del testimonio a la novela de no-ficción, por nombrar algunos cruces. Por lo tanto, la voluminosa e inabarcable reflexión sobre la crónica nos obliga a reunir nociones múltiples del género para seleccionar aspectos que han sido considerados como apropiados para aproximarse a la producción de Monsiváis. Susana Rotker (2005), al citar a R. Williams, expresa que estudiarla obliga a examinar la relación entre "arte y no arte, literatura y paraliteratura o literatura popular, cultura y cultura de masas" (25).

En otro fragmento de Carlos Monsiváis, donde también argumenta sobre la historia del género en México y por extensión de América Latina, puede leerse un despliegue que linda con un sentido ético:

> En lo tocante a la dimensión moral de la crónica la idea fija que se impone por un tiempo largo le adjudica al género darle voz a los que no la tienen: los pobres, los indígenas, las mujeres discriminadas, los jóvenes desempleados, los trabajadores migratorios, los presos, los burócratas menores, los campesinos. Esto propicia denuncias con resultados de consideración, y se presta también al proteccionismo ideológico y el chantaje sentimental a nombre de los que no están allí para desmentir, precisar, o explicar su voluntad de verse representados. (Monsiváis, 1981, 124)

Aquí también Monsiváis esgrime que el cronista da voz a quienes no la tienen, a los silenciados por condiciones hegemónicas. Es entonces un acto de resistencia de aquellos que han sido representados de forma arbitraria o tendenciosa.

En su amplia antología de crónica latinoamericana, Dario Jaramillo Agudelo (2012), aborda algunas definiciones de crónica. Entre ellas, además de evocar la de Monsiváis, destaca la de García Márquez “un cuento que es verdad”(p.16), la de Antonio Candido “Literatura a ras del suelo”(16). A su vez, admite con ironía que insistir en definirla es contribuir a la confusión generalizada. No obstante, a pesar de ello despliega su propio postulado “la crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, de disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales” (17).

Además, Agudelo refiere el punto de vista de Martín Caparrós (23), quien señala que el cronista *literaturaliza* el relato. En ese sentido, se forma una aproximación inicial, donde se destaca el género y el autor, o más preciso, la crónica y el cronista, como así también la literalidad incorporada por el oficio del escritor.

Un trabajo crítico importante es el de Susana Rotker (2005), enfocado en las crónicas modernistas. En su despliegue, Rotker destaca que su aspecto mixto, como espacio donde lo literario y lo periodístico convergen, es una condición genérica característica de un período de las letras latinoamericanas (15). Observa además que en esas textualidades se conjugan lo factual con lo subjetivo, la sociedad funcionando en el texto con el tiempo y espacio de la enunciación, la referencialidad histórica con el presente (16).

En cuanto al prejuicio de que el oficio pago no puede poseer calidad artística, según Raymond Williams (1977, 153), proviene de la separación fantasiosa del arte de su proceso socio histórico. Así se toma distancia de la representación del arte asociado a las élites y aislado del resto de las producciones sociales. De este modo, la crónica adquiere una nueva perspectiva, pues la dimensión social del buen gusto y su valoración estética son convenciones y no una propiedad esencial al objeto considerado como tal; por más que el autor de la obra haya construido de forma consciente sin obviar ninguna regla del arte ponderado desde el campo social de las artes. Por esa razón, Rotker (2005) agrega que "el ARTE y LO ESTÉTICO NO SON VALORES ABSOLUTOS" (18)[1].

En el prólogo a la publicación *Idea crónica*, Mónica Bernabé (2006) expone la proximidad entre lo real y el oficio de narrar. Observa que la narrativa latinoamericana se ha vuelto un laboratorio donde la crónica experimenta múltiples combinaciones en las cuales confluyen una variedad de formas: "testimonio, entrevista, ensayo de interpretación, mini-ficción, narrativa documental, memorias, diarios de viajes, informe etnográfico, biografías y autobiografías" (2006, 7). Muchos de estos géneros y sus mixturas se registran de manera frecuente en la obra de Monsiváis. Toda la serie textual emerge siempre en sintonía con un notorio impulso hacia el realismo, entendido como señalamiento de ciertos fragmentos de lo real.

Aprovechar el trabajo de Amar Sánchez (1992) nos resulta oportuno, pues la autora sostiene que el relato de *no ficción,* en su momento, ha sido utilizado para denominar un conjunto de obras y autores en principio asociados al nuevo periodismo, con figuras de reconocida monta como Truman Capote y latinoamericanos como Rodolfo Walsh. Sin embargo, las consideraciones tratadas hasta aquí no son suficientes, pues las narrativas no ficcionales presentan problemas comunes a todo género histórico, en la medida que emergen, se expanden, se desarrollan, se transforman, inclusive en algunos casos desaparecen lo que corrobora su carácter socio-histórico.

Asimismo, estas discursividades se rigen por un conjunto de normas que organizan y reorganizan dinámicas que marcan diferencias como las nociones de género mayor y menor, muy dependientes de las condiciones dominantes. No obstante, más allá de las categorizaciones rígidas, es posible pensar al concepto de

[1] Las mayúsculas son de la autora.

discurso no ficcional como una categoría abierta y amplia, de límites permeables a los discursos vecinos como la literatura, la historia, el periodismo, la experiencia individual y la espontaneidad de los géneros primarios, entre otros. En efecto, el oficio del periodista es también valorado por el autor *de Escenas de pudor y liviandad* (1992), desde su muy temprano trabajo intelectual:

> Te permite contemplar la realidad como una interminable, profusa, múltiple telenovela y además novela. Te permite conocer a gente sensacional y también conocer políticos para equilibrar. Te ayuda a relacionarte con los múltiples niveles de una sociedad tan profundamente injusta como lo es la latinoamericana, y además te permite la práctica de la escritura en condiciones difíciles que suelen terminar en tu contra, pero en las que tienes oportunidad, en ocasiones, de intentar la literatura. Entonces al periodismo le estoy agradecido." (Monsiváis, 1992)

Aquí leemos, además de una ponderación de la labor, la amplia mirada que combina el compromiso, la complejidad de lo recreado y la valoración de la escritura como una tarea práctica rigurosa, cuidada y creativa. Asimismo, resulta notoria la combinación entre *novela y telenovela* en sintonía con ese aspecto característico de su estilo escritural marcado por la emotividad propia del bolero mexicano y más tarde se extiende a otros géneros de la industria cultural.

Por otro lado, el periodista literario se ha visto envuelto en el desafío de cuidar el valor de la fuente, lo cual concita un arduo trabajo que lleva muchas horas, pues ha debido reunir documentación, realizar constataciones hemerográficas y bibliográficas, conocer lugares y rastrear informantes. Para el cronista que cuida su reputación, es imprescindible ser *lo más preciso y minucioso posible*, y si no lo fuera por carecer de ciertos elementos u otras razones, debía señalar su porqué. Esto muchas veces le permite al cronista descansar en la confianza de sus lectores; confianza que a su vez está cimentada por cuestiones a las que Charles S. Pierce denomina *fijación de la creencia* (Peirce, 2012). El filósofo lógico del siglo XIX ha distinguido cuatro formas de creencia: la primera afirmada por el hábito, con el nombre de *tenacidad,* la cual deja de lado cualquier duda o crítica que pudiera afirmarse para sostenerlo a partir de una aceptación simple y directa de un relato, en nuestro caso. *No se propone ser racional.* El problema radica en que esa forma de

creencia entra en crisis, porque al convivir en comunidad *nos influimos unos a otros*, en una sociedad que ha alcanzado el desarrollo de valorar como equivalente la opinión de unos y otros. El segundo método de fijación, llamado de *autoridad,* promovida por la fuerza de la autoridad gubernamental donde se anula o persigue la mirada crítica. Otra forma consiste en una razón *a priori*, donde las proposiciones son a la medida de quien razona. Son aceptadas en el diálogo libre de interlocutores, pues éstos se encuentran inclinados a creer. Y un cuarto método de fijación, proviene del método científico, los hechos, las experiencias y las hipótesis, siguen sofisticados pasos que logran enunciados más sólidos en base a la constatación. En la crónica pueden detectarse todas estas formas, aunque quizá la de *autoridad* requiera advertir que el sentido del término se refiere más a los cronistas que publican en la prensa hegemónica o en las editoriales consagradas que cuentan con recursos para imponerse en los mercados de la comunicación y de la impresión.

Monsieur Carpentier entre luces y sombras

"¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?" (Carpentier, 1949).

La actividad cronística de Alejo Carpentier se inició en 1922 y se extendió hasta 1980, año de su fallecimiento. A su prolífica obra ficcional se suma la del periodismo, tarea que nunca abandonó aunque en algunos períodos haya sido más voluminosa que en otros. Por medio de ella expone con un quehacer autodidacta investigaciones, indagaciones, homenajes, gustos sobre música, literatura, aventuras viajeras, artes plásticas, cine, ciudades y tendencias novedosas de lo que Eric Hobsbawn (2016) llama el *breve siglo XX*.

Aquellas inquietudes lo llevaron a cultivar una diversidad temática. Sus escritos discurren sobre variopintos asuntos y geografías; desde las ibéricas hasta las selvas venezolanas. También lo sedujo la vida cotidiana y cultural del caribe antillano, los rituales afroamericanos, las revueltas populares, el folklore portuario[2], la herencia ibérica, las producciones cinematográficas, la música y danza del mundo, las calles de París, el arte soviético, por nombrar algunos. Estos intereses ponen en convivencia *configuraciones nacionales y no nacionales* en una relación múltiple y compleja de *representaciones, prácticas e instituciones* (Grimson, 2011).

En principio, convenimos hacer un trazado temporal de su transitar por este género. Los conjuntos de producciones periodísticas fueron publicados en distintas oportunidades. En la editorial Letras Cubanas podemos detectar dos volúmenes: *Crónicas I y II*, en 1974 y una segunda reedición en 1985; otros volúmenes de la misma editorial son *Crónicas del regreso* (1996) de la etapa en Tiempo 1940-41, *Crónicas caribeñas,* en 2012, parte de sus trabajos en Venezuela, principalmente; los volúmenes 8 y 9 correspondientes a las obras completas de la editorial Siglo XXI, *Crónicas I (1984) y II (1986): arte, literatura y política*.

Siguiendo la apreciación de José Antonio Portuondo (1974) y las referencias del propio Carpentier, su trabajo en la prensa puede organizarse de la siguiente manera:

1) Cuba (1922-1928), donde inicia con sus colaboraciones en el *Social* y al tiempo es nombrado jefe de redacción de *Carteles*. Su etapa en *Social* está más ajustada al arte y la literatura de aquellos años de la isla, aunque Carpentier los considera como años de aprendizaje.
2) París (1928-1939), como integrante de *Carteles* escribe artículos de color que hasta hacen alusión a desnudos, narra sus viajes por Ciudad de Francia, España y Bélgica, lo cual estratégicamente le permite incorporar sus propias

[2] Tema esbozado sucintamente en su trabajo para *El Nacional* de Caracas “Música del Caribe”.

inquietudes sobre la literatura y el cine ruso. El propio Carpentier la menciona como “mis crónicas de París habían de ser mucho más sencillas, fáciles, periodísticas, que las de Social.”[3]

3) Regreso a Cuba (1939-1945), su nueva estancia en la isla coincide con sus reflexiones sobre la Segunda Guerra Mundial, marcada por un *pesimismo y tono amargo*[4] hacia el viejo continente, en el periódico *Tiempo,* entre otros.
4) Venezuela (1945-1959), numerosos escritos publicados en *El Nacional*, Caracas, el *Mundo*. Desde ese espacio recrea y describe la geografía y la cultura del Caribe a través de abordajes meticulosos, pero también artículos que rozan el comentario y el color. En esa etapa se encuentran sus narraciones a la Gran Sabana que fueron el germen para la novela *Los pasos perdidos*[5]*,* Siglo XXI, 1983.
5) Revolución cubana (1959-1980): en Cuba, luego del triunfo de la revolución de 1959, e incluye los trabajos en su residencia en la Embajada de Cuba, en París, como consejero cultural, entre otros. Algunos trabajos son parte de conferencias y discursos como militante, representante del gobierno cubano, además de intelectual involucrado en asuntos de estado).

   Los puntos señalados se cruzan con un aspecto importante en Alejo

Carpentier es pues, heredero de los escritores del siglo XIX, quienes mantuvieron una relación muy estrecha entre periodismo, ficción y poesía, en una coexistencia de lo heterogéneo (Rotker, 2005, 35). Por esa razón a su vez es notorio ese ida y vuelta

[3] En una carta personal, cuyo fragmento publica José Antonio Portuondo (1974), Carpentier expresa “en cuanto mira a Carteles (...) No te olvides que nuestro difunto amigo Alfredo T. Quilloz, que era furibundo enemigo del arte moderno, de la literatura moderna y de cuanto oliera a comunismo, me mandó a París con la consigna estricta de que no me metiera en camisa de once varas. Sin embargo, durante cerca de de diez años le estuve pasando artículos que no le gustaban (...) pude hablar en la revista de la novela soviética, de cine soviético, y llevar una campaña contra Hitler y Mussolini (...) Sin embargo, para poder seguir en este trabajo, traté de ocultar mi juego mandando muchas crónicas sobre mujeres desnudas del *Folies Bergere,* los cabarets de París…” en prólogo *Crónicas. Alejo Carpentier. Tomo I.*

[4] Idem 3

[5] Fernandez Retamar admite “Pero también lo asumen como venezolano, pasó 14 años en Venezuela, allí maduró su novelística, allí escribió El reino de este mundo, su gran novela sobre Haití, que es una novela inauguradora. Allí escribió Los pasos perdidos, El siglo de las luces, aunque tardó en publicarse algún tiempo después, pero ya lo había escrito: me consta porque cuando regresó a Cuba, traía los originales de El siglo de las luces y me los dio a leer. Yo dirigía entonces la Nueva Revista Cubana, y puso ante mí el texto para que escogiera capítulos y los publicará.” Palabras de Roberto Fernández Retamar, Premio Nacional de Literatura, en el periódico Granma sobre Alejo Carpentier, el 25 de noviembre del 2004. Alejo Carpentier y el periodismo - Cubaperiodistas

entre la literatura y la política, tan próximo en las discusiones sobre independencia y soberanía, como en las indagaciones sobre la conformación sociohistórica de los pueblos latinoamericanos. En este sentido, Cuba ha constituido una importante tradición cronística. Fernández Retamar (2004) sostiene que desde el siglo XIX se observa que los escritores cubanos de renombre han sido además periodistas y destaca la figura de José Martí. En esta tradición podemos ubicar también al autor de *El arpa y la sombra*, cuyas trabajos de prensa son campos de posibilidades (Grimson, 2011) donde se concretan representaciones, identificaciones y conflictos.

Por otro lado, podemos pensar que "todo viajero es un descubridor por cuenta propia" (2012, 249), como expone Carpentier en la crónica *Impresiones de Maracaibo*, al citar a un locutor cuyo nombre no está referido. Es un "alguien" que hace énfasis en el término *descubrir*, verbo cuyo infinitivo titula un capítulo de la obra de Todorov *La conquista de América* (2003), para encontrar otredades barrocas y lo real maravilloso. En esa línea, iremos encontrándonos con viajes que abren a la obra del autor y al género crónica.

Lo afroamericano

> "el negro del continente americano se transformó en un hombre totalmente distinto al que puebla hoy el Continente Negro". (Carpentier, 2012, 263)

Desde muy temprano puede leerse en Carpentier el interés por la sincrética herencia africana en América Latina, en especial en el área del Caribe. Esto puede rastrearse por 1933 con su primera novela *Ecué-Yamba-Ó!* y en *Crónicas Caribeñas* (2012) donde admite que para escribirla tuvo que hacerse de muy variada documentación y participar de rituales y otras prácticas de la vida cotidiana de los pueblos antillanos. Así, vamos reconociendo referencias de autores y sus producciones intelectuales, costumbres, ambientes y personajes que gradualmente impregnan los cuentos y novelas del autor. Leemos, tanto a través de sus textos ficcionales como en sus crónicas, las discusiones teóricas antropológicas y sociológicas del siglo XX, de este modo, Carpentier rectifica, por ejemplo, una primera denominación de "salvajes"

para los americanos en contraposición al europeo, “porque la noción de salvaje es completamente falsa…” (Rodríguez, 2012, 12).

En la letra periodística del autor confluyen las por entonces novedosas discursividades, que destacan las ambivalencias que van de las literaturas menores, como *Batouala* (1922) de René Maran o *Cuentos negros* (1940) de Lydia Cabrera a los clásicos con tendencias dominantes, producto de los avances tecnológicos. También en sus publicaciones tienen lugar reflexiones sobre música, impregnadas de matices africanos, de timbres y polirritmias adquiridas de modo sincrético, que más tarde vuelven a fusionarse al llegar a las costas del estado de Louisiana (EEUU), con el desarrollo del jazz de New Orleans.

Asimismo, el calypso y las *steels band*[6]*,* junto con los instrumentos como el bongó y los tambores metálicos, van a contribuir en sonorización de una narrativa de corte barroco en continua fusión. En el artículo *Música del Caribe* (2012)[7] Carpentier se detiene a exponer parte del proceso de elaboración del instrumento singular: “están hechos, simplemente, con los tambores de aceite y gasolina que constantemente se transportan a distintos puertos antillanos en veleros y chalanas.” (2012, 311) que con el tiempo fueron usándose un tercera parte del barril, y dada la tendencia africana por lo organístico, según lo afirma el Carpentier-musicólogo, les permite desarrollar variadas amplitudes armónicas y melódicas, que van desde el contrabajo a los xilófonos y balafones africanos “pero con una suavidad, un timbre asordinado y fino, que les comunica una extraña musicalidad” (312). Estos instrumentos tamboriles le otorgan a las *steels bands* cierto estatuto que se puede considerar el *folklore portuario del Caribe*–. Por eso resulta interesante indagar en la frase *folklore portuario,* pues el término folklore generalmente suele estar asociado a la idea de tierra adentro de los pueblos. Cuando las culturas portuarias también propician la confluencia de manifestaciones musicales provenientes de distintas latitudes, y luego se conectan con las tradiciones rurales a partir del vínculo entre la ciudad y el campo, de manera especial en aquellos países del Caribe que tienen una economía basada en plantaciones como el tabaco y el azúcar .

[6] Los tambores metálicos —conocidos en inglés como steelband, steelpan o steeldrums— son una gama de instrumentos musicales y también un género de la música de Trinidad y Tobago, país localizado en el oriente de la cuenca del mar Caribe. Cuando los trinitarios se refieren al conjunto que ejecuta música con los tambores metálicos, emplean el término steelband, que en español se puede traducir como banda de acero.

[7] Publicado en *El Nacional*, Caracas, 16 de septiembre de 1958.

Otro investigador que ahonda en los estudios sobre los aportes de la cultura del África, y al que Carpentier pondera es Heitor Villa-Lobos. En esa especificidad que supone lo "afro", sus fuerzas se orientan hacia el componente afrobrasileño, a partir de evaluar las diferencias y semejanzas entre las creaciones musicales brasileñas y africanas, y su consecuente mezcla con los códigos europeos que "jamás volverían a coincidir con las veredas originales" (2012, 263). Sabemos que la crítica del arte tendrá que discurrir por ciertos avatares hasta derribar la idea de originalidad muy cimentada en esas esferas de la praxis. Sin embargo, el punto de vista de Villa-Lobos nos permite reconocer la potencia transformadora del "proceso transculturizador" (264), frase a la que Rama (1984) le dará mayor alcance en unos años más adelante. Esta reflexión se encuentra en la crónica que se titula *Una experiencia de Richard Wright* (2012), donde también da cuenta de una sensación similar experimentada por el novelista afroamericano. En una especie de viaje de reconocimiento al África, halla una constelación de hábitos, costumbres y signos que al inicio le parecen familiares, pero que luego se alejan en el tiempo y el espacio. Carpentier afirma que el escritor se muestra conmovido al notar la diferencia, por ejemplo, en el simple hecho de identificar los motivos por los cuales ríen los africanos.

El cronista vuelve una vez más a Lydia Cabrera cuando celebra la publicación *Refranes de negros viejos*: un encuentro con el África ancestral (Carpentier, 2012, 292). Ese mismo nombre utiliza para titular la crónica[8] en la cual expresa la notable tarea de la autora al recopilar frases, refranes, proverbios, adagios de un mágico sincretismo y creencias populares que, a su vez, se fusionan con las de los españoles. Carpentier selecciona unas cuantas frases de un personaje del libro, *Ta Serapio*, presentado como informante, célebre por reconocidas expresiones que hasta se pronuncian fuera del ámbito del Caribe: "Buey que no tiene rabo, Dios espanta su mosca" (293). Entre los proverbios citados en el artículo periodístico reconocemos una inclinación a seleccionar aquellos que denotan la condición de subalternidad de esas voces anónimas y remotas que se enuncian en las calles de La Habana. Además, en sentido bajtiniano, son formas espontáneas que pertenecen a esferas de la praxis de géneros primarios, muchas de esas frases son

[8] Publicado en *El Nacional*, Caracas, 12 de junio de 1956.

materialidades lingüísticas producto de juegos de lenguajes, abiertas a múltiples combinaciones.

En esta hibridación el componente africano se entrama con el componente indígena y el europeo, en un teatro de voces que tienen una fuerza polifónica donde conviven distintos géneros discursivos, como la poesía, el cuento, formas del habla cotidianas, leyendas, las canciones, por nombrar algunos.

La novela *Batouala* (1922) de René Marán también ha sido alcanzada por la crónica carpenteriana y, además de haber sido fenómeno de venta en los primeros tiempos de su publicación[9], coincide con la emergencia de actores culturales que contribuyeron a lo que Landry Wilfrid-Miampika (2005) denomina "nuevas percepciones del Otro de origen africano". La novela del administrador colonial de origen guyanés, Marán, obtiene el Premio Gouncourt en 1921 y va a ser un punto de partida para reorientar la mirada hacia el componente africano en América, tendencia que se proyectaría durante el siglo XX con los poetas negros del Harlem Renaissance, el panafricanismo de Marcus Garvey y los cantos espirituales de los negros de Estados Unidos. En los años 20 y 30 estudiantes, intelectuales y artistas se reúnen en el Barrio Latino de París procedentes de África y el Caribe para hacer notar la influencia de la ascendencia africana y la historia de las culturas negras (Cf., 2005, 91-92), una búsqueda cuya meta es tomar conciencia de la situación histórica y cultural de los negros.

Este reconocimiento del componente negro proviene de los avances en los estudios etnológicos de Fernando Ortíz[10] "Sin el negro, Cuba no sería Cuba" (1982), que, al liberarse de los estudios lombrosianos, logra encontrar en el concepto de *transculturación* una herramienta teórico-metodológica más abarcadora. Este pasaje se vio acompañado en 1920 por la constitución de un grupo de intelectuales y artistas que hizo notar el valor ineludible de las raíces del África en la conformación de la sociedad cubana. Entre estos se encuentran Nicolás Guillén, con *Motivos del Son* y *Sóngoro Cosongo* y Alejo Carpentier con *Ecué-Yamba-Ó*, todas obras publicadas en los primeros años de la década del 30.

[9] Emilio Rodríguez (cf. 2012, 13) expresa que se vendían de manera aproximada 8 mil ejemplares por semana y los dos años contaba con 147 ediciones.

[10] Un trabajo crítico de Diana Iznaga Beira retoma la preocupación de Fernando Ortiz por el componente africano en el arte cubano a partir de retomar el concepto de transculturación, en la fase temprana del antropólogo autor de *Contrapunteo del tabaco y el azúcar.* El trabajo de Iznaga Beira se encuentra publicado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Un transculturador poscolonial

> Si se tiene en cuenta que el Caribe fue inventado literariamente por Europa ya antes de Colón (la legendaria Isla Antilia), y reinventado continuamente por ella hasta nuestros días (la Fuente de la Juventud, El Dorado, las islas de azúcar, las islas románticas, el paraíso tropical, la mulata sensual, el negro musical y los niños sonrientes), es fácil ver que el escritor caribeño no sólo se siente parte de esa ficción, sino que sabe que, en buena medida, está sujeto a ella por las ataduras del lenguaje y la tradición literaria. (Benitez Rojo, 1998, 9)

Debemos el fragmento anterior de Benítez Rojo al importante trabajo de Landry-Wilfrid Miampika (2005) que retoma las nociones de transculturación y poscolonialismo para interconectar la máquina discursiva de Carpentier donde él recrea las *experiencias históricas* (Cf. Miampika, 2005, 17) de hombres y mujeres caribeños: sus resistencias, sus derrotas, sus adaptaciones, sus creaciones y sus traspasos de una cultura a otra, frente a las dominantes narrativas de los vencedores. El autor cubano pone en marcha un artefacto literario a través del cual indaga desde una nueva perspectiva ese cosmos en constante transformación, a través de un artefacto literario que le permite al autor de *Los pasos perdidos* explorar e indagar desde una perspectiva nueva ese cosmos en constante pasaje de una cultura a otra (Rama, 1984).

Octavio Paz afirma que al recrear un mundo al mismo tiempo se lo revela, así “Carpentier explora las culturas negadas, las confluencias entre ellas, las interacciones entre las culturas cubanas, caribeñas y latinoamericanas” (Miampika, 2005,18). Si bien este crítico ahonda en la obra ficcional del escritor cubano, notamos la continuidad estética con la prosa periodística en cuanto a la utilización subversiva del componente mítico que, paradójicamente, desmitifica al oponer los sistemas de creencias judeocristianos, africanos y amerindios. Esto es observable

por ejemplo, en la crónica que también es prólogo de *El reino de este mundo* (1948), titulada *Lo real maravilloso de América*[11]*,* donde ambas semiósferas -literaria y periodística- se mezclan en una argumentación que, a su vez, se lee como un ensayo sobre un aspecto singular de América Latina.

Otro ejemplo donde los componentes culturales se imbrican para producir un enunciado transculturado se lee en la crónica Los misterios de la selva venezolana[12]. Allí Carpentier apela a la estrategia retórica de la analogía de las paredes de antiguas construcciones europeas para hiperbolizar, en un gesto barroco, un encumbrado salto de roca maciza de la región del Apure: "arriba empieza a divisarse la mole del cerro de Autana, que yergue a unos mil metros de altitud, su perfil fantástico de castillo medieval, de catedral gótica con arbotantes y contrafuertes" (2012, 180).

Aquí es importante señalar el pasaje de una cultura a la otra, proceso creativo que en las Indias coloniales adquiere su propia singularidad a partir del barroco americano, que en autores como Lezama Lima, Severo Sarduy y Alejo Carpentier retorna como neobarroco, ya en pleno siglo XX. Este rasgo es muy significativo para el autor de *Concierto Barroco* (1974) en cuya vasta obra, la fusión y subversión de los elementos genera esa efervescencia que nos remite a aquella alegoría del caldero donde se cuecen los ingredientes diversos para conseguir un sabor siempre único: una identidad latinoamericana dinámica, no fija.

Lo *barroco* y lo *americano* (cf. Miampika, 2005, 19-20) confluyen en la estética Carpentieriana desde los inicios con la novela *Ecué-Yamba-Ó!*, con mitos de las culturas yorubas que se sincretizaron en una rica santería cubana. En *El reino de este mundo* (1949), se hace presente a través de los rituales del vudú y los poderes mágicos del líder del movimiento de liberación de Haití. En las novelas subsiguientes como *El siglo de las luces* (1962) el doctor Ogé, asistente del funcionario francmasón de la Revolución Francesa conserva un conocimiento medicinal que libera de un mal a uno de los personajes centrales, Esteban. Esta gradualidad puede notarse también en sus trabajos como periodista, ya que muchas de las investigaciones consumadas en artículos en diarios y revistas se van integrando a las ficciones, tal como puede leerse a lo largo de este capítulo.

[11] Originalmente publicado en *El Nacional*, Caracas, 18 de abril de 1948.
[12] Originalmente publicado en *El Nacional*, Caracas, 21 de julio de 1951.

> Podemos decir que en esta oposición temporal cobra especial preponderancia la circularidad de lo mítico, la búsqueda de respuestas para el ser y la esencia del Hombre a través de la Naturaleza, la presencia sobrenatural como presencia cósmica. (Cottle, 1981, p.208)

La presencia de la negritud y su cultura en contacto con la europea están testimoniadas en las obras de Carpentier, así como también lo está la vida selvática venezolana en *Los pasos perdidos* (1953), esa vida tierra adentro, recreada a partir de los estudios de la musicología, la historia, la antropología y la literatura; muy distinta a las pinceladas pintoresquistas y las notas realistas del siglo XIX, lo cual pueden registrase en el conjunto de crónicas que forman parte de su estadía en Caracas, y cuyo ejemplo es una nota ya mencionada *Misterios de la selva venezolana o Ciudad Bolívar, Metrópoli del Orinoco* (2012).

Esa presencia empieza a ser reconocida por José Martí, al cual Miampika (2005, 30) retoma para referir la tendencia decimonónica de poner a Cuba por encima de las diferencias étnicas y culturales de los habitantes para constituir una nación cubana. Aunque podría notarse cierta inclinación homogeneizadora, este reconocimiento de Martí que, por aquel entonces, buscaba incorporar al pueblo afroamericano a fuerza de expresar que participó de las guerras de la independencia. Ya Carpentier, tras lo trabajos de Fernando Ortiz en el siglo XX, también buscó sumar al componente negro a partir de una mirada sincrética.

Los diálogos de Carpentier

A través de un importante número de nombres propios del Caribe y del mundo, que leemos en los trabajos de Carpentier, podemos reconstruir el amplio campo cultural en el que operó el autor cubano. A su vez, configurar su perfil intelectual entre los distintos interlocutores con los que dialoga como lector, cronista e intelectual, inmerso en un convulsionado mundo de ideas, marcado por las guerras mundiales, la consolidación de Estados Unidos como potencia hegemónica y una Revolución Cubana en ciernes, cuyo acaecimiento lo encuentra como un activo militante.

> Es también extraordinaria la capacidad que tuvo para dar con la esencia de obras de arte y eventos de diversa índole que le salieron al paso, y la habilidad para separar lo bueno de lo malo y transitorio. Esto se puede ver

> desde el principio, en esos artículos escritos cuando apenas salía de la adolescencia. (González Echeverría, 2012)

Las palabras de Gonzalez Echeverría interconectan las máquinas de la cultura (Deleuze y Guattari, 2000) que están dialogando en las crónicas de Alejo Carpentier. Sin embargo, una labor que permitiría reconstruir al menos parcelas o porciones de los campos intelectuales caribeños y parisinos y sus variadas combinaciones, con otras metrópolis de la cultura, no es una tarea que emprenderemos en este trabajo.

Su notable papel en el campo cultural e intelectual latinoamericano puede leerse en muchos de sus textos. El cronista cubano visita galerías, salas de exposiciones, bibliotecas, recibe correspondencia con cartas de editores, escritores, críticos, músicos, periodistas y personalidades. Participa de eventos y espectáculos al aire libre, comparte mañanas y largas noches de bohemia, observa en cuerpo presente obras y maravillas de la arquitectura de la cultura universal, viaja por Europa, Asía y América. Asiste a conciertos y representaciones teatrales, ve cine y documentales y conoce a sus directores. Estas actividades pueden rastrearse articuladas en los textos como retículas rizomáticas que recorren sus artículos periodísticos.

Serán sus interlocutores, notables personalidades de la cultura y del arte como Aimé Césaire, Lydia Cabrera, Amadeo Roldán, Eduardo Abela, Nicolás Guillén, René Maran, Alejandro García Caturla, Wifredo Lam, Jacques Roumain, Fernando Ortiz, Emilio Ballagas, Alejandro de Humboldt, Manuel Saumell, René Portocarrero, José Martí entre otros, tal como leemos en algunas de sus expresiones: “tiempo después, pude observar de cerca al artista, asistiendo al proceso creativo de sus obras (...) La vida de Edgar Varese es la de un hombre del renacimiento, por su riqueza de actividades y su inquietud intelectual” (Carpentier, 1985, 130). Por supuesto que también resuenan nombres vinculados a las vanguardias artísticas, como Salvador Dalí, Edgar Varese, Jean Cocteau, Giorgio de Chirico, entre otros. Este conjunto de figuras interpone puntos de discusión que más tarde han sido ineludibles para los autores que lo han sucedido como Fernández Retamar, quien afirma (2004) que “lo conocía como escritor de periódicos, de revistas, como periodista, autor de radio”.

Los vínculos con los actores culturales mencionados lo llevan a discusiones que exceden la pregunta por lo real maravilloso y lo llevan a desplegar especificidades de la musicología en asuntos como el ritmo y la sonoridad de algunas producciones como las *steel band*; o los remotos instrumentos musicales indígenas que evocan tiempos inmemoriales, condensados en sus historias de viajes por el Orinoco. En su obra periodística encontramos además ponderaciones sobre producciones fílmicas o artes plásticas propias de un transculturador y, por ende, mediador entre el Caribe y otras porciones del mundo. Ejemplo de ello leemos en el diálogo que entabla con el cine, donde destaca la importancia de reconocer en la película rusa *Tempestades sobre Asia*[13] del director Poudowkine: "una obra maestra desde la primera escena" (Carpentier, 1985, 34).

En su etapa parisina, el crítico González Echeverría, en un portal web, señala la recurrencia de ciertas marcas en su escritura, producto de sus contactos culturales, como el uso excesivo del vosotros francés *vous:*

> Pero la prosa de esas crónicas se me hace un poco espesa, un poco almidonada y solemne, sobre todo por el fastidioso "vosotros" de que abusan. Me pregunto si es solo un hábito de época (probablemente) o una influencia francesa; en francés el "vous" y sus formas verbales no tienen el tono engolado que el "vosotros" tiene en el español hispanoamericano. (Gonzalez, Echeverría, 2012)

Estas deixis nos permiten inferir la noción de *transculturación* operando en la formación crítica de un joven Carpentier en fluido contacto con los universos de discurso de distintas esferas culturales. Bastaba escucharlo hablar al cronista para reconocer su mestiza educación[14].

Entre vanguardias

La interrelación entre vanguardias europeas y la producción artística local no es algo que nuestro cronista haya eludido, de hecho, corroboramos siguiendo a Ángel Rama que la prosa Carpenteriana visibiliza ese "echar mano de las aportaciones de la

[13] Artículo publicado originalmente en *Carteles*, 29 de junio de 1930. La crónica posee el mismo título que la película.
[14] ALEJO CARPENTIER A FONDO - EDICIÓN COMPLETA y RESTAURADA, con presentación de J. Soler Serrano

modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido" (1984, 35). Así destaca el impacto que han tenido, por ejemplo, las vanguardias en las letras, la música y las artes plásticas en el continente al detenerse en *Un cubano Picabia*, publicada en *Social* (1933), donde celebra el espíritu rebelde "¡Avergüénzate de tu estupidez!" (1985, 279) de los artistas que vivían en una Europa entreguerras:

> El nombre de Francis Picabia se hizo famoso. Más virulento, más dinámico, más rico que los demás (...) ocupó muy pronto un puesto de capital importancia en el desarrollo del espíritu dadá. Picabia comenzó a pintar con Ripolín (...) cordeles fijos en los bordes del marco, peines, ropas, agujas, sellos de correo, etiquetas de específicos conocidos. Retratos burlescos, máquinas imaginarias (1983, p. 281).

Carpentier también se detiene en las influencias del creacionismo de Huidobro, como ocurre con su reelaboración del personaje del Cid Campeador y su legendario caballo, Babieca "¡No faltaba más sino que la historia fuera tener razón sobre la novela!" (Carpentier, 1985, 185), exclama el autor chileno, citado por el cronista. Con ello sienta una posición estética, en la medida que se atiene a las veracidades de las fuentes históricas de Rodrigo Diaz de Vivar, sino a la posibilidad de recrear un nuevo Cid del siglo XX, a través de retomar la tradición caballeresca y la novela e intentar renovarlas.

El compromiso a partir de los credos estéticos de Diego Rivera, muy acorde con la convicción que expresaban los manifiestos de aquellos años:

> Cada muro de un edificio público, de una escuela, de cualquier lugar perteneciente a la colectividad en que sea posible ejecutar una pintura revolucionaria será una posición estratégica ganada a la burguesía en la guerra que sostenemos. (1985, 52)

Esta afirmación de 1926 publicada en *Social* pertenece a una crónica con varios subtítulos dedicada a Clemente Orozco y al padre del muralismo mexicano, quienes van a marcar la importancia del arte revolucionario de entreguerras, fuente de inspiración de multitudes proletarias que circulan por las ciudades. Se podría aproximar a la idea del *arte al servicio de la revolución*, consigna que se postula al

tiempo en artistas que militaban en partidos progresistas como la izquierda internacional. Aunque el caso del muralismo mexicano será un arte que marcará la producción visual-urbana del país al que incluso la cultura pop y la industria cultural abrevan.

Uno de sus artículos relata la fructífera relación entre artistas latinoamericanos y los núcleos artísticos de Italia. *Un pintor cubano con los futuristas italianos: Marcelo Pogolotti*[15] da un panorama de la evolución del artista con la culminación de convivir en las salas de exposiciones junto a Vevereno, Déparo, Prampolini, Balla, entre otros. En la nota periodística afirma el cronista que el medio no lo influyó con plenitud, únicamente Marinetti lo animó a desplegar, con total confianza, su personalidad que ya había empezado a mostrar las cualidades que luego se revelan. “Dos ideas predominantes regían el arte de Marcelo Pogolotti: idea mística, idea maquinista (...) fruto de preocupación mística - más platica que interior- eran sus lienzos” (1985, 228), por eso su recreación de ingenios azucareros se encuentra trazada con personajes de negros haciendo diversas tareas y palancas, palas, ruedas dentadas, émbolos distribuidos de forma arbitrarias en correlato con las figuras humanas.

Aunque no era un futurista estricto, con el tiempo encuentra sus propias formas en los lienzos, donde abandona las presentaciones mecánicas para adoptar imágenes líricas “figuraos una suerte de mujer-pez- atravesando un halo indefinido” (230) para integrarse con otras aves que forma otra figura de ave. La siguiente nota de Rama reúne lo que venimos anotando:

> En el campo de las artes de los años veinte y treinta esta operación de componer un híbrido se cumple en todas las corrientes estéticas y con más nitidez en las diversas orientaciones narrativas del período. No es excepción el Carpentier que, al escuchar las disonancias de la música de Stravinsky, agudiza el oído para redescubrir y ahora valorizar los ritmos africanos que en el pueblecito negro de Regla, frente a la Habana, se venían oyendo desde hacía siglos. (1984, 35)

Esa resonancia entre culturas que señala Rama es una forma de vincular para producir una perspectiva nueva (neoculturación) entre las tensiones y contactos de

[15] Originalmente publicado en Social, vol. 16, noviembre de 1931.

las formas externas, internacionalistas, y las regiones internas del continente. Hobsbawn aporta el contexto general a la particularidad latinoamericana que a la vez es útil para considerar cómo lo nuevo convive con las tradiciones:

> esos movimientos eran sólo manifestaciones de la revolución vanguardista que se había registrado en las artes mayores antes de que se hiciera añicos el mundo cuya desintegración expresaban (...) el nuevo vanguardismo se transformó en un elemento central del arte institucionalizado no equivale a decir que desplazara a las formas clásicas ni a las de moda, sino que las complementó, y se convirtió en una prueba de un serio interés por las cuestiones culturales. (2016, 185)

Ese importante interés por los asuntos culturales es el que promueve Carpentier en sus crónicas, narrando y describiendo las obras vanguardistas transculturadas y la vida de sus creadores.

París alguna vez fue una fiesta

> "Muerta la leyenda de brujería crónica, muerta la de la bohemia" (Carpentier, 1985, 533)

El título que delata un claro homenaje a Hemingway se conecta con el corpus periodístico de Alejo Carpentier (1985) de la vida cultural parisina de los años 20, 30 y 40, especialmente aquella experimentada por los intelectuales latinoamericanos. Nuestro cronista residió entre 1928 y 1939 en esa ciudad, y escribió un artículo titulado *La Rue Fontaine: calle cubana*[16]*,* donde se lee el ingrediente de esa sociedad urbana y capitalina al cual el latinoamericano se aliena para enriquecer su mito cosmopolita:

> Los letreros luminosos parpadean a lo largo de la Rue Fontaine. Un cosaco decadente trata inútilmente de atraer la atención de los transeúntes hacia las delicias improbables que se ocultan detrás de las

[16] Originalmente publicado en *Carteles,* La Habana, 9 de octubre de 1932.

> puertas misteriosas del *Caveau Caucasie*n. Los *dancings* a base de tangos y jazz, se muestran como intimidados. Los restaurantes norteamericanos, árabes o italianos son desertados por sus últimos parroquianos. Medianoche. Hora de brujas que cabalgan magras escobas; hora de la puñalada decisiva en los folletones truculentos. Hora de encantaciones y sortilegios (...) La Rue Fontaine está ya en camino de verse transformada en una calle cubana (2012, 74)

Tal remembranza se encuentra evocada, por ejemplo, en el artículo *Agonía de Montparnasse*[17] u otra *Montparnasse, república internacional de artistas*[18] (1985 T II), donde Carpentier discurre en torno al antiguo barrio de artistas que fue abandonado tras el éxito del Cubismo y que luego se volcó a vivir de la fama adquirida en la época de la vanguardia. En esta crónica se despliega un shifter testimonial (Barthes, 2009) de aspectos autobiográficos pues nuestro cronista ha sido uno de los miembros de aquel célebre movimiento "cuando llegué a París, en 1928, tuve la sorpresa de observar que Montparnasse, ese centro de actividades artísticas e intelectuales…" (1985, TII., 533). Ese yo narrador se torna centro estructurador del relato al cual se suman, como colección de existentes (Barthes, 2009), otros notables nombres propios: Miguel Ángel Asturias, Heitor Villa-Lobos, Alejandro García Caturla y Arturo Uslar Pietri que refuerzan el pacto de veridicción y son nombres de autoridad que en sus producciones también supieron recrear, en algunos casos.

Entonces, aquellas calles memorables son referidas con el tono experiencial de quien participa junto a célebres figuras que transformaron el arte del siglo, algunos considerados pares y hasta amistades de ese yo evocador. De Chirico, Paul Eluard, Tristan Tzara, Picasso, Edgar Varese son parte de su mundo de relaciones con quienes entretejió diálogos que más tarde le permitieron poder abordar América Latina con diseños propios como el *neobarroco* y *lo real maravilloso*.

La ciudad *múltiple y tentacular* (1985, 18) resulta un espacio pluricultural, donde la potencia creativa muchas veces se resuelve en concreciones neoculturales (Rama, 1984); donde las tentaciones del turista promedio no tienen lugar.

[17] Originalmente publicado en *Carteles*, 25 de junio de 1933.
[18] Originalmente publicado en *Carteles*, 11 de julio de 1926.

Latinoamericanos, africanos, árabes, asiáticos van a experimentar, interconectarse, y fusionarse entre sí, en esa urbe de entreguerras que en el siglo XIX fue lecho de poetas, pintores, escultores y cronistas. Los nombres propios abundan y consagran a la sociedad que consolidó su fama de bohemia, al igual que Praga, Londres, Venecia, Roma y Madrid. Sin embargo, la que logró conformar los vínculos interculturales más fuertes ha sido la capital francesa.

La vida artístico-cultural de la capital francesa es un aspecto más entre los destacables hasta por lo menos 1930, según lo señala Carpentier. Los desfiles de moda, los espectáculos de luces, las caravanas de autos serán relatadas por Alejo Carpentier, por ejemplo en *Rincones de París que no conocen los turistas*[19]*, La exposición internacional de París*[20] o *El teatro revolucionario ruso en París*[21]. Muchos miembros de las aristocracias azucareras que leían sus artículos como corresponsal se interesaban por las novedades parisinas, interés que el cronista sabía explotar como lo hizo Rubén Darío unas décadas anteriores.

El cronista que ensaya

El contencioso ensayo de Alejo Carpentier, *De lo real maravilloso americano* (2007), hoy considerado un clásico del siglo XX, puede leerse como relato de viaje de su larga expedición por China, Rusia y Europa. Su colección, en el sentido que Barthes le atribuye al término en *Discurso de la Historia*, conforma una especie de colecciones[22] de otredades del cual termina afirmando no alcanzar a comprender:

> estoy seguro de no haberlas entendido. Para entenderlas realmente —y no con la aquiescencia del papanatas, del turista que en suma he sido— hubiese sido necesario conocer el idioma, tener nociones claras acerca de una de las culturas más antiguas del mundo: conocer las palabras claras del dragón y de la máscara.(2007, p. 103)

[19] Originalmente publicado en *Carteles*, 14 de octubre de 1928.
[20] Originalmente publicado en *Carteles*, 25 de julio de 1937.
[21] Originalmente publicado en *Carteles,* 12 de octubre de 1930.
[22] El enunciado histórico debe poder prestar a una división destinada a producir unidades de contenido. Estas unidades de contenido representan aquello de lo que la historia habla (...) Al igual que el enunciado frástico, el enunciado histórico comprende existentes y ocurrentes, seres, entidades y sus predicados (...) colecciones cuyas unidades acaban por repetirse gracias a combinaciones evidentemente variables…" Barthes, 2009, 199.-

Así, Mary Louise Pratt (2011) llama a notar esta perplejidad frente a la diferencia del viajero europeo. Nuestro cronista exhibe un conocimiento libresco del mundo oriental, donde la marca neocolonial reside justamente en admitir lo que se ignora del otro, esto es, reconocer sus limitaciones frente a esa alteridad. Es un narrador mestizo que va descubriendo e incorporando el mundo no sin verse envuelto en perplejidades.

Su detalle de sorprendentes objetos chinos y su incapacidad para poder cotejarlos con lecturas, música y filmes previos incomodan a Carpentier; entonces, cuando llega a Rusia y, finalmente, de allí a Europa, puede asumir una actitud más suficiente. Así el viaje carpenteriano es un proceso de reconocimiento específico, su vasta enciclopedia aunque limitada, se va actualizando y enriqueciendo con cada viaje. Afirmar además que esos Tientos y diferencias[23] lo definen como letrado de América Latina, donde intenta representar lo que le es familiar sin la descripción etnográfica o detallada de aquel mundo, ahora sí más próximo, de la Europa Occidental.

Por ende, notamos que "Carpentier no pretende asumir la autoridad cultural europea para representar, describir o recrear lo que ve" (Pratt, 2011, 415), más bien intenta exponer lo que ha aprendido en el decurso de su transitar por mundos nuevos, sin adoptar los cánones del viaje eurocéntrico. Aunque es considerado por alguno de sus pares un cultor de lo europeo.

> Carpentier es europeizante de una manera innegablemente americana, y hasta colonial (…) el viajero Carpentier es un retrato del autodidacta neocolonial, cuya biblioteca personal es la base misma de su pretensión de pertenecer a la modernidad" (Pratt, 2011, 415).

Al volver a Cuba la redescubre igual que al resto del continente, así como descubre también la fuerza creativa de hacer propias las herencias y experiencias e incorporarlas, a veces para engendrar *verdaderos monstruo*s.[24]

[23] Título bajo el cual se publicó por primera vez "De lo real maravilloso americano" a fines de los años cuarenta.
[24] Frase de Alejo Carpentier enunciada en uno de sus conjuntos de crónicas y ensayos "Tientos y diferencias y otros ensayos", obra publicada en 1964.
https://www.agenciabalcells.com/autores/obra/alejo-carpentier/tientos-y-diferencias/

Asimismo, Pratt afirma que empieza a emerger una especie de forma descolonizante a través de sus producciones literarias, a diferencia aquellos que años antes intentaron llevar las ideas americanas para Europa. Incluso reconoce que prácticas y costumbres que distingue con el acento de maravillosas ya no están vigentes después de la secularización decimonónica (416). Estas consideraciones ensayísticas también influyen en otras crónicas y novelas del autor. Así, consciente que América no necesitó de las vanguardias para hallar lo que ya tenía; de un modo distinto, Europa lo intentó por medio de las fuerzas surrealistas. Pratt avanza sobre la idea de que Carpentier precisa de la modernidad para descolonizarse atravesándola, hasta reproduciendo formas patriarcales imperiales y también sin evitar viajar a través de *Nuestra América* para descolonizarse.

En la crónica *Millonario contra escritor*[25] (Carpentier, 1985. T II, 290) el cronista narra la contienda judicial de un empresario de calzados de nombre reconocido para la época con un cronista de denuncia, Ilya Ehremburg, al cual todo el tiempo rotula como escritor, "de todos modos, lo importante para el escritor, es que ciertas verdades hayan sido dadas a la publicidad" (291). Aquí reconocemos otra acepción de la crónica, donde Carpentier cita *in extenso* fragmentos de la crónica que recupera la personalidad del Rey del calzado Bata, su estilo de vida, su forma de manejar la fábrica y sus empleados como así también el régimen de vida y trabajo donde los periodistas y policías del pueblo Zlin están a su servicio: "los obreros son duramente vigilados. Una obrera ha salido, el domingo, llevando un vestido nuevo, que ha sido valorado en 300 coronas por una comisión al servicio de Bata". Este sesgo panóptico y distópico de esa sociedad expresa la oposición de Carpentier hacia los modos de producción capitalista. Incluso nuestro cronista se muestra perplejo frente a la posición defensiva del empresario: "Thomas Bata se atreve a comparar su enriquecimiento personal con el trabajo heroico del Plan Quinquenal ruso" (294).

Cuando el cronista alude a la organización de la resistencia frente a las fuerzas hitlerianas, distingue a esos cuerpos como parte de un mundo subterráneo, cuyo compromiso político soporta la constante amenaza de la fatalidad, de la ejecución o de la pérdida de libertad. Admite que su trabajo en nada desnuda el operar de los opositores de los nazis, pues ha trascendido de modo renuente en

[25] Originalmente publicado en *Carteles*, 20 de marzo de 1932.

publicaciones de distintos países. En esa mención cualifica su escritura en términos genéricos “si algún admirador del Führer lee estas crónicas -crónicas compuestas después de un paciente acopio de datos recogidos en los más serios órganos de prensa internacional” (1985, T II, 312) expone la valía de hacerse de fuentes fehacientes, *shifters* (Barthes, 2009) testimoniales de sociedades de géneros secundarios desarrollados. Esta afirmación también refiere la circulación de documentos de aquellos que resistían al régimen de Alemania y que los nazis conocían.

En Carpentier, lo ensayístico y lo cronístico coinciden con lo que Montaigne (2014) llama una reflexión basada en la experiencia, en este caso en la composición de un relato viajero que atraviesa un umbral semiótico (Camblong, 2005) que le produce un tembladeral y al cual puede darle sentido a través de su escritura.

Afanes caribeños

> “...el hecho de que el centro de gravedad del imperio colonial español estuviese centrado en el Mar Caribe. Allí se concentraba el intercambio originado por la producción de México, las Antillas y Nueva Granada. Era además el punto de intercambio de la producción minera del Perú. En realidad el Caribe fue, particularmente durante los siglos XVI y XVII, el centro de gravedad de todo el mundo colonial americano.” (Ferrer, La economía argentina, 2015, 68)

> “Allí todo es exótico para el forastero, como exótico resulta el mundo para los nativos.” (Carpentier, 2012, 285)

Frente a lo que Edward Said (1993) entiende por imperialismo en relación con ciertas actitudes de violencias geográficas, en el cual un grupo de países que se disputan la hegemonía mundial entre el siglo XIX y XX incorporan bajo sus zona de

control áreas que les son ajenas y sobre las cuales ejercen presiones para penetrar en sus estructuras socioeconómicas, los agentes locales de esas áreas interactúan entre sí para elaborar estrategías de subsistencia y resistencia, a veces, a través de movimientos artísticos, otras, por medio de fuerzas políticas esencialistas o nacionalistas y hasta separatistas. Algunos movimientos de descolonización provienen de minúsculas organizaciones intelectuales cuyos referentes han cobrado notoriedad a partir de proyectos estéticos y políticos. En ese ejercicio se pueden ubicar los trabajos de Carpentier sobre la vida cotidiana y cultural del mundo antillano, partiendo desde Cuba hacia el resto del Caribe hasta alcanzar América Latina, sin perder de vista los saberes y conocimientos que el autor de *El siglo de las luces* incorpora de Oriente y Occidente.

Una cuestión que invita al periodista a revisitar con su narrativa la pluricultural área del Caribe es la representación existente acerca de que todas estas culturas son semejantes “porque tienen una vegetación que les es común, y porque están situadas en una área que está sometida a determinadas constantes climatéricas, se tiene corrientemente la idea de que las islas del Mar Caribe se asemejan unas a otras ¡Nada más falso!” (2012, 313).

De esta manera, a lo largo de los años pudo ejecutar el trazado de un conglomerado de espacios muy ricos y diferentes entre sí. Así irá soslayando las semejanzas y haciendo énfasis en las notas particulares, con lo cual, para poder posar su curiosa lente, se vale de diversas herramientas que ofician como matrices de lectura, entre las que podemos mencionar el análisis de las artes, de la etnografía, de la literatura, por nombrar algunas. Esas curiosidades relevadas al tiempo, como lo sostenemos a lo largo del trabajo, desembocan en creaciones ficcionales transculturadas (Rama, 1984)*;* de modo tal que “muy poco tiene que ver la Margarita con la Guadalupe; menos aún Aruba con Haití, y nada en absoluto la isla montañosa y volcánica de Santa Lucía con la suave y riente Barbados” (313).

Las formas asertivas y las profusas adjetivaciones establecen una conexión paródica con las crónicas coloniales, donde las personalidades que las escribieron tenían la vocación de enseñar al lector la singularidad del cosmos caribeño y contaban con una frondosa retórica para nombrar aquello que deslumbra y atrae. Carpentier, con el ánimo de rearmar una versión distinta a la hegemónica del Caribe, elabora una historia propia, trazada con magnanimidades, con sueños y utopías, con

fusiones y temporalidades singulares, con complicaciones geográficas, con vecindades imperiales para consagrar una especie de *humanismo del Caribe* (2012, 424).

Esta nota coyuntural, recientemente señalada, forma parte de la posición que el cronista cubano asume ante las problemáticas socioculturales y que leemos en sus argumentaciones sobre la composición novedosa, mestiza, barroca y transculturada, atravesada por los componentes regionalistas y vanguardistas, del cosmos caribeño, cualidades que bien resume Ángel Rama cuando expresa que:

> La originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedizo y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino del esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos. (Rama, 1984, 17)

Interconexiones antillanas

A través de experiencias propias y diálogos con pares de la región, el cronista elabora un mapa cultural del Caribe que vuelve visibles sus relaciones con el mundo para dar cuenta de una *trama simbólica* más compleja con "lenguajes verbales, sonoros y visuales en los cuales quienes disputan pueden a la vez entenderse y enfrentarse. Hay categorías de identificación que se oponen, pero que forman parte de la misma trama" (Grimson, 2011, 88). Esas semiosferas antillanas, coloniales y poscoloniales, interconectadas de diversos modos (Cuba, Haití, Venezuela, Guadalupe, Barbados, entre otras), se vinculan por medio de relaciones socio históricas, geopolíticas y establecen continuidades genéricas, discursivas y socioeconómicas que confluyen en esa semiosis labrada por el autor, a veces como cita, otras como traductor y otras como parafraseador.

Esta multiplicidad de entrecruzamientos nos permite observar ciertas notas rizomáticas recurrentes que se configuran como marcas del estilo carpenteriano. Así, encontramos que el lirismo de Saint Léger-Léger es traducido en la crónica *Un poeta y sus islas* (2012)[26]. Allí Carpentier opera como traductor que incorpora los

[26] Publicado en *Información*, La Habana, 31 mayo de 1944.

versos el autor guadalupano donde se hace visible ese proceso de *neoculturación,* en el sentido que Ángel Rama (1984) lee en los versos de Fernando Ortíz, que discurren en torno a la evocación de la niñez y la vida cotidiana de una casa de clase media de la isla. Fragmentos de cuerpos y de la flora y la fauna, marcas de límites inmensos de esos mundos insulares expresados en la nostalgia de un poeta decimonónico: "Lloro, como lloro el hueco de viejas y suaves manos./Oh, es puro llanto que no quiere ser socorrido, oh, no es más que eso…" (2012, 139).

Por otra parte, un amplio repertorio de producciones de relatos de no ficción que narran el impacto de las transformaciones de sociedades latinoamericanas, sus ciudades, sus periferias, sus áreas y personajes silenciados, coinciden con el paso de la modernidad sólida a la líquida (Baumann, 2002). Asimismo, estos relatos presentan problemas comunes al género histórico (Amar Sanchez, 1992), en la medida que emergen, se expanden, se desarrollan y se transforman en las diacronías. Juan Poblete (2007) expresa que "si el neoliberalismo ha sido el contenido de estos últimos decenios de la historia del continente, la crónica parece haber devenido uno de sus significantes preferidos. Hay pues un signo cultural cuyo significado es esta experiencia y cuya forma es la crónica" (148). Se trata de un género que permite al propio Carpentier enlazar y vehiculizar el pasaje de una cultura a otra en términos transculturales: en nuestro caso entre las sociedades con diferentes grados de desarrollo, entre los habitantes de los territorios nacionales que conforman los distintos cuerpos continentales.

Con la crónica, Carpentier alcanzó a desarrollar un tratamiento crítico y singular sobre la modernidad, y, si tenemos en cuenta que es el género inicial de la conquista, nos permite pensar el género desde una perspectiva mucho más amplia, pues acompañó los avatares que atravesó el continente hasta el presente.

Un punto rizomático muy recurrente al cual Carpentier vuelve con insistencia es el musical. En el artículo *La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe* [27] confirma que *todo es sonido* (2012, 214). Las Antillas poseen el denominador común de la música. Así va describiendo, en forma de enumeración, que la música cubana en su largo desarrollo se extendió a todo el planeta. A ésta se suman también los ritmos dominicanos, con algunas semejanzas y diferencias como el *notable*, el *calypso* de Barbados y de Trinidad; las orquestas de *steel bands,* esas

[27] Resumen semanal del periódico Granma, La Habana, 26 de agosto de 1979.

que podríamos denominar bandas de acero, con instrumentos construidos a partir de tapas de tambores de gasolina y de petróleo, moldeadas a golpe de martillo. Estos instrumentos alcanzan una gran riqueza de notas y posibilidades y expresión tal que hasta permiten ejecutar piezas complejas como las de Bach. Por eso, el cronista no duda en generalizar en lo que refiere a este aspecto extendido:

> Ese denominador común es la música. A las islas de las antillas hubiese podido aplicársele aquel nombre que dio el gran clásico de renacimiento francés, Rabelais, a unas islas que llamó islas sonantes. Todo suena en las antillas, todo es sonido."(Carpentier, 2012, 416)

En efecto, en cualquier espacio antillano la música se hace oír. Carpentier suma las creaciones de las "orquestas jamaicanas" (416) y además las "*beguines* de *Fort-de-France*, de *Pointe-à-Pitre*, y de la música de Guadalupe y Martinica. No hablemos de las diversas músicas que pueden diversificarse hasta el infinito, conservando, no obstante, un extraordinario aire de familia" (416). Finalmente, admite que, por entonces, aún queda por emprender un estudio paralelo comparativo de la música de las Antillas, elemento creativo, elemento creador profundamente vital y dinámico.

Otra nota rizomática de la obra carpenteriana recupera las intensidades de las tensiones del campo sociopolítico e ideológico y puede leerse, según el autor de *Concierto barroco,* desde la perspectiva de los conflictos de clases. Desde allí, la historia de América "es una ilustración constante de la lucha de clases" (Carpentier, 2012, 421), pues no se desarrolla sino en función de estas disputas. Nuestro cronista afirma que no conocemos guerras dinásticas como las de Europa, guerras de sucesiones al trono; tampoco "guerras de familias enemigas como la Guerra de los Cien Años, considerada una disputa de feudos; los latinoamericanos no conocimos las guerras de religión en el sentido estricto de la palabra" (422). En cambio, las luchas que registra nuestro continente fueron primero de las esferas conquistadoras contra la clase del nativo sojuzgado y oprimido.

En el párrafo anterior podemos observar una combinación de colecciones bartheanas, por un lado, de ocurrentes, conformada por las luchas de clases,

específicamente los conflictos (guerrear, traicionar, evangelizar[28]); por otro, de existentes, que son los actores en disputas (conquistadores, colonizadores, criollos, indígenas). Este juego permite hilvanar esa parte de la crónica, a partir de un juego de tensiones permanentes de unidades de sentido (Barthes, 2009). De este modo, podemos reconocer la batalla del colonizador contra el conquistador, porque los colonizadores, que llegaron inmediatamente después de los conquistadores, trataron de bajarles las ínfulas a los primeros y de crear ellos una clase dominante, hasta desplazarlos a un estatus ulterior. Como lo indican los documentos y biografías, terminaron casi todos pobres, miserables, asesinados, desterrados. Solamente algunos tuvieron el reconocimiento y la vida tranquila y cómoda de la vejez.

La lucha de clases adquiere otros matices en América a partir del momento en que el colonizador se convirtió en la aristocracia; ahora es la disputa era entre la oligarquía y el criollo, como ocurre en la sociedad barroca[29]. Al final, de la mano de las gestas independentistas ocurre la sublevación del criollo y nativo de América, contra el español, reconocido en las regiones con distintos nombres: *godo, mantuano, chapetón,* etcétera. A partir de la consolidación del criollo se desarrolla una nueva oligarquía contra la que habrán de luchar el esclavo, el desposeído y una naciente clase media que incluye casi la totalidad de intelectuales, escritores, profesores, maestros, aquella clase media que crece durante todo el siglo XIX.

Este desarrollo histórico que despliega Carpentier a) describe cómo la música es un elemento que interconecta a la región y, al mismo tiempo, b) narra el conglomerado de tensiones, acontecimientos y personalidades (Barthes, 2009), que componen al Caribe, a partir de conexiones desiguales que generan particularidades en cada lugar, las cuales se expresan en conflictos de clases no rígidos e irresueltos hasta el momento, en parte por lo que refiere el historiador británico: “Había desaparecido el principal activo del imperialismo: la buena disposición de las poblaciones coloniales para, una vez conquistadas, dejarse administrar tranquilamente por un puñado de ocupantes.” (Hobsbawn, 2016, 555)

[28] En el *Discurso de la Historia* (2009), Roland Barthes insiste en su modelo de análisis que las colecciones de ocurrentes deben referirse como verbos en infinitivo, con la finalidad de poder segmentar las acciones que impulsan al relato.

[29] La organización colonial de la época barroca americana puede considerarse en términos de José Luis Romero (2001) una sociedad escindida. La semiosfera colonial hispánica compuesta por las clases subalternas (criollos, nativos, mulatos) y la hidalguía sanguínea era una comunidad cerrada y controlada además por la Inquisición.

Relación de ciudades

Un conjunto de artículos reunidos en Crónicas caribeñas (2012) mencionada en el párrafo anterior se caracteriza por relatar, en correspondencia con el narrador viajero (Benjamín, 1934), las vidas de las comunidades y ciudades, con sus generalidades y particularidades, con sus complejidades y con sus pintoresquismos, a partir de sus experiencias viajeras.

Con sus exposiciones periodísticas sobre islas, ciudades, comunidades, historias y vida cotidiana, tramadas en una mirada abarcadora, Carpentier puede esbozar lo que Miampika (2005) refiere cuando afirma que "existe una interconexión íntima entre las prácticas imperiales, las violencias históricas -esclavitud transatlántica, opresión étnico-racial, dominación socio-económica- y las ficciones en esas sociedades que, en cierto modo, las sostienen" (p. 88).

a)- *Barbados*

A esta isla la registra como una tierra "marcada por el Romanticismo inglés" (2012, 313), con algunos parecidos que recuerdan a pasajes descritos por Walter Scott. Le llama la atención el estilo de paisajes que allí se observan, muy próximos a los que se despliegan en Sussex o Devonshire. En la crónica *Los fantasmas de Barbados*[30] abundan, como su título lo confirma, historias de espectros que esconden romances secretos o declaraciones de fe, que pueden inferirse en epitafios o placas del cementerio que descansa al borde la playa. Estimamos que Carpentier lo afirma con cierta gracia que "se constituido en Fantasma Oficial de la Isla de Barbados" que se encuentra en casas abandonadas, recorre caminos y avanza por oscuros bosques. Estos fantasmas ilustrados "que se contentan, sin tirar piedras ni arrastrar cadenas, con mantener una tradición sumamente británica" (2012, 314). Al día siguiente, Carpentier publica otra crónica sobre Barbados, *La isla privilegiada*[31] donde continúa deconstruyendo prejuicios: "me encontré con que Barbados efectivamente superpoblada, era una de las islas más rientes y mejor organizadas de todo el Caribe." (2012, 315), señala que no hay tierra sin cultivar, que cuenta con buenas vías de comunicación y autoridades de gran cortesía con los visitantes. Otro distingo según nuestro cronista son las casas de los campesinos

[30] Publicado en *El Nacional,* Caracas, 17 de septiembre de 1958.
[31] Publicado en *El Nacional,* Caracas, 18 de septiembre de 1958.

más pobres, construidas con maderas consistentes y con diseño fácilmente ampliable, muy alejadas de la miseria con que han sido valoradas. Nota además la importancia de la radio, a través de la cual campesinos, artesanos y obreros podían escuchar obras de Brahms y a Haendel, el adoptado por los británicos. Barbados para aquellos tiempos contaba con periódicos y semanarios de la valía del *Times*, según Carpentier, llamado *The Bajan*. También suplementos literarios y publicaciones de estudios e investigaciones locales y las bibliotecas de la isla están asombrosamente cubiertas de lectores.

b) *Santo Domingo*

A la capital dominicana Carpentier le otorga la denominación de *India Galante*[32]*,* nombre que da título a la nota periodística y que nos permite inferir la tendencia del cronista de revisar los archivos de Indias, el cotejo de fuentes históricas, cuestión que finalmente se consagra en su obra ficcional.

c) *Cabo Haitiano* y *Port-au-Prince*

El cronista ofrece ambos nombres, normando y castellano; "el Cap Français de la antigua colonia" (2012, 165) hasta la revolución local. Con la independencia haitiana, en 1804, Puerto Príncipe adquiere el título de capital de Haití. El autor en su experiencia *flaneur* por la ciudad desarrolla un concepto fundamental de su obra intelectual: *lo real maravilloso de América*[33]. Aquí se reconoce un diálogo entre la obra periodística y la ficcional, pues fue publicado como artículo de la prensa un año antes y luego como prólogo de la obra *El reino de este mundo* (1949). En *Miremos hacia Haiti*[34] Carpentier ensaya su postura de no excluir a la novela del país por estar escrita en francés, un francés en el que el creole participa. En la novela haitiana nos habla de islas, de hombres, de árboles, que nos pertenecen "por entero y forman parte de un Caribe que se ensancha" (2012, 187)

d) La Habana *El amor a la ciudad*[35] y *Regla, la ciudad mágica*[36]

Carpentier revela en sus escritos la capital cubana, destacando su vida cultural y las personalidades que le aportan singularidad como músicos (Amadeo Roldan), pintores (Pogolotti) y escritores (Lydia Cabrera). El cronista retoma cuestiones que

[32] Originalmente publicado en *El Nacional,* Caracas, 10 de agosto de 1956
[33] Originalmente publicado en *El Nacional*, Caracas, 18 de abril de 1948
[34] Originalmente publicado en *El Nacional,* Caracas, 12 de septiembre de 1951
[35] Originalmente publicado en Tiempo, La Habana, 10 de diciembre de 1940
[36] Originalmente publicado en *Tiempo*, La Habana, 22 de junio de 1941

hacen a las costumbres lingüísticas o fórmulas de géneros primarios en los que encuentra semejanzas que vincula con observaciones de Marcel Proust, como se visualiza en *Pregones habaneros*[37] (2012, 150), donde los trabajadores callejeros como el afilador de tijeras o vendedores ambulantes repiten frases muy particulares "aplicando, en nuestro caso, la certera observación de Proust hallaremos sorprendentes inflexiones de *cantus firmus* en el *Mango"* (2012, 151).

e) *Guadalupe y Margarita*

Las crónicas dedicadas a estas islas conmemoran a Josefina de Beauharnais, esposa de Napoleón y se reconoce en sus líneas una pintoresca disputa histórica. Por muchos años, los historiadores han debatido sobre si la emperatriz Josefina había nacido en una u otra isla. Tras contadas investigaciones y documentos revisados, se llegó a la conclusión de que la futura emperatriz Josefina nació en Martinica. Sin embargo, los historiadores de Guadalupe no se dieron por vencidos y afirmaron que Josefina les pertenece también por la muy sencilla razón de haber sido concebida en Guadalupe, a pesar de su nacimiento en Martinica.

El Caribe contiene nombres de personajes universales. Carpentier admite que no sólo encontramos la sombra de la emperatriz Josefina, sino que en una pequeña isla, llamada María Galante (Guadalupe), nació madame de Maintenon, una de las esposas de Luis XIV, a quien se debe la revocación del Edicto de Nantes que desembocó en la expulsión de los protestantes de Francia al tiempo que propulsó una guerra de hermanos.

d) Conglomerado

El cronista menciona a la isla de Trinidad y donde destaca la originalidad de su música y su población hindú. También alude a la pequeña isla de Aruba, próxima a Curazao, casi sin vegetación, con lavas volcánicas moldeadas por siglos de vientos intensos, que han sido esculpidas con el vigor de los árboles. En Aruba además hay piedras, troncos y hojarasca, elementos que no deja de mencionar.

[37] Originalmente publicado en *Información*, La Habana, 2 de agosto de 1944

El compendio biográfico

Para referirse a los artistas que pondera, Carpentier generalmente narra brevemente su biografía en la que articula descripciones que podríamos considerar estilizadas, tal como puede reconocerse en los siguientes casos:

a) *Mitología de Foujita*[38] , el pintor japonés que desciende con levita de alpaca en un puerto español y termina abordando e instalándose en París.

> Los inviernos se suceden. Árboles de pesadilla se perfilan en las avenidas. Humedad y nubes grises. Transeúntes pardos deslizándose sobre el asfalto bruñido, como fantasmas que usaran chanclos de goma. De vez en cuando pasa un ataúd de tendero, seguido por caras negras, bombines negros, paraguas y guantes negros, camino del cementerio de Montparnasse. (Carpentier, 1985, p. 156)

Carpentier no sólo describe, también ensaya conjeturas (Villoro, 2012) estilizadas que moldean la imagen del artista, con ciertas marcas culturales; como cuando Borges se refiere a los emperadores chinos. En esa aproximación, las formas artísticas y filosóficas orientales se representan en diálogo con las costumbres y los objetos de consumo occidental: beber champagne, lucir variedades de sweaters, vestir pantalones finos, visitar espacios sociales y manejar coches. Por esa razón, con cierto tono de burla, el cronista revela los nuevos gustos y hábitos que se permite un artista que ha alcanzado el reconocimiento en la ciudad de las luces y que, a partir de fructuosos ingresos, "adquiere una primera noción de que varios billetes de a mil pueden poseerse a la vez" (158). Así, el pintor formado en una cultura budista logra el reconocimiento en el mundo del arte y la moda, y vuelve triunfante al territorio nipón, donde es recibido por su distinguido tío militar y otros familiares. Esta especie de biografía comprimida en una crónica narra principalmente los años de Foujita en Europa y destaca que, "a pesar de ser budistas, y conocer la mayor doctrina de mansedumbre y cordura de la humanidad los pintores japoneses llueven sobre París desde hace algunos años" (159).

b) En *Una obra sinfónica cubana*[39] se visualiza algo similar. Amadeo Roldán, por entonces músico joven que, utilizando el código occidental, logra rescatar las voces

[38] Publicado originalmente en *Social,* vol 14, nro. 12, diciembre de 1929.

autóctonas de la isla. Carpentier considera este logro como un acontecimiento trascendental. Así el cronista refiere una cualidad única para la época donde se destaca la rareza y la maestría de la técnica de la *Obertura para temas cubanos*[40], para ello pone en contexto a la obra en ese universo polirítmico y caudaloso de melodías que caracteriza a la isla, también a partir de la descripción. Más tarde, como en otras crónicas apunta a la referencia biográfica:

> Amadeo Roldán inició sus estudios musicales en Europa, donde residió por mucho tiempo, teniendo continuas ocasiones de familiarizarse con el métier de los más insignes maestros contemporáneos. De regreso a Cuba, perfeccionó sus conocimientos con el maestro Pedro Sanjuán Nortes -actual director de nuestra Orquesta Filarmónica y discípulo a su vez de Joaquín Turina, cuyas ideas estéticas concordaban en todo con las del joven músico. Autor de varios poemas sinfónicos de ambiente español e interesadísimo por nuestro folklore, el maestro Sanjuán siguió con profunda satisfacción el proceso creativo de la obra que luego dirigió con tanto calor en su primera audición. (Carpentier, 2012, p 35)

Con esta datación, Carpentier logra plasmar, en el rasgo de *pasaje de una cultura a la otra* (Rama, 1984), la formación académica de Roldán y la búsqueda de un lenguaje propio que tempranamente alcanza, según lo afirma el propio Carpentier, al integrar el elemento autóctono y el académico occidental. Otro asunto de época, en consonancia con la etapa de entreguerras y nacimiento de vanguardias artísticas: jóvenes que innovan las tradiciones intelectuales y/o artísticas, desgastadas y marmóreas.

c) El poeta guadalupano Saint Léger-Léger también es biografiado de manera sucinta en *Un poeta y sus islas*[41], a raíz de una anécdota donde se cuenta cómo Carpentier dio con su libro de poemas *Eloges*, en una vieja librería de La Habana. De ese poemario pondera el no escatimar las cualidades de un arte de lo

---

[39] Publicado en *Social*, La Habana, febrero de 1926.

[40] Su *Obertura sobre temas cubanos* ha sido calificada como “el acontecimiento más importante de la historia musical cubana en esa etapa del siglo XX”. En la Obertura está Saumell, Espadero, el negro, el bufo, algo insólito en el género sinfónico cubano, le dijeron sus homólogos. Fuente: https://www.cubanet.org/amadeo-roldan-y-los-ritmos-afrocubanos/

[41] Originalmente publicado en *Información*, 31 de mayo de 1944.

embellecido para hacer alusión de las tierras caribeñas o "…el punto de partida de una poesía antillana de alcance universal" (2012, 138). En esa crónica, incorpora una traducción que admite como propia de unos cuantos versos, donde canta sobre sus recuerdos de infancia en su casa habitada por el personal doméstico, una grata remembranza de sensaciones, sonidos, olores y colores. No tenemos precisión de por qué Carpentier selecciona esos versos, sin embargo también se puede esgrimir el gesto de recrear, esta vez de forma expresivo-emotiva, una semiosfera particular de las clases subalternas. En ese relato registramos cómo lo lírico participa de lo narrativo (Derrida, 1980), lo cual permite integrar el mundo de lo privado y lo público.

d) El autor ruso de la novela *Tren blindado 14-69*[42]*,* Vsevolov Ivanov se encuentra biografiado esta vez desde un aspecto que podríamos llamar, de manera provisoria, pintoresco: "fue clown, domador de serpientes en las ferias, marinero, tipógrafo, soldado del ejército rojo y maestro de escuela" (1985, 10). De esa referencia biográfica, prosigue la valoración estético-política de la obra, cuyo contexto son los años 19 y 20 del siglo anterior, luego de la revolución bolchevique. En esa valuación Carpentier pondera el tono directo y sencillo para multitudes que invade los espacios más que para un público selecto que gusta del lenguaje etéreo.

e) Óbito a *La muerte de Emilio Ballagas*[43] contiene una breve alusión biográfica a la la vida del poeta cubano, que le permite a Carpentier trazar un sucinto cuadro del estado de la poesía cubana, atrapada entre "las ya viejas fórmulas del vanguardismo", mientras "otros se entregaban demasiado fácilmente a una poesía de lo social que, por alimentarse de lo inmediato y temporal, perdía vigencia con desconsoladora rapidez." (2012, 256). En ese artículo, Carpentier emparda a Ballagas con el distinguido nombre de Nicolás Guillén y adjudica a ambos el rótulo de cultores del afrocubanismo.

f) Óbito *1887 - Rafael Moreno - 1955*[44] evoca al pintor huelvano, residente en La Habana, reconocido por "Pierre Loeb, amigo y marchand de Picasso y Miró" (2012, 281), como un artista con una singularidad notable. En esa crónica Carpentier compendia su vida, y aporta un rasgo distintivo al señalar que se dedica a la pintura de construcciones, "de brocha gorda", para ganarse la vida y en sus tiempos libres

[42] Originalmente publicado en *Carteles*, 23 mayo de 1926.
[43] Originalmente publicado en *El Nacional*, Caracas, 29 de Septiembre de 1954
[44] Originalmente publicado en *El Nacional*, 1 de diciembre de 1955.

se dedicaba a la experimentación artística, a pintar patios y tejados coloniales habaneros, habitaciones de señoritas, ingenios azucareros, pinturas de árboles de afeites asiáticos y hasta un Adán fumando en el paraíso, pues "paraíso sin tabaco no sería Paraíso" (281). Así el cronista también destaca algún acento surrealista como rasgo destacado, cualidad que integra el regionalismo y lo vanguardista (Rama, 1984).

g) *Jacques Roumain*[45] también en carácter de obituario, el fragmento de compendio de vida del personaje homónimo trata sobre su trabajo en cancillería mexicana, sus aportes en etnología precolombina y sus trabajos literarios. Carpentier también recuerda haberlo tratado, una evocación cargada de tono solemne "todo, en Jacques, respiraba la fuerza domada, la disciplina, el deseo de no dejarse domar por su juventud…" (2012, 154). En la crónica también augura la posteridad de una novela por entonces inédita: *Gobernadores del rocío,* de la cual el propio cronista admite poseer el manuscrito. En esa especie de reseña, el autor de *El arpa y la sombra* expresa la valía de lograr un francés literario que convive con el *creole*, forma relativa al contexto rural haitiano en que sucede el relato.

En las *Crónicas caribeñas* (2012) hay bastantes casos más para monitorear las anotaciones biográficas que compendia Carpentier, con distintos tonos y registros, a veces privilegiando lo cuantitativo y omitiendo lo cualitativo, otras veces en sentido opuesto, según la época, el medio de comunicación y lo pintoresco de la figura pública.

La inclinación por lo seminal

> Los árboles bajos y la maleza dispersa que rodeaba la aldea empezaban a dejar paso a árboles gigantes y enredaderas que quizá estuviesen allí desde el principio de las cosas, jamás tocados por el hacha o el fuego. El sol pasaba entre las hojas proyectando un dibujo de luces y sombras sobre el arenoso sendero. (Achebe, 2012, p. 71).

En sus ficciones, como el cuento *Viaje a la semilla* (1995), podemos reconocer la actitud estético-poética de Carpentier que lo lleva a viajar/narrar lo primigenio,

[45] Originalmente publicado en *Información*, La Habana, 23 de agosto de 1944.

localizable también en otras obras del canon latinoamericano, como por ejemplo las *Leyendas de Guatemala* de su par Miguel Ángel Asturias.

En las *Crónicas* (1985, TII) *Visión de América. La gran sabana: mundo del génesis.*[46]*;Visión de América. El Salto del Ángel en el reino de las aguas*[47]*; Visión de América. La biblia y la ojiva en el ámbito del Roraima*[48]*; Visión de América. El último buscador de El Dorado*[49]; *Visión de América. Ciudad Bolívar metrópoli del Orinoco*[50]*,* donde confluyen las experiencias de sus travesías en un avión a hélice, Carpentier narra el sobrevuelo por las inhóspitas regiones de la selva venezolana, las arterias hidrográficas del Orinoco, del Caroní, del Apure, el recorrido por comunidades y ciudades marcadas por cierta mitificación y utopización de los espacios. En ellas, observamos lo que Martínez-San Miguel llama "construcción de una lectura de origen en el entorno americano selvático" (1992,19). En estas crónicas registramos notas que luego el autor ha volcado a la novela *Los pasos perdidos*, por ende, las leemos como aproximaciones desde la escritura periodística al contexto ficcional. En esta novela, tramada en estrecha conexión con el registro musical -un rasgo característico de su estilo-, un investigador procura hallar un instrumento primogénito, del cual devienen los sonidos que se conectan con un cosmos indecible, aunque sí audible, la fantasía de aquel musicólogo y escritor que sale de la semiosfera cultural urbana y de un fracaso amoroso para vivir una experiencia inmersiva (Agudelo, 2012) en un mundo donde solo hay escasos vestigios de la vida occidental, "lo que he visto, confirma, desde luego, la tesis de quienes dijeron que la música tiene un origen mágico (...) yo en cambio he visto cómo la palabra emprendía su camino hacia el canto" (Carpentier citado en Martínez San Miguel, 1992, 21).

Crónica y ficción confluyen en *Los pasos perdidos,* combinados en la vocación testimonial del narrador de mirada etnográfica, interesado en plasmar con su singular barroquismo, todo ese universo de sentidos; preocupado por formular enunciados que intentan describir aquel contacto con algo remoto, con una especie de origen, con tiempos inmemoriales y primigenios. Otros viajes a otras semillas, a partir de una reescritura de la crónica que recupera las inextricables y desmesuradas

[46] Originalmente publicado en *Carteles*, 25 de enero de 1948.
[47] Originalmente publicado en *Carteles*, 22 de febrero de 1948.
[48] Originalmente publicado en *Carteles*, 28 de marzo de 1948.
[49] Originalmente publicado en *Carteles*, 9 de mayo de 1948.
[50] Originalmente publicado en *Carteles*, 13 de junio de 1948.

cualidades de los tonos verdes de los montes poco accesibles, en conexión con la sensibilidad musical que motiva la arqueología de instrumentos de antigua datación. Estos registros han sido los móviles del personaje que se aventuró en ese universo selvático tramado en la novela.

En la columna *El mundo del tiempo detenido*[51] (2012, p.199) puede leerse esta inquietud de Carpentier por lo que aún se conserva de lo primigenio, donde el tiempo de la modernidad no define el paso de las semanas, meses y años. En este cronotopo que se configura en la crónica, rige la voluntad de la naturaleza que pulsa al ritmo ancestral de esos instrumentos; de las tempestivas brumas y lluvias, donde hay otra percepción del tiempo, tal como lo ilustra el siguiente fragmento:

> Cuando el doctor Elías Toro, a comienzos de este siglo, se encuentra con cierto Cacique Jeremías, en la región del Roraima, este le habla de Richard Schomburgk, que había pasado por allí… unos sesenta años antes, como de un hecho reciente" (Carpentier, 2012, 199).

Entonces, esta intención de registro de esas formas de lo temporal propias de lo mítico se constituyen como otro rasgo de la escritura carpenteriana que trasciende lo genérico, pues notamos que se leen en su obra tanto periodística como de ficción, y lo constatamos en este caso en que la crónica fue escrita en 1952 y la novela *Los pasos perdidos* en 1953. El siguiente fragmento es otro ejemplo claro de esta operación:

> nos topamos con una jarra musical que se hace sonar por medio de dos cañas huecas (...) el tiempo no ha corrido, y el instrumento sigue resonando (...) a la sombra de árboles que todavía están en pie, el signo de una nueva religión propuesta a los *Hombres de Maíz*”. (Carpentier, 2012, 200).

El fragmento citado arriba sintetiza uno de los *leitmotiv* de *Los pasos perdidos* -la búsqueda de un instrumento antiguo en las profundidades de la selva venezolana-, a partir de una conciencia genérica de la prosa que registra las hazañas de los hombres. Además, la desmesura que se desprende de la referencia corresponde a

[51] Originalmente publicado en *El Nacional*, Caracas, 16 de enero de 1952

una realización estético-ficcional de clave neobarroca, como lo expresa Sara Choe (2017) en su ensayo *El sentido del fracaso en los pasos perdidos:*

> El barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo donde en torno al eje central -no siempre manifiesto ni aparente-" (p.347)[52].

Esas selvas pobladas de peligros de la flora y la fauna, de comunidades desconocidas, y condiciones climáticas inestables son recuperadas con todo su barroquismo en una sucesión de imágenes yuxtapuestas, por la voz del adelantado, fundador del pueblo Santa Mónica de los Venados, uno de los personajes de la novela *Los pasos perdidos*:

> Aquí hay enfermedades, azotes, reptiles venenosos, insectos, fieras que devoran los animales trabajosamente levantados; hay días de inundación y días de hambruna, y días de impotencia ante el brazo que se gangrena. Pero el hombre, por muy largo atavismo, está hecho para sobrellevar tales males. (Carpentier, 1985, p. 197)

Proponemos leer la incorporación del "adelantado" en conexión con la crónica de la conquista y la estructura de figuras de la administración colonial como una forma de reconectar desde operaciones neobarrocas con los textos fundacionales de las Indias. Especie de conexión entre un personaje perteneciente al mundo europeo postmedieval con el cosmos de lo primigenio y no intervenido por el hombre.

Es en *Sinfonía margariteña*[53] (Carpentier, 2012, 211) donde, una vez más, desde el título, notamos el protagonismo de lo musical, también encontramos imágenes que evocan los tiempos de la humanidad:

> ...son las faenas del mar: pescas de ostras perleras, y pesca de hachores, cunas y corocoros plateados, que organizan, en las playas blancas, deslumbrados, su milenaria danza de redes y cordajes, eterna reproducción de gestos y técnicas que los marinos aprendieron en los albores de su existencia en las costas del mundo." Carpentier, 2012, 212

[52] https://www.redalyc.org/journal/5138/513852524044/513852524044.pdf
[53] Publicado en El Nacional, Caracas, 25 de junio de 1952

La enumeración barroca insiste en la prosa carpenteriana como recurso propicio para bucear en las profundidades de las geografías y los sujetos caribeños y descubrir lo "primitivo de verdad" (2012, 280).

Reconocemos también la huella de lo primigenio en la crónica titulada *1887 - Rafael Moreno*[54] que versa sobre un pintor de Huelva instalado en La Habana, que dejó sus obras en muros, balcones y lienzos de la ciudad. Aquí la utopía de lo originario y *espontáneo* (2012, 280), y, por ende, de lo auténtico, de lo tropical y americano, "con una sinceridad que le hacía intuir lo que había más allá de las fronteras acuáticas" (281), de esas propias semiósferas insulares, se proyecta en las artes visuales y es conmemorado por Carpentier. En esa especie de obituario cronístico se rescata un diálogo con Moreno que se remonta a comentarios sobre una pintura con la figura de Adán fumando tabaco que recuerda el periodista.

Los ejemplos citados nos permiten corroborar la curiosidad de Carpentier por lo antropológico y geológico que, en muchos casos entramado con el registro de lo musical, marca el singular pulso de su escritura, que releva contextos diversos para poner al descubierto algo de lo primigenio que pareciera estar oculto, como un misterio que con el relato empieza a revelarse, con las palabras que halla oportunas, por más que apenas alcanzan a dibujar un mero esbozo, una de las puntas de la raicilla rizomática (Deleuze y Guattari, 2000) que interconecta distintas dimensiones de lo cultural.

Hasta en sus alucinantes obras vanguardistas "trazado con un primitivismo de aleluya popular" (1985, p.228 TI), Carpentier no abandona el intento de encontrar esa fuerza que viene -no sin ritmo- de las profundidades de los asuntos remotos, como ocurre con el pintor futurista de quien también diera cuenta en una de sus crónicas *Un pintor cubano con los futuristas italianos: Marcelo Pogolotti* (1985)[55], que integra lo místico y lo mecánico en seres cuyos elementos son inseparables: "organiza mundos plásticos con elementos imaginarios que, sin tener con ellos la menor semejanza, sólo podrían emparentarse, por el espíritu" (1985, 230).

[54]Publicado en *El Nacional*, Caracas, 1955.
[55] Publicado originalmente en *Social*, vol. 16, nro. 11, noviembre de 1931.

Aproximación

La lectura nos permitió corroborar que Alejo Carpentier aborda no sólo una pluralidad de temas de una configuración cultural más compleja que la que imponen los nacionalismos del siglo XX. Entonces podríamos señalar, siguiendo a Grimson (2011):

> que empíricamente las configuraciones culturales no nacionales conviven con las nacionales y que entre ellas establecen relaciones múltiples: de ignorancia (como ocurre en diversos movimientos estéticos transnacionales), de parte a todo (como en algunas identificaciones étnicas o provinciales), de representación extraterritorial del todo (como en los procesos específicamente diaspóricos) y muchas otras.” (p. 172)

Carpentier da cuenta de esa heterogeneidad a través de una especie singular de crónica, donde reseña, ensaya, expone, conjetura, describe, narra vidas y hechos, en una prosa ornitorrinco como lo señala Villoro (2012), que se enriquece al abrevar elementos de otros géneros.

En efecto, la prosa muestra la curiosidad y perplejidad del cronista con respecto a un variado conjunto de intereses que gravitan tanto en sus producciones ficcionales como en sus artículos periodísticos, lo cual hemos comprobado en la lectura del corpus. Y estas variedades abiertas, con múltiples participaciones genéricas (Derrida, 1980) y temáticas diversas que conforman el rizoma donde se trama su visión y su América Latina y el Caribe, territorio concebido por Carpentier como espacio mestizo, marcado por lo barroco y lo real maravilloso en diálogo con el resto de los continentes.

Los curiosos viajes del virreinal Mujica Láinez

> El poderío de los hijos de la imaginación es tan grande que escapan del dominio de sus autores y se transforman victoriosamente en criaturas de la realidad. La gente necesita documentar por todos los medios esa realidad ganada, para convivir con las criaturas del sueño en la cotidiana atmósfera, y sentir que esos seres participaron de nuestra propia frágil materia y que, en consecuencia, nosotros podríamos exaltadamente, actuar como actuaron ellos e inspirar lo que ellos inspiraron. (Mujica Láinez, 2007, 295)

Los curiosos viajes del virreinal Mujica Lainez

"El viaje es largo"

Mujica Láinez, 1984, 9.

A través del periodismo, la biografía poetizada y la novela histórica Manuel Mujica Láinez, "Manucho", moldea la fase inicial de su obra autoral. Más tarde, estas formas genéricas conformarán su notorio estilo consagrado en publicaciones como *Bomarzo* e incluso en sus especies de autobiografía y biografía familiar, cuyos narradores son un perro o una casa en demolición. El vínculo con la crónica puede datarse desde su incipiente carrera en medios, vínculo que ampliará y profundizará a lo largo de los años tanto en sus producciones de ficción como de no ficción.

Aquí nos dedicaremos por el momento a los trabajos periodísticos de quien, en una entrevista en la radio televisión española (RTVE), *A fondo* de Soler Serrano, fue caracterizado por Borges como un "viejo hidalgo virreinal"[56], un hombre de tiempos pasados que sin embargo no temió emprender aventuras viajeras en el siglo XX y plasmarlas por escrito en la prensa argentina durante décadas.

Inicios en la prensa escrita

El autor de *El gran teatro* ingresó en 1932 al diario *La Nación,* institución periodística que supo acoger a personalidades como José Martí y Ruben Dario. Lo hace tras renunciar a la carrera de derecho, mandato familiar que logró eludir.

Sus vínculos de parentesco le proporcionaron la ventaja de acceder al diario de los Mitre, pues por parte del padre proviene del linaje de Juan de Garay y por parte de la madre de Miguel Cané. Así, se ocupó desde temprano de la sección social del diario donde reportaba eventos públicos de las familias de la aristocracia y burguesía porteña. Por sus dominios de varias lenguas y el trabajo refinado de su escritura, fue enviado a cubrir el vuelo del *Graf Zeppelin* de la Alemania Nazi.

Con el tiempo pudo afianzarse en el suplemento literario del diario. Leopoldo de Vedia, quien dirigía aquella sección, fue uno de sus interlocutores directos en esa

[56]Manuel Mujica Lainez *A FONDO* - 19 de junio de 1977 - B/N - 90 minutos
MANUEL MUJICA LÁINEZ A FONDO - EDICIÓN COMPLETA y RESTAURADA, con presentación de J. Soler Serrano

incipiente etapa. La cita recabada por Jorge Cruz[57] ilustra las remembranzas de Mujica Lainez en aquellos tiempos:

> Escribí un suelto (...) y lo llevé al jefe de editoriales, quien me dijo que estaba muy bien y le hacía acordar a Becher. Eso me extrañó mucho, porque creí que se estaba refiriendo a Bécquer. Después supe que decir eso en *La Nación* era un gran elogio, porque me comparaba con un gran periodista, Emilio Becher. Así comencé el periodismo. Por dominar idiomas, pronto empecé a viajar. (2004)

A partir de la corresponsalía en Alemania inicia uno de sus primeros trabajos como escritor viajero. No sobra señalar que *el viaje* ha sido una de las actividades centrales desde su infancia, pues ya había vivido en Francia y recorrido Inglaterra, donde moraban sus tíos ingleses, cuestión que también ilustró en una de sus crónicas. Alejandra Laera (2007), a quien mencionaremos en varias oportunidades a lo largo de esta reflexión, propone a este autor como un "hombre de mundo" (1), que desde su temprana infancia comprendió la relación entre escritura y geografía. Por eso, en sus viajes no se comportaba como un simple turista, sino como un escritor viajero, así consolidó una trama simbólica (Grimson, 2011) común con los lectores y las autoridades del diario. De cronista de posguerra a representante cultural, de buscador y buceador de la cultura clásica a la mitología de monstruos, hadas y objetos, ofrecen los tópicos y las formas que luego cobrarán vida en obras como *Un novelista en el museo del Prado*.

Tras sus reportados méritos, Mujica Láinez comienza a desplazarse por un mundo convulsionado, beligerante y lesionado: primero con un viaje a Bolivia, cubriendo la firma del tratado de Paz de la cruenta Guerra del Chaco; luego, por un Oriente donde Japón ha invadido la Manchuria, y más tarde por la región medular de posguerra en 1945. Por esos años aún no había alcanzado el reconocimiento internacional como escritor, todavía faltaba un tiempo; sí había logrado desprenderse de la imagen de continuador de Enrique Larreta, que había sabido obtener a partir de la ficción *Don Galaz de Buenos Aires* (1938), cuyo estilo se inspiró en *La gloria de don Ramiro* (1908).

[57] La nota de Jorge Cruz publicada en el diario *La Nación* refiere las primeras décadas en la prensa donde realza la figura del cronista. Historia de un cronista de lujo en LA NACION

Publicaciones periodísticas

A partir de la información reunida en investigaciones previas, podemos ordenar las publicaciones de su trabajo periodístico, según la propuesta de Alejandra Laera (2005;2007):

1. Diario *La Nación* desde 1935 a 1977.
2. *Placeres y fatigas de los viajes*: compilación en dos tomos de las crónicas publicadas durante su vida. El primer tomo (1983) publicado en vida del autor, y el segundo (1984) en el año de su fallecimiento. Algunas de ellas han sido re tituladas y corregidas por el autor.
3. *Los dominios de la belleza*. Antología de cuentos y crónicas periodísticas seleccionadas por Alejandra Laera (2005)
4. *El arte de viajar*: crónicas que incluyen algunos trabajos no incluidos en placeres y fatigas de los viajes. (2007)

Descripción de las distintas etapas de sus viajes

En el prólogo a *Placeres y fatigas de los viajes* (1984), el cronista realiza una sucinta aclaración acerca de su labor periodística en el diario *La Nación* además de determinar la franja temporal de sus viajes y la producción textual:

> He reunido aquí, sin retocarlas, algunas de las muchas notas que publiqué en el diario La Nación, de 1935 a 1977, como reflejo de mis andanzas en el viejo mundo. Faltan las concernientes al Japón, a los Estados Unidos, a Egipto y a México, que no fueron escritas; en ciertos casos, en ciertos casos porque me embargaban entonces otras preocupaciones, en otros porque no pertenecía ya al gran periodico donde transcurrieron treinta y siete años de mi vida. (1984, 7)

Esta afirmación de una memoria andariega es un campo de posibilidades (Grimson, 2011) que nos permite reconstruir el itinerario viajero que se encuentra referido en *El arte de viajar* (2007) y en otras publicaciones y trabajos críticos mencionados a lo largo del capítulo. A estos registros los (re) ordenamos en el siguiente listado:

-1935 viaje a Europa (Alemania)
-1938 viaje a Bolivia
-1940 viaje al sudeste asiático (China, Japón, región Manchuria)
-1945 viaje a Europa de posguerra (Inglaterra, Francia, Suecia)
-1948 viaje a Europa (Inglaterra, Escocia)
-1958 viaje a Europa (España, Francia, Inglaterra, Grecia y sus entorno en el Mar Mediterráneo, Italia)
-1959 viaje a Perú
-1960 viaje a Europa (España, Grecia, Turquía)
-1960 viaje a Brasil (Río de Janeiro)
-1961 viaje a Brasil (Río de Janeiro)
-1968 viaje al interior de Argentina (Salta y Jujuy)
-1974/75 viaje Europa y Ásia por el Mar Mediterráneo (Grecia, Siria, Túnez, Chipre, Italia, Francia y España)
-1977 viaje a Europa (Portugal, Francia e Italia)

Acepciones múltiples de la crónica

Por los rastreos efectuados, estimamos que la obra cronística del autor de *Los cisnes* es la porción menos explorada por la crítica, la cual presenta un espesor prolífico por recorrer, ya que sus ficciones, desde el cuento a la novela, han sido las que lo han ubicado en el canon occidental con un cuantioso número de traducciones a diferentes lenguas. No obstante, esos géneros tradicionales dialogan con las múltiples posibilidades que ofrece el texto cronístico contemporáneo, exento de pureza (Derrida, 1980), más propio del periodismo y fuente fundamental de la historia clásica. De ese modo, Mujica Láinez usufructúa de las posibilidades que este género ornitorrinco ofrece tanto en complejidad como originalidad (Villoro, 2012, 29).

Desde esta perspectiva, reconocemos que Mujica Láinez aborda la crónica en múltiples aspectos y acepciones que van del cronista viajero al cronista histórico. Su trabajo refiere los sucesos de su tiempo, en su rol de periodista corresponsal de las novedades del mundo, posición que lo ha llevado a cubrir hechos notables; desde los primeros viajes en Zeppelin hasta el ascenso del nacionalsocialismo alemán y los estragos de una guerra mundial.

En sentido general, la crónica como género influyó en la formación de muchos letrados criollos y Mujica Láinez no es una excepción. Su obra visibiliza la influencia de sus lecturas de los viajeros europeos que llegaron al Cono Sur y luego volvieron para escribir sus clásicos trabajos, como así también la de intelectuales americanos como Belgrano, Sarmiento y Alberdi que también dejaron memorias de viajes al viejo continente, las cuales se encuentran referidas en trabajos como el de David Viñas *Literatura Argentina y Realidad Política* (1964). Esta exploración del amplio mundo de la crónica le permite a Mujica Lainez dar cuenta, además del pasado histórico de la época de la colonia, de la hidalguía y de fase virreinal del Río de la Plata, de los ilustres nombres del siglo XIX, de la burguesía y la aristocracia porteñas y de los legados españoles, franceses e ingleses.

Un viajero burgués

Schanzer estima que las viñetas de Mujica Láinez en su rol de corresponsal extranjero también ”son crónicas, aunque en el sentido de las de viaje de los modernistas” (1980, 677), sentido que podemos entender a partir de lo que manifiesta Alejandra Laera en el prólogo de *El arte de viajar* (2007) cuando sostiene que sus desplazamientos andariegos son una conjunción entre la figura del cronista y el escritor viajero. Esta mención de lo andariego y fatigante nos anima a pensar en el viajero derivado del cronista del modernismo hispanoamericano que caracteriza Susana Rotker (2005).

> El ámbito de los modernistas es el de las grandes ciudades. Rodeados por provincias patricias y con sabor a pasado colonial, los centros crecieron como núcleos burocráticos, organizados en torno de un sistema de prebendas y prerrogativas ligadas a una autoridad tradicional. Desde las urbes se ejerció el poder civil, comercial y legal, mucho antes de que se hubiera consolidado la industrialización en términos reales. (53)

Entonces, sus viajes son andanzas burguesas que le traen cansancio y gozo, a pesar de las rutinas de trasladarse por horas a través de aquellos destinos urbanos, rurales y casuales. A excepción del viaje en Zeppelin y otros pocos episodios náuticos, estas andanzas no las consideramos hazañas, como las aventuras inmersivas de R. Kapuscinski en medio de las guerras civiles de África, o las de

Monsiváis cuando viaja a Chiapas para entrevistar al Subcomandante Marcos, o un viaje en un avión a hélice por los cañadones de la selva venezolana del que Alejo Carpentier dio cuenta. Muy diferente a lo que afirma Hemingway en el extracto que Andrea Calamari invoca en *Volver para Contarlo* (2024, p. 87).

En efecto, el autor de *El escarabajo* no intenta revelar el secreto o la singularidad de cada ciudad, tampoco hacer gala de su osadía. Podemos afirmar que sus registros de situaciones de ocio y de disfrute son consistentes con una inclinación más literaria y/o artística que testimonial, aunque lo haga de forma inmersiva (Agudelo, 2012) como el periodista que experimenta los sucesos:

> Hay siete muchachos españoles, elegantes, ricos, hijos de prósperos industriales de Cataluña, que actúan con la cómoda facilidad que confiere la heredada serenidad económica. Llevan con ellos tres coches que aguardan el desembarco, enfundados en la cubierta. Van a tomar parte en la carretera automovilística de la Acrópolis que convoca a profesionales y amateurs de toda Europa. Dispararán como locos por las carreteras clásicas, durante tres días, y luego regresarán a Barcelona, con una visión desesperada de Grecia (…) Ríen, felices, en la gloria de sus sweateres deslumbrantes y beben como yo el vino del Peloponeso (...) Hay unos bailarines, dos mujeres bonitas festejadas, un mocito elástico, y un negro que prolongarán su viaje hasta Alejandría. Hay los que van a Beirut, gárrulos gesticuladores y árabes que hablan un castellano arcaico, y alemanes con mucha máquina de fotografiar (...) Hay una turca que domina los idiomas, el bridge, la canasta, la historia antigua y las historias contemporáneas, y que provoca pasiones..." (1984, 266-267).

Este barco del cosmopolitismo turístico navega por las aguas del clásico mediterráneo, alimenta la imaginación del hombre de letras que reconoce las huellas de la épica y la epopeya, de la lira y del arsenal mitológico cantado por los atenienses y los romanos. Advertimos la mirada de un narrador atento a encontrar material para sus ficciones, marcadas -en el caso de Mujica Lainez- por un amplio repertorio cosmopolita, que va de sus crónicas históricas a sus ficciones memorables. Su pluma teje un mapa que leemos en sus textos ficcionales y

cronísticos, construído en el cruce entre el viajero y el escritor, entre las experiencias propias y los personajes con los que discurre y conversa. El material narrativo conecta los desplazamientos por geografías clásicas como las mediterráneas costas griegas o las celebradas callejuelas italianas con las experiencias de sus pares: Goethe y Proust; pero también con la historia entendida como viaje a través del espacio-tiempo que el discurso del letrado criollo recupera en sus desplazamientos por otros hemisferios.

En cierta medida, Manucho construyó su figura de *dandy* -en nuestro caso, *dandy* viajero-, caracterización que, aunque parezca bastante simplificante para un abordaje crítico, podemos notarla en su producción para el diario *La Nación*. Lo ejemplifica la siguiente cita que refiere un viaje a Lima, donde nuestro cronista revela esta faceta a partir de la cuestión del gusto: “todo ello rociado con algún *pisco-sour* oportuno, en el que no faltarán, para alegría del paladar atento, junto con el aguardiente *delicious* y el limón, el jarabe de goma, la clara de huevo y el chorrito de angostura” (Mujica Láinez, 2007, 287).

Aquí el cronista incorpora un género discursivo secundario a su artículo, pues describe los ingredientes de la receta de un trago que con los años se volvió parte de la carta internacional de preparaciones de los *bartenders* más selectos. En efecto, su aptitud como viajero venía dotada de cierta astucia y conocimiento de las formas protocolares, fruto de sus relaciones con personalidades que ocupaban una posición socio-económica y política muy favorable, con quienes coincidía en una trama simbólica común: “la sedimentación de ciertos principios de (di)visión compartidos” (Grimson, 2011, 176). En sus escritos podemos localizar numerosas referencias a vínculos con personalidades notables, embajadores, algún presidente, empresarios corporativos, artistas o distinguidos hombres de letras con quienes se codeaba como miembro de comitivas institucionales o corresponsalías de *La Nación*.

Concepciones artísticas

En su viaje europeo de 1958, Mujica Láinez registra edificios y obras pictóricas en descripciones que nos permiten reconocer sus concepciones estéticas. Sus agudos comentarios son los de un entendido en materia de historia y estudios artísticos y, al mismo tiempo, del *bon vivant* que, sin ignorar las dificultades de la vida, se abandona a las vanidades mundanas. En los relatos que conglomeran las

experiencias en la costa azul y sus alrededores podemos reconocer estas marcas. En *Dos capillas, dos espíritus*[58]*,* Manucho da cuenta del contraste entre el trabajo de Henry Matisse en la capilla de las dominicas de Vence y la labor de Jean Cocteau en la capilla de Saint Pierre:

> Nada más alejado del espíritu austero con que Matisse concibió su creación. Lo que Vence es rigor de líneas, aquí es arabesco barroco; lo que allá se traduce como un afán de superación mística, aquí evidencia los rastros de la obsesión mundana. Sus ángeles alígeros y desnudos no hacen pensar en las criaturas celestes, sino en los personajes de Cocteau, en su mágico Heurtcbise (...) Cocteau ideó su capilla - él mismo lo dice- como un acto anti intelectual en esta era de intelectualismo agobiante, y con ella ha dejado la más intelectual de sus obras… y acaso la más frívola.(1984, p. 241)

De los recargados ángeles que señalan el camino hacia Montecarlo: sede del turismo internacional y la aristocracia real, la gloria de lo terrenal y lo pagano, Mujica Lainez infiere un arte barroco y subraya la diferencia con el edificio de Matisse, que sintetiza una contemplación mística del medioevo y auspicia una mirada profunda y modesta del mundo de los artesanos y peregrinos, donde la luz rebota en los limpios muros en los cuales los sacerdotes dan la misa. En esas caracterizaciones opuestas el cronista consigue lo que Roland Barthes (2009) llama en la *Escritura del suceso* (2009) “su sentido inmediato y consustancial de inteligibilidad” (224) para acortar la distancia entre el periodista corresponsal y el lector, a partir de expresar la sensación de lo monumental que experimentaban los hombres ilustrados en una especie de complicidad el público que lo leía.

De este modo, desde el medio de comunicación en el que siempre publicó sus columnas, el cronista contrapone a Matisse y a Cocteau, en una antítesis que circula en un diario urbano para lectores de clase media y media alta porteña, más allá de los salones, las cámaras y colegios de letrados y sabios, destinado a espacios abiertos y cosmopolitas.

Por otro lado, a comienzos de la década del sesenta Mujica Láinez visita Brasil y en la crónica de ese viaje titulada *Reencuentro con pintores argentinos en*

[58] Niza, 7 de marzo de 1958

Río de Janeiro (Mujica Láinez, 1984) expresa que en aquellos tiempos ya no resultaba apropiado el uso de las frases “pintura argentina”, “pintura alemana”, “pintura italiana”, “pintura francesa”, consideradas invenciones comerciales “*Marchands*” (64); etiquetas que ocultan la tendencia a la internacionalización del arte. En ese sentido, el cronista empieza a leer “el nuevo momento del capitalismo tardío consumista o multinacional” (Jameson, 1999, 37), donde el mercado del arte regula la consagración en virtud “del juego del alza y baja que los marchands imponen, según su conveniencia” (Mujica Láinez, 1984, 66). Esta apreciación, desglosada y puesta en escena por el cronista está en consonancia con cierto momento de aquella década donde comienza a cambiar notablemente la forma de circulación y distribución de las obras de las distintas disciplinas artísticas y las maneras de consagración de autores y creadores plásticos, como nuevas formas de *reparto de lo sensible*.

En términos de Rancière (2014), una distribución de espacios, tiempos y modos de actividad en la *era de las masas* (15), así lo que llama reparto de lo sensible “fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas (..) revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce.” (17-18) Mujica Láinez puede acceder a esos espacios, porque puede desplazarse a través de los países para dar garantía de fidelidad (Ricoeur, 1995) a sus relatos y a sus razonamientos estéticos.

Lo estilizado

Según Diego Niemetz (2016), han tenido peso en la crítica ciertos juicios que afirmaban que el autor de *Bomarzo* incurre en superficialidades y frivolidades que destacan su rasgo preciosista y barroco:

> Entre los muchos aciertos que podemos señalar, hay que mencionar que Puente Guerra observa, ya en el prólogo de su tesis, la falacia por la cual se atribuye a la obra de Mujica Lainez un espíritu frívolo y superficial, sostenido a partir de la identificación de la misma con el personaje social que encarnó el escritor. (99)

Si bien en la prosa periodística de Mujica Láinez predomina lo informativo, detectamos bases textuales descriptivas y narrativas cercanas a lo literario que

presentan formas cuidadas y ornamentadas, selecciones de sustantivos y adjetivos ajustados a una combinación de modernismo, barroquismo y enciclopedismo; recurso muy marcado que trasciende sus ficciones y, en su pasaje a la crónica, imprime un estilo singular a la columna de prensa:

> Lo vi salir del interior del templo, en un lujo de dalmáticas y pendones, cánticos y clarines, en cuyo centro avanzaba, con su corona rutilante, el Arzobispo de Atenas, primado de Grecia, mientras las antorchas y las delgadas velas infinitas, que parpadeaban en la brisa nocturna, la acompañaban por las calles del centro. (Mujica Láinez, 1984, 286)

La cita anterior, extraída de *La pascua griega y algunos personajes*[59] es parte de un relato que registra los rituales griegos de los cultos apostólicos de la porción mediterránea griega. Valiéndose del léxico propio de la liturgia ortodoxa, el cronista monta una procesión con la técnica de carnavalización que despliega Seymour Menton (1993) en su trabajo crítico sobre la nueva novela histórica, que a su vez toma de Bajtín. El Arzobispo, sujeto de la oración, se encuentra en el medio, dentro de un entramado de estructuras de predicado que dan lugar a un notorio hipérbaton barroco. En el mismo texto, la exagerada suntuosidad continúa coloreando las imágenes del ritual, ofreciendo descripciones de profusa adjetivación “los Kyries exaltados, en tanto la procesión polícroma en la que los uniformes militares deslumbrantes de medallas se mezclaban con el oro y la piedra de las ropas eclesiásticas” (287).

La estrategia perifrástica puede registrarse en otra crónica que reconstruye la ceremonia en la que la chilena Mistral recibe la distinción sueca del inventor de la patente de la dinamita. En *El Premio Nobel de Gabriela Mistral*[60] (Mujica Láinez, 1984) el rey del país y otras personalidades adornan el ambiente, una joya monárquica:

> en la primera fila, Gustavo V, flaco, descarnado, con la Gran Cruz de la Orden de los Serafines temblandole sobre el pecho”. El momento de la entrega del premio es demorado por la descripción del entorno del glorioso salón: “todo ese mundo rutilaba con el fulgor de las

[59] Corresponsalía Atenas, 13 de abril de 1958
[60] Estocolmo, 10 de diciembre de 1945

> condecoraciones de brillantes y de las bandas cruzadas sobre el pecho" (123).

El embellecimiento le permite recrear el aire solemne bajo la forma del circunloquio, a fin de evitar la expresión estereotipada, o, como suele referirse, el lugar común en el que podría incurrir un periodista del mundo del espectáculo: electrones, átomos, vitaminas, bacterias, Nobel, Pasteur, anicilina, lírica, Santiago de Chile, América del Sur, fantasía, técnica… Poco -por no decir nada- pude entender lo que aquellos graves caballeros declamaban en el estrado, pero lo que no me esperaba era el sentido augusto de la ceremonia" (123).

Con ello más adelante el autor justifica esa recreación por el compromiso de tratar de poner en escena la distinción de la primera latinoamericana en recibir el Nobel de Literatura y de la celebración que reúne a la corona, la ciencia y el arte en tiempos de posguerra, en una semiosfera que contiene "*una multiplicidad de discursos"* (Menton, 1993, 45), una verificable condición heteroglósica.

Cuando describe su viaje a Granada, Manucho no mezquina la ornamentada descripción de la abundancia de agua que caracteriza a la Alhambra y a Generalife, en la crónica *Aire andaluz*[61] (2007) donde la mirada del cronista recorre la región, marcada por el fascinante mundo árabe heredado de su universal cultura libresca, donde hasta resuenan los aires de las *Mil y una noches*:

> El agua prodigio granadino, estupendo hallazgo árabe, ha suplido con creces la ausencia de la flor. El agua brota, salta, canta y diseña doquier, en estos sutiles palacios. Se adueña de los patios infinitos, donde teje el tapiz de las albercas y alza el plumaje de los surtidores. (2007, 298)

La descripción pintoresquista[62] recupera elementos de la batería léxica y formal de los ritmos, las sonoridades y el exotismo que recrean los aires modernistas de Rubén Darío, Lugones y Larreta, entre otros.

---

[61] Córdoba, 14 de febrero de 1958

[62] Aquel observador-cronista hace un registro de algo que más tarde no será prioritario o no será parte de las agudas miradas contemporáneas, de las cuales Mujica Lainez se encuentra excluido. Unas décadas más tarde, por ejemplo, en la sociedad del rendimiento descrita por Byung-Chul Han, se plantea un sujeto absorbido en su yo, que ha perdido la capacidad de asombro del mundo. El ensayista coreano menciona el trabajo de Peter Handke sobre el cansancio, quien argumenta acerca de recuperar el cansancio clarividente (2024, p. 71) que arroja a captar formas apacibles y duraderas

Otra forma de embellecer un episodio por medio de un tono solemne y augusto leemos *En la Real Academia Española*[63] (2007): "Tenía frente a mí al director actual, el venerable don Ramón Menéndez Pidal, con su barba blanca y su exquisita cortesía, ubicado frente al secretario perpetuo, don Julio Casares y el doctor Gregorio Marañón, censor de la Academia" (2007, p. 231). La crónica mantiene el tono ceremonioso que perdura durante toda la escena de la sesión de la institución de la lengua española y cambia notablemente cuando Mujica Lainez, tras ser reconocido en el comienzo de las actuaciones por las autoridades, vuelve a las avenidas vertiginosas de la metrópolis.

La utilización de este registro estilizado, coherente con el despliegue de acontecimientos vinculados a la institución castellana y las demás señaladas en las citas precedentes, se remonta a los refinados usos de la lengua presente en obras anteriores como *Glosas castellanas* (1936) y *Don Galaz de Buenos Aires* (1938) y también posteriores como *El laberinto* (1974) y, de hecho, esta vocación es reconocible en casi toda la obra.

La faz doble de una manera de imaginar

> "Podemos considerar a la historiografía como una mezcla de ciencia y de ficción, o como un lugar en donde se reintroduce el tiempo". (De Certeau, 2002, 4)

a) La imaginación y lo barroco

En *Placeres y fatigas de los viajes* (1984), una de sus crónicas titulada *A través del tiempo en Lettaquia*[64], el periodista viajero llega al país árabe a través de una embarcación carguera griega. Allí expone las inquietudes que lo movilizan en ese recorrido por las tierras de Siria, "...movido por ese amor a lo muy antiguo que es propio de quienes hemos nacido en los países jóvenes" (103). En esa misma crónica, advertimos un funcionamiento inverso notable: en vez de la crónica permear

que escapan a la breve y rápida hiperatención. Así los entornos experimentados recuperan visibilidad "Las cosas centellean, relumbran y vibran en sus bordes" (2024, p. 72)

[63] Madrid, 30 de enero de 1958

[64] Lattaquia (Siria), ubicada originalmente el 27 de mayo de 1974

sus ficciones, la tendencia a la inventiva en su material periodístico se releva con estilo.

> Yo he creído entrever, mientras ambulaba por los recintos ojivales, sombras inciertas. Iban y venían, con estiletes, con plumas ¿Era la de Dante esa caperuza roja? ¿Era la de Cervantes, esa golilla?¿Era el de Shakespeare, ese cuello blanco, ese aro de oro? Iban y venían… pero con las sombras, que son un juego, nunca se sabe. (1984, 104)

Esa incerteza que labra el narrador, junto a las preguntas retóricas que convocan nombres memorables de la literatura europea; que parecen caminar por los pasillos entre las naves de una catedral gótica; antaño ocupada por caballeros de la orden templaria, desplazan la no ficción hacia un terreno fantástico.

> Atravesamos Tebas, sus cuarteles generales. Los espectros de los príncipes sangrientos vagarán por aquí, perdidos, sin reconocer nada en los pueblos modernos que brotó en la llanura a comienzos de este siglo…" (Mujica Lainez, 2007, 262).

La lectura de la cita anterior se presiente como un fragmento extraído de uno de sus cuentos o novelas, con esos personajes espectrales conviven y retumban con el desarrollo de la ciudad moderna, la ciudad como cámara de eco, en un anacronismo semejante al señalado por Schanzer (1980). Entre ese narrador anacrónico y los ecos puede emerger:

> La *retombée* de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica, científica, contemporánea o no. La resonancia de esos modelos se escucha sin noción de contigüidad ni de causalidad: en esta cámara, a veces el eco precede la voz. (Sarduy, 1987, 147)

También apela a la historia novelada de una de sus series ficcionales. Con ello se aproximan a las afirmaciones de la crítica y los proyectos biográficos que sostienen que las observaciones recogidas en sus crónicas formaron parte luego de sus ficciones. Por ejemplo, Oscar Villordo en *Manucho* (1991) indica que el viaje a Extremo Oriente, especialmente China, le servirá de base para uno de los capítulos de *El viaje de los siete demonios* (1974).

Asimismo, algunas de sus crónicas exhiben un importante raconto de museos y galerías de arte frecuentadas en sus viajes. Durante su visita a Roma, intenta recordar el cuadro que retrata a un duque del pintor Tiziano. *El Tiziano perdido* (1984) es un artículo periodístico donde Mujica Lainez se propone hallar un cuadro del pintor italiano, para ello rememora a través de un listado de lugares con figuras mitológicas, emblemas cristianos, personalidades pictóricas que conviven en la memoria del cronista y en las folleterías y en salas de exposiciones.

> ¿Habría sido en Nápoles, en el Museo de Capodimonte recién presentado con un lujo que no me gusta? (...) algunos Tiziano acudieron a mi mente: el retrato de Carlos Quinto, el de Felipe II, la Danáe (...) ¿En Florencia? ¿En el Palacio Pitti? (...) los techos que dan a las habitaciones magníficas: Saturno, La Ilíada, Júpiter (...) el retrato del cardenal Hipólito de Médicis. (1984, 365)

Lo pictórico recupera un sentido viviente hasta que finalmente lo recuerda "y, si un cuadro se les extravía en la ruta, no se desesperen (...) Evitaría con ello el pictórico dolor de cabeza que todavía no me ha abandonado, por culpa de un duque indiferentemente muerto hace cuatrocientos años" (1984, 370). Además del consejo viajero con el que culmina el texto, en esta nota de prensa es notable el procedimiento de acumulación propio del barroco latinoamericano (Sarduy, 1987); la experimentada inventiva del escritor de ficción le permite tejer el listado de obras con esa estrategia que condensa los numerosos títulos, una proliferación que revela un "horror al vacío" (1987, 271).

De modo similar, podemos leerlo en *Visión del Antiguo Oriente en Constantinopla*[65] (1984) donde los límites entre lo oriental y lo occidental ponen en tensión al cronista cuya pluma oscila entre lo imaginario y existente; entre lo exótico y lo corriente, para poder dar cuenta de ese umbral semiótico (Camblong, 2005) que atraviesa en la frontera intercultural.

> De repente, aquellas mágicas palabras de la adolescencia que parecían cubiertas de encendidos diamantes -Bizancio, Constantinopla, Estambul, mezquita, gran bazar, serrallo, Bósforo, Cuerno de Oro- han dejado caer sus vestiduras irreales y se han transformado en esencias vivas que

[65] Estambul, 7 de julio de 1960

> palpitan alrededor del viajero. Estoy en Estambul, en Estambul, en Estambul (tengo que repetir la palabra para convencerme de ello). (1984, 46)

Aquí leemos la ciudad de Estambul en toda su diversidad cultural, con sus mercados, sus colores, sus palacios; con su estética mixta en la que confluyen elementos de Europa y Asia, aspectos éstos que desbordan la mirada del más experimentado observador. En su intento de poner por escrito lo intersticial de lo vivido e imaginado y hasta verificado en sus lecturas -lo que le permite afirmar que "las mil y una noches no mienten" (47)-, apela, una vez más, a la adjetivación profusa y la enumeración barroca que yuxtapone lo que registra la mirada, al tiempo que envuelve los objetos en una especie de ensueño a causa del asombro: "aquí están las cimitarras espléndidas, el casco increíble del conquistador de Bagdad; los cofres de oro; los rosarios de ámbar; los ropajes, los Coranes encuadernados con alhajas" (47). Las paredes, los salones, las columnas, las estatuas cobran vida en sus enumeraciones descriptivas. Este recurso que en su obra ficcional es utilizado de forma recurrente y desplegado en gran magnitud puede localizarse en algunas crónicas y hallamos coincidencia con el afán coleccionista del cronista que reúne objetos artísticos, curiosidades y elementos de otras culturas, costumbre que afinó con los años. Desde muy temprano en su adolescencia, en su residencia en Francia comienza a comprar estos abalorios, en esa oportunidad una moneda. Hermes Villordo refiere que "Manuchito tiene en la mano la pieza de *faience,* que ostenta un gallito (...) y él seguramente sí sabe que tiene en su poder el objeto que le produce felicidad; es a partir de ahí un coleccionista. Al plato se suman un grabado de la época de Luis XIII, obra de Jacques Callot, y la moneda verde de Childerico" (1991, 50).

La crónica *Realidad y triunfo de los hijos de la imaginación*[66] (2007) guarda en gran medida el registro de lo que venimos señalando en este apartado: "apoyado en su maza de mármol, aplastando eternamente a la Hidra, Hércules asiste ahora a una batalla que jamás soñó en sus trabajos inmortales; la batalla del nailon y del material plástico, de las frutas envasadas y los metales que no pesan" (296).

[66] Regio Calabria, 11 de mayo de 1960

A través del recurso de la prosopopeya, Mujica Láinez efectúa un listado gradual de obras de arte inspiradas en episodios y figuras de la literatura que se ubican en los espacios públicos, plazas o frentes de edificios, a través del *mármol* por llamarlo en el sentido que nuestro cronista impulsa, al igual que Jorge L. Borges "ni los otros que miran desde el mármol", en la *Oda de 1966*, en *El otro*.

Los objetos inanimados, por alguna razón, cobran vida en las descripciones de sus recorridos por ciudades europeas como en Messina en la plaza del Duomo, lugar que el cronista describe con recursos similares, con una escritura que anima lo inerte: "nuestro señor resucita entre los centuriones dormidos (...) Y solo Don Juan de Austria, en su base de mármol, sigue soñando, vencedor en la sabia paz de la muerte" (297).

El imaginario literario, según leemos en otra crónica, se encuentra estimulado por los avances tecnológicos del momento. En su segunda visita a la Acrópolis de Atenas al complejo donde se halla el Partenón en tributo a la diosa Atenea, el espectáculo de Luz y Sonido, de procedencia francesa y novedoso para la época, captura su atención y lo sumerge en episodios épicos de la antigüedad clásica, que luego su escritura captura en toda su vitalidad:

> la vivacidad de los diálogos en los que se escucha a Pericles, a Temistocles, a Herodoto, a Fidias, y se participa del drama griego enfrentado con los persas abrumadores (...) Hay una parte especialmente estremecedora: es cuando Temístocles convoca a los atenienses para lanzarse en su propósito de lanzarse al mar y luchar contra el enemigo asiático (...) sentí, poderosamente, que yo también intervenía en ese espectáculo. (2007, p. 300)

Esta confluencia de espectáculo, arte, poesía e historia se encuentra en la crónica *Magia de la Acrópolis*[67] (2007), donde el paso por la frontera intercultural se anuda con la posibilidad apreciar un bien tecnológico que a su país no ha llegado aún. Al tiempo resalta la cualidad de atractivo turístico del histórico emplazamiento, el espectáculo es recreado con un recargado y solemne estilo épico y, mediante esta ironización, el cronista expresa su compromiso estético siempre crítico con las marcas que deja a su paso la industrialización y la modernización. El impulso

[67] Atenas, 29 de mayo de 1960

barroco de su estilo favorece en esta crónica la coexistencia entre lo pasado y lo moderno, de modo tal que la solemne escena de un conflicto histórico de la antigüedad confluye en la prosa con “la Atenas populosa de hoy, pintarrajeada de letreros eléctricos” (301).

b) La imaginación y la Historia

Durante la vida de Mujica Láinez, la crónica histórica se conecta con el quehacer periodístico, pues es practicada y leída, especialmente en la primera parte de su etapa como escritor. En *Aquí vivieron* (1949), obra que narra la vida aristócrata de ilustres personajes de San Isidro, el narrador menciona las fuentes: “El capítulo de cierre nombra a una de las fuentes documentales del escritor: Adrián Beccar Varela (...) este cronista no es el único evocador de la zona, estudiada también por Francisco Actis, Rómulo Avendaño y otros…” (Ghiano, 1978, 25). El cronista no se aparta de los sucesos históricos y de las cronologías de los personajes existentes, lo que nos permite pensar que están allí operando como señales de un mundo que se fue desintegrando; construidos en un relato que recrea; a modo de constelaciones tremendistas y decadentes, a aquellos que alguna vez supieron ostentar gala de ilustres aires.

Para sus *Crónicas reales* (1967), según afirma Jorge Cruz, quien prologa las *Obras completas* (1979), el compromiso con el hacerse de documentos históricos e información respaldatoria van labrando, en juego con la imaginación y la experiencia vital, narraciones que la acepción de la crónica literaria habilita, lo cual a su vez le permitió parodiar la “gran historia”, como también lo adjudica como característica Seymour Menton (1993, 44):

> Quisiera escribir algún día una novela que transcurriera a bordo del Corinthia. No tengo que inventar nada. Los personajes sobran. Hay aquí una muchacha inglesa que colabora con la comisión arqueológica británica que realiza excavaciones en el Palacio del rey Minos, en Cnosos. Es la encargada de dibujar, para reproducirlas en las publicaciones sabias que informan sobre los hallazgos de la misión, las escenas que ordenan las ánforas y los vasos recién desenterrados. Hay otra muchacha, también inglesa y también dibujante, cuya actividad la condujo por caminos muy diversos. Dibuja decoraciones para el género

> moda y está en relación con grandes casas francesas como la de Dior". (Mujica Lainez, 1984, 266)

El cronista Mujica Lainez acorta la distancia entre los lectores de su país y el resto del mundo en una era de plena expansión capitalista; además nos traslada a una diversidad de escenarios que se remontan a tiempos históricos, a distintas hazañas y gustos diversos, a veces con la mirada de lo exótico, del color local o la paleta costumbrista y hasta modernista, como puede leerse en la crónica mencionada en el título anterior donde opta por nombrar a Constantinopla en vez de la actual Estambul. Su presencia, en la ciudad imperial de oriente, y los nombres propios de sultanes (Ahmet I y Murat IV) y los emperadores bizantinos (Constantino y Justiniano) que hace mención Mujica Láinez conectan al cronista testigo, a través de enunciados embragados[68] por *shifters* (Barthes, 2009), con una memoria heredada de Europa, para lectores de un periódico que no se caracteriza por desentenderse de ese legado.

En el siguiente relato de la colección *Las seis columnas de Baalbek*[69] (1984) se recrea la abismante sensación de apreciar, en presencia física, los monumentos de tiempos remotos que también activan la inventiva literaria en conexión con la historia "es como si el dios de este sitio, el *Baal Heliopolitano*, acabara de partir, y como si el golpe de sus alas gigantescas hubiese abatido los templos…" (105). En este caso, reconocemos al cronista que ha dedicado una parte importante de su prolífico quehacer ficcional a la novela histórica, al gusto de indagar en lo antiguo y darle una forma propia. Entonces el autor de Bomarzo coincide con el fabulador, cuyas invenciones enriquecen la acotada convencionalidad, ese mundo material que impone concretas realidades.

En otro aspecto, cuando escribe las tres célebres biografías de Miguel Cané (Padre), Hilario Ascasubi (Vida de Aniceto el Gallo) y Estanislao del Campo (Vida de Anastasio el Pollo) Mujica Láinez se vale de baúles con cartas y documentaciones de naturaleza diversa, facilitados por autoridades como el Director del Museo Histórico Nacional, como así también por familiares de los biografiados. A ello añade todas las publicaciones de los archivos de diarios de la época que pudo recabar. En

[68] Barthes (2009, 192) equipara el término shifter con embrague (fr. embrayeur)
[69] Beirut, originalmente publicado el 5 de junio de 1974.

el caso de Miguel Cané, pariente por el lado materno, se le facilitó el acceso a epistolarios más íntimos, pues uno de sus principales objetivos era mantener indemne la imagen de unitario de aquel ilustre ancestro, a quien se le había atribuido el rótulo de federal a causa de un apócrifo documento. Aquí nuevamente el cronista biógrafo, que articula memoria y testimonio, integra el dato histórico, la rigurosidad como lector y observador y el lirismo fascinado de la evocación poética, como lo plasma en el fragmento donde recuerda la llegada de un antepasado, cuyo apellido todavía se escribía como Canet: "Nárrase que desembarcó en el pequeño puerto de Ciudadela y tras deambular por las viejísimas calles de fachadas muy blancas y muy, pulcras, preguntó a un paisano si conocía la residencia de los Canet" (1978, 260)

En esa conexión entre la vida cotidiana familiar y la historia, que acentúan su inclinación de referir el pasado, hemos dado con una cita extraída de una de las biografías *Manucho, una vida de Mujica Lainez* (1991) donde Hermes Villordo copia un de una nota de nuestro cronista publicada en *El hogar*[70]:

> La historia patria y las de nuestras viejas familias están tan enlazadas, son inseparables. Nos dicen, mostrándonos un sillón: "Aquí se sentó Mitre'. Nos dicen: Esto fue de don Manuel Hermenegildo de Aguirre, ministro de Balcarce y enviado a los Estados Unidos. Nos dicen: Aquí comió Facundo. Esta mujer fue amada por Prilidiano Pueyrredón (alude a Magdalena Costa, luego de Ferreira). Y eso vale más que los textos áridos, que los apéndices documentales, que las conferencias con mucha tos y con mucho vaso de agua, para comprender cómo se hizo la República como se hizo de la nada para lograr lo que es hoy. (30)

Esto implica que la fuente de la historia provenía de géneros primarios arraigados en los relatos familiares que moldearon las representaciones de cada uno de los integrantes; en especial las de aquellos que profesaban la vocación letrada.

[70] El Hogar fue una revista argentina fundada en 1904 por Alberto M. Haynes y editada por la Editorial Haynes. El Hogar fue por mucho tiempo la revista de mayor venta y el público reconocía en ella a la publicación más identificada con un incipiente estilo de vida nacional. Vastos sectores de la sociedad argentina se identificaban con ella y era el espejo de los principales acontecimientos sociales y políticos. Interesaba tanto a las mujeres como a los hombres, a los jóvenes como a los adultos, a la gente del Interior del país como a la de la ciudad de Buenos Aires. Intentaba perpetuar sucesos, establecer modas y costumbres y consagrar escritores. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/El_Hogar

Cuando visita Roma y se encuentra con su pasado sacro-imperial de monumentos, templos y alusiones a emperadores, o cuando llega a la región de Sajonia, en especial Weimar, con los nombres propios del imponente Romanticismo alemán, el cronista teje conexiones con el pasado legendario de ciudades y pueblos que, al estar vinculados con ciertos episodios históricos significativos, son parte de un drama común y universal, de una historia de batallas, de vida de celebridades de la música y la cultura como algunos Césares, Hugo, Liszt o Schiller: "El recuerdo de los mayores poetas de Alemania y el de Liszt, Wieland, Nietzsche y Herder está unido por lazos sutiles a sus silenciosas arboledas -bellas, con la profunda belleza de los árboles de Turingia-, a su río Ilm, tantas veces cantado por Goethe." (2007, 59). Esta forma es constante en toda su trayectoria como cronista y alcanza hasta los últimos viajes, según amerite.

En suma, la imaginación integrada con los ecos barrocos y la historia documentada es una constante que le permite trazar relatos donde Mujica Lainez detecta intersticios y pasajes fronterizos de tiempo y espacio, un mundo poblado de curiosidades y elementos que activan su memoria libresca.

Partes de un oriente ¿exótico?

> "Al volver a Tokio una luna bermeja me acompañó. La luna de los poetas de Occidente que escriben sobre el Japón, recreándolo, esa luna que es como una farola redonda de papel, existe". (Mujica Lainez, 2007, 99)

Alejandra Laera, en el prólogo de *El arte de viajar* (2007) afirma que Mujica Lainez es el cronista viajero que se mueve en el mundo como en su casa (p13). En su experiencia viajera oriental notamos que el autor de *Bomarzo* tiende al relato exotista. Las razones pueden ser muchas, quizá una de ellas sea el asombro que producía, por entonces, el atravesar el umbral (Camblong, 2005) hacia otro lado del globo; o los estilos pintoresquistas y telúricos que los escritores decimonónicos cultivaron y que influyeron en su forma de mirar el mundo; sin perder de vista su capacidad de aguda observación que no se conformaba con banales impresiones.

En cualquier caso, estos factores promueven una escritura siempre híbrida que en ocasiones muestra los cruces genéricos, favorecidos allí donde el camino del

viajero se intersecta con la labor periodística. Ejemplo de ello encontramos en las escrituras producidas al tiempo que formaba parte de la misión económica del gobierno argentino. Un caso destacable pertenece a la primera etapa, cuando al llegar en 1940 a Pekín (China) narra los episodios de la renuncia del Emperador Pu-Yi y la posterior huida de la Ciudad Perdida: "Curioso o nada envidiable destino el del último Hijo del Cielo. Señor de la Miríada de Años, Emperador de China hasta 1912 y Emperador de Manchukuo desde 1932" (Mujica Lainez, 2007, 41). Así el abordaje histórico recrea y justifica el relato del viajero que está narrando los primeros años de la república después de milenios de linajes dinásticos.

Cuando cuenta un viaje en tren a través del complejo *Pekin Railways* exagera y embellece, así dibuja una especie de pintoresquismo mesurado que expresa más sorpresa que fascinación:

> Los sables de los militares- que todavía hoy, a pesar de la modernización del uniforme, curvan su hoja y decoran su empuñadura de laca y de bronce, lo mismo que los samurais del periodo Tokugawa-, golpean incesantemente en el balanceo del tren, contra las cantimploras y contra los fusiles (...) Resulta una verdadera expedición cruzar los coches que separan al vagón-comedor. Para hacerlo, se debe andar a saltos entre cajas y valijas y cuidar de no pisar algún pie, pues los japoneses se descalzan en el tren como en su casa, y sus zapatos, zapatillas, botas militares y ghetas bailan solos en el suelo entre las cáscaras de manzanas (en Corea las hay muy buenas) y de mandarinas." (2007, 118)

El cronista viajero reconoce su rol al admitir su afán por hallar curiosidades y/o características significativas, memorables y "existe y no decepciona y colma las esperanzas del buscador de extremoorientalismos" (2007, p. 119). Esta búsqueda de una versión de lo extremo puede radarizarse en la crónica *Las perlas cultivadas*[71] (2007), donde desarrolla dos experiencias: la primera, la visita a los templo shinto[72]

[71] Kyoto, 4 de marzo de 1940.

[72] El sintoísmo o shintoísmo (神道 Shintō) es una religión originada en Japón, a veces considerada la religión indígena de Japón. Junto con el budismo, es una de las dos principales religiones del país. Una de las religiones del este asiático, se basa en la veneración de deidades o espíritus sobrenaturales que existen en toda la naturaleza y que en japonés son llamados kami. La conexión entre estos espíritus y la naturaleza permite considerar el sintoísmo como una religión animista. Adaptación de fuente: Sintoísmo - Wikipedia, la enciclopedia libre

de Ise; la segunda, el encuentro con el comerciante de perlas más importante de entonces. Esta nota condensa distintos elementos que se articulan en la mirada del cronista, de modo tal que podemos leer entre líneas la convivencia entre la tradición japonesa de una religión animista; la historia medieval y la adopción de la forma de producción y desarrollo económico del capitalismo occidental. Imágenes como "se alzan las avenidas arboladas que conducen a los lugares sacros" (100) o "el japón milenario y el japón actual esperan al viajero en la estación de Ueno" (99); o bien, lugares u objetos dotados de ciertas características que le reclaman ir a su enciclopedia de mitos clásicos para establecer algún parangón reconocible, "Tokuye-no-Omikami, diosa de las granjas, de las cosechas, de la sericultura, Ceres de la mitología shinto" (100).

En su relación de las experiencias orientales, el narrador cronista se muestra conmovido ante el encuentro con ciertos paisajes y monumentos. Así, los ríos, arboledas, portales, puentes, templos, senderos, son utilizados para construir imágenes donde lo humano y la naturaleza se funden: "El kimono de la danzarina se parece a la lluvia" (2007, 97). Tal es la inmersión (Agudelo, 2012, 20) de nuestro observador en la ancestral cultura que su relato incorpora y hace participar (Derrida, 1980) formas genéricas orientales como el *haiku* tradicional a la hora de relatar las delicadezas de la cultura nipona. En este sentido los lectores nos encontramos con imágenes tales como "las raíces de los árboles se retuercen como pulpos" (p.97) utilizada para ilustrar los senderos de *sugi*[73]; aquellos árboles de la especie de criptomerias, silenciosos guardianes de historias ancestrales, en los que rodean o conducen a los templos.

Al visitar Kyoto, Nagoya o Tokio e ingresar a los templos, el cronista señala las solemnidades que la ocasión exige, como lo hace cuando recorre los espacios europeos, los rituales y hábitos de los practicantes: "allí nos lavamos las manos y quitamos los abrigos, porque así lo exige la liturgia" (101).

[73] El *sugi* es el árbol nacional de Japón, comúnmente plantado alrededor de templos, con muchos y enormes árboles plantados siglos atrás. Sargent (1894; *The Forest Flora of Japan*) registra el instante en que un Daimyō (amo feudal) que era demasiado pobre para donar una luz votiva de piedra en el funeral del Shōgun Tokugawa Ieyasu (1543–1616) en el altar Tōshōgū, pero a requisitorias permitió plantar una avenida de sugi, "para que futuros visitantes sientan su protección del calor del sol". La oferta se aceptó; y la avenida, aún existente, tiene 65 km de longitud, y "es sin igual de grandeza". Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Cryptomeria_japonica

Los relatos de su viaje por el cosmos oriental muestran el doble ejercicio de aquel que, por un lado cuenta, describe e informa las novedades y, por otro, oficia de traductor de las otras culturas, tamizada por su formación letrada. En esa operación de traducción se refuerza lo que más tarde va a llamar Edward Said, en su obra *Orientalismo* (2002), la dinámica de la construcción que hace Occidente de Oriente que, desde la óptica decimonónica, empieza a consolidarse en calidad de viaje de peregrinación en el mundo anglo-francés que leyó Mujica Lainez en Lane, Hugo, Flaubert y Burton, entre otros, tendencia en la mirada que, incluso, moldea al modernismo hispanoamericano:

> Las excentricidades de la vida oriental, con sus viejos calendarios, sus exóticas configuraciones espaciales, sus lenguas desesperadamente extrañas y su moralidad aparentemente perversa, se reducían de manera considerable cuando aparecían como una serie de detalles presentados en el estilo normativo de la prosa europea. (Said, 2002, 230)

En esta apreciación, en esa conexión viajera e intercultural confluyen un conjunto de representaciones que varían de Francia a Inglaterra, pero que pueden entenderse como maneras de atravesar la mirada judeo-cristiana para incursionar en otros puntos de vista; de explorar las formas arábigas; de experimentar en cuerpo las lecturas eruditas de geografías y culturas lejanas; de atravesar el subcontinente indostánico; de prolongarse hasta el místico cosmos de dragones, biombos, jardines, pagodas, bambúes; un completo distanciamiento espacial para sumergirse en un mundo más antiguo y dejarse envolver, en su caso, de un relativo exotismo: “la inmersión de los escritores en los mundos que van a croniquear es determinante para reconocer la comprensión que tienen de su tema” (Agudelo, 2012, 19).

Imágenes espectrales

En la entrevista *A fondo* de la TVE, Mujica Lainez admite el gusto por lo referido al ocultismo, la demonología, la astrología y otras materias afines. Además, en ese mismo reportaje, afirmó que poseía una rica biblioteca sobre demonología a la cual consultaba, y cuya inquietud se plasma en *El viaje de los siete demonios* (1974), una travesía por la tierra de seres infernales que representan cada pecado capital. La imaginación de espectros y fantasmas no sólo puebla de manera prolífica su obra

ficcional, sino que trasciende las fronteras ficcionales para insertarse como recurso para denotar sensaciones e impresiones viajeras plasmadas en las notas de prensa. Podríamos anotar que esa característica da forma tanto a ambientes existentes como imaginarios, en una impronta constante que recrea la decadencia y el apetito romántico a partir de cierta representación sobre lo bello.

> La ciudad entera vive bajo el signo preclaro de los dos grandes poetas. Goethe la habitó desde 1775 hasta 1803. Schiller, desde 1799 hasta 1805. Ambos amaron, soñaron y murieron en ella. Por eso, dijérase que sus espíritus luminosos vagan todavía por las calles estrechas y por los jardines perfumados. Población de raro privilegio artístico es ésta." (Mujica Lainez, 2007, 59)

Allí leemos que los fantasmas y espectros no son corporeidades tenebrosas, sino símbolos literarios que le permiten escenificar temas desde la memoria, las representaciones identitarias y la persistencia en el tiempo, tal como leemos en la crónica *Goethe y Schiller tienen severas tumbas en Weimar* (2007).

También en sus críticas literarias y artísticas apela a lo espectral para hacer notar las influencias de autores, artistas y otras personalidades del pasado, en sintonía con su idea de que lo antiguo convive con lo moderno. De este modo, corroboramos esta constante en su escritura que integra la cultura tradicional y los aportes contemporáneos, tanto en las comunidades latinoamericanas como en las asiáticas y europeas.

En sus notas las ciudades de la antigüedad son presentadas como teatros donde se pasean sombras. Cada pequeña porción urbana revela el nombre de un ilustre; en el Palatino romano resuena la risa de algún emperador; entre los escalones de Trinità dei Monti se puede cruzar con algún espectro pretoriano. En los comentarios sobre ruinas o edificios antiguos, describe estos espacios como habitados por "sombras" o "presencias" del pasado, dándoles un carácter casi sobrenatural.

Datamos una crónica que le permite apelar al recurso del fantasma es *La ruta mágica: Eléusis, Delfos* (2007). Aquí el narrador se interna en regiones no tan conocidas de la historia medieval europea.

> La historia de la Grecia medieval, que en general se conoce tan poco, tiene una belleza dramática. Pasan por ella, como fulgurantes efigies de tapiz, las damas melancólicas y los férreos adalides francos que se mueven con sus yelmos de gesta y sus banderas heráldicas, sobre un fondo increíble de columnas dóricas y estatuas desnudas. Sus fantasmas pueblan las huertas cultivadas en el drenado de Copaïs y conviven en su tierra color sangre con Antígona y con Edipo. Allí he creído entreverlos, en los zigzags del automóvil que corría rumbo al Parnaso prestigioso.”. (Mujica Lainez, 2007, 263)

Lo que está ausente es revivido por una memoria donde las experiencias, observaciones y lecturas emergen como presencias y lo inaccesible pero imaginable toma forma en el ejercicio creativo. Apenas se alcanzan a entrever esas formas corpóreas inmateriales que vagan por salones, pasillos, hasta disolverse; esas formas inasibles rememoran lo ilustre, lo mitológico, las glorias pasadas, por lo menos en Mujica Láinez. En ese dar cuenta, lo espectral se integra con el paisaje donde la naturaleza cobra características humanas de forma sinestésica: “Me pareció entonces que todos los árboles de Weimar estaban diciendo versos, así como me había parecido que a la altura de Bonn, el Rin canta con música de Beethoven.” (2007, 61). Notamos que las imágenes fantasmales no se utilizan aquí para crear atmósferas terroríficas, sino que operan como metáforas para abordar cuestiones existenciales, traumas y el pasado, ajenas al lugar común promovido por la industria cultural, quizá por ese carácter solemne y de hombre de otros tiempos que le adjudicaba Borges.

Por otra parte, Daniel Link (2009) extrae de *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* de Giorgio Agamben una frase que permite conectar los mundos no ficcionales con los fantásticos: “sólo si somos capaces de entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable en cuanto tal, es posible apropiarse de la realidad y de lo positivo”. Link continúa con una afirmación acerca del fantasma a los que califica como difíciles de asir, aunque posee su historia, su lógica y su ritmo, lo cual en Mujica Lainez funciona cuando visita lugares específicos donde esas posibilidades (lógicas) hacen admisible verlo, sentirlo, tocarlo, olerlo (aparición). Esto puede ejemplificarse con la crónica de su viaje a Combray

Recuerdos de Proust[74]: “es posible respirar hoy la atmósfera que le sugirió a Proust el provinciano comienzo de su obra (...) la habitación en la que el enfermizo Marcel aguardaba, angustiado, el beso de su madre” (2007, 345).

De este modo, ese mundo europeo pasado, narrado e invocado por el cronista, se presenta bajo figuras o manifestaciones que instalan la dialéctica entre presencia/ausencia, en consonancia con el rastreo que efectúa Agamben acerca de la melancolía, que rinde culto a lo que falta y deja una fuerte impresión, una cicatriz donde lo real es reemplazado por lo irreal, el velo de una carencia, el reemplazo obsesivo a modo de fetiche.

La fase de guerra

Si bien no podríamos afirmar que el autor de *Misteriosa Buenos Aires* ha sido un corresponsal de guerra, pues esa tarea no implica sólo informar acerca de novedades de un conflicto además de estar presente en el territorio bélico, de forma inmersiva, sino que también supone interpretar y analizar los hechos para brindar un contexto político, social y geopolítico que ayude a conocer los motivos y consecuencias de los conflictos. Más bien consideramos su experiencia con relación a los sucesos bélicos como una aproximación en términos de lo que Eric Hobsbawn propone en *Historia del siglo XX* (1994) cuando plantea que “la crónica histórica del siglo y, más concretamente, de sus momentos iniciales de derrumbamiento y catástrofe, debe comenzar con el relato de los 31 años de guerra mundial” (28).

Aunque en este fragmento el científico social britanico, autor de la *Era de la Revolución* hace referencia al trabajo del historiador, la cita en cierto sentido se ajusta a lo que tratamos aquí respecto a la ineludible atención que el viajero-cronista que transita por aquellos años en Europa, le presta a los sucesos que lo rodean y que coinciden con las fases intermedias del nazismo en Alemania y el fin de la Segunda Guerra Mundial. Por esa razón decidimos tomar una crónica de 1935 y otras de 1945, donde evidenciamos al cronista inmerso en esos contextos bélicos y traumáticos:

a) La casa Parda

[74] Publicado originalmente 9 de Octubre de 1977

Junto a un contingente de norteamericanos y británicos, Mujica Lainez y otros periodistas sudamericanos visitaron la sede fundacional del nacional-socialismo en el año 1935. La crónica que articula lo narrativo y lo descriptivo para visibilizar la estrategia de la gestión alemana para promover su maquinaria propagandista en todo el mundo a través de la prensa: "Los británicos agobian de preguntas al traductor. Casi todas, son muy difíciles de contestar, políticamente, de suerte que el muchacho si limita a señalarles, aquí y allá, las fotografías de los 'ases' de la causa y los estandartes negros y escarlatas" (2007, 76). En este fragmento del texto periodístico titulado *La Casa Parda de Munich es la cuna del nacional-socialismo de Alemania*[75] (2007) el cronista infiere los intersticios de la maquinaria de la campaña nazi a través de la sutil alusión de los interpelaciones de los periodistas que son evadudas por el guía.

Aunque ya desarrollado en Alemania, pero recién asomando a escala mundial, el nazismo incipiente comienza a desplegar una narrativa fundacional con una historia controlada y modelada para la prensa, la cual Mujica Láinez capta y testimonia como enviado especial. Es por ello que menciona "el acto informador" (Barthes, 2009, 192) a partir de darle voz del guía refiriéndose a la figura del Führer, el líder carismático que, "como ustedes recordarán, hubiera deseado ser arquitecto" (2007, 76); el arquitecto que decoró la sala del congreso y el arquitecto de una nación, que el cronista evoca en tono de sarcasmo "la miramos con más atención y nos felicitamos de que el constructor de la nueva Alemania no sea sus casas" (76). Al final del artículo, continúa en su rol inmersivo (Agudelo, 2012) y describe la visita del contingente al estudio de Hitler, donde Mujica Láinez presta atención a los papeles y libros que se disponen de acuerdo a una suerte de montaje propagandístico que ofrece un imaginario acerca de lecturas del jefe del Reich; materiales todos referidos "a la ventaja de la paz y los horrores de la guerra (...) apílase una verdadera biblioteca de tendencia pacifista" (77). El tono irónico y de burla persiste hasta el final, cuando indica que los periodistas se miraban entre sí y tomaban nota, en especial con una norteamericana predominó el intercambio y se infiere esa complicidad. Asimismo, la ironía vehiculiza la crítica al nazismo en la crónica *En las universidades alemanas las tradiciones se mantienen incólumes*[76]

[75] Publicado originalmente el 21 de agosto de 1935.
[76] Publicado originalmente el 12 de agosto de 1935.

(2007) donde le cronista pondera las casas de altos estudios medievales alemanas, que a raíz de “los ataques de los hombres y los siglos” (2007, 66) son resguardadas por la sociedad y han sobrevivido incluso a los ataques de Hitler, quien por entonces intentó disolver las corporaciones estudiantiles, en las que identifica como acomodadas clases aristocráticas, indiferentes, tras “sus jarras de cerveza”, al proyecto del nacional-socialismo.

b) La reconstrucción europea

Los corresponsales latinoamericanos que cubrieron la posguerra (décadas de 1940 y 1950) tuvieron una perspectiva única, marcada por la distancia geográfica y política de sus países respecto al conflicto, pero también por el interés en sus consecuencias globales. Muchos países de América Latina no fueron protagonistas centrales en la segunda guerra mundial, excepto Brasil o México, lo que permitió a sus periodistas una mirada menos polarizada que la de europeos o estadounidenses. En su trabajo sobre los viajeros hombres de letras, Patricio Lennard dedica el inicio de su columna en el suplemento *Radar - Página 12* una reflexión sobre el autor de *Los ídolos*:

> Hacia fines de 1945, entre las ruinas todavía humeantes de la Segunda Guerra, sin poder evitar sufrir en carne propia las penurias que el racionamiento de la comida imponía también a aquellos que se hospedaban en los mejores hoteles, Manuel Mujica Lainez comprobaba, no sin cierto asombro, que en Londres se podía comer por mes solamente un huevo. De hecho, en el Dorchester Hotel, donde él se alojaba, en un almuerzo en el que había uvas de postre (casi un lujo por aquellos días), cuenta que los comensales, sentados en un espléndido salón con cuadros de Reynolds en las paredes, se resignaban a tomar cada uno una sola uva, lejos de cualquier tentación dionisíaca. (2008)

Varias crónicas del año 1945 se ocupan de los episodios viajeros por el Reino Unido, donde Manucho describe la fase inicial de la reconstrucción del viejo continente tras la Segunda Guerra Mundial. Entonces podemos notar, al igual que Patricio Lennard, que el cronista tenía desarrollado el sentido de observación a través del cual podía notar tanto las carencias de la refinada clase porteña como las

que atravesaban la sociedad europea después de Hitler. Nuestro cronista confiesa cierta simpatía por el pueblo inglés, envuelto en una especie de espíritu cooperativo en el cual las diferencias y distancias de pensamiento son postergadas para poder salir a flote luego de bombardeos y lesiones de una guerra que, luego de haber terminado, dejó tras su paso importantes secuelas en la sociedad urbana que tiene su marco de operación y control desestabilizado (De Certeau, 2008). Por eso el cronista registra la sensación colectiva del verse amenazados por la fuerza invasora de la Alemania de Hitler: "La guerra, al confundirlos a todos en la promiscuidad de los refugios, ha hecho lo que parecía imposible. Ahora las penurias de la posguerra completan este inesperado efecto de solidaridad ante el riesgo permanente" (2007, 127).

El fragmento anterior pertenece a la crónica *La guerra formó una nueva conciencia nacional británica*[77]; allí se da cuenta, entre otras cosas, de la apremiante escasez en todos los rubros de la actividad económica que reinaba en el país. Así el corresponsal apela al recurso de anotar las impresiones y sensaciones que percibe de un espacio donde predomina la idea de restos; de secuelas en un polo industrial textil: "En Birmingham, Stafford, Liverpool, Saint Helens y Manchester he visto a vuelo de pájaro la vertiginosa eficacia con que opera esa *conciencia nacional*." (2007, 128). El periodista observa, inspecciona y conversa con fuentes (Agudelo, 2012) de distintos extractos sociales, relevando distintos puntos de vista para poder arribar a posibles conjeturas. Del mismo modo procede en París, donde la reconstrucción debe suturar las heridas de un pueblo "para el cual el individuo contaba antes que nada. La amistad es más fuerte en muchos casos que el rencor político" (178). La frase pertenece a la nota periodística *Prestigio del general De Gaulle*[78]. Cierta responsabilidad pesa sobre el líder francés, según afirma Manucho, pues tiene la difícil tarea de suturar las heridas entre quienes han sido colaboracionistas de los alemanes, tribunales, ciudadanos descontentos y otros grupos de presión conformados por socialistas, comunistas, demócratas cristianos, por nombrar algunos.

En ambos títulos mencionados en este apartado prima la descripción como estrategia predominante. En el artículo enmarcado en el país galo se describen

[77] Manchester, publicado originalmente el 29 de septiembre de 1945.
[78] París, publicado originalmente el 31 de octubre de 1945

sucesos que van desde un novedoso plan de educación impulsado por un escritor, ministro de Educación que, según el cronista, es reconocido en Argentina y cuyo apellido prometió no mencionar, hasta el estado deplorable de entonces del Palacio de Versalles, recuperado por el cronista con palabras de Darío: "Oro y vino de un Versalles doliente" (2007, 181) y el desorganizado Louvre, con sus colecciones mezcladas arbitrariamente, de modo tal que el cronista ve a "Delacroix codearse con Rembrandt y Cezanne estar cerca de los holandeses" (182). Al acceder a esa semiesfera se activa nuevamente, como hemos señalado en títulos anteriores, su cultura libresca.

Las crónicas de esta época logran captar las marcas y los efectos de la guerra y cómo ésta ha afectado a los países involucrados en sus diversos órdenes: social, económico, edilicio; tal como lo leemos en *Los problemas de París*[79]*:* "a cambio de todo lo que se llevaron -y que representa miles, miles de millones de francos, que quién sabe cuándo se recuperarán-, los alemanes solo han dejado una cosa en París: el ataúd de Napoleón" (2007, 183). Esta especie de hipérbole expresada en monto dinerario es una forma de buscar establecer empatía con quien lee su columna "No habrán olvidado los lectores el efecto wagneriano que Hitler esperó obtener con la devolución de los hijos del héroe" (183). Dichas alusiones al lector que se prolongan hasta el final de la nota pueden leerse también en otros artículos en los que el periodista busca conectar, desde otro continente, con quienes visitan las páginas del diario *La Nación.*

El artículo *Los problemas de París* revela la crisis habitacional que vive la ciudad "no hay forma de encontrar alojamiento en la capital de Francia" (184), al tiempo que registra el movimiento de contingentes de soldados y visitantes que se ven obligados a alojarse en casas de propietarios con más de cuatro habitaciones. En esa búsqueda, el escritor reconstruye desde su rol en prensa una porción de la complejidad de habitar una ciudad (De Certeau, 2008) de posguerra como acotado fragmento más de la historia de la ciudad de las luces. El testigo directo permite desplegar el *shifter* que Roland Barthes denomina *testimonial*, el cual forma parte de la caracterización del discurso de la historia en su tenor constatativo al señalar la carencia de vacantes residenciales.

[79] París, publicado originalmente el 2 de noviembre de 1945.

El contexto de recuperación y estabilidad de esta fase lo describe Hobsbawn que sin conflictos pudo encontrar cordura aunque fueran los comienzo de la guerra fría:

> En un determinado momento de principios de los años sesenta, pareció como si la guerra fría diera unos pasos hacia la senda de la cordura. Los años peligrosos, desde 1947 hasta los dramáticos acontecimientos de la guerra de Corea (1950-1953), habían transcurrido sin una conflagración mundial, al igual que sucedió con los cataclismos que sacudieron el bloque soviético tras la muerte de Stalin (1953), sobre todo a mediados de los años cincuenta. Así, lejos de desencadenarse una crisis social, los países de la Europa occidental empezaron a darse cuenta de que en realidad estaban viviendo una época de prosperidad inesperada y general (2016, 159)

Vemos en Mujica Láinez cómo el cronista, sumergido en el mundo de posguerra, asume la tarea de implicarse en las escenas y acontecimientos recreados. Esta garantía de fidelidad se logra articulando los embragues testimoniales (Barthes, 2009) con las colecciones de *existentes,* elemento del enunciado que permite elaborar los conjuntos de restos y despojos de guerra que conforman un conjunto que refuerza la idea de destrucción: edificios destruidos, caminos con escombros, puentes volados, muelles obsoletos, que se conjugan en la frase culminante “horrores de la guerra”. (Mujica Lainez, 2007, 185) El narrador evita “ser un reportero seco, objetivo, imparcial, sintético y, encima de todo, embustero.” (Agudelo, 2012, 219)

Trayectos latinoamericanos

Entre tantas experiencias andariegas de Mujica Láinez, son contables las de las ciudades de Perú, Bolivia, Brasil y el interior de Argentina (Salta y Jujuy). A diferencia de los viajes europeos y asiáticos, donde visitaba de manera consecutiva países de una misma región continental, en el territorio americano se desplazó a cada uno de los países mencionados en distintos momentos de su vida.

Durante su visita al Perú, elabora una conjetura sobre las colecciones de arte privadas, que no están al alcance del público, y que, a diferencia de los incompletos

museos y salas de muestras de las instituciones públicas, resguardan una porción más amplia de los objetos de la cultura incaica.

> Por ello me apresuro a recomendarles a mis compatriotas presuntos huéspedes de la ciudad de los reyes que, luego de recorrer sus museos oficiales y sus conventos e iglesias, que atesoran tantas horas de importancia única, procuren los medios de llegar a las colecciones que son el fruto del esfuerzo privado, para no regresar a la Argentina con una enorme 'laguna cultural' e su panorama. (Mujica Lainez, 2007, 287)

En *Las colecciones privadas de Lima*[80] (2007), además expresa una importante consideración:

> Cuando uno vuelve del Perú, mucha gente le pregunta si ha conocido el Cuzco o Machu Picchu, como si se tratara de ir de Buenos Aires al Tigre o La Plata. No saben que para llegar desde la capital peruana a la antigua capital de los Incas hay que andar una hora y media en avión (...) es menester viajar durante tres horas y medias en autocarril. (2007, 285)

Ponderamos la persistencia que requiere el hábito andariego, la travesía que, contando los medios de transporte del siglo XX, genera las fatigas de aquellos viajes. Estos desplazamientos le permitían al cronista conversar con turistas de otros lugares del mundo y poner en acción sus habilidades cosmopolitas que le permitía manejarse en distintos niveles de heteroglosia. En la crónica de colecciones limeñas arriba mencionada, nuestro autor conversa, en un contexto de culturas en contacto (Camblong, 1991) con un potentado norteamericano admirador del patrimonio tangible indígena que desea observar con exclusividad lo que en colecciones presentadas en París puede admirarse en un sentido más general, y cuyo impacto ha influido hasta en la moda francesa, en una especie de diálogo intercultural: "la muestra arqueológica y artística recientemente presentada por los peruanos en el *Petit-Palais* de París, una muestra que ha constituido una verdadera revelación para el público cosmopolita que la visitó entusiasmado" (2007, 286).

En el relato, en que se da cuenta de esta búsqueda de colecciones, el cronista reconoce que el patrimonio cultural del imperio y la colonia se encuentra en

[80] Buenos Aires, 10 de enero de 1959

manos particulares, lo cual revela un singular *reparto de lo sensible* (Rancière, 2014) en cuanto a las formas de apropiación de lo invaluable, cuyo acceso a los bienes simbólicos depende de la red de conexiones que maneja el cronista pues no se encuentran disponibles para el público en general. Así, el cronista efectúa el recuento de la valiosa cantidad de bienes y tesoros de Manuel Mujica Gallo, cazador de safaris africanos y coleccionista acérrimo, entre otros nombres propios. Recomienda a los lectores que las visiten y, en tono de viajero virreinal, nombra a Perú como "*la ciudad de Pizarro"* (293), así también lo hace con La Paz "es la ciudad que Alonso de Mendoza fundó a mediados del siglo XVI" (2007, 81).

Mujica Láinez viaja a Bolivia, tras la Guerra del Chaco, en lo que considera un momento de recuperación, en el cual hasta los turistas vuelven a visitar el país. El conjunto de notas titulado *Oro, estaño, petróleo y bismuto*[81] (2007) tiene la estructura de un diario de viajes en el que uno de sus subtítulos despliega con un estilo magnánimo la biografía del entonces presidente Busch, quien con 34 años de edad había sido consagrado como mandatario del País y héroe de guerra. En este aspecto, el cronista señala de un modo atípico, en un "periodismo en primera persona" (Agudelo, 2012, 38) una inclinación positiva hacia la joven figura presidencial, de línea sanguínea mestiza y sin linaje aristocrático, que supuestamente llevará consigo un relativo aire innovador al país: "sabemos también que los hombres jóvenes han hallado un seguro derrotero para encauzar esa producción (...) No vacilo en afirmar que la industrialización del país sobrepasará todas las previsiones" (Mujica Láinez, 2007, 84). Notamos que esta expresión un tanto inusual en un hombre formado entre las familias conservadoras porteñas vinculadas al campo argentino y a la estirpe hispana. Podemos arriesgarnos a suponer que el perfil militar del presidente pudo haberlo llevado a tal consideración.

Además, en esas crónicas en el territorio boliviano, volvemos a notar ese registro de la mirada andariega donde conviven lo antiguo y lo moderno, al igual que en sus viajes, por Oriente o por el Mediterráneo. En uno de sus viajes a Río de Janeiro, Mujica Láinez enumera obras de pintores y/o artistas plásticos que han logrado un prestigio importante en salas públicas, como la sede brasileña de la galería Bonino de arte contemporáneo y moderno, que también contaba con sedes en New York y Argentina. En aquellas salas encontró obras de Forner, Soldi,

[81] La Paz, publicado originalmente en agosto de 1938.

Clorindo Testa, Basaldúa, por nombrar algunos; todos artistas que han adquirido renombre y han contribuido al desarrollo de la plástica contemporánea argentina “sin la ayuda extraordinaria todavía de la proyección sobre el gran mercado internacional” (1984, 669). Sin embargo, Mujica Láinez afirma que es cuestión de tiempo el reconocimiento mundial para quienes reúnan las condiciones establecidas por los regímenes canónicos de consagración. Aquí la tarea del cronista encuentra conexión con la del crítico de arte, por eso sus textos periodísticos, en estos casos, presentan mixturadas participaciones genéricas (Derrida, 1980). Mujica Láinez supo cosechar a lo largo de los años su fama de conocedor de las normas de composición artística, que sumada a su formación enciclopedista le dieron el crédito para presentar en sus notas de prensa ponderaciones, comentarios y opiniones sobre cuestiones estéticas.

Consideración andariega

> Todas las crónicas de viaje de Mujica Lainez tuvieron su origen en la actividad periodística; de allí que combinen el placer estético del viaje que sus observaciones mundanas nunca abandonan con el hecho de saber para qué y para quiénes se escriben esos relatos” (Laera, 2007, 2).

Para sintetizar este capítulo, en consonancia con el epígrafe que inaugura este apartado, nos interesa resaltar que el rol de Mujica Láinez en la prensa es el motor que impulsa su actividad de columnista, cronista y comentarista dotada de experiencias viajeras (Laera, 2007). A partir de una estética híbrida que convoca una diversidad de formas genéricas que incluyen principalmente el periodismo, la biografía poetizada y la novela histórica, Mujica Láinez moldea la fase inicial de su obra autoral a la que le sucederá un momento de consagración con la novela *Bomarzo* e incluso con sus especies de autobiografía y biografía familiar que llaman la atención por sus curiosos narradores: un perro; una casa en demolición. De toda su trayectoria, estimamos que la obra cronística del autor de *Los cisnes*, es la porción menos explorada por la crítica, la cual presenta un espesor prolífico por recorrer.

El vínculo con la crónica es datable a partir de su incipiente carrera en medios y su inmersión en los círculos intelectuales con los cuales se relaciona de manera continua y que ha conseguido frecuentar a partir de sus inquietudes literarias y gusto por la historia.

Mujica Láinez aborda la crónica en múltiples aspectos y acepciones. Lo podemos considerar un cronista viajero, pero también un cronista histórico, y al mismo tiempo un cronista que refiere los sucesos de su presente, cumpliendo el rol de periodista corresponsal de las novedades del mundo, desde los primeros viajes en Zeppelin hasta el nacionalsocialismo alemán.

Este género amplio, exento de toda pureza y donde otros géneros "pertenecen sin pertenecer" (Derrida, 1980, 10), influyó en la formación de muchos letrados criollos, con experiencias en lecturas de viajeros europeos que llegaron al Cono Sur y luego volvieron para escribir sus clásicos trabajos, o de aquellos americanos que viajaron a otras leguas de distancia.

No podríamos asumir que Mujica Láinez exploró y practicó una forma genérica específica, nos inclinamos más bien a pensar que la hibridez domina sus composiciones. La crónica histórica, la crónica de color, la que registra acontecimientos del mundo intelectual, la del escritor viajero, la coyuntural, la inmersiva testimonial, entre otras, son distintas concreciones que van modulando la producción del autor hasta los últimos años de vida. A su vez, podemos ir anotando, para la consideración del capítulo final, como un hacedor y un atento lector de este género, cuyas acepciones pueden reconocerse en el convulsionado siglo XX.

Por otra parte, la mirada, por momentos cercana a la del crítico de arte, constantemente lo lleva a ponderar estéticamente la pervivencia de lo milenario, lo antiguo o lo tradicional, en diálogo con el arte y la literatura. A su vez, el cronista pone el acento en las simultaneidades que genera la convivencia de las innovaciones de la modernidad con los restos del pasado representado en edificios, objetos artísticos y de colección, figuras religiosas, costumbres y hábitos, y otros aspectos urbanos y de idiosincrasia de los distintos destinos que visitó. Así la crónica, en sus aspectos múltiples y en los subgéneros que con ella se entraman, puede registrarse como un elemento que interconecta la producción periodística, literaria e histórica de Manuel Mujica Láinez.

Las travesías referidas a la Donna Gallardo

> La falta de imaginación se ejercita en el orden, se canaliza en el trabajo, percibe sin esfuerzo la vigencia del yo, y por lo tanto de sus derechos, y por lo tanto se expresa a la democracia, y por lo tanto en la revelación divina particular y hasta razonable del protestantismo. La paradoja de este dilema está en esto: decidida (¿resignada?) a la eficacia, no hay eficacia comparable a la de la imaginación. Una vez que descarta las posibilidades de la modorra, del devaneo, de las tentaciones que acechan fuera de los límites siempre decepcionantes de la tarea cotidiana, el imaginativo es más eficaz que el eficaz. (Gallardo, 2022, 261)

Las travesías referidas a la Donna[82] Gallardo

> *La donna è mobile / qual piuma al vento / muta d'accento / e di pensiero*[83]. (Verdi, *Rigoletto*)

Sara Gallardo no sólo escribía ficción, además de ser autora de novelas y una colección de cuentos, ha publicado un cuantioso número de artículos periodísticos en distintos medios de la prensa argentina. Tuvo una vida marcada por viajes que también dejaron huella tanto en su obra ficcional como en sus crónicas.

Este transitar por el mundo y el interior desde la adolescencia, sumado a su entorno familiar, compuesto por notables personalidades de la cultura y la ciencia como Bartolomé Mitre, Miguel Cané y Ángel Gallardo, más los círculos intelectuales en los que supo desenvolverse, confluyen en un conjunto de cualidades escriturales que fueron desarrolladas a lo largo de los años, y que además coinciden con el pasaje de la modernidad sólida a la líquida, configurado por Baumann en los primeros años del nuevo milenio. Sus dos maridos, hombres de letras y del periodismo, y el recuerdo de sus hijos también aportan esta constante vinculación.

En términos de Paula Bertúa y Lucía De Leone en el prólogo de *Escrito en el viento. Lectura sobre Sara Gallardo,* las compiladoras sostienen que Gallardo fue

> periodista en varios medios gráficos argentinos de muy distintas tendencias. Sus intervenciones en ellos forman un arco también diversificado: entrevistas a celebridades nacionales e internacionales, insólitas corresponsalías, crónicas, divertidas páginas de moda y otras banalidades, columnas con firma y foto sobre una multiplicidad de temas, articuladas todas ellas con un estilo propio, y regulados por un tono impostado deliberadamente irreverente. (AAVV, 2013, 5)

[82] Con este nombre firmaba Sara Gallardo algunas de sus participaciones periodísticas en la Revista de los años sesenta Confirmado, *La donna è mobile*. Con esa praxis alcanza de configurar un personaje marcado por el uso de la ironía de tono paródico que será debidamente ampliado y referido a lo largo del capítulo.

[83] Traducción Google: *La mujer es móvil que pluma en el viento, cambia de acento y de pensamiento*

De esta manera, notamos en las lecturas de crónicas *Vivir de viaje* (2022) el mérito de haber logrado plasmar sus aptitudes para desenvolverse en distintos universos de discurso: calles metropolitanas, grandes desfiles, conversaciones con personalidades de la cultura contemporánea, presentaciones de libros, viajes en barcos y hasta en contextos semi rurales del interior argentino.

A partir de la mitad de la década del 50 Gallardo colaboró en medios como el diario *La Nación* y las revistas *Atlántida*[84]*, Primera Plana*[85] *y Confirmado*[86] con relativa constancia. Esta tarea se extiende hasta los últimos años de vida en Roma. Desde la capital italiana escribió hasta su muerte en 1988 crónicas para el diario *La Nación*, lo cual nos permite ubicarla en esa tradición de cronistas que producían desde el exterior, sin residencia permanente como Rubén Darío (Rotker, 2005). Para nuestra cronista la historia reciente es la que documentan los periodistas decimonónicos, sin embargo, para los lectores contemporáneos la historia está más cerca de lo que reconstruye, en este caso, Sara Gallardo; la historia del breve siglo XX, como lo sostenemos en este trabajo a partir del aporte de Eric Hobsbawn.

La autora de *Eisejuaz* empieza a tomar nota para colaboraciones mediáticas de lo que Jameson en *El giro cultural* (1999, 17) estima sobre el término

[84] "Atlántida fue una revista general y femenina publicada en Argentina entre 1918 y 1970 (...) Atlántida fue concebido como un semanario de noticias e interés general dirigido principalmente a mujeres (...) La revista también destacó por sus colaboradores habituales, entre ellos Leopoldo Lugones , Gabriela Mistral (de Chile) y Alfonsina Storni" Fuente: Atlántida (magazine) - Wikipedia

[85] El Archivo Histórico de Revistas Argentinas hace constar: El 13 de noviembre de 1962, apareció en la Ciudad de Buenos Aires la revista *Primera Plana*, dirigida por Jacobo Timerman, a quien le sucedieron Victorio Dalle Nogare, Ramiro de Casasbellas, Alberto Gabrielli, Manuel Urriza y Carlos Villar Araujo. El equipo de redacción contó con importantes periodistas como Tomás Eloy Martínez, Luis Ernesto González O'Donnell, Osiris Troiani, Ernesto Schoo, Jorge Sabato (...) Fue un fenómeno cultural masivo, que ya desde sus primeros meses alcanzó un promedio de circulación de 25.000 ejemplares semanales y en la cúspide de su popularidad, 100.000 ejemplares. La revista ofreció a sus lectores análisis locales con líneas políticas y económicas bien fundamentadas por periodistas, científicos, historiadores, intelectuales y artistas provenientes de diversos ámbitos del mundo cultural. Primera Plana – Ahira

[86] *Confirmado* fue fundada en 1965 por Jacobo Timmerman, tras la venta de Primera Plana, cuya dirección quedó a cargo de Ramiro de Casasbellas y Tomás Eloy Martínez. Entonces muchos aspectos otorgadas a *Primera Plana* también pueden reconocerse en *Confirmado*. Feudal, María Guillermina expone: "Entre las marcas que caracterizan la renovación del discurso periodístico durante la década de los sesenta, Alvarado y Rocco-Cuzzi (1984) destacan particularmente la introducción de elementos ficcionales y el distanciamiento irónico en función de construir una participación del lector en la decodificación de la realidad presentada. Mediante un cuidadoso entramado de voces provenientes de sectores políticos en pugna, las notas políticas ostentan una ilusión polifónica que, afirman las autoras, parece instaurar un lugar de interpretación para el lector. Ese espacio, si bien reducido a los límites de una interpretación forzada hacia la propuesta editorial, refiere uno de los presupuestos centrales sobre los que se monta el semanario: la renovación del público lector, permeable a los discursos de la psicología, la sociología y, en términos de literatura, a los procedimientos de la nueva narrativa". http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/V-2012/paper/viewFile/2397/1523

posmodernismo, el cual puede tener una acepción periodizadora que coincide con la emergencia de nuevos aspectos formales en el mundo, relacionados con un novedoso tipo de vida producto del nuevo orden de la producción económica. Esta nueva etapa, a veces llamada *modernización, sociedad postindustrial o de consumo* se extendió a las nuevas y crecientes configuraciones urbanas, gracias a la reproducción de los medios de comunicación y del espectáculo, reproducción impulsada y financiada por capitales multinacionales. Aquel renaciente momento del capitalismo puede localizarse en la posguerra, que deja una Europa devastada y provoca el consecuente desplazamiento del poder político y económico a Estados Unidos, a fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta.

En Gallardo se complementan el ejercicio en la prensa, la escritura y el desplazamiento por el mundo (De Leone, 2013). Asimismo, la lectura nos permite ver que produce desde distintos subgéneros del periodismo, de modo que leemos columnas, crónicas, opiniones sobre moda, reseñas y recomendaciones para viajeros, en notable coincidencia con los roles que supo desempeñar en distintas editoriales, ya sea como cronista, corresponsal, entrevistadora, columnista o redactora.

Desde un punto de vista formal, el conjunto de labores en la prensa nos permite advertir que Gallardo practica la crónica como un ejercicio paródico. Las narraciones de cautiva, la conjugación entre lo rural y lo indígena permiten inferir un conocimiento del caudal de posibilidades que como lectora puede disponer. Esos temas y marcos narrativos constituyen espacios que se han consolidado en las tradiciones literarias de Argentina y Latinoamérica y, que a su vez coinciden con la conformación de un nuevo público, más amplio y con posibilidades adquisitivas dispares que comprende desde los ejecutivos de empresas hasta las clases medias intelectuales.

Movimiento constante

En el prólogo a las crónicas de Gallardo, Lucía de Leone (2012) menciona a Hal Foster para convocar la figura de *artista etnógrafa,* entendida como aquella que asume el desafío de representar al otro por medio de las fantasías, intersticios e imaginaciones relevadas. En el caso de nuestra cronista se produce a partir de la diferencia entre el viaje concreto y el viaje evocado a partir de sus recorridos por

Europa, Medio Oriente, América y la Argentina: “el mundo es perfecto y desconocido, hay seres humanos diferentes a nosotros, créase o no” (Gallardo, 2022, 71). El adjetivo “desconocido” nos permite leer esa voluntad por atravesar fronteras, por poner en diálogo culturas, por la férrea perseverancia de pensar el viaje como medio de experiencia vital hasta donde lo indecible se presenta como un desafío hasta para ponerlo en palabras. o hasta atravesar el umbral a tientas.

De Leone expresa que Gallardo piensa el viaje desde dos aspectos: como movimiento o desplazamiento y como anhelo y sueño. Así, aunque los motivos del viaje son muy dispares, la prologuista lee una Sara Gallardo errante, movediza, peregrina[87] en su devenir como autora, pues el oficio escritural acompaña la vocación de itinerar por los caminos que finalmente la condujeron hasta Roma.

Es como el humo de *El país del humo*, metáfora de Argentina que supo recrear, con las disipaciones que su quehacer amerita. De manera constante, buscó eludir la sedentaria costumbre de poseer un domicilio permanente, para ubicarse en la zona de entre medios (Bhabha, 2002) de la residencia fija y la mensual nota de la cual sí teníamos certeza que ocurriera.

Cronista contemporánea de su por entonces

Si bien Sara Gallardo supo cultivar un estilo particular, sus producciones coinciden con lo que Jameson afirma como sustitución de la anterior oposición campo y ciudad, “centro y provincia, por el suburbio y la estandarización universal” (1999, 37), en este sentido, encuentra el tono escéptico al momento y lo podemos leer cuando narra las Alemanias de posguerras, cuando visita las discos psicodélicas neoyorquinas, cuando camina por las calles italianas en busca de alguna *trattoria* y reconoce las novedades de la industria de la moda o los estereotipos *punks* en ciernes.

> Italia es también encontrar a la naturaleza vuelta arte como un hecho común. Y Roma en verano, con nuevo partido político en el poder y eternos crímenes en las páginas de los diarios, es Roma en verano. Un sitio donde sentirse feliz. Parte de esa felicidad está en las trattorias. Y parte de ellas son viejas. Y otras nacen, Otello alla Concordia va a tener

[87] Alejandra Laera y Lucía de Leone sobre "Vivir de viaje" de Sara Gallardo

> cuarenta años, su ámbito cuatrocientos, la parra que le sirve de cielorraso estuvo quién sabe cuántos,y cuántos la glicina. (Gallardo, 2022, 195)

Pero también en sus viajes por Salta, Tucumán, Bariloche, Jujuy, con un mensaje al estilo de refinada promotora turística propio de la sociedad de consumo. Aunque recorre espacios del interior de Argentina y otros pueblos del mundo, las fórmulas de la crónica contemporánea con énfasis en lo urbano gravitan en sus diseños narrativos publicados en medios de prensa que han organizado la producción cultural (Williams, 1981, 49) de forma predominante a través de empresas capitalistas de las grandes ciudades, a partir del trabajo asalariado o por contrato.

> Así que está aburrida de su página, quiere cambiar, se siente histérica? - dijo Confirmado-. ¿Qué quiere hacer?" "Quiero ir a Salta" "¿A Salta? ¿Y cuánto tiempo piensa atosigarnos con Salta? No mucho, ;¿eh? "D... dos números "Dos números, ;¿eh? Bueno, dos números. Pero nada más. Buen viaje." Valijín en mano, me voy a Salta (2022, 51)

Esta forma de empresa periodística también va a moldear los intereses que los escritores deberán tener en cuenta y que la línea editorial irá definiendo de manera gradual, a medida en que vaya o no consolidando su público.

Pérez Gras (2016, 97) cita a Alicia Montes que caracteriza a estas formas de crónica como especie abierta a reacomodamientos. En esa impronta, señala que el texto de Gallardo es un espacio donde las alteridades más los juicios y prejuicios que allí conviven son reconocibles por poseer un campo de interlocución común (Grimson, 2011, 177). Aunque particularizadas a través del tamiz de la cronista, en sus odiseas logra reproducir con ciertos matices estilísticos, que serán su manera de rubricar un estilo pero con una variedad de lenguaje reconocible para sus lectores, pues “los diferentes hablantes de una misma lengua, inscriptos en esa heterogeneidad, se comprenden entre sí” (178).

La vida cotidiana ¿finamente tratada?

En sus crónicas leemos polifonías de las vidas cotidianas de hombres y mujeres de distintas épocas. A diferencia de los tonos serios de otros cronistas que solemnizan la observación, la autora de *El país del humo* imprime en sus

recreaciones tonos, giros y formas humorísticas e irónicas para parodiar los estereotipos de los viajeros.

Gallardo busca incorporar las voces de las personas de a pie, despojadas de la gravedad o la objetividad científica, para lo cual apela a fórmulas retóricas a veces acompañada de una observación de tono, a veces jocoso y otras a través de inversiones de sentido. Además añadimos el aporte de Pérez Gras (2016), que sostiene la posibilidad de pensar estas escenas que Gallardo reconstruye como formas de las escrituras autobiográficas, vivenciales, donde se reconocen hasta descripciones carnavalescas, producto de la asimilación de los recorridos urbanos por las grandes capitales del mundo:

> las colecciones de moda italiana dan vía libre a la fantasía individual. El eclecticismo se nota sobre todo en la altura de los ruedos, que van desde el tobillo hasta la minifalda y el short (...) el color es una clarinada de alegría. (Gallardo, 2022, 187)

La cita anterior conecta con un aporte de Bertua y De Leone en el prólogo de *Escrito en el viento*, volúmen que reúne sus relatos heterogéneos, plasmados en papeles que confluyen en el desarrollo de un modo especial del decir, despojado de toda solemnidad:

> Los formatos antojadizos de algunas de sus expresiones periodísticas, el tratamiento deliberadamente ligero y divertido de los temas, los modos de describir su profesión, también hacen de Sara Gallardo una periodista difícilmente adaptable a catálogos predeterminados.” (AAVV, 2013, 6)

Al mismo tiempo, Perez Gras (2016), cuando evalúa sus trabajos periodísticos en Roma -pero que puede pensarse para el resto de sus estadías temporales-, afirma que sus experiencias en otros países le dan un conocimiento diferente del itinerario turístico convencional, donde el saber se nutre de variadas perspectivas y un sentido más hondo del espacio, lo cual al mismo tiempo funciona con el gran público argentino que no conoce el continente europeo, así lo leemos cuando Gallardo expresa que:

> los hombres interesados en la moda deben enterarse de un par de cosas. La primera, que hay un fenómeno mundial que crea perplejidad en los fabricantes. Es la desaparición femenina, lenta pero en aumento, de los

> batallones obedientes a la moda impuesta.Las cifras de lo que queda sin vender y sin exportar dicen que son extraordinarias. Como compensación, el número de hombres que han tomado gusto por los reglamentos de las boutiques de lujo crece minuto a minuto. (Gallardo, 2022, 221)

Esta cualidad significativa confluye en relatos vivenciales tejidos a través de opiniones valorativas, reflexiones sobre *habitar la ciudad*, desde el imaginario de una compatriota que habita ciudades singulares de Occidente. En general, podemos notar que la cronista, en lugar de abordar los relatos desde el prestigio acumulado como autora nacional, residente en una metrópolis sociocultural y ex puntal imperial, para tratar temas de la cultura consagrada, "opta por describir cuestiones cotidianas, que podrían pasar desapercibidas por el ojo del turista, pero que hacen tanto a la idiosincrasia del argentino como a la del italiano" (Pérez Gras, 2016, p. 97).

Otra crónica notable, *La ridiculez de ser artista en el más allá* (2013), despliega una prosa con descripciones que ensambla distintos fragmentos para recrear su arribo al puerto de San Salvador de Bahía. Aquí apela a recursos de la narrativa del siglo XX, donde combina, para exhibir las contradicciones culturales en un discurso indirecto (Pauls, 1980), diversos procedimientos tales como partes de diálogos, fluir de la conciencia, enumeraciones de objetos, alusiones a personajes notables y otras alocuciones, combinadas en una heteroglosia bajtiniana:

> Glup. Cargado también con algunos negros largos y escuálidos como son los de Brasil, diferentes a todos los negros, bajo sombreros de paja que envidiaría madame Onassis. Toda la noche bombearán, por un manguerón tétrico, aceite de ricino a nuestras bodegas. ¿Para quiénes? "Para Marsella" Oh, Dios. "Se usa para la industria", dice severamente un oficial. Ah perdón. (Gallardo, 2022, 80)

Este trabajo con la escritura permite a Gallardo eludir toda marca costumbrista presente en los cronistas modernistas y realistas para introducir en cambio la parodia, la ironía y el sarcasmo, a partir de una mirada que deconstruye e interpela aquellas construcciones cargadas de telurismo "Capital tropical de la magia negra (...) ¿Terra da felicidade? Tal vez" (80). Otra alusión notoria es la descripción de la irrupción del turista argentino en la ciudad bahiana ¿Cómo confundirlos? (...)

Superiores además, che. El cigarrillo prendido dentro de la iglesia, mi interés es puramente histórico, che" (80)

Entradas del viaje

De acuerdo con de Leone (2022), hay muchas maneras de concebir el viaje en Sara Gallardo, quien combina literatura y periodismo en una prosa que lleva las marcas de sus permanentes desplazamientos geográficos;

> El estado de viaje se dice de muchas maneras en esta escritora y periodista que supo y pudo combinar, con la habilidad de su pluma al viento, la escritura, la práctica periodística y la movilidad geográfica. Una vida pautada por los frecuentes desplazamientos que asumen variaciones inconstantes en sus modalidades como en sus duraciones". (13)

En la antología de crónicas *Vivir de viaje* hay una primera sección donde se compilan artículos que reflexionan sobre el viaje. En ese conjunto reconocemos un cruce genérico y tipologías textuales cercanas a los discursos de viaje: una multiplicidad de participaciones de géneros primarios y secundarios. La cronista acentúa su contada experiencia viajera y configura un enunciador con un *ethos* (Maingueneau, 2009) que le permite esbozar estereotipos de viajeros, con sus costumbres y rituales, por momentos caricaturizados:

> Contra lo que se cree, lo único que pedimos a quienes vuelven de un viaje es que se abstengan de relatos. Tal vez sea cosa de nuestro tiempo, en que viajar resulta fácil. Gente *blasée* y sofisticada como creemos ser, todos tenemos nuestra idea sobre París y Roma, y los gorjeos que su descubrimiento despierta en nuestro prójimo nos resultan cuando menos monótonos. Que se abstengan de relatos. (Gallardo, 2022, 71)

El artículo *Viajes*[88] señala de manera específica a quienes regresan de los viajes, recreando cronotopos genéricos reconocibles, tales como cenas o reuniones donde los recién llegados narran sus experiencias, tópico que funciona como alegoría en el sentido en que Benjamin (2008) entiende al *narrador viajero* que regresa para contar

[88] Publicado originalmente en *Confirmado*, abril de 1971

a aquellos oídos atentos que se reúnen alrededor del fuego para disfrutar de lo que tiene para decir el viajero:

> “Todos hemos tenido el gusto de platicar con la pareja recién llegada, que se saca las palabras de la boca, Dios.
> -¿ Vos sabés cuánto vale un bife en restaurant de Pa…?”(Gallardo, 2022, 71)

Por otro lado, cabría preguntarse si la mirada Gallardo sobre el viaje incluye la idea de turista, de foránea o evita directamente ese estereotipo. En cuanto a esto, si seguimos a Beatriz Sarlo en su libro ensayo *La ciudad vista* (2009), podemos aproximarnos a la pregunta sobre la extranjeridad del viajero respecto al tiempo-espacio que se configura en el viaje, extranjeridad sin la cual no podría haber una aproximación genuina a lo diferente:

> Es una suspensión del tiempo que sucede en un espacio también en suspensión, donde un rasgo que se percibe como diferente es considerado característico, porque el hecho mismo de adjudicar esa cualidad implica que ha tenido lugar un acto de conocimiento de lo diferente y, en consecuencia, se ha cumplido con la misión turística. (p. 186)

Más adelante, la cronista afirma que el turista capta una clave a la que el local no alcanza a darle la misma interpretación, posiblemente porque se naturaliza; porque por formar parte de lo cotidiano y repetido no produce novedad. En esa serie de reflexiones sobre el viaje notamos que Gallardo busca escapar de los lugares comunes frecuentados por la sociedad de consumo “tirar los dados y lanzarse” (2022, 80) actitud que podemos rastrear en *La ridiculez de ser turista en el más allá*[89]. Allí la autora muestra una intrépida posición crítica respecto a ciertos usos, costumbres y representaciones en permanentes transiciones. Así lo observa De Leone:

> El estado de viaje se dice de muchas maneras en esta escritora y periodista que supo y pudo combinar, con la habilidad de su pluma al viento, la escritura, la práctica periodística y la movilidad geográfica. Una

[89] Publicado originalmente en Confirmado, 11 de enero de 1972.

> vida pautada por los frecuentes desplazamientos que asumen variaciones inconstantes en sus modalidades como en sus duraciones. (2022, 13)

Lo dicho hasta aquí nos lleva a considerar que hay distintas maneras de ingresar al viaje en las crónicas de Gallardo. Desde la mirada retirada que analiza los estereotipos de los viajeros, desde las modalidades adoptadas para desplazarse por el mundo como dejarse llevar por la espontaneidad y hasta las conversaciones entre quienes tienen el hábito de viajar.

Avatares viajeros parodiados

> "Queridas donnas y donnos, presten atención y sigan fielmente los consejos de la viajera número uno del continente" (Gallardo, 2022, 376)

Desde la sección *Tretas para viajar* de la publicación compilada por Lucía De Leone (2022), Sara Gallardo juega con las formas genéricas al parodiar enunciados de los textos instructivos y articularlos con los relatos de viajeros y los incorpora en marcos narrativos donde las fórmulas y lugares comunes son presentados con cierta jocosidad. Parte de las tipologías de las mujeres y hombres que van y vienen de viaje, y esboza, de modo paródico, pronunciamientos sobre la sabiduría de los experimentados viajeros que evaden el estereotipo del turista que viste y porta accesorios peculiares e indisimulables. Asimismo observa los comportamientos y expresiones orales que se escuchan en esos entornos, de esos ecosistemas turísticos moldeados por una sociedad de consumo que perfecciona sus estrategias para captar y cooptar la atención de los públicos ávidos de satisfacer los estímulos: "Recetas para viajeros: no lamentar nada, entregarse a los señores invisibles del viaje (que existen)." (2022, 63)

También parodia a los viajeros de las clases medias secularizadas que recorren, por ejemplo, una iglesia como un curioso interesado por experimentar de manera directa lo que figura en los libros de historia o en documentales o en

folletería turística, con la finalidad de poder contarlo en alguna mesa social, para rellenar conversaciones ociosas o como forma de pertenencia o signo de estatus: “Superiores además, che. El cigarrillo prendido dentro de la iglesia, mi interés es puramente histórico, che…” (2022, 81). El ejemplo ilustra la operación paródica que subvierte la orientación discursiva de los enunciados de cierta esfera de lo social, para ejercer el gesto crítico hacia las representaciones de viaje que allí operan, “imitación de un lenguaje por el otro, hasta su destrucción” (Pauls, 1980, 9). Este “otro” es el cronista que decide caricaturizar al turista.

Por otro lado, en el artículo *Viajes*[90] Gallardo recrea los consejos de los viajeros experimentados, hábiles y conocedores, que se reconocen porque en ocasiones suelen cruzarse en no-lugares e identificarse por compartir códigos culturales similares.

> Ante todo, me habló de las valijas. Tienen que ser, o muy buenas, livianas, excelentes, dedicadas al único ojo que importa: el de otro *connaisseur*, o inexistentes, suplidas por dos o tres bolsas de papel que dan la impresión de que uno es tan caprichoso y libre que decide viajar ahorita nomás, y tan rico y elegante que nada importa el efecto que cause en los mirones (2022, 64)

En esta crónica además destaca la importancia del viaje como la facultad de poder elegir, de hacer la diferencia, lo que Bourdieu (1979) indica como *distinción* y que se puede leer en los gustos, la cultura, el consumo y sus entrecruzamientos. A partir de ello, introduce el término *elegancia*, que encuentra su correlato en ciertas preferencias de comportamientos y objetos, que describen un relativo carácter selectivo y estético donde confluyen los capitales social, económico y cultural.

En Gallardo, leemos, en relación con un estereotipo viajero, que esta distinción pone el acento en la experiencia y su carácer vivencial y económico; “qué tonto se siente uno, turista que no puede ver, que sólo percibe las presencias que asedian en el aire. Tonto y asustado, para peor” (2022, 81), dirá la cronista, parodiando al viajero recién iniciado. Esta suerte de observación, donde se registra lo que Tanner (1993) identifica como expresión irónica de falsa ingenuidad, por

[90] Publicado originalmente en *Confirmado*, 7 de abril de 1971.

momentos interpelan al lector que debe desarrollar la habilidad de disimular la incertidumbre, pues podría ser uno de estos potenciales viajeros parodiados.

> Incluso, dicen los expertos en etimología, la palabra *elegante" significa aquel que elige, o algo así. Pero no nos alejemos del viajero snob.Se me dirá: ¿cómo elegir si se viaja por primera vez? ¡Por favor! Ningún elegante viaja por primera vez. Y si usted está en ese estado de desfloración... bueno, ;para qué le estoy deslizando estos consejos si no es para que disimule con la mayor eficiencia ese candor? En Londres, por ejemplo, es posible reservar sin rubores la habitación otrora destinada al servicio doméstico en la encantadora casa que hoy es el Hotel Connaught. S. (Gallardo, 2022, 67)

Esta crónica titulada *Cómo ser un viajero elegante* (2022) expresa una serie de recomendaciones para el *snob*, a raíz de consejos que le dio un amigo también *snob*, cuyo nombre jamás menciona en la crónica. Entre las refinadas ironías, el tono burlesco y la información precisa, presentados como *consejos disimulados* (Tanner, 1993), de hoteles invoca las costumbres y comportamientos estratégicos de los experimentados viajeros. E incluso se refiere a los turistas sin experiencias como aquellos que pueden aprender a disimular su estado novel siguiendo sus consejos.

Por otra parte, la lectura nos permite observar un desplazamiento en el cual, la cronista viajera se desdobla y por momentos se presenta como *La Donna*, personaje ficcional que la autora interpone en las publicaciones de la revista Confirmado, tal como lo veremos en el próximo apartado.

Hasta aquí corroboramos cómo lo paródico aparece en la crónica de Sara a través de operaciones discursivas que tienden socavar y burlar las convenciones y comportamientos sociales. La híbrida crónica entonces coincide con la expresión bajtiniana que Pauls anota: “cualquier género, cualquier discurso directo -épico, trágico, lírico, filosófico - puede y debe convertirse en objeto de representación, burla paródica, travestizante” (1980, 11).

Donna è mobile

> a) *La Donna* es ya perfectamente *snob*; b) *La Donna* es profundamente despectiva, y yo soy susceptible a las miradas desdeñosas; c) *La Donna* es periodista (entre nosotros, oficio indigno de un perfecto *snob* (Gallardo, 2022, 63)[91]

La *Donna* es un personaje ficticio creado por Gallardo y en cuya voz recae el acento narrativo de los tópicos frívolos y las notas de color que la autora escribe como columnista de la revista *Confirmado*. Sin embargo, bajo su aparente ingenuidad, su diseño no es ingenuo, pues bajo este seudónimo, Gallardo articula mensajes donde la parodia opera bajo la forma de un pensamiento silogístico, donde a determinado razonamiento le corresponde una burla que desploma lo serio, poniendo en tensión lo informativo y lo periodísticamente correcto, sin el prurito de cuidarse de la frivolidad. Este desplome coincide con la línea de investigación bajtiniana que parafrasea Alan Pauls "la parodia es un híbrido bilingüe premeditado: exterior al lenguaje que cita, al poder que supuestamente socava" (1980, 10). Es el caso del artículo *Punta del Este: club de clubes*[92]*:*

> En un principio, Punta del Este fue un gran club donde todos eran correligionarios y cómplices puntadelesteros. Ahora se ha transformado en un vasto mundo cpn muchos clubes donde cada cual se busca la vida a su manera (...) Uruguayos y argentinos se turnan la presidencia en sonriente confraternización. (2022, 295)

Esta forma de ficcionalización es considerada por algunos críticos como herencia del *Nuevo Periodismo* (Agudelo, 2012) muy en boga en los años sesenta, tendencia que cobró mucha fuerza en revistas como *Primera Plana*, contemporánea de *Confirmado*.

[91] Esta cita pertenece al artículo *Viajes y virajes*, publicado en *Confirmado*, el 24 de junio de 1970. La cronista hace referencia al personaje creado por ella como si la conociera en persona, e incluso aprendiera de ella o tomara sus recomendaciones, cuestión que ocurre en otras crónicas, por ejemplo Sorpresas africanas, también publicada en la misma revista, el 14 de abril de 1971.
[92] Publicado originalmente en *La donna é mobile*, 28 de enero de 1970.

En ese juego de ser y parecer que la cronista elabora mediante la introducción del seudónimo, le permite detenerse en o eludir ciertos lugares comunes, como también de desplegar con mayor alcance las estrategias del humor sin las ataduras de controlar ciertas impresiones y sensaciones experimentadas. Lejos de intentar disfrazar o aparentar ser lo que no es; la apuesta de la autora es la de desplegar la ironía y el sarcasmo a la hora de recrear ese cotidiano cercano al lector de *Confirmado*: la *Donna* no es mera externalidad, sino la posibilidad de fluir entre líneas, pudiendo ser frívola cuando la oportunidad lo merece, pudiendo ser díscola cuando las normas intentan someterla, pudiendo ser extranjera cuando la nacionalidad intenta confinarla en un territorio perpetuo, pudiendo ser transgresora cuando la sociedad le asigna un rol como mujer.

> La Donna, envuelta en lanas, una botella de whisky en el bolsillo (el atardecer sobre las aguas propende a la melancolía) puede informar de muchas historias tigrenses. Hablemos de La Porteña, aquella paquetísima casa de fama no dudosa, indudable, que debió ser demolida ante la indiscreta urbanización de la región. (2022, 349)

La *Donna* es quien establece diálogos con los lectores algunas veces como cómplice y otras como objeto de sus interpelaciones. En muchas crónicas expone esa complicidad al atribuirle el nombre a cualquier mujer de intereses afines con la *Donna*, el gusto compartido que enaltece a los lectores y lectoras: “ninguna *Donna* renunciará a la idea de acrecentar su inagotable caudal de elegancias” (2022, 365).

La *Donna* se asume sofisticada y aristocrática, desde una perspectiva jocosa en vez de abordar la forma filosófica cuidadosamente elaborada (Tanner, 1993). Por momentos un poco en serio y un poco en tono de burla, pues muestra su interés por objetos de consumo lujosos y al renglón siguiente recrea un escenario donde comparte un cigarro con una mujer colla del mercado jujeño. En la crónica dedicada a esa ciudad del norte argentino, las autorreferencias que hace la personaje sobre sí misma, se encuentran presentadas como evaluaciones o recomendaciones específicas con un tono próximo a la ternura y al “lenguaje directo” (Pauls, 1980, 11), en este caso a partir de la siguiente consejo: “la Donna recomienda llevar bien enfundaditos en plástico un vestido y unos zapatos bien elegantones, y peluquete *ad hoc*” (2022, 378).

Asimismo, cabe mencionar que la *Donna* es referida a veces en minúscula, destacada en cursiva, y otras veces con la mayúscula. Lucía De Leone en el prólogo de la edición *Vivir de Viaje* (2022) sostiene que prefiere mantener esa variedad, la cual también nosotros adoptamos. Por eso el personaje puede leerse de diferentes maneras, según la presentación de la Revista *Confirmado*.

El país en su interior

La cuarta parte de la compilación de crónicas de Gallardo *Vivir de Viaje* (2022) está compuesta por un corpus de notas de sus andanzas por el interior del país. Un conjunto de desplazamientos por los cuatro puntos cardinales, que se desarrolla sin un plan específico, donde la autora conecta la experiencia inmersiva con la máquina periodística y literaria (Deleuze y Guattari, 2000), tanto en la producción para la prensa como en ficciones, por ejemplo, *Eisejuaz*. A nosotros nos interesa detenernos en la periodística.

1) El colectivo de larga distancia

> "Igual que en todas partes, el aula ideal para los estudios de etnología es el transporte público". (Gallardo, 2022, 118)

El ómnibus puede ser una progresión de lo urbano, por más que esté transitando áreas rurales. La ciudad se extiende sobre el campo por esa composición compleja que permite desplazar sus dinámicas, como lo expresa Gisela Heffes en *Ciudades imaginarias de la literatura latinoamericana* (2008):

> la ciudad se caracteriza por ser un espacio privilegiado que puede ser definido tanto por criterios económicos (desarrollo industrial y concentración capitalista), como por criterios semióticos (aceleración de intercambio de mensajes y juego o cruce entre realización y expresividad), geográfico-espaciales (oposición a un espacio rural), y/o geográfico históricos (historia de la ciudad vinculada a su origen en el tiempo, migraciones, relación con el presente). De esta forma, la ciudad conforma el teatro donde se desarrollan y exhiben las interrelaciones

> sociales no sólo entre múltiples sujetos, sino entre diversas comunidades. (2008, 15)

Lo citado coincide con la variedad de escenas que Gallardo recrea a partir de sus viajes en ómnibus, medio en el cual *viaja todo el mundo* (2022, 119) y donde cada asiento es una esfera particular, al tiempo que espacio del que todos tienen conocimiento, allí se diluyen las fronteras entre lo privado y lo público (Bauman, 2002), como un vecindario donde cada vecino, en algún punto, es alcanzado por lo que pasa en los departamentos próximos:

> viajero que cerraste los ojos, una vaharada de olores te los hace abrir asombrado, y ves unas cabezas revueltas y opacas que se agitan en varios asientos. Tal vez tu olfato no funcione, por resfrío o alguna transitoria bendición, pero igual te verás obligado a abrir los ojos. Porque el equipo hediondo es sonoro. Dotado de voces. Voces compulsivamente altas, compulsivamente confidenciales respecto a que hace calor, y a que saques las patas de encima, guacho, y a que querés saber cuántos títulos de los Beatles me sé. (Gallardo, 2022, 61)

En este sentido, como se lee en el párrafo anterior, la cronista observa, recoge información pero también infiere y a partir de ello recrea lo que está disponible a los sentidos, a partir del recurso de las imágenes sensoriales: olfato y el oído como disparadores de la creativa imaginación de la narradora..

Además, en *Cómo viajar hacia el sur en omnibús (¿cómo?)*[93], Gallardo despliega una multiplicidad heteroglósica por captar ese mundo próximo que ofrece el coro de voces que habitan el ómnibus, recuerda el nombre de autores de la literatura y de celebridades de la ciencia: Darwin Rómulo Gallegos, Cunninghan Graham, que se mostraron fascinados por la Pampa argentina. De igual manera, la autora se siente maravillada por la fauna que le ofrece el camino “atentos sólo a los carteles que rezan: Vivoratá 350 kilómetros, ciegos al vuelo rosa de los flamencos en las lagunas cercanas al Salado.” (2022, 59)

[93] Originalmente publicados en *Confirmado*, 30 enero de 1969

2) Reportajes antisensacionalistas[94]

Este subtítulo reúne dos crónicas escritas por la autora a raíz de sus viajes por el Norte argentino. Ambos textos contienen fragmentos de conversaciones con los entrevistados y narraciones que contextualizan su experiencia viajera.

Asimismo, Gallardo incorpora el adjetivo *antisensacionalista* al género periodístico reportaje, para alejarse de manera singular de esa forma de hacer periodismo, popularmente conocida como prensa amarilla, caracterizada por desplegar contenidos violentos y escandalosos con un estilo bizarro y morboso[95]. Con el prefijo anti-, Gallardo imprime especial énfasis a su intención de desmarcarse de esa tendencia para, en cambio, abordar con una mirada entre etnográfica y poética, la cruda vida del interior de Salta, signada por las carencias y los padecimientos de los habitantes rurales.

La autora opta por recrear estas condiciones de vida a través de lo que le ofrece la atenta observación. En consecuencias escenifica espacios, tiempos y vivencias, en un viaje en ómnibus desde la capital salteña hacia los valles calchaquíes: “Más alto está Cachi, este pueblo de casas blancas, donde mujeres de chambergo, bebé a la espalda, se sientan en las veredas a descansar. Vienen del cerro, descansar en un bar cuesta dinero; el dinero es un buen amigo ausente.” (2022, 354).

La cronista logra delinear algunas impresiones locales mediante la caricaturización de personajes típicos. Encontramos expresiones como “Sombrerazo” o la tierna frase “pareja colla con su bebé”; o imágenes como la del dueño del empobrecido circo que reside en Seclantás; o los vendedores ambulantes y tenderos, que no pueden reunir dinero para rentar los medios de transporte y salir del pueblo. Los colores de esas escenografías están atenuados por nubes de polvo, tierra reseca, sol calcinante y acciones poco dinámicas: “Las mujeres de Cachi,

[94] Originalmente publicados en dos números, *Reportajes antisensacionalistas I y II*, *Confirmado,* octubre de 1967

[95] Luis Sujatovich (2019) a partir de analizar distintos aportes críticos pone en continuidad lo considerado sensacionalista con la construcción sesgada y con las operaciones hiperbólicas que promueven la siguiente aproximación pues entiende a esta forma de periodismo como poco preocupada por la construcción objetiva, que incorpora titulares, fotografías y/o textos de forma exagerada. Entonces estas noticias son presentadas bajo la apariencia de episodios escandalosos, hechos morbosos y de chismes. Podemos leer estos medios o secciones de medios en la prensa vespertina, en las publicaciones gráficas de índole sentimental.

alineadas con las manos sobre el vientre en la sombra mínima de las casas (...) Cachi, blanca y clausurada, sigue dormitando"! (2022, 355).

De este modo, cuando la autora de *El país del humo* visita en Salta capital al tradicional poeta Manuel J. Castilla, utiliza recursos de la oralidad recortando fragmentos de conversaciones cotidianas, como la porción de coca para mascar que le ofrecen al llegar al área doméstica de un hogar: "Entra Felisa, pálida, arrastrando los pies, encinta. Trae una bolsita de polietileno con coca fresca y unas monedas de vuelto" (2022, 52). Consideramos que aquí de forma irónica pone en tensión la hospitalidad salteña con la visibilidad de la escena doméstica donde las tareas y encomiendas recaen en las mujeres de la familia. En este caso, Felisa, embarazada, era la encargada de ir a buscar y servir a la reportera la porción de la planta.

Por lo considerado en los párrafos anteriores, vemos que Gallardo intenta desmarcarse de ciertas aproximaciones sensacionalistas a partir del prefijo *anti-*, optando por recrear el drama humano con ojos curiosos y predispuestos a revelar las notas de esos cotidianos, de este modo leemos un enunciador comprometido con las descripciones desprendidas de efectismo y de estéticas novelescas o de tira melodramática. En los artículos de nuestra cronista se destacan las imágenes locales como forma de exponer las experiencias de un contacto con un *otro* no tan ajeno: un argentino de provincia del norte que vive en condiciones cruentas y de las cuales es difícil escapar, así se captura un aspecto del naturalismo, que marcó cierta porción de la literatura decimonónica.

3) Andanzas tucumanas

En su recorrido por la provincia de Tucumán, *la Donna,* nuestra cronista, despliega un itinerario bastante exhaustivo con características propias de un turista de clase media alta. Su trayecto va desde los márgenes de la ciudad, pasando por un hotel de lujo ubicado en alturas serranas, hasta el tradicional centro tucumano. Para referirse a sus experiencias en torno a este viaje, Gallardo utiliza un conjunto de expresiones que coinciden en términos de la distinción de Bourdieu con el gusto de cierto sector de la sociedad "reconciliando el entendimiento y la sensibilidad, el pedante que comprende sin sentir y el mundano que disfruta sin comprender" (1979, 9). Así, se caricaturiza a sí misma de la siguiente manera en un auto-aplauso ingenuo (Tanner, 1993): "*La Donna* optó por irse a vivir a Marcos Paz, que, desde

luego (dados sus gustos perdidamente aristocráticos), es al mismo tiempo el lugar más elegante de Tucumán" (2022, 361). Este plano que la cronista dibuja con un estilo peculiar, evade el tono serio pero a la vez alardea de su conocimientos sobre bienes culturales: sabores, objetos y otras mercancías que ofrecen al curioso turista, en especial el porteño, como lo señala en su nota prensa titulada *Tucumán: los deleites del bombón*[96].

Al trazar la ruta turística de un Tucumán que puede albergar a los más exquisitos miembros de la sociedad con poder adquisitivo para comprar peculiares antigüedades en tiendas atendidas por dueños o sofisticados gerentes que ofrecen "cristos de marfil, espejos venecianos, vírgenes de piedra, obra de los indios peruanos, con coronas de oro" (363). En esa columna de *La Donna* se entrecruzan la Sociedad Rural, las exposiciones, los restaurantes elegantes como el sirio-libanés, las mencionadas tiendas de antigüedades, las casas de gente posicionada, el teatro Alberdi, las *jazz sessions*, las tiendas de ropa y calzado cuyos propietarias se encuentran conectadas con las novedades porteñas y el casino céntrico. En el subtítulo *En la zona del dólar* de esta crónica, detectamos una llamativa expresión que alude a los abuelos de *La Donna* y que podría coincidir con los antepasados aristócratas de Sara Gallardo:

> Es en esta copia del de Montecarlo, tan fin de siglo él, tan evocador de aquellos dorados días en que los abuelitos de La Donna oprimían a los pobres y nadie les decía que eso estaba mal, como ahora, en que uno oprime, perdonando, y enseguida empiezan los complejos de culpabilidad (373)

Esta referencia es una especie de digresión que la autora intentó hacer notar. Luego anota que es conveniente volver a la descripción y ubicación del casino cuyo nombre le es dado como la zona del dólar, podemos arriesgarnos a inferir un desliz sarcástico que está *in between* de cierta filiación de clase acomodada y cierta posición crítica frente a los antepasados fundadores que forjaron las riquezas a través de la opresión de los subalternos.

Por ello consideramos que Gallardo prefigura un modelo de lector perteneciente a quienes consumen la revista *Confirmado*. Sin embargo no elude las

[96] Publicado en *La donna è mobile*, en *Confirmado*, 28 de marzo de 1968.

ponderaciones positivas de los objetos de consumo regionales, cuyo valor económico es inferior y que puede adquirirse por los sectores populares como las comidas en ferias rurales, las conocidas empanadas tucumanas y el vino servido en bares urbanos.

Podemos proponer otra entrada en sus artículos periodísticos al reconocer continuas alusiones y menciones a estas lectoras y estos lectores bajo los seudónimos de “adorable donna” y “divino donno” (369). Mediante esta operación los conmina de forma permanente a seguir su consejo como asesora de moda, “placeres marcesibles e inmarcesibles” (369) o también como en el siguiente fragmento cuando establece que “ninguna donna renunciará a la idea de acrecentar su inagotable caudal de elegancia” (365). No sólo conmina a quienes la leen sino que también revela “la disposición cultivada y la competencia cultural, aprehendidas mediante la naturaleza de los bienes consumidos y la manera de consumirlos, las cuales varían según las categorías de los agentes y según los campos a los cuales aquéllas se aplican, desde los campos más legítimos, como la pintura o la música, hasta los más libres, Como el vestido, el mobiliario o la cocina” (Bourdieu, 1979, 10).

4) Espacios de la memoria

Parafraseando a Gallardo, vale aquí notar que escribir es trascenderse a sí mismo, para llegar a ser lo que uno no conoce, una especie de descubrimiento. De esta manera, nuestra autora evoca la vida cotidiana de su larga estancia, junto a sus hijos, en una de las casas de *El Paraíso*, la famosa propiedad de Mujica Láinez en La cumbre, Córdoba: “Hospitalidad como esa no se ha visto” (2022, 430).

Como en algunas novelas del autor de *Bomarzo*, en las crónicas de Gallardo de esta etapa se revela parte de la mística que adquiere una morada plagada de objetos de distintos lugares del mundo, que llama su atención y despierta su curiosidad como en los tantos notables huéspedes que allí se alojaron. A ella se anuda la fama que supo ostentar Manucho, como eximio anfitrión de un territorio singular, donde la fantasía y la realidad se mezclaban en aquellas jornadas en un entrecruzamientos de colecciones barthianas de existentes y ocurrentes (Barthes, 2009): máscaras, esmóquines y vestidos admirables, choque de copas, risas, arte y finezas de los sectores letrados de las clases porteñas y de otros lugares del mundo.

En esa sintonía también copiamos: “La noticia era que el último sábado del mes habría un baile de disfraz, o el miércoles daría una comida de largo.” (2022, 431). Ese prestigio se traslada a la vida pacífica del interior cordobés, donde las rutinas no tienen el vértigo de la gran ciudad pero las costumbres de sus habitantes conservan el gusto por lo exótico, los jardines modernistas, los platillos distinguidos, las veladas literarias y los huéspedes de renombre en el campo de las artes y la cultura: “Adentro, esperaba la belleza: floreros arborescentes, platos de porcelana y fuegos encendidos” (431).

Una combinación multi genérica de versos, historias, leyendas y anécdotas fluían en esa semiosfera donde se podía conversar con la estatua de Baco, oír Parsifal, y notar la presencia del fantasma *Mr. Littlemore*[97] y teñían, en términos de Gallardo, de intensidad a la vida de quienes habitaban o visitaban la casa del escritor argentino: “era el fondo de cada charla, da cada comida, en el ambiente traspasado de sensibilidad que a veces de puro poético hasta dolía” (432).

En la crónica *Los objetos de El Paraíso*[98], Gallardo presenta una escenografía modernista con matices darianos, evocada por la contagiada intensidad del universo Mujica Láinez y por cierto tono afectivo y lírico:

> De la pura, sólida vida de afectos que había en la casa sabían los amigos. En La Cumbre, en Cruz Chica, en Cruz Grande, la leyenda envolvía a El Paraíso, con el placer del dueño (y de los locales). Por caminos bordeados de crataegus, y no hay cielo de un azul así, salía a pasear de bastón, hopalanda escocesa (430)

El tono, emotivo aunque no solemne, consagra ese espacio idílico que forjaron Mujica Láinez, su mujer, Ana Alvear, junto al grupo de distinguidos amigos que durante épocas los rodearon; y Sara Gallardo fue una de ellas.

Otra evocación, en los marcos de la escritura del yo, se descubre en la crónica *Viaje a caballo. Una carta de Sara Gallardo*[99] o *Ir a Luján*[100], donde la cronista puede acceder a los recuerdos de la infancia y reconocer en ellos la transición entre la ciudad y el campo (Williams, 2001), la conexión entre la

[97] Mr. Littlemore: un fantasma inglés en El Paraíso de Manucho
[98] Publicado originalmente en *La Nación*, 10 de junio de 1985.
[99] Publicada originalmente por Jorge Emilio Gallardo. *Geografía de la infancia*. Idea Viva
[100] Publicado originalmente en *La donna è mobile,* en Confirmado, 1 de septiembre de 1971.

metrópolis porteña y el área rural de la provincia de Buenos Aires, con los antiguos cascos de estancias o las casas de veraneo que caracterizaron a las clases encumbradas de Argentina de décadas anteriores "Se tenía en la memoria todo lo que pasó, la fila de carretas, el campo de hace siglos, el crujido, el olor." (2022, 408). Las figuras sinestésicas evocan los sentidos que se mezclan en la memoria de la cronista, configurando un espacio autobiográfico, con móviles testimoniales, de evasión y lúdicos-estéticos. En esa indagación resultan producciones que dan un orden a los recuerdos y experiencias tempranas, sean personales o referidas a un hecho influyente, acontecimientos preexistentes a la vida del lector, referido a lo existencial en lucha contra las fuerzas del olvido y la muerte (Ricoeur, 2010).

Al subsistir su memoria repleta de parientes, costumbres y trajines, subsiste el sujeto. Este tejido de remembranzas es una manera de relacionarse con su yo, con su interioridad en un ejercicio específico de la autora: el uso de la ironía, la burla hacia sí misma y la desentronización de lo idílico; lo que nos lleva a corroborar en Gallardo aquella afirmación de Fernández (2018) acerca de que "el acto de escribir constituye por sí mismo un proyecto suficientemente estimulante, capaz de justificar el discurrir cotidiano y de otorgar al sujeto un medio para escapar a la soledad" (35).

5) *Jujuy con todo*[101]

En esta crónica el lector se pasea por Jujuy de la mano de Sara Gallardo que, como una suerte de guía turística, con su particular tono humorístico y las autoreferencias del personaje la *Donna,* desplazará a los lectores por un mapa intercultural donde se combinan los componentes europeos e indígenas. Aquí, las asimetrías urbanas y rurales, la arquitectura colonial, las leyendas locales y un mercado, poblado de olores y sabores, son recreados por la pluma de la autora con cierto aire exótico.

Estas asimetrías se leen desde el inicio de la nota:

> Desde Tucumán voló a Jujuy, y aterrizó en el despampanante aeropuerto jujeño de El Caudillal (...) Para llegar a la ciudad recorrió La Donna 44 kilómetros por un valle fascinador encerrado entre el río Xibi Xibi (alias el río Chico) y el río Grande, donde mujeres y chicos lavan la ropa golpeándola contra las piedras de la orilla y la ponen a secar. (2022, 374)

[101] Publicado originalmente en *La donna è mobile,* en Confirmado, 4 de abril de 1968.

Advertimos en esta cita una mirada que constantemente se fija en la distribución urbana y económica, marcada por concentraciones de progreso como ocurre con el despampanante aeropuerto, el no lugar, homogeneizado, (Augé, 1992) que se repite en el mapa internacional, en contraste con los barrios de menores recursos donde la vida cotidiana y las condiciones de subsistencia se gestionan de otra manera. Estas asimetrías, donde se registran islotes de progreso, se repiten en los diferentes territorios latinoamericanos.

Como corolario de los registros viajeros por el interior del país Gallardo escenifica espacios marcados por el asimétrico desarrollo urbano y sus extensiones hacia tierra adentro. También recrea lugares comunes y hábitos de hombres y mujeres que viven una temporalidad propia de la vida en ciudades y pueblos diferentes al de las metrópolis del mundo. Los andanzas por el interior son un viaje hacia su interior, hacia su pasado, travesías marcadas por notas autobiográficas donde el yo es una garantía de fidelidad de un marco narrativo construido a partir de la evocación de un orden de experiencias tramadas en la crónica.

Comprar, vestir, comer, leer…

> "Es el momento de practicar el deporte favorito de las *donnas*: hacer compras". (Gallardo, 2022, 363)

En un apartado sobre las consideraciones preliminares de la *modernidad líquida* Zygmunt Bauman (2002) aporta un análisis sobre la compra como exorcismo. Observa que la compulsión a comprar se instaura en la sociedad moderna como batalla contra la gran incertidumbre y el sentido de inseguridad propio de la época. Por eso el sociólogo polaco se pregunta detrás de qué corren los hombres y de qué van huyendo y concluye que van detrás de sensaciones que otorgan placer y de objetos coloridos y llamativos, tal vez buscando esa certeza efímera que la mercancía promete ante la desoladora angustia.

Desde esta perspectiva, podemos considerar que viajar también es considerada una forma de consumo, como escape que permite dar a conocer el lugar a donde llega. Por esa razón, el periodista puede dar cuenta de la vida

cotidiana y las lógicas de consumo por medio de su atento curiosear, generando complicidad con los lectores, que quizá también intenten alguna vez el ritual diurno de la compra como una respuesta a las incertidumbres e inseguridades. Esa catarsis de época se revela en artículos de Gallardo, que van desde la sección de la *Donna* en Punta del Este hasta los elaborados desde Europa.

El hecho de radicarse en Italia, uno de los países emblemáticos de la moda y el diseño, le permite acceder a experiencias y novedades que por entonces hacían la diferencia, y a las cuales la cronista sabía sacarle provecho. Como puede leerse en *Este año Italia encumbra a la ciudadana chic*[102]*,* Gallardo recupera en un cruce de voces en estilo directo e indirecto expresiones irónicas con autopercepciones escépticas (Tanner, 1993):

> "Nítido, depurado, desintoxicante.” Los tres adjetivos con que el modista Gianfranco Ferré define su nuevo estilo pueden atribuirse al conjunto de la ropa que las mejores firmas italianas propusieron en la trigésima edición de la Feria del Pret-à-porter de esta ciudad. Seremos serias, refinadas, nada frívolas hasta severas, mire usted. Para empezar, los ruedos bajan hasta la pantorrilla y las modelos desfilaron sin maquillaje con Pequeños rostros patibularios lívidos. (2022, 164)

En este sentido, podemos conectar a Gallardo con esa tradición de cronistas que también se abocaron a la moda y a los lujos, como es el caso de Ruben Darío, aspecto trabajado recientemente por la crítica, nos referimos puntualmente a las las consideraciones aportadas por Alba Aragón (2011) sobre la revista publicada en París, *Elegancias*, donde el poeta autor de *Prosas profanas,* fue director literario entre 1911-1914.

La crónica *Días nublados: entre la siesta y la compra*[103] tiene como escenario a la Punta del Este del año 1970; en ella Gallardo abunda en descripciones sobre las madejas de lana importadas, muy en boga en esa época, y que eran un entretenimiento en los días grises en los que no se podía ir a la playa; la *Donna* sugiere ir detrás de ellas, en esa especie de exorcismo capitalista que menciona Bauman (2002), que alcanza para que el consumidor evite encontrarse consigo

[102] Publicado originalmente en *La Nación*, de 25 de abril de 1984
[103] Publicado en *La donna è mobile*, en *Confirmado*. 4 de marzo de 1970.

mismo en la soledad de una casa de playa. Desde una tienda económica hasta otra cara son referidas en la nota destinada a aquellas lectoras que despuntan su tiempo libre en una ciudad de ocio, con tejidos que revelan la calidad de las lanas, mencionadas por la cronista en sus diversas variedades, colores y calidades:

> correrse a Maldonado, donde los precios son más bajos. A media cuadra de la plaza, calle Florida casi Sarandí, está la mercería denominada Super Market (...) adquisición de lana Dralon (orlon 100x100), material de los famosos suéteres Burma tan comprados por las friolentas argentinas" (Gallardo, 2022, 299)

De esta crónica podemos además inferir ciertos hábitos de la ciudad uruguaya como dormir la siesta o visitar la peluquería, además de ir de compras los días grises. Esto permite reconocer que la cronista teje una trama donde sus andanzas se "insertan en un entorno urbano de alta densidad comercial, con la cual se encuentran en perfecta ósmosis. Esta porosidad los hace infinitamente fáciles de atravesar; forman una continuidad de la calle." De Certeau, 1999, 105.

En su visita a New York, las monumentales vidrieras y los paisajes urbanos deslumbran la atención de la cronista, así como también las tiendas donde puede identificar las costumbres de sus habitantes. Al arribar a la megalópolis la observación de nuestra cronista sobre el consumo se vuelve más analítica: "La batalla del comercio, disimulada bajo las flores de la publicidad, tiene el encono de todas las batallas que trepidan en New York" (2022, 251).

La referencia a los medios de transporte, como el colectivo urbano o los taxis, también le permite estereotipar esa diversidad y tener un panorama general del movimiento de los habitantes, así como de la forma en que se organizan sus desplazamientos, y hasta alcanzar deslindar cuestiones formas de segregación como ocurre con los ómnibus que vienen de barrios periféricos hasta el centro "nunca viajó en uno de esos autobuses que vienen de los suburbios. Y donde resalta de pronto que uno es el único blanco" (2022, 252).

Otra forma de balizar los entornos urbanos de alta densidad (De Certeau, 1999) se da a través de la lectura, ya que, según la autora, "basta abrir un diario para entretenerse en New York. Los diarios parecen crujir de violencia" (2022, 250). En efecto, las crónicas de nuestra viajera dan cuenta de que la lectura del periódico

local es una forma más de acceder a la ciudad que se encuentra visitando, así, en una crónica en ocasión de visitar la ciudad de Barcelona *la donna* nos cuenta que "el sabor está en los pliegues de los diarios. Por eso el gusto de viajar es en gran parte el de variar de noticias locales." (2022, 115).

Ir a comer es otra forma de conocer la ciudad, es otra forma de acceder al placer sensible, gustativo y olfativo, de una cultura y de una sociedad que ofrece sus sabores locales; "todo hotel o guía les indicará los restaurantes famosos. Yo sugiero algunos sitios donde ir a caer según el horario en que los encuentre el mediodía" (2022, 146). Desde las trattorias italianas, los restaurantes neoyorquinos, los bares y fondas del interior del país o posar los ojos en diarios locales de metrópolis del mundo, serán los lugares donde a veces el personaje de la *Donna* o la misma Sara Gallardo van corriendo detrás de mercancías que cubren, de manera intermitente, la incertidumbre de la sociedades líquidas.

Borges y Bioy Casares

Otro aspecto notorio en las crónicas de la autora tiene que ver con su vínculo con el mundo de las letras en lo que respecta a su estancia en Europa. Así elabora dos crónicas donde describe, narra y conmemora a dos autores del canon argentino: Adolfo Bioy Casares (homenaje en Italia) y Jorge Luis Borges (ceremonia por el fallecimiento en Suiza).

En estas reconstrucciones de momentos que efectúa Gallardo se registran multiplicidades polifónicas, presentaciones fragmentadas, temporalidades inconexas de un mismo episodio, remembranzas y evocaciones, comentarios irónicos, por nombrar algunas características. Estos recorridos posmodernos que incluyen muestras, exposiciones, presentaciones de libros, entregas de premios y reconocimientos son relevados por la cronista en algunas ocasiones, en distintos lugares de Europa.

En el título *Presencia de Bioy*[104]*,* localizamos un narrador que no cuenta de manera cronológica-consecutiva el momento, sino el artista que incorpora partes presentadas de modo fragmentario, procedimiento distinguido por Jameson como marca propia de las sociedades del capitalismo tardío: "los dos rasgos del

[104] Originalmente publicado en *La Nación*, 16 de septiembre de 1984

posmodernismo en los que me extendí aquí -la transformación de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en series de presentes perpetuos- son extraordinariamente consonantes con este proceso (1999, 38).” Esta forma de hilvanar el relato permite a la vez desentronizar la celebración de los distinguidos y los tiempos de los rituales sociales, presentado en forma de pastiche: “El pastiche es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor” (Jameson, 1999, 20)

En la crónica dedicada a Bioy Casares, desde el comienzo se menciona la ausencia del homenajeado que en este caso es el escritor argentino, pues el título señala un oxímoron presencia/ausencia. Lo revela un agente de cancillería, desde ahí empieza a desarmarse un poco el evento. Más tarde, en la misma jornada, Italo Calvino, al recibir un reconocimiento, pondera el cosmopolitismo de los autores argentinos y se refiere a la literatura latinoamericana con una afirmación provocadora y polémica, que Gallardo cita para ilustrar el ambiente del episodio que apuntaba a ser un homenaje convencional: “Detesto el folklore. Neruda, Asturias y Amado encarnan cuanto más odié siempre, el escritor en papel oficial, que es lo contrario del escritor” (2022, 174).

La otra nota de prensa que releva el funeral de Jorge L. Borges se encuentra en el título *Fue raro estar allí*[105]*;* la cronista compone un ethos abismado y sentimental, donde los recuerdos vividos y las lecturas se enredan hasta configurar un personaje inmortal con el cual se puede conversar “sabíamos, Borges, que usted en aquel entierro estaba enterrando un sueño nuestro: es decir, que nos está enterrando” (2022, 236). En esa configuración, de la cual la cita da cuenta, se anudan los problemas identitarios, elementos compartidos (Anderson, 2007) que involucran a la lectora y a los compatriotas: “unitarios y federales”, “tolderías”, “Sarmiento, Spinoza” (236), lo mítico y hasta la figura de la cautiva.

El diálogo hipotético prosigue de forma nostálgica; en dicha interlocución no se mezquina la finura de lenguaje y la intertextualidad de enunciados borgeanos. Sin embargo, en ese relato se evita de manera notoria todo giro humorístico y/o irónico: “abandonados por usted para siempre en una desolación americana de senderos que no se bifurcan”. Luego del conjunto de evocaciones literarias y la descripción de un sobrio cajón mortuorio, Sara Gallardo, pintada de amistosa dama argentina,

[105] Publicado en *La Nación*, 22 de junio de 1986.

prefiere despedirse llamándolo *La alondra*, cuyo comportamiento describe movimientos de soltura en el aire; ave que puede mantenerse quieta en el aire ascendiendo y descendiendo, según la enciclopedia Wikipedia[106].

Las notas de prensa sobre Bioy Casares y Borges son parte de la red de vínculos que la autora cosechó en su país de origen. Dos marcos conmemorativos presentados de manera diferente, pero con recursos de los tiempos posmodernos donde lo subjetivo, lo parcial y la disolución de la formas rígidas, lo fragmentario (Bioy) y el bosquejo lírico (Borges), priman por encima de la crónica rigurosa que cubre un acontecimiento social.

Destiñendo el color local

En este apartado nos detendremos a ver cómo Sara Gallardo, a partir de recursos como la ironía, elude la tradicional forma de presentar relatos en cuyo marco referencial se encuentra teñido de colores locales, donde el telurismo predomina, de manera especial, en los márgenes de los grandes centros del capitalismo. El siguiente fragmento es ejemplo de cómo la mirada de la cronista se desmarca de entonaciones cargadas de color local:

> Una bahía resplandeciente, nosotros volcados en la borda, una ciudad cortada por un barranco rojo. Brasil, agua que enceguece,aire que asfixia. Más que aire, vapor, más que vapor, caldo. Sobre el barranco y bajo el barranco, San Salvador de la Bahía de Todos los Santos. Cúpulas y cúpulas, ascensores para unir la ciudad alta y la ciudad baja, edificios blancos, miserias de colores, tiranía del verde, las 365 iglesias de la leyenda esperan." (Gallardo, 2022, 79).

En la cita anterior, correspondiente a la crónica *La ridiculez de ser el turista en el más allá*[107], en ocasión de uno de sus viajes a Brasil, advertimos que la autora se desvía de la tendencia a describir de forma pintoresca a una ciudad marcada por cuantiosas presentaciones coloridas y exóticas. Estos lugares comunes no parecen subsistir por más que lo *resplandeciente* sea referido, pues la asfixia termina de desafinar la idea, y esa gradación aumenta cuando se sustituye el agua por el caldo,

[106] Alauda arvensis - Wikipedia, la enciclopedia libre
[107] Publicado en *Confirmado*, 11 de enero de 1972.

y más todavía con miseria y tiranía. En la nota de prensa advertimos una enumeración dispuesta de modo análogo a un recorrido turístico donde se suceden los atractivos turísticos parodiando el interés secular de los programas viajeros, pues Bahía, su centro histórico, es reconocida por sus iglesias, una para cada día del año, que la autora prefiere eludir con su característico humor confiando en la curiosidad por los motivos humanos. De este modo, la devoción, las esbeltas figuras y los avatares que se viven en la ciudad, en una *ironía de situación*, *desentono de los hechos y contradicciones lógicas* (Tanner, 1993, 482), permiten leer a una cronista escéptica, que no se encuentra deslumbrada ante ese mundo nuevo sin ignorar lo que la vista le ofrece:

> Convocación y sexo, dificil separarlos. Tal vez baste con decir raza negra. Nada más bonito que las colegialas de azabache que se persignan, y rezan y después suspiran, sacan un peine y un espejo, deshacen el rodete de mota planchada y vuelven a armarlo. Un señor - viajero- parece a punto de abalanzarse sobre ellas. (2022, 81)

Similar operación notamos en la crónica *Sorpresas africanas*[108]. Gallardo va en la misma línea de no dejarse envolver por el pintoresquismo o los lugares comunes de las narrativas de lo telúrico. Esta vez, no como testigo directo, sino como oyente que relata lo que le contaron, en términos de Roland Barthes el *shifter* (2009) de escucha. En esa recreación de la conversación con una amiga que le cuenta su viaje a África (no menciona ningún país o ciudad en particular, solo refiere el continente) se despliegan “dos relatos de viaje, y bien originales” (2022, 78): el primero, acerca de una calesita que exhibe animales que se secundan uno detrás de otro bien pegados que atrapaba de manera completa la atención de la opinión pública (prensa y sus habitantes), y que con el tiempo ha ido desgastándose hasta perder el interés popular; el segundo, sobre una cúpula en la que escalan herejes que compiten para llegar a una cima que nunca alcanzan, porque el que llega primero empuja al otro, o se impiden el paso y “algunos que ellos han tirado a la basura hace años (...) a veces son llamados por los mismos que los tiraron ¿Y qué cree usted que hacen? Pues suben y vuelven a empezar ¿Ha visto cosa semejante?” (2022, 78).

[108] Publicado en *Confirmado*, 14 de abril de 1971

A esas narraciones, ella responde, en la medida que su interlocutora va desarrollando las historias de tono caricaturesco, con sarcasmos, ironías, carcajadas, u otros juegos de lenguaje, como si resonaran de modo alegórico aquellas situaciones locales experimentadas en persona por la cronista, como si la ridiculez de las imágenes presentadas conviven en el mundo de ambas, mientras les lustran las botas y dialogan con cierta liviandad, lo que Grimson (2011, 177) la campo de interlocución entre quienes comparten una trama simbólica común.

De esta manera, podemos leer una forma peculiar de presentar la experiencia viajera, desacralizando el relato telúrico residual en la información turística que se ofrece en el mercado. Además, destiñe en presentaciones corales el color local con que se suele exaltar ese tipo de espacios urbanos de las márgenes, distante de los centros hegemónicos del capitalismo.

Geopolítica

> "Tampoco resulta fácil concentrarse en el hecho de que el 32 % de la población mundial que vive en los países ricos controla el 88 % del producto bruto del planeta", (Gallardo, 2022, 115)

El epígrafe recupera datos de las noticias leídas por la cronista en uno de los periódicos de Barcelona, estos elementos que aparecen en algunas de sus crónicas son indicios que revelan el interés de la cronista por su presente. La lectura nos deja ver que la política internacional le resulta insoslayable en su transitar por Europa. Gallardo no intenta mostrarse ajena a la situación mundial, a la forma en que están distribuidas las riquezas y al delicado hilo desde donde pende la pulsión bélica. Sin embargo, sus enunciados dan cuenta de una postura ética en la que se muestra cuidadosa de tomar partido, pues no pierde de vista las complejidades que suscita el concierto de intereses hegemónicos en juego.

Tras dos décadas de finalizada la Segunda Guerra Mundial, la autora de *Eisejuaz* visita las Alemanias (occidental y oriental). En su discurrir narrativo notamos que Gallardo se detiene en dos cuestiones centrales: el pesado sentido de culpa del pueblo alemán y el imparable crecimiento que no deja de mencionar:

“Hace veinte años esto era un solo montón de cenizas. Hoy parece una minuciosa máquina aceitada que funciona sin ruido” (Gallardo, 2022, 93).

Diseñada a modo de diario de viaje, la crónica titulada *Veinte años después del nazismo*[109]*,* nos permite ver que, a pesar de verse sorprendida por el crecimiento del país occidental, Gallardo se mantiene escéptica (Tanner, 1993), preocupada por no dejarse embelesar por ese brillo: “La gente se divide en dos clases de fanáticos: Los pro Alemania. Los anti Alemania. Yo… voy a ver” (2022, 91). El mismo escepticismo muestra la autora al llegar a la línea entre Alemania oriental y occidental. Allí recrea una escena donde los parientes separados se saludan de un y otro lado de la frontera, así presenta un plano en perspectiva desde un alto donde puede observarse ambos países: “veo una mujer que saluda con un pañuelito, y después se lo lleva a los ojos” (94). Aquí reconocemos las tensiones de la guerra fría, de parientes separados por fronteras políticas que comparten una trama simbólica marcada por una historia familiar y una guerra mundial. En términos de Grimson: “así como dentro de las fronteras identitarias instituidas por agenciamientos políticos hay una cierta heterogeneidad cultural, también puede suceder exactamente lo contrario” (2011, 183).

Por medio de secuencias recortadas y fragmentadas, el cruce de la frontera es descrito de un modo frío: las fuerzas de seguridad de la Alemania Oriental la conducen hacia un espacio donde no se siente del todo cómoda. A través de esa experiencia inmersiva, la cronista se involucra y se compromete con la vida cotidiana (Agudelo, 2012), se suma a un contingente escolar y los sigue hasta el museo donde conoce obras edilicias que forman parte de su enciclopedia como el altar de Pérgamo. Al volver hacia el lado occidental transita una tensa situación en la aduana de la cual sale aliviada tras la acequia de los agentes soviéticos alemanes.

> Una tarde cruzo al "otro lado". Es un trámite largo. Los coches hacen cola frente a una barrera blanca y roja que se levanta. Después hay que esperar en galponcitos de madera donde alemanes con esos mismos uniformes sovietizados revisan pasaportes, hacen vaciar canastas donde hay verduras o ropa, miran atentamente la foto del pasaporte y la comparan con la cara de uno, etcétera. (2022, 99)

[109] Originalmente publicado en *Atlántida*, abril de 1966.

En los episodios descritos acerca de las Alemanias, consideramos que Gallardo busca narrar no sólo los avatares de un viaje que atraviesa geografías sensibles del mapa geopolítico que recorta la Guerra Fría, sino las realidades menos visibles de dos agenciamientos políticos (Grimson, 2011) que comparten lazos familiares y formas de identificación de ambos lados, que no pueden encontrarse, y que en sus conversaciones evitan el término nacional por esa alusión al nacionalsocialismo alemán.

Notamos con este ejemplo del control fronterizo que divide las Alemanias de posguerra, cómo opera el dispositivo panóptico referido por Foucault que Byung-Chul Han lo resume en la *Sociedad del Cansancio* como ”aquellos muros de los centros disciplinarios que marcan la separación entre el ámbito de lo normal y los de lo anómalo” (2024, 25).

En el artículo *Cruzadas*[110] (2022, 130)*,* al comienzo de la nota, la cronista apela al género epistolar, al copiar una carta enviada al entonces presidente de Estados Unidos, Ronald Regan, con copia al entonces Secretario General del Partido Comunista Soviético, Leonid Brézhnev, donde algunos militantes por la paz hacen un llamado de atención a los líderes para iniciar el avance definitivo hacia el desarme. En la crónica teñida por la impureza epistolar (Derrida, 1980), Gallardo señala que la carta tomó un carácter público ya que se reprodujo en los medios masivos de comunicación del mundo. Para dicho fin agrega otro fragmento expresado por un desarrollador tecnológico militar, Bernard Benson, quien abandona la ciencia por tomar conciencia del peligro creciente de la guerra nuclear a escala planetaria:

> Los jefes de Estado saben que hay contradicción entre superarmamento y bienestar. Si pudieran hacer desaparecer con una varita mágica todas las armas de todos los países, yo sé que Reagan, Brézhnev, Mitterrand..., todos lo harían con gusto. (2022, 132)

Con esta crónica, Gallardo reimpulsa la propuesta de quienes luchan por el desarme mundial, a través de procedimiento polifónico de incorporar las voces de los militantes que convidan a los lectores para que escriban cartas a los líderes

[110] Originalmente publicado en *La Nación*, el 20 de octubre de 1981.

mundiales solicitando el fin de la industria armamentística “si cien millones de cartas llegaran a cada oficina” (2022, 132).

A nuestro entender, esta crónica no está redactada con el estilo de la ironía y el sarcasmo que caracterizan a la escritora cuando afirma “ya no se trata de temblar o de burlarse de profecías más o menos tremendas” (2022, 131). Sí utiliza la acumulación de fragmentos propios de su estilo posmoderno, como también recursos de la oralidad como la pregunta retórica pero su tono apunta a la suspicacia de los lectores e invita a la toma de conciencia y a incentivar a la acción de manifestar, a través de cartas, la preocupación. Como sello final interpela “¿Escribimos?” (2022, 133).

Entonces ante la amenaza de guerra permanente Gallardo se adscribe a lo que Hobsbawn llama (2016) “movimientos pacifistas internacionales, dirigidos fundamentalmente contra las armas nucleares, que ocasionalmente se convirtieron en movimientos de masas en parte de Europa, y que los apóstoles de la guerra fría consideraban como armas secretas de los comunistas” (236). Busca más adhesiones por la escéptica desilusión de comprender los peligros inminentes, a sabiendas de que hay otros contemporáneos que comparten su preocupación a quienes puede interpelar: “las categorías identitarias, ciertamente, no sólo se usan para referir a una descripción de la sociedad o para aludir a la relación del hablante con su sentimiento de pertenencia. Las personas también las utilizan para referirse a sus interlocutores: una situación clave de reconocimiento, aceptación o rechazo.” (Grimson, 2011, 186)

Para la crónica sobre *Belén, alcaldes y otras cosas*[111] (2022, 134) elabora un mapa en el cual ubica las partes en conflicto y narra las delicadas formas de convivencia en la vida cotidiana. Vemos un ejemplo cuando discurre en torno al acceso a los estudios superiores de los palestinos como variable que indica las formas de inserción o exclusión en el tejido urbano “¿Qué quiere ver? (...) ¿la universidad árabe que los judíos acaban de cerrar?” (2022, 134). La Universidad de Biezrib, con doscientos estudiantes, había sido cerrada por entonces, un espacio de formación donde se enseñaba ingeniería, ciencia, psicología, artes y medicina china. La tensión se encuentra trazada en la mención de bombardeos y de los límites establecidos por la dinámica de la guerra aún existente entre dos agencimientos

[111] Originalmente publicado en La Nación, el 12 de febrero de 1982.

políticos : Israel y Palestina, dos territorios que componen una parcela del mundo heterogénea (Grimson, 2011). En el texto reconocemos un *ethos* de voz periodística inmersiva, involucrada con el *in situ*, con el propio cuerpo expuesto en un área de muerte y violencia, de injusticias y desgarros, de despojos y miserias; a modo de la alegoría del ángel que vira y solo registra escombros y otros restos: " 'Bumm' se oyó en los sótanos del edificio. Es un jet. (...) Era Jerusalén oriental, el barrio árabe". (134).

En un automóvil Gallardo recorre el "territorio ocupado" con jóvenes de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), y en ese marco van señalando y fundamentando la postura de la organización:

> Palestinos. Ahora se llaman así. Son los árabes que han vivido aquí durante los últimos mil años. Los árabes que cumplieron con su palabra en cada tratado con los ingleses, y fueron cada vez traicionados por los ingleses. (136)

La cronista incorpora también en estilo directo algunas frases de los miembros de la OLP que informan que el territorio jamás será devuelto y que el pueblo palestino ha soportado mil años de invasiones romanas, inglesas, cruzadas y turcas. Más adelante, agrega un dato que modula la argumentación a favor de la organización, al señalar que muchas familias vecinas del edificio universitario que atienden a los visitantes con mucha hospitalidad no siempre están de acuerdo pues los acusan de cierto fanatismo, algunas de formación cosmopolita y otras cristianas. El matiz que agrega la cronista se anuda con lo que Grimson expresa que "un miembro de una sociedad se identifica, es interpelado e interpela a los otros: se afilia y se desafilia, estigmatiza y es estigmatizado, contraestigmatiza." (2011, 186)

Gallardo logra así interconectar esferas de la vida privada-íntima con las esferas de la pública-colectiva y las históricas, en delicado asunto bélico que continúa irresuelto.

Con la entrevista titulada *Alexander Zinoviev, maestro de pensar*[112], Gallardo realiza un ejercicio particular, pues no presenta el formato convencional de preguntas del periodista y sus consecuentes respuestas, sino que elabora una especie de resumen de la postura del filósofo y sociólogo ruso, en una exposición

[112] Publicado originalmente en *La Nación*, 3 de agosto de 1981.

crítica hacia Occidente y a la Unión Soviética. La autora organiza la crónica con títulos y fragmentos en estilo directo del propio Zinoviev, como forma de dar voz a quien ha sido desdibujado por ambos bandos de la guerra fría. Por ello, Gallardo reproduce, desde Munich, tal cual sus palabras "le ruego que escriba sus impresiones. Mis ideas, los periodistas las usan para expresar lo que ellos quieren. Si no me hubiera dicho eso, no hubiera puesto mis impresiones." (2022, 121).

Podemos interpretar la cita como una declaración de principios periodísticos, pues muestra frente a los hechos la posición ética de abstenerse de inscribir sus propias sensaciones y emociones a la hora de elaborar un relato periodístico, opta por el shifter testimonial de escucha (Barthes, 2009). Ese *ethos* o rasgos de carácter que plantea Maingueneau (2009) en su modelo de análisis del discurso, la forma en que se corporiza el enunciador lo leemos en Gallardo, quien gradúa su lugar de enunciación con temas delicados como la guerra fría, y además borra la distancia entre el entrevistado y entrevistador para ubicarse dentro del espacio narrativo-descriptivo.

Vale aclarar que el *ethos* también permite identificar desde qué lugar se enuncia, la postura moderada o crítica, o hasta personal en que se construye el enunciador, en ese caso la conciencia de gradación de la voz periodística.

Asimismo, notamos que, a través de estas impresiones, la cronista elabora la escenografía hogareña del ex funcionario soviético y su familia: "Alexander Alexandrovich Z, Olga su mujer, y Polina, la hijita de diez años" (Gallardo, 2022, 122), una imagen de grupo estable y asentado en la ciudad de Munich, que obtura ese marco escénico que aleja al público y empatiza al exiliado con el lector.

Así, la cronista sigue anotando un conjunto de consideraciones donde revela la situación de tironeo entre la prensa soviética y la occidental al copiar el siguiente enunciado "¡¿Yo?, si ahora me acusan de estar pagado por la KGB!." (122) En suma, el ejercicio de la autora puede considerarse a la vez una especie de crítica al periodismo internacional cuando aborda temas delicados que lindan entre la paz y la guerra. Incluso el mismo al mencionar a Tolstoi en esa entrevista cuando hace referencia a una de sus novelas *Felicidad conyugal.*

Hasta podemos observar que, a la hora de narrar episodios y conflictos enmarcados en tensiones internacionales, la cronista mantiene un tono escéptico, con un tinte subjetivo despegado de posiciones parcializadas, lo que le permite

situarse con sus notas de prensa en zonas grises. Quizá por lo que afirma Hobsbawn “la razón de esta impotencia no reside sólo en la profundidad de la crisis mundial y en su complejidad, sino también en el aparente fracaso de todos los programas, nuevos o viejos, para manejar o mejorar los asuntos de la especie humana. El siglo XX corto ha sido una era de guerras religiosas, aunque las más militantes y sanguinarias de sus religiones, como el nacionalismo y el socialismo, fuesen ideologías laicas nacidas en el siglo XIX, cuyos dioses eran abstracciones o políticos venerados como divinidades.” (2016, 556)

Escenas

> **“...**operaciones lingüísticas que crean los matices, la dimensión combinatoria de cada elemento para que el “alma integral” del espacio creado adquiera la fuerza de la verosimilitud.” (Heffes, 2008, 18)

En las crónicas de Gallardo podemos reconocer algunas escenografías urbanas que la autora recrea a partir de los años sesenta, vinculadas con los fenómenos de masas y sus desbordes en las distintas esferas de la praxis cotidiana. Es el sujeto del capitalismo intentando dar sentido a sus entornos urbanos, lo que podríamos llamar una forma que tiene el sujeto de representarse en relación con la práctica; en esa línea leemos la representación de un individuo que intenta describir su mundo social y que a la vez es un modo de revelar lo que empieza a surgir según Jameson:

> en algún momento posterior a la Segunda Guerra Mundial empezó a surgir un nuevo tipo de sociedad (diversamente descrita como sociedad postindustrial, capitalismo multinacional, sociedad de consumo, sociedad de los medios, etcétera). Nuevos tipos de consumo; obsolescencia planificada; un ritmo cada vez más rápido de cambios en la moda y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los medios en general a lo largo de toda la sociedad en una medida hasta ahora sin paralelo. (1999, 37)

Electric Circus

Algunos de los rituales y hábitos de los convulsionados años 60 son el objeto de la la crónica *Las enseñanza del Electric Circus*[113], del año 1968, en New York. Aquí, la voz enunciadora configura un mundo oscuro, misterioso, psicodélico, desbordado de jóvenes que habitan esa parte de la ciudad, en un año muy particular marcado por la Primavera de Praga y el Mayo Francés; entre la preocupante guerra; el boom psicodélico y la reciente innovación de The Beatles titulada *Sgt. Pepper 's Lonely Hearts Club Band* (1967). "Es como entrar a pie por los pasillos del Tren Fantasma del Italpark (...) figuras que reproducen el ensueño psicodélico, y el aire espeso tiene un color acre y dulzón, que es el olor de la marihuana" (2022, 265)

En esta analogía donde la autora apela a la semiosfera porteña del Italpark, los jóvenes neoyorquinos son parte de la escenografía; muchos de ellos sentados y dormidos en pasillos, en terrazas de fumadores y enamorados y en una pista con luces donde la *colección de existentes* (Barthes, 2009), enumeración de personajes, confieren una unidad de sentido propios de una semiosfera de la vida nocturna de los años sesenta, en una cosmópolis trazada desde un espacio autobiográfico inmersivo. La cronista va en búsqueda de aquellos estereotipos urbanos que ofrecen rasgos muy particulares como muchachas pálidas, muchachos con melenas, con barbas y bigotes, negros y negras con pelucas, minifaldas y pantalones, que conviven entre música y espectáculo circense. Gallardo no construye una voz abismada por ese mundo hippie en apogeo, en todo caso duda de su "auténtica" rebeldía y resalta en cambio sus contradicciones (Tanner, 1993) cuando los presenta como desprendimientos del movimiento *beatniks*[114] de años anteriores en vías de ingreso a la sociedad de consumo "Un ejemplo: la industria de la ropa *antiestablishment* de la juventud es un negocio nacional de unos ciento cincuenta millones de dólares anuales" (2022, 267-268). Asimismo, anexa una argumentación

[113] Originalmente publicado en *Confirmado*, 25 de abril de 1968.

[114] Beatnik es un término inventado en 1958 por el periodista estadounidense Herb Caen con el fin de parodiar y referirse despectivamente a la generación beat y sus seguidores, apenas meses después de que se publicara *En el camino* (On the Road), la novela-manifiesto del movimiento, escrita por Jack Kerouac. Aunque los escritores beat rechazaron el término por despectivo, el mismo fue adoptado y difundido ampliamente por los medios de comunicación, aplicándolo a un estereotipo juvenil distinguible por la forma de vestirse y arreglarse que se hizo moda, y relacionándolo con una actitud proclive a la holgazanería, el desenfreno sexual, la violencia, el vandalismo y las pandillas de delincuentes. Con el tiempo la denominación terminó siendo aplicada de manera indiscriminada, tanto al estereotipo, como a los artistas de la generación beat y sus seguidores.Beatnik - Wikipedia, la enciclopedia libre

sobre el puritanismo que también se resalta en otra crónica anterior *Estos pueblos rubios, eficaces, cándidos*[115] . En esa delación ejemplifica con un tono burlesco y ácido la idea de la fundamentación puritana de cada acción "toman droga porque libera el alma o para unirse con el Absoluto o por cualquier motivación que los justifique. Son incurables." (2022, 268)

El celeste de Maradona

En el artículo *Nápoles está toda celeste*[116], en el marco de la celebración por la obtención del título del Calcio italiano, el campeonato del equipo liderado por Diego Armando Maradona, el recurso preponderante es la hipérbole carnavalizada (Pauls, 1980), utilizada por la autora para referirse a la ciudad. Leemos la celebración del equipo, donde hasta los canastos de fruta están pintados de celeste y los globos con forma de corazón con el mismo color cubren el cielo. Es el equipo del sur de Italia, un club de escasos recursos, que no pertenece a los gigantes de la liga de fútbol de todos los tiempos.

El celeste recubre cada rincón de la ciudad, y por las calles se desbordan una importante variedad de habitantes: "las cien Rosalinde Sprint (...) travestidos de tradición añosa, bajarán por la calle Toledo todos de azul y de lentejuelas" (2022, 239). De la mano de la hipérbole, la carnavalización se consagra con la recreación del paso de cuatro carros alegóricos y un caballo de Troya que colorean el desfile: "el primer carro ya está listo: está el rey Maradona en el centro (...) El segundo es un enorme Vesubio que expulsara en bocanadas de fuego a los otros *scudettos*" (239).

El orden entre lo bajo y lo alto se subvierte, las iglesias tienen los muros pintados con la figura de los jugadores de fútbol; los comercios llevan el nombre del mito naciente[117] y las *Garrafas de Maradona*, cuya figura marcará la vida del pueblo napolitano desde entonces y dará nombre al estadio de fútbol.

Sin embargo, Gallardo no se priva de repatriar al ídolo cuando enfatiza, también mediante la hipérbole, su identificación originaria con lo nacional (Anderson, 1993) al ubicarlo en la serie de nuestros "próceres nacionales", al señalar que el

[115] Originalmente publicado en *Confirmado*, 18 de abril de 1968.
[116] Publicado en *La Nación*, 10 de mayo de 1987.
[117] María Rosa Lojo en *Cuerpos resplandecientes* (2023) narra a modo de crónica cuando visita el Salón de honor de la Universidad de Oxford en 1995. Lojo, desde la perspectiva del mito popular (según lo menciona en el prólogo), elabora una narradora que debe cubrir ese suceso de Maradona poco relevado en la memoria local.

celeste que en ese momento colorea Nápoles, es “el celeste de Belgrano, de French y de Berutti, para precisar. El de Maradona, para ser justos. El nuestro, para ser exactos” (238).

Mod, rock y el ave tropical[118]

En esta crónica, la ciudad de Londres es descrita a partir de características particulares que caen fuera de los lugares comunes. Gallardo no se detiene en el Támesis, el *Big Ben* o los jardines londinenses. Opta en cambio por recrear notas de sentido que asimilan la cotidianeidad y el colorido propio de la sociedad de consumo londinense. Notamos que cuesta delinear al típico habitante, pues más bien se encuentra con una diversidad de estereotipos urbanos propios de las sociedades líquidas. Desde el *underground*, pasando por el *rock* y el *punk,* la urbe londinense luce sus ropas como si cada uno fuera una vidriera, representante de una tribu o un culto que luego se hizo extensivo a todo el mundo occidental. “las chicas y los chicos, con copetes azules, verdes y rojos muy verticales, y alfileres de ganchos en las orejas. Hay que ver qué trabajo da eso de desdeñar la moda (...) el atuendo terrible preparado para los amigos.” (2022, 120).

El mercado de la moda atraviesa a los grupos sociales y a distintas esferas de la praxis, desde la reina y la primera ministra Margaret Thatcher hasta los jóvenes y al trabajador, en un espacio de interlocución en el cual las interpelaciones están codificadas por los estereotipos y el anonimato metropolitano. La relevancia del *look* como forma de identificación, a veces es un acto de resistencia, otras de evasión y otras de conformismo, nos invita a pensar en las consideraciones de Eric Hobsbawn:

> La razón por la que los diseñadores de moda, unos profesionales poco analíticos, consiguen a veces predecir el futuro mejor que los vaticinadores profesionales es una de las cuestiones más incomprensibles de la historia, y para el historiador de la cultura, una de las más importantes. Es, desde luego, crucial para todo el que desee comprender las repercusiones de la era de los cataclismos en el mundo de la alta cultura, de las artes elitistas y, sobre todo, de la vanguardia. Porque se acepta con carácter general que estas artes anunciaron con

[118] Originalmente publicado en *La Nación,* 2 de abril de 1980.

> varios años de anticipación el hundimiento de la sociedad burguesa liberal. (2016, 182)

Los medios de transporte, como el metro y los ómnibus, más las calles y sus tiendas, moldean los cuerpos de quienes son pasajeros y transeúntes. El paso del tiempo está señalado por el paso de las modas musicales y vestimenta, a partir de lo que Fredric Jameson señala como cualidad del capitalismo tardío marcado por los tiempos que impone el mercado: “un ritmo cada vez más rápido de cambios en la moda y los estilos” (1999, 37).

De nuestras lecturas llegamos a inferir que Gallardo recrea lo que observa y escucha (Barthes, 2009) en la vida cotidiana de su transitar. Evita adornar, disfrazar o solemnizar presentando una mirada propia de los conjuntos cosmopolitas, de los problemas que aquejan al mundo como las guerras o conflictos étnicos-religiosos. También parodia o elabora presentaciones pastiche de hechos como el ir de compras u otros rituales del mundo del consumo, arribar a un puerto o caminar por calles de ciudades exóticas.

El viaje entonces resulta una búsqueda creativa, de relativo carácter temporal, pues puede residir un tiempo como ocurre con Roma, o ser la *flâneur* de calles neoyorquinas donde el único vestigio de su paso queda registrado en una crónica o alguna carta. Esta exploración de mundos y culturas es presentada de forma fragmentaria y polifónica, con ciertas estrategias del discurso paródico. A nuestro criterio, las crónicas Gallardo escenifican un estado permanente de viaje donde interaccionan universos de discurso que combinados por un arte de escribir periodismo y literatura provocan los desplazamientos entre distantes y disímiles geografías esbozadas con singularidad escritural.

Jameson, en su trabajo sobre posmodernismo, titulado *El giro cultural* (1999), expone escenarios urbanos del capitalismo tardío:

> pero muchos de los más recientes posmodernismos se han sentido fascinados, precisamente, por todo ese paisaje de publicidades y moteles, desnudistas de Las Vegas, programas de medianoche y cine de Hollywood de clase B y la así llamada paraliteratura con sus categorías de ediciones en rústica para aeropuertos: gótico y romántico, biografía popular, novela policial y de ciencia ficción o fantasía”. (p.16)

La cronista, así como despliega la operación paródica, también utiliza el pastiche como forma vacía de la imitación (Jameson, 1999) sin la pulsión satírica, en términos de que no busca provocar risa, a su vez, su prosa se encuentra en consonancia con la fragmentación como forma de elaboración propia de las sociedades consumistas con mercados globalizantes.

Aproximaciones hacia Sara

La lectura del corpus Gallardo nos permite visualizar que la autora utiliza distintos recursos narrativos y descriptivos que podríamos considerar característicos de los cronistas que van incorporando formas livianas y lábiles de una modernidad tramada por la influencias de los medios de comunicación y la tecnología.

A ellos, añade el uso de la parodia y la ironía para destacar las contradicciones y los absurdos de un amplio abanico de variedades de la vida cotidiana contemporánea. Esos montajes van reagrupándose a partir del diseño escenográfico que propone la periodista, los cuales son a su vez presentados con ese recurso humorístico que se desplaza por momentos hasta el sarcasmo.

Asimismo, a partir de sus labores de prensa el viaje puede volver a pensarse como marco estético y literatulizable, donde los hemisferios geográficos y otros más simbólicos (gustos y pasatiempos), y hasta más abstractos son los espacios discursivos de la cronista.

Tanto Gallardo como su cronista imaginaria, la *Donna*, toman distancia del narrador etnógrafo: ese punto de equilibrio sin desmedido acercamiento ni extrema distancia. Allí hasta podría pensarse en una especie de metodología para narrar que Gallardo incorpora junto a los recursos paródicos de la mirada burguesa.

Gallardo también reúne en sus cartas, notas y crónicas, como así también en sus ficciones, elementos que han sido olvidados o desdeñados por el canon. Leopoldo Brizuela[119] afirma que agrega lo lateral, lo que no está en el centro; también recrea lo que conoce, partes de la zona sociocultural de una Argentina que todavía miraba al siglo XIX, como se agrega en el paratexto de su novela *Enero* de la colección Abelardo Castillo, o en la ceremonia funeral de Borges.

[119] Página/12 :: Radar libros :: Escrito en las llamas

Los mencionados aspectos se urden con las marcas de la oralidad, registradas en los montajes escenográficos en que Gallardo abreva del repertorio de la tradición oral argentina, utilizando técnicas como expresiones coloquiales en diálogos, la anécdota, la digresión, las interjecciones, el autoelogio, la falsa modestia, por nombrar algunas.

En esa línea, su quehacer cronístico incorpora conversaciones, chismes, situaciones de la vida cotidiana, itinerancias callejeras, donde recorta fragmentos en un hilo convencional y a través de una dinámica correspondiente a algunas formas de recepción reconocibles en la modernidad sólida y de modo más notorio las de condición líquida o de capitalismo tardío. Los diálogos entre el sistema culto y el popular son de una permanente ida y vuelta y muchas veces se encuentran entremezclados.

Un notable comentarista, Sir Edwards

> ¿Cómo escribir ficción a la manera de la no ficción, de la literatura testimonial, de las memorias y las crónicas? Porque siempre me ha gustado y me he sentido invenciblemente inclinado a pasar de un género al otro, a invadir terrenos, a jugar en los límites. Demostración, quizás, limítrofe. Y limitado, agregará el lector insidioso, cosa que no me daré el trabajo de rebatir. ¡Limítrofe y limitado! ¡Sí, señor! (Jorge Edwards, 1997, 13)

Un notable comentarista, *Sir* Edwards

Jorge Edwards colaboró de forma permanente en los medios de prensa, lo cual lo ubica dentro de los escritores de ficción y no ficción que han tenido que subsistir, entre otras actividades, del trabajo periodístico, como muchos de nuestros cronistas americanos del siglo XIX (Rotker, 2005). También trabajó en la editorial Seix Barral durante su exilio en Barcelona, y como diplomático en distintas gestiones gubernamentales de Chile.

Desde mediados de los cincuenta inicia su vida literaria y periodística, la cual se extiende hasta el final de su vida en 2023. Es reconocida su columna de opinión de cada viernes en *La Segunda*; también sus aportes no regulares en Argentina para *La Nación y* en España para *El País*. En Francia e Italia para el *Le Monde* y *Corriere della Sera,* han tenido relevancia sus artículos. Esta prolífica praxis es reconocible en lo global de su obra y/o en los distintos géneros discursivos en los que ésta participa.

El autor de *Persona non grata* pertenece a las familias distinguidas de Chile. Su apellido se teje con muchas ramas y se complementa con otros como Valdés, del Río y Eastman, que lo ubican en una trama de lazos de parentesco que ocupan espacios importantes en la sociedad chilena. Por ejemplo, *La segunda*, periódico donde publicaba sus crónicas pertenece a "la empresa El Mercurio S.A.P., cuyos propietarios pertenecen a una rama de la familia Edwards"[120].

Otra personalidad reconocida de su círculo familiar es el rebelde novelista Joaquín Edwards Bello, autor de "El inútil", quién es recreado por Jorge Edwards en una especie de biografía ficcionada *El inútil de la familia*, donde los vínculos familiares alcanzan hasta al notable Andrés Bello:

> Cuando yo era niño, o mayorcito, yo ya empezaba a preocuparme por la literatura, en la casa de mi abuelo. Mi abuelo. Edwards Bello era hijo de un hermano de mi abuelo. Era sobrino de mi abuelo. Y mi abuelo nunca hablaba solamente de Joaquín. Mi abuelo siempre decía «el inútil de Joaquín». (2017, 1)

[120] La Segunda - Wikipedia, la enciclopedia libre

En su tío Joaquín, sus tías lectoras y en la memoria de su madre encontrará la conexión con la literatura desde muy temprana edad. La cuestión familiar está presente de diversas maneras en la obra del autor y puede además localizarse en sus trabajos periodísticos.

Una entretenida tarea

Para referirnos al material cronístico de Edwards, trabajamos con títulos que compilan los artículos, crónicas y semblanzas del autor. El primero, *El whisky de los poetas* (1994), publicado por primera vez en la editorial Alfaguara, en España, y contamos con la segunda reedición de 1997. El segundo, *Diálogos en un tejado*[121] (2003), publicado a través de la Ed. Tusquets, en Barcelona.

Edwards se reconocía como un "obligado a escribir crónica"[122], aunque no lo expresaba a modo de queja, sino como un impulso intelectual que lo desafiaba, según consta en la videoteca del Instituto Virtual Cervantes[123]. Debía escribir una pieza semanal para el diario que salía los viernes, llamado *La segunda*. Se consideraba atado a esa columna.

> Soy un cronista perezoso que ha escrito, que ha terminado por escribir, centenares y más que centenares, miles de crónicas. Fueron mis amigos editores de diarios los que adivinaron mi veta y me convirtieron en cronista a la fuerza, o me convidaron a pasar, quizás, de la narración a la reflexión oral a la escrita: en un bar de Santiago, a mi regreso de París en 1967. (1997, 11)

En esta cita, extraída del prólogo de su primera antología de crónicas, *El whisky de los poetas* (1997), Edwards refiere sus inicios en esta actividad, a finales de los años sesenta, un final de década muy convulsionado en todo el mundo, donde Chile no fue la excepción. Tuvo su primera experiencia *La Tercera* en 1968, luego pasó por *El*

[121] Como en toda antología, la selección de los textos resulta arbitraria: el espectro de los temas es amplísimo -desde un recuerdo de la niñez hasta la reflexión política- y, aunque se trate de Edwards, existe irregularidad en la selección de las crónicas. En los mejores artículos describe lugares. relacionando la historia con la anécdota personal o la vivencia, y en gran parte trata del tema que más conoce: la literatura. En estas crónicas se muestra al mejor Edwards: lector culto y eficiente narrador. Dihlogos en un tejado

[122] https://www.cervantesvirtual.com/video/jorge-edwards-la-cronica-mi-atadura-periodistica--0/0

[123] https://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_nacional_chile/videoteca_4/?paginaUsuario=1&numresult=10&vista=extendida&q=&orden=obra

Mercurio, continúo en la revista *Paula* y más tarde colaboró en *Mundo Diners* y *La Segunda*, también escribió para medios extranjeros como *La Nación, Corriere della sera y El País*.

En dicho prólogo (Edwards, 1997) también encontramos una nota metaliteraria donde Edwards afirma que escribió "crónicas, comentarios, columnas y ensayos" (7) de una manera *incesante* y que, al releer esos textos, ha encontrado huellas de sus relatos ficcionales. En efecto, en cuanto a este vínculo entre su actividad cronística y la que desempeñaba como escritor de ficción, Edwards admitió en entrevistas audiovisuales que se divertía haciendo crónica y que procuraba hacer de la misma un género literario. Por eso, cuestionaba la idea de que el cronista no se podía comparar con el novelista. También expresó que entre la crónica, el ensayo, el cuento y la novela *hay vasos comunicantes*, o como diría Derrida contaminaciones y descomposiciones (1980), una especie de circulación entre ellos muchas veces a través del "testimonio, del memorialismo" (Edwards, 1997, 12). Incluso llegó a manifestar que sus ensayos tienen mucho de crónica y cuento, pues no gustaba de la abstracción pura e incluso buscaba en mayor medida que el narrador de sus novelas tuviera la voz de un cronista. Aunque también en su relato testimonial de 1973, *Persona non grata,* alcanza a desplegar un particular narrador, inserto en las escenas de los acontecimientos históricos, como representante diplomático chileno en la Cuba castrista, que no es bienvenido y por eso sometido al dispositivo panóptico de control, por su propia condición de escritor/periodista a pesar de la posible filiación ideológica entre el gobierno de Salvador Allende y el de Fidel Castro.

Otra marca autoral que es preciso señalar es el elemento autobiográfico. El mismo Edwards ha expresado que su obra está basada en la memoria real y que el material de sus crónicas proviene tanto de recuerdos de la infancia y de sus primeras evocaciones literarias como sus de posteriores vivencias compartidas con otras figuras de la cultura y las letras como Neruda, Jodorowsky, Teillier, Mistral, entre otras. Esta impronta autobiográfica es intersectada por la memoria creativa del autor que ficcionaliza, inventa, recrea artísticamente escenas y tramas apelando a una "proliferación generosa" (Derrida, 1980, 4) de géneros, en un *ars poética* híbrida, que Mario Vargas Llosa describe con extraordinaria precisión:

> [Edwards] sin apartarse nunca de una dirección central: la de un escritor realista, apasionado por la historia, la ciudad, los recuerdos, dueño de una prosa clara, de andar lento, a ratos quieta, repetitiva, memoriosa, elegante y medida, en la que curiosamente coexisten la tradición y la modernidad, la invención y la memoria, vacunada contra los desbordes sentimentales, la cursilería y la truculencia. Esta prosa tan personal eclipsa las fronteras entre los varios géneros que ha cultivado a lo largo de su vida y da un aire de familia a sus obras de ficción, sus libros de crónicas y memorias y sus artículos y comentarios de actualidad. (Vargas Llosa, 2012)

El reconocimiento del autor de *Conversaciones en la catedral* señala la variedad de la materia con la que trabaja Edwards, como así también, desde el punto de vista genérico, el estilo híbrido que consiguió desarrollar con el correr de sus producciones; la variedad genérica por la que supo transitar con relativa comodidad y notable regularidad, en una especie "de economía del parásito" (Derrida, 1980, 5). La cita deja ver también que Vargas Llosa opone la prosa de Edwards a otro tipo de producción textual que podría interpretarse como parte de la industria cultural más asociada al pastiche y/o al kitsch (Jameson 1999), vinculada al chisme y la sensiblería y muy características de los géneros masivos.

Un arte narrativo

Si bien Edwards se ubica, aunque de una manera particular, en consonancia con el tradicional periodismo de opinión, al recorrer sus artículos y columnas notamos algunas complejidades más. Por eso, no es redundante volver a detenerse en la constante relación entre las narrativas históricas, periodísticas y literarias. Desde esta perspectiva el cronista configura un narrador que no solo se posiciona como aquel que puede dar cuenta de los hechos, sino también aquel que puede aportar una mirada disidente. Un disidente estético-político sin disimulo, como lo veremos en un título más adelante, ya sea ante el socialismo como se lee en relato testimonial *Persona non grata* (2012) o contra el facismo de la dictadura chilena en *Adiós poeta…* (1990)

Más allá del cuestionamiento a las posiciones extremas, a través de su oficio Edwards pudo advertir, a partir de un título de Emir Rodríguez Monegal, el crítico que marcó a la generación del autor chileno, una pregunta retórica orientadora: "¿Cómo escribir ficción a la manera de la no ficción, de la literatura testimonial, de las memorias y las crónicas?" (Edwards, 1997, 13). A partir de este interrogante Edwards construye su voz cronística que retorna del destierro, una especie de Cid de la épica clásica que, luego de trajinar y vivir experiencias memorables, vuelve a su tierra, para reencontrarse con los suyos. A Edwards así le caben las *petites histories* y los grandes sucesos de su tiempo histórico:

> al reunir la historia con la crónica en la última de sus ficciones -*El sueño de la historia*-, obra que asocia, mediante un contrapunto sistemático, la vuelta de quien sufrió el exilio con el retorno implicado en el pensamiento histórico. Por añadidura, ambos saberes retroactivos se unifican en el texto citado mediante un ser abstracto, *El Narrador*, que sustituye a los distintos caracteres individuales, tanto pasados como presentes, en la medida en que relatan cuanto conocen de los acontecimientos. (Morales, 2001, 331)

Advertimos en la cita la impronta que interconecta el trabajo periodístico con el oficio del historiador por medio de la ficción y la invención de una voz narrativa que modula el relato, práctica común del oficio de prensa, pero también del historiador y del literato. Edwards diseña un narrador que ajusta su palabra al devenir, a la semiosis que acontece, de modo tal que los matices genéricos se acomodan al material, al tema y a las intenciones que el autor quiere darle al texto.

La habilidad de Edwards como cronista memorialista le posibilita atraer hechos significativos y míticos de un contexto de control estatal-autoritario. El autor recuerda y captura las actitudes notables de ciertos artistas, como se lee en el artículo *El demonio de la poesía*[124] (2003) dedicado al poeta Nicanor Parra donde se narra un episodio épico:

> En la época de la dictadura, en una plaza pública, anunció que iba a leer un soneto censurado. Guardó silencio durante el tiempo aproximado de la

[124] Originalmente publicado en octubre de 2000.

> lectura de catorce sílabas, impertérrito, y recibió una ovación que recuerdo todavía (65).

Otro aspecto destacable de su narrativa es aquel que le permite cotejar puntos de vista, argumentos y justificaciones, exponer a través de citas las voces de personalidades autorizadas o desoídas por los cánones, exhibir los excesos de las posiciones "de las izquierdas y derechas" (1997) desde una historia mundial y local. Poner en relación sus experiencias vitales y la de sus pares: amigos, colegas y hasta detractores. Es el caso de la crónica *Sardina y Manzanas* (1997) en la que incorpora la cita en estilo directo en la anécdota:

> En los años 63 y 64, cuando lo conocí en París, Alvaro de Silva era un hombre que tendría dos o tres años menos que el siglo, pero que en todo caso ya había cumplido los sesenta. A pesar de eso, se había lanzado a la más extraordinaria de las aventuras humanas: la de comenzar a vivir de nuevo, haciendo tabla rasa del pasado.
>
> Había sido profesor de literatura durante largo tiempo en universidades norteamericanas, después de la etapa en que fuera canciller de los consulados de Pablo Neruda en el Extremo Oriente. Eran periodos que él consideraba como parte de su prehistoria, y que no le gustaba mencionar. Decía, por ejemplo, después de verse acosado por las preguntas, que las versiones de Neruda sobre su vida en Ceylán y en Birmania eran muy diferentes de la realidad. "Las cosas eran muy distintas!", exclamaba, de mal humor encogiéndose de hombros, y cambiaba rápidamente de tema (Edwards, 1997, 50)

Asimismo, consideramos que las influencias resultan imprescindibles para intentar comprender el arte narrativo del autor. En nuestro derrotero hemos hallado una entrevista[125] a Edwards que permite iluminar parte de la herencia recibida de otros autores y de su búsqueda artística. En ese reportaje admite pertenecer de manera matizada a lo que se considera generación del cincuenta chilena, que encuentra coincidencias de lecturas de autores como Kafka, Camus, Sartre, Borges, en otros

[125] Declaraciones extraidas de la siguiente pieza audiovisual: Jorge Edwards y el "boom latinoamericano"

países, por ejemplo Perú o México, que al tiempo deriva en la comunidad del *boom*. Asimismo, el cronista ha declarado que no se sentía parte de grupos o generaciones u otros colectivos, más bien se identificaba con Montaigne, pues el francés prefería evitar estar sometido a forma alguna.

Por eso afirmó que su preocupación estaba orientada en encontrar un tono narrativo artístico más ajustado con Proust y el Marqués de Sade, al haberse dedicado en su fase incipiente a las lecturas de diarios, memorias, biografías, de esa tradición francesa clásica.

Travesías

Recorrer la ciudad

Como en todos los cronistas de nuestro corpus, el *viaje* es también en Edwards un motivo de escritura, de reflexión, una experiencia que puede desatar una prolífica historia que culmina en novela, cuento, artículo periodístico, conjetura diplomática *o todas a la vez*: "la posibilidad siempre abierta de devenir en literatura de todo texto." (Derrida, 1980, 10). El chileno logra anudar el viaje propio con el de otros autores. Su experiencia andariega es la condición que opera como garantía de fidelidad (Ricoeur, 1995, 23) a partir de sus recuerdos de viajes vitales y literarios, de odiseas, de evocaciones de un pasado y que hasta le permite reconstruir porciones del campo cultural de los años cincuenta, sea como asuntos centrales o secundarios. Entre esa enumeración señalada, nos detenemos en las travesías, donde podemos leer que Edwards se reconoce en las aventuras ficcionales de otros escritores y lo plasma en su quehacer cronístico.

Esto sucede con su texto de prensa *La ciudad como selva* (1997)[126], publicado en *Diálogos en un tejado* (2003) y que recoge experiencias de su estadía en París, donde se intersectan lo biográfico y autobiográfico. Aquí Edwards, de manera intertextual, recupera una parte de la novela *Agente secreto*, de Joseph Conrad, donde se describe una tienda de abalorios como si fuera una jungla "Un espejo ovalado, en la penumbra del fondo del recinto, es un charco de agua visible en la profundidad del bosque" (44) e infiere que esa descripción podría deberse a las experiencias viajeras de Conrad como marino mercante de la flota de Inglaterra.

[126] Originalmente publicado en 1997

Edwards retoma la metáfora de la jungla para referirse a la capital francesa que encuentra al salir de una sala de cine, que emerge de las profundidades del subterráneo "...salí de la película a un sistema de subterráneo semidesierto, con personajes de catadura torva junto a una que otra pilastra, y sentí que comprendía mejor que nunca el sentido premonitorio del texto conradiano" (45). A los ojos de nuestro cronista, el viaje urbano es también un viaje aventurero, equiparable, gracias a la metáfora, a aquellos tantos que la literatura le ha brindado; con las oscuridades y las sorpresas que cualquier odisea por lo inhóspito conlleve. Como aquel narrador de experiencia acumulada y sabiduría del que nos hablaba Benjamin (1936), el narrador de Conrad vuelve para contar su experiencia por tierras africanas, y a la vez Edwards rememora el trayecto urbano parisino equiparando la selva urbana con la africana, en una doble articulación entre experiencia y lectura: “lo oralmente transmisible, el patrimonio de la épica, es de índole diferente lo que hace a una novela” (4).

El cronista, hábil e inquieto observador entretenido en relaciones no convencionales, habilita en el espacio de sus crónicas interconexiones inesperadas que promueven la confluencia de su experiencia viajera con las travesías que le brinda la literatura.

Agitado mundo

Cuando Edwards visita Europa, se encuentra con los sucesos significativos del breve siglo XX (Hobsbawn, 2016) y sus extensiones hacia el siglo XXI, estos asuntos del mundo y la política internacional llamaban notablemente su atención y se presentan en su obra siempre en estrecho vínculo con las máquinas literarias (Deleuze, 2000). En la capital checa, en el marco de la Primavera de Praga, Kafka le es inexcusable; cuando llega a la Habana en los primeros años de la Revolución Cubana, Lezama Lima le resultaba ineludible. Al recorrer las convulsionadas calles en Mayo Francés, Julio Cortázar y el Conde de Lautréamont fueron las figuras que le llegaban a la mente. Al visitar los restos de las Torres Gemelas encuentra en una librería cercana una biografía de Wittgenstein que lo deslumbra. Al referirse a los asuntos de política internacional en el gobierno del brasileño Lula Da Silva, Machado de Assís reclamaba su atención a la par.

> Lula agrega como es previsible y como es fácil hacerlo en estos días, el poderoso ingrediente antinortemericano (...) Machado de Assis había nacido en los morros de Río de Janeiro, en lo que son las actuales favelas, y era hijo de una lavandera y de un pintor de paredes mulatos, pero desconfió siempre de toda demagogia y de todo gigantismo. (2003, 323)

El comentario político, la apreciación personal camuflada, la nota controversial, la alusión memorable siempre encuentran en nuestro cronista, la parasitaria contaminación (Derrida, 1980) de algún autor, de algún ambiente de cultura de una época anterior, tal como advertimos en la cita anterior extraída de la crónica *El enigma brasileño*[127] (2003).

En la nota de prensa *Cardo tártaro*[128] donde trata los episodios del conflicto Ruso-Checheno de los años noventa, luego de la caída del muro de Berlín y cuya gravedad tuvo gracias al impulso de los mass media notoriedad internacional, el cronista apela al intertexto del autor de La *guerra y la paz,* quien era un atento seguidor de los sucesos bélicos. Edwards afirma que Tolstoi solía registrar las fuentes y hacerse de archivos para poder narrarlos con llamativa precisión, tanto las pequeñas como las grandes batallas. De hecho, la novela de los últimos años de vida de León Tolstoi, titulada *Hadjí Murat* hace foco en la batalla del cáucaso checheno[129] le permite tender un puente con los conflictos de ese territorio a fines del siglo pasado:

> La novela, a pesar de su relativa brevedad, es un gran mosaico, un sistema polifónico. Nos lleva a entender que los rusos se equivocaban entonces con Chechenia de un modo radical, y sospechar que ahora, un siglo y medio más tarde, probablemente también se equivocan y en una forma bastante parecida. (2003, 240)

[127] Originalmente publicado en septiembre de 2002.
[128] Originalmente publicado en 1999
[129] León Tolstoi de joven hizo el servicio militar en el Cáucaso y allí llevaba un cuaderno para hacer anotaciones, y cincuenta años más tarde decidió narrarlo en la novela *Hadjí Murat,* referida al guerrero checheno. Hadjí, una tarde de vuelta a su casa, mientras recoge flores se encuentra con un cardo del cual se ve atraído. Cuando intenta arrancarla la rebelde flor se resiste hasta ensangrentarse las manos. El parangón entre la flor y el espíritu checheno es una muestra de la fortaleza de los montañeses que se ven asediados por los rusos.

Asimismo, podemos advertir marcas de este agitado mundo en la crónica *Emblemas urbanos*[130] escrita en el marco del atentado a las Torres Gemelas, *World Trade Center*. Aquí, en tono conmovido, el cronista equipara el episodio de terrorismo internacional con tres momentos históricos de gran magnitud: la Bastilla, Sarajevo y Pearl Harbor… *a la vez*. Este tratamiento hiperbólico -propio de lo literario, vale decir-, es correlato de la espectacularidad que adquirió la tragedia transmitida en vivo por televisión "ver ese avión de pasajeros que se estrellaba a toda la velocidad contra la segunda de las torres (...) ahora podemos verlo en el momento mismo" (2003, 270). También el cronista se detiene en los momentos posteriores, cuando el presidente Bush recorre las inmediaciones y saluda a los familiares de las víctimas, un montón de gestos que, al entender del cronista, son insuficientes y que parecen no estar a la altura de las circunstancias. A su vez, el flujo asociativo de la escritura lleva a Edwards al conectar el suceso con aspectos de la historia de su país; así, la destrucción del edificio representativo de la monumentalidad del poder financiero internacional está ponderada en esa misma crónica en relación con la destrucción de edificios históricos como el Casino Municipal de Viña del Mar. Dos episodios históricos, de dos agenciamientos políticos diferentes, se reterritolizan (Deleuze y Guattari, 2000) en la columna edwardiana:

> les pregunto si es verdad o es chiste lo que me han contado en la noche anterior, durante mi excursión al Casino: que el edificio de finales de la década de los veinte (Art Déco) con su aire de tarjeta postal, con sus columnas y sus torrecillas, será aplastado por los veinte pisos de un hotel ultramoderno. (273)

Aquella novedad urbana de entonces se ajusta a lo que Edwards entona renglones más abajo, cuando critica la costumbre chilena de menoscabar su patrimonio cultural y artístico y haber perdido lo que llama la posibilidad de ejercer una facultad por la belleza. En esa reterritorialización, con una operación hiperbólica incorporada en una pregunta retórica, equipara al terrorismo con la impotencia de las gestiones estatales ante el avance del capital privado.

En el artículo de prensa *Las esclavitudes modernas* (1997) presenta un planteo que se ajusta a una doble dimensión: la revolución juvenil francesa como

[130] Originalmente publicado en septiembre de 2001.

fuerza liberadora y anarquizante, y la revolución del automóvil como esclavitud contemporánea, como dependencia instrumental que afecta la vida cotidiana. Edwards nos muestra un París convulsionado y distópico, donde la sola carencia de combustible desata una serie de escenas de violencia que el cronista va poniendo en escena: “tres sujetos armados de rifles y pistolas detuvieron a un automóvil con el propósito de robarle el combustible” (24). La falta de bencina desata la distopía y, cuando se restituye el servicio de provisión, se desplaza el elemento caótico al frenético impulso de sacar los automóviles a las calles. “En consecuencia, si todo el mundo saca su automóvil a la circulación es imposible (...) Al llegar a cierta etapa, la civilización industrial es como una serpiente que se come la cola” (25). Si tenemos en cuenta el aporte de Derrida, lo ensayístico, a través de la alusión alegórica, va contaminado por lo cronístico en una escritura que “todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia (1980, 10).

Asimismo, podemos advertir que la intertextualidad desborda hasta al final del artículo como cita de autoridad que refuerza su argumento:

> Se podría terminar esta crónica con una cita del viejo Baudelaire. ‘La verdadera civilización’, decía, ‘ no está en el gas, ni en el vapor, ni en las mesas circulares, sino en la disminución de las huellas del pecado original. Es preciso recordar que el pecado original nos sometió al paso del tiempo y nos hizo avergonzarnos de nosotros mismos.” (1997, 25)

Este intertexto final nos permite ver el rasgo autoral de Edwards que lo lleva a desplegar una escritura híbrida, que asimila diversas referencias literarias y culturales para inscribir sus preocupaciones por las consecuencias del crecimiento tecnológico y urbano. Lo literario, en diálogo con los grandes discursos de la humanidad -política, religión, ética-, o mejor, la máquina literaria en continuidad con otras máquinas, subyacen a la mirada del cronista y al modo en que recorta y lee situaciones concretas del mundo contemporáneo.

Lo metaliterario

Hasta ahora hemos intentado dar cuenta de un rasgo central de la obra periodística de Edwards: su estrecha vinculación con lo literario. Hemos visto, y seguiremos

viendo a lo largo del capítulo, algunos ejemplos en los que el cronista rinde homenaje, cita, alude a obras y autores, haciendo gala de una vasta experiencia lectora. Así, en este apartado observaremos que, además del trabajo intertextual antes mencionado, Edwards despliega operaciones metaliterarias donde inscribe sus inquietudes por la literatura y algunos deslindes críticos. La reflexión metaliteraria se insinúa a veces de forma irónica, otras de manera rigurosa, dejando al descubierto esta veta de Edwards como escéptico lector-crítico. En efecto, en muchos pasajes de nuestro corpus leemos confesiones autobiográficas en las cuales se autopercibe hombre de letras, que a la vez coincide con esa concepción genérica impura ya mencionada:

> He vuelto a publicar cuentos, o textos que podríamos llamar cuentos en lugar de crónicas o ensayos, en los años más recientes, pero tenía la impresión muy personal de no haber abandonado nunca el género. Pasé en la adolescencia de la poesía al cuento de una manera natural, tratando de encontrar la poesía en la prosa, sintiendo que para mí se daba mejor de esa manera, es decir, no en el verso sino en situaciones un tanto enigmáticas dotadas de cierto misterio, de cierta vibración más o menos indefinibles que solo podía captar y tratar de transmitir por medio de una escritura en prosa. De ahí surgieron mis primeros relatos… (Edwards, 2003, 13)

En la cita de arriba, perteneciente al artículo *Regreso al cuento,* advertimos que Edwards no mezquina ponderaciones metaliterarias. Como lo admite en ese título, la escritura por encargo es uno de los motores del cronista y en ese caso le habían encomendado (Cf. 2003, 13) reflexionar sobre el concepto de cuento. A pesar de ese requerimiento, Edwards elude una posible y fácil definición del género o el lugar común del consenso, pues no pierde de vista la amplitud de la empresa, y apunta a la característica de la brevedad, con una ironía de falsa modestia y disimulada ingenuidad (Tanner, 1993) : “Me han pedido que defina lo que es un cuento y voy a intentarlo, aun cuando no tengo demasiada simpatía por las definiciones, que siempre excluyen algo, y siento franca antipatía frente a las manías definitorias. Desde luego, hay un primer dato evidente: un cuento es una obra literaria breve.” (Edwards, 2003, 15). El cronista continúa con una pregunta retórica que imprime

aún mayor ambigüedad a la tarea, como si se estuviera burlando del encargo que se encuentra cumpliendo, y responde con una especie de frase anónima “de un autor cuyo éxito proviene de no estar preocupado" (Tanner, 1993, 482):

> ¿Cuál es la extensión que señala el límite extremo del cuento, diez páginas, cuarenta páginas? Lei en una parte que una novela debe tener por lo menos cincuenta mil palabras. Pregunta obvia: y si sólo tiene cuarenta y cinco mil, cuarenta y ocho mil? Cada vez que nos detenemos a reflexionar un poco, la inutilidad de la distinción entre géneros literarios salta a la vista. Pero en Chile, como en todas partes, estamos llenos de censores, clasificadores, definidores, descalificadores. También tenemos reducidores insignes y generalizadores repletos de humo. (15)

También opta por mencionar nombres propios que parecen trazar un canon o una posible red de vínculos entre escritores. De Kafka hacia los románticos alemanes, de Quiroga, Borges, Rulfo y Cortázar a E. Poe. Asimismo, el relato mitológico y la leyenda son mencionados en esa red, donde además se suman la crónica y la novela por su carácter episódico diferencial.

Notamos que el autor no puede pensar en el cuento fuera de una red de otras escrituras, una historia literaria de cruces genéricos, formas que flexibilizan sus confines habilitando la intertextualidad que fluye a través de las conexiones rizomáticas que escapan a una perspectiva genérica cerrada, donde los géneros son pensados como compartimentos estancos. En efecto, hacia el final de la crónica en cuestión, en tono de disculpa Edwards concluye que “se podría llegar a la conclusión de que los mejores cuentos están incorporados a todo un sistema narrativo, a un conjunto coherente, dotado de una estructura sólida.” (2003, 16). Allí también expresa los pasajes intergenéricos de su producción cronística donde admite haber filtrado contaminaciones que tienen esa estructura narrativa ficcional.

En su crónica *Literatura* (1997) Edwards intenta repensar y recorrer los avatares que suele experimentar el término, los lugares comunes, las ideas asociadas que llevan a su descalificación y hasta incluso al uso superfluo que se le administra desde los medios de comunicación cuando se lo relaciona con la habilidad para disfrazar la realidad o moldear una máscara falsa que utiliza el

discurso tecnocrático de un ministro de economía, situación que es presentada con rasgos caricaturescos y disimulada duda ingenua (Tanner, 1993):

> Pues bien, Mario Conde, hace pocos meses habría tratado de salvarse inventando un gobierno de concentración' presidido por él, ha apelado a la literatura como ultimísimo recurso. Los periodistas de Madrid dicen que utilizó, en su primera conferencia de prensa después de la intervención de sus empresas, numerosos giros literarios y frases de carácter lírico. Dijo, por ejemplo, que el destino está gobernado por las estrellas, que no valen "blindajes" frente a la verdad (alusión a los contratos que en España se llaman "blindados'). El asunto me dejó más que pensativo. Hay momentos en que los técnicos, los banqueros, los hombres de números y los políticos. empiezan a hacer Literatura, a volverse literarios o literatos y en esos momentos conviene ponerse en guardia. (Edwards, 1997, 286)

En su metarreflexión -no ausente de contenido político- el cronista reclama la importancia de volver sobre el término *Literatura* para despejar los usos y las creencias aplicando “nombres incongruos” (Tanner, 1993, 482) como “del lirismo chabacano” (1997, 286), incorporados por la aceptación simple y directa fijadas por el hábito (Peirce, 2012). También, en la misma crónica refuerza la idea de volver a la formación letrada, la cual permite formar habilidades y competencias en quienes participan en los debates públicos “sin palabras inútiles y con verdadera sustancia” (1997, 288).

En suma, podemos notar en gran parte del corpus de Edwards que la literatura está presente, a través de nombres propios, de matices genéricos y de concepciones poéticas, así convierte el oficio periodístico en quehacer literario, a través de una mirada abierta del canon y una concepción híbrida de los géneros. Lo literario se encuentra integrado a la escritura cronística y vital, de la que el escritor no puede esquivar.

Como corolario de lo que venimos señalando, convenimos en recuperar un recuerdo de Edwards sobre su amigo Jodorowski a quien le atribuye un retruécano: “convertir el arte en vida y la vida en obra de arte” (2003, 19). En tal sentido, la actitud de preguntar y repreguntarse por la literatura es parte de esa relación dinámica y constante entre vida y arte, siempre presente en el cronista.

Cronista de entremedios

> “Lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social, desarrollan una intimidad intersticial.” (Bhabha, 2002, 30)

Leemos que Jorge Edwards con sus crónicas pretende desarrollar una posición semejante a la posición *in between* (Bhabha, 2002) con respecto a los temas que aborda, y de manera especial en lo político como lo celebra al citar a un joven universitario: “nosotros estamos comprometidos con la relatividad” (Edwards, 1997, 302)

La ironía[131] podría considerarse como una de las operaciones para desconcertar, como un ejercicio para ubicarse en la zona intermedia y pasajera, para ir más allá y encontrar un lugar no fijo de interpelación, para constituir una extrañeza, una atipicidad no binaria, un relativismo escéptico (Tanner, 1993). Con esta operación, Edwards pone en tensión su lugar en el mundo intelectual latinoamericano y lo leemos cuando afirma que “las categorías de izquierda y derecha son insuficientes, ambiguas (...). A Octavio Paz, a Vargas Llosa, a muchos otros, a mí entre aquellos otros se nos ha acusado de pertenecer a la derecha de forma descarada” (1997, 303). Esta cita, que revela una de las polémicas del mundo intelectual latinoamericano, es de un joven universitario que, a pesar de su breve edad, se manifiesta desde un lugar atípico: “Nosotros estamos comprometidos con la relatividad” (302), una expresión contundente y poco usual para los noveles apasionados.

La posición *de entremedios* permite a nuestro cronista encontrar sitios y formas de identidad innovadora desde donde cuestionar y hasta colaborar por medio de una mirada crítica sobre los conflictos que tensan las posiciones en el mundo, y de los cuales participa desde su experiencias como diplomático en Cuba, en las dos Alemanias de la guerra fría y hasta en el conflicto finisecular de La guerra

[131] Murió Jorge Edwards, el ironista inclasificable | En Madrid, a los 91 años | Página|12

del Pacífico, tal como lo expresa Morales en sus elaboraciones críticas en torno al autor chileno:

> La afinidad que sentí con las dos crónicas mayores de Jorge Edwards -Persona non grata y Adiós, poeta ...- se debe a que quienes defendimos en la guerra española un régimen democrático, conocimos los estragos de la propaganda totalitaria -así fuese de derechas o de izquierdas-, que convirtió aquel conflicto en una lucha entre el estalinismo y el fascismo, aun cuando en las elecciones parlamentarias efectuadas meses antes de la guerra, los comunistas lograron solo diecisiete diputados entre quinientos, mientras que, por su parte, los fascistas no consiguieron ninguno. (Morales, 2001, 331).

Podemos leer esta posición crítica en sintonía con las expresiones de Bhabha en *El lugar de la cultura* (2002) cuando manifiesta que "al reescenificar el pasado introduce en la invención de la tradición otras temporalidades culturales inconmensurables"(19), abriendo un intersticio entre lo solidificado y lo binario, entre lo políticamente correcto y la incorrección política.

Cuando Edwards recurre a la memoria para reconstruir porciones de una historia, logra exponer una nueva versión de puntos polémicos, como las que giran en torno a la figura de algún poeta, o de la vitalidad de la poesía en Chile, o de cuestiones no dichas de la cultura urbana chilena que van más allá de las fronteras: "había un Santiago y había un Chile secreto de Jorge Teillier, un espacio incierto cuyos suburbios se extendían hasta Lima y hasta París o Madrid." (Edwards, 2003, 31)

Desde su lugar *in between* reconocemos la crítica de Edwards en cuanto a la fijeza de ciertas posiciones y el modo en que se naturalizan las representaciones y hasta las polarizaciones, pues los enunciados ideológicos reproducen de ese modo las divisiones de las organizaciones comunitarias y acotan los posibles diálogos entre los actores en contienda. Muchas veces estas discusiones dificultan la construcción de consensos y la integración de las complejidades de la nación.

> Yo diría ahora que en mi generación, en la década del cincuenta y del sesenta, la crítica del liberalismo y del capitalismo fue dominante, muy cercana al dogma, tanto desde una perspectiva cristiana como marxista, y

> que en los actuales años postmodernos, en cambio, se emprende la revisión de todo aquello, se hace lo que podríamos definir como una crítica de aquella crítica. Desde luego, la experiencia de las décadas recientes nos enseñó una verdad paradójica y difícil de rebatir: si la economía del capitalismo es cruel, la del socialismo, a pesar de sus buenas intenciones verbales, puede ser en sus aplicaciones prácticas de una crueldad muchísimo mayor. (Edwards, 1993, 290)

En los textos periodísticos del autor de *Los convidados de piedra* se da cuenta no sólo en descripciones o relaciones de hechos, sino que a la vez se problematizan las estructuras de poder que mantienen las contiendas, las contradicciones y las fragmentaciones que también son concreciones propias del capitalismo tardío, especialmente en el contexto que va desde los años sesentas hasta los primeros años del nuevo milenio, época en que leemos que "a veces nos quejamos del colonialismo, pero actuamos como colonizados" (72). En tal sentido, María del Pilar Vila (2013) comenta que en suma el cronista intenta mostrar que es problemático encontrar una certeza plena o de alcanzar afirmaciones que puedan ser plasmadas en enunciados con pretensiones de objetividad, pues la historia y, menos aún, la literatura conducen a proposiciones que formulan verdades.

El cosmos chileno

Notaremos en esta parte de la reflexión sobre los artículos de prensa de Jorge Edwards que el interés por la vida social, política y cultural de su país no le era ajeno También para dar cuenta de este aspecto el cronista intenta ubicarse en un lugar movedizo, *in between* para mirar los efectos de la invasión de la industria cultural bajo la lógica del capitalismo tardío, que desborda en el mundo, en especial tras el fin de la guerra fría, y los procesos nacionales. En este sentido podemos notar cómo el cronista recorta con su escritura ciertos despliegues de lo social que permiten leer algunas lógicas de la historia de su país en un gesto que podemos delinear con palabras de Homi Bhabha:

> Como criaturas y animales políticos deberíamos preocuparnos por la comprensión de la acción humana y el mundo social como un momento en que algo está más allá del control, pero no más allá de la acomodación

> (...) Pues el crítico debe tratar de comprender plenamente, hacerse responsable de los pasados no dichos, no representados, que habitan el presente histórico. (2002, 29)

La posición intersticial y crítica de Edwards respecto a los acontecimientos sociopolíticos se materializa en una prosa que borronea los trazos liminares con ciertos recursos literarios de tintes paródicos. En la crónica *Casas y caserones* (2003) leemos la posición crítica del cronista que no guarda resquemor en expresar ciertos prejuicios en torno a la literatura de la escena local.

> Como se ve, los grandes temas del país no han cambiado demasiado. Y la novela es el género que los pone más en evidencia. Se ha dicho hasta el cansancio, hasta la majadería, que Chile no es un país de novelistas. A todo novelista chileno le han aconsejado alguna vez, o más de alguna vez, que se dedique ¡por favorcito! a otra cosa. Mi impresión personal, que cada cual, desde luego, tiene derecho a discutir, es que en Chile, desde hace más de un siglo, se han producido muchos textos narrativos de indudable interés, desde “Los trasplantados y el loco estero" hasta ahora y que las clases dirigentes, por instinto, por acción defensiva, por desconfianza profunda detesta en el género y desdeñan o desconfían de sus cultores. (2003, 47)

Leemos cómo Edwards polemiza desde la ironía con ciertas posiciones respecto a la literatura chilena sin perder la oportunidad de conectar la máquina de la literatura con las jurídico-políticas para asentar un posicionamiento crítico.

Por otra parte, anotamos algo de este posicionamiento intersticial en algunas las producciones periodísticas de Edwards en las que despliega acontecimientos centrales de la vida chilena en sus múltiples relaciones con el mundo

> He tenido que viajar hasta Berlín Occidental hasta el corazón dividido del Viejo Mundo, para comprender, o, mejor dicho, para terminar de comprender algunas de las deformaciones persistentes que rodean al caso chileno y que han servido, en último término, para prolongar la vida de la dictadura. Desde luego, este viaje ha sido instructivo para observar

> de cerca un fenómeno evidente: una de las cosas que nunca tuvo la Unidad Popular, ni antes ni ahora, fue precisamente, unidad. (1997, 133)

En ese cosmos local y global la escritura de Edwards articula literatura y política, desde un lugar no fijo, móvil y no homogéneo. El poder que posee el escritor es la palabra y el del político igual, ambos tienen que dominar ese arte, tanto para el ejercicio democrático como para la toma de posición. Poder verbalizar las problemáticas, formularlas a través de la lengua. Revelar incógnitas, construir consensos y evitar posturas extremas, a partir de un espacio intersticial donde dialogan y se tensionan las identidades y las distinciones en contextos de modernidad tardía.

Lo ensayístico

Muchos de los textos -aunque no todos- que Edwards publicó en prensa exhiben un matiz ensayístico. Como lo afirmamos en uno de los apartados anteriores *Arte Narrativo*, el escritor chileno se reconoce heredero de Montaigne, padre del ensayo moderno. Ese matiz participa (Derrida, 1980) en las crónicas provistas de impurezas, lo que le permite ir de lo conjetural a lo narrativo: “Abandono estas reflexiones desordenadas y más o menos reiteradas para contar una historia” (2003, 317). Esto coincide, además, con lo que Montaigne (2014) sostenía acerca de la carencia de una estructura fija en el ensayo.

Y no podríamos decir de manera única que es sólo un aspecto relevante, sino una hibridación donde convergen la memoria, el razonamiento, la intuición, la inferencia, como así también como se vio anteriormente, la búsqueda de una zona de escritura, también intersticial, para problematizar el mundo o los mundos desde la singular posición *in between* que lo caracteriza. Así lo despliega María del Pilar Vila en su trabajo titulado *Aproximaciones a la obra ensayística de Jorge Edwards*[132]:

> Desde *La cola del dragón* mereció el Premio Ensayo Mundo en 1977 y aborda desde distintas perspectivas los temas literarios, sociales y

[132] Este trabajo reflexiona acerca de las particularidades del ensayo focalizadas en *Desde la cola del dragón, El whisky de los poetas, Diálogos en el tejado, Machado de Assis y La otra casa*. Ensayos sobre escritores chilenos del escritor Jorge Edwards. Los trabajos que componen estos libros tienen la particularidad de transitar por esa delicada línea que separa el ensayo de la crónica e incluso de los artículos periodísticos.

> políticos que preocupan al ensayista. El libro en su conjunto se emparenta con el género periodístico, sin dejar de lado las deudas con el autobiográfico. El soporte básico es la experiencia del autor, por lo tanto, las marcas de subjetividad adquieren gran relevancia al tiempo que contribuyen a marcar cierta ambigüedad (...) Sin dudas la voz del ensayista, su obra, sus vínculos y su historia personal están presentes y así lo atestigua la fuerte presencia del yo que se inscribe en la conciencia del ensayista para exponer sus ideas y sus certezas personales. (2010, 84)

El razonamiento crítico, el giro silogístico, las analogías, las recreaciones y redescripciones son parte del proceso creativo, parte de la rutina del escritor, y una forma de introspección. En el siguiente fragmento leemos una comparación anudada con el razonamiento y la opinión del autor:

> Hemos salido hace ya algún tiempo de la Edad de Piedra, pero entramos hace rato en la de los apedreos, lo cual en muchos aspectos es peor. Es la barbarie contemporánea, con automóviles, con artefactos complicados, con internet. La barbarie antigua era más simple, menos angustiosa y tenía un porvenir menos sombrío. (Edwards, 2003, 314)

Esas marcas ensayísticas van en coordenadas con pensar sobre literatura y sus complejidades, una manera de pensarse a sí mismo en su múltiple rol de escritor, diplomático y periodista; como hombre de letras del siglo XX, como autor chileno miembro de una familia distinguida del país, como persona *non grata* ante un sistema de control político-social, un panóptico foucaultiano.

> Mientras la literatura comprometida y el realismo socialista desembocaron en conformismo lleno de beatitud, el culto de la belleza formal, tal como se lo plantea hoy, contiene los gérmenes de un nuevo desafío contra la máquina, contra la organización burocrática, contra todos los aspectos opresivos de la vida moderna. Sin duda que es una respuesta parcial, pero no creo que se la deba descartar por completo. Por eso la condena en bloque, por Vargas Llosa, de la novela europea de hoy, a la que acusa

> de formalismo y, más que nada, de frivolidad, me parece excesivamente esquemática. (Edwards, 1997, 31)

La recurrencia a lo literario es una operación que le permite mantenerse en esa semiosfera de intelectual latinoamericano que intenta desplazarse con relativa liviandad ideológica, de lo cual se jacta "Mi proyecto siempre ha consistido en tratar de pensar por mi cuenta, fuera de los intereses partidarios, y no descarto que el proyecto pueda ser anticuado. ¿Reaccionario? No sé. A lo mejor. A lo peor"[133]

En otra crónica a la cual volvemos en distintas oportunidades de este trabajo, *El aperitivo de Wittgenstein (2003)*, Edwards comenta sobre sus lecturas, lo que lo lleva mencionar uno de sus viajes a New York, justo al año del atentado de las Torres Gemelas, del complejo *World Trade Center*. El escritor chileno percibe un aire apocalíptico en el radio próximo a los restos de la estructura derrumbada. Por merodear entre aquellas cercanías, desemboca en una librería de usados donde encuentra una biografía de L. Wittgenstein. En ese hallazgo literario, y entre los restos de la tragedia, el cronista ensaya una hipótesis de lectura de la vida del filósofo austríaco acerca de la relación entre la experiencia vital de un lógico y la religión.

> Wittgenstein había escrito las sentencias finales de su último libro, De la certeza, dos días antes. Tenían la fuerza, la lucidez. la vivacidad de sus páginas mejores. En otras palabras, la vida del filósofo, plagada de dolores, de frustraciones, de momentos terriblemente duros, había sido una prolongada fiesta. El mensaje que les mandó a los amigos, pocos momentos antes de perder la conciencia, no era exagerado. Ellos llegaron en compañía de un sacerdote católico que había alcanzado a tener algún trato con el enfermo, el padre Conrad. Hubo muchas dudas sobre si era lícito administrarle los últimos sacramentos, pero alguien recordó que había pedido en alguna oportunidad que sus amigos católicos rezaran por él. Todos, al saber esto, se hincaron en la habitación mortuoria mientras el padre Conrad rezaba las oraciones y pronunciaba las palabras

[133] Página/12 :: Cultura y Espectáculos :: "Me cae mejor Montaigne que Maquiavelo"

> sacramentales. Pocos minutos después el doctor Bevan comprobó que Wittgenstein ya estaba muerto. (Edwards, 2003, 193)

Con sus hipótesis, conjeturas y contrastaciones argumentales, el trabajo cronístico de Edwards intenta ir más allá del canon de entonces, de las tradiciones y de las formas de recepción. Por ejemplo, señala la falta de atención o descuido de la literatura chilena ante la europea, o también respecto a las formas de circulación o de accesibilidad de publicaciones literarias, tanto entre especialistas como con el gran público: es el caso con Machado de Assis, autor al que no se podía acceder de manera sencilla, al menos en su tiempo.

> Los rasgos ensayísticos observados en los trabajos de prensa de Jorge Edwards coinciden con la caracterización que hace Juan Villoro (2012, 578) de la crónica: "ornitorrinco de la prosa". Este animal complejo, compuesto de otros animales, es una imagen para visualizar los aspectos variados de las notas periodísticas, que toman de la novela, del teatro, de la poesía y, en nuestro caso, "del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispares" (579). Esto se complementa con la noción derrideana de los géneros, que nos permite pensar que la crónica del escritor chileno se contamina de elementos del ensayo.

El comentario

Nos detendremos aquí para argumentar que el comentario es una praxis discursiva que puede advertirse en las columnas de Edwards. No es difícil reconocerlo ya que es una convención editorial que muchas veces titula una sección periodística: comentarios, opinión, etc. A diferencia del matiz ensayístico, operación que el cronista chileno también ejecuta con destreza, el comentario le permite desplazarse con facilidad entre temas, anécdotas, opiniones, historias, frases, sin profundizar en el cotejo de justificaciones y argumentaciones.

> Los escritores sólo servimos para manejar las palabras, para poner una junto a la otra, para inventar artefactos verbales. O servimos sobre todo para eso, y somos, por consiguiente, como siempre se ha dicho, personas más bien inútiles. A veces, desde las instituciones, desde alguna clase de poder, se nos quiere utilizar, y como esto revela que nuestro trabajo serio,

> nuestra escritura creativa, no es utilizable, no tiene uso práctico de ninguna especie, reaccionamos con ira. Fui sometido muchas veces a presiones por así decirlo funcionales, me encargaron discursos, cartas de amor o de agravio, necrologías, florilegios, y muy a menudo, por reacción instintiva, traté de tomar venganza. (Edwards, 1997, 181)

Por otro lado, este género tradicional resuena en latinoamérica por el título de las crónicas del Inca Garcilaso *Comentarios reales,* inspirado en las fuentes clásicas como el *Comentario al Timeo* de Porfirio, herencia que el mestizo peruano intentó resaltar con el título y de la cual siempre adscribió.

Julieta Cardigni (2013) en su trabajo sobre *El comentario como género tardoantiguo - Commentarii in somnium scipionis de Macrobio* se refiere al género al apreciar que posee una baja singularidad. Es más, advierte que a partir de su definición podemos señalar algunas características como "la intención didáctica y el hecho de operar de manera exegética y explícita sobre un texto anterior y una serie de oposiciones (entre autor y comentarista, entre respeto por la auctoritas y legitimación de la tarea de comentar, entre oralidad y escritura)" (23), que sin embargo son poco suficientes para mesurar su distinción. En consecuencia, una amplia cantidad de producciones textuales participan sin pertenecer a la categoría de comentario. Por esa razón, Cardigni se inclina por el término *tipología textual,* para indicar los rasgos formales similares en distintos géneros, lo cual nos permite ubicar a los textos de Edwards en columnas y crónicas para de esta manera tener en cuenta el contexto y la elección textual según el medio en que es publicado, pues no son lo mismo *El País* y *La Nación* especialmente en dinámicas culturales en permanente cambio. Esto le permite una relativa plasticidad para adecuar la variedad temática, y glosar la superposición de anécdotas al interior de la crónica.

> Desde España me piden que escoja una ciudad, que escriba sobre cualquier ciudad. Pienso por un momento en Venecia, en Barcelona, en Río de Janeiro, y al final me quedo con Valparaíso. Aunque soy santiaguino por casi todos los costados, tengo recuerdos personales y familiares y conozco algo de la memoria colectiva de Valparaiso. La memoria colectiva y la invención literaria. Hay un Valparaíso de Edgar Allan Poe, que nunca anduvo por estos lados, y otro de Melville, que dejó

> un testimonio de Lima y que probablemente bajó hasta la costa chilena. Joseph Conrad menciona Valparaíso en *Nostromo*, su artefacto latinoamericano, y Pierre Loti paró en el puerto antes de seguir viaje a la Polinesia francesa. "El viento negro de Valparaíso" es un verso de Pablo Neruda. Valparaíso ha sido la ciudad del viento, la ciudad de las colinas, la ciudad de los fantasmas, el puerto de la nostalgia. (Edwards, 1997, 268)

Leemos un contexto específico, un texto determinado combinados en una columna comentada de manera flexible y con la eficacia didáctica que permite la sencilla referencia de un texto B sobre un texto A, con ciertos rasgos de ficcionalidad propios de las combinaciones de sentidos entre lo literario y lo biográfico, al desplegar los episodios de la vida familiar y las acumuladas lecturas que lo llevan a invocar autores y espectros entre vientos y montañas.

La biografía comentada, despojada de las rigurosidades que debe observar el biógrafo profesional o el historiador, se encuentra también en *Cabezas de Rumiante*[134] (2003). Es una narración que a la vez pondera y acomoda la figura de Joaquín Machado de Assis. El polémico escritor brasileño es entronizado por Edwards de una manera particular pero contundente, ya que equipara al autor de las *Memorias Póstumas de Brás Cubas* con la figura de Jorge Luis Borges.

> Hubo épocas en que Machado de Assís estuvo sometido a los más furiosos ataques provenientes de los dogmatismos políticos de siempre. Algo parecido le ocurrió décadas más tardes a Borges y le costó el Premio Nobel de Literatura" (2003, 80)

Diálogos en un tejado[135] (2003), es el título de un compendio de crónicas al tiempo que lo es también de una de sus columnas. En ella recuerda a su compañero Alejandro Jorodowski, con quién compartió conversaciones en los tejados de una casa decimonónica de Santiago, en los años cuarenta: "Alejandro Jodorowsky habla de un Chile invadido por la locura poética, un país de la imaginación, más bien, un país imaginario inventado por sus poetas" (118)

[134] Originalmente publicado en marzo de 2001
[135] Publicado en 1995

El cronista, en un ida y vuelta, recuerda a modo de comentario al polifacético artista, y otros hombres de letras como Jorge Teillier, Luis Oyarzún, quienes alcanzaron la experiencia artística de convertir la vida en obra de arte y el arte en vida, más allá de moldes y satisfacciones convencionales.

En *El relato de John Byron*[136]*,* abuelo del escritor romántico, realiza un llamativo procedimiento. Se refiere al nieto poeta en contraste con el marinero que antes de las revoluciones independentistas llegaba a las tierras chilenas: "conoció la isla de Chiloé y las ciudades de Santiago y Valparaíso a mediados del siglo XIII" (2003, 125) en el marco de la guerra entre España e Inglaterra, cuyos testimonios también han sido publicados por la UNESCO con el título de *Naufragio en Patagonia*. Según Edwards es una versión que genera un aire despiadado y destemplado de la vida colonial chilena.

El procedimiento comparativo se utiliza desde el comienzo de la crónica: "el abuelo, el viejo John, pertenecía a la época de Denis Diderot y del Doctor Johnson. En el nieto poeta influían otras corrientes, otras visiones, otros mundos." (2003, 125)

También comenta la lectura a partir de otra comparación, la de un acantilado, helado y pantanoso Sur con el colonial Santiago, poblado de personajes pintorescos y espacios urbanos. Y se detiene con un tono misterioso y algo humorístico en el cautiverio de Byron, quien tuvo que convivir posiblemente atraído por la sensualidad de las habitantes mapuches y criollas "una de ellas se apartó en forma repentina y le dio un fuerte pellizco en una pierna. El narrador pretende no tener explicación alguna para este gesto tan arbitrario" (2003, 127). Este comentario de ingenuidad disimulada (Tanner, 1993) por el narrador es una característica de ironía satírica.

Hasta aquí observamos que Edwards esboza pensamientos que interpretan lo cotidiano, los conflictos del mundo, los problemas de los territorios nacionales, de la historia, la política, y la dictadura. No vacila en reunir los temas heterogéneos y las más dispares retóricas para comentar cuestiones de la literatura y la cultura latinoamericanas. Reivindica el periodismo en tanto práctica que encuentra en la crónica, el camino para transitar "una de las vertientes de la modernidad literaria". Hasta figuras de sucesos coloniales como Francisco Pizarro se encuentran representadas en las crónicas de Edwards. Es el caso del texto periodístico *Manuscrito entregado en Concepción* (129), allí comenta novedades publicadas en

[136] Publicado en 1996

el diario italiano *Corriere della Sera* acerca de un texto antiguo descubierto por una ponencia de un congreso de Etnografía en Lima por Laura Minelli.

El cronista memorialista

> ¿Los chilenos tenemos mala memoria? Muchas veces pienso que sí. Pésima memoria. Un estado de verdadera amnesia colectiva." (Edwards, 1997, 61)

Identificamos que Jorge Edwards ha producido sus trabajos periodísticos con una doble actitud: la conciencia del tradicional género memoria, como fuente de la Historia, y la memoria como dispositivo de las escrituras del yo que permite integrar la experiencia vital a la producción textual, a través de estrategias como la evocaciones líricas y la fragmentación de los sucesos de forma no secuencial. Por esta razón, lo subjetivo se encuentra presente, el sujeto involucrado en los acontecimientos de la historia, aunque a la vez tome distancia o se aproxime según requiera la complejidad de los hechos.

Ha elucubrado, de ese modo, sobre asuntos que han derivado en áreas donde las discusiones aún se encuentran abiertas por el ejercicio de la memoria colectiva e individual, como han sido los crímenes cometidos en la dictadura de Pinochet. En una entrevista Edwards advierte que "la memoria no cesa" o "la memoria se ha convertido en un problema"[137] para aquellas posiciones que desean poner un fin a la historia.

Entonces en sus crónicas rescata episodios de su vida: su amistad con Neruda, las conversaciones con Gabriela Mistral, los encuentros con Borges o Donoso, sus aventuras diplomáticas, el recorrido por calles neoyorquinas, parisinas y londinenses, por nombrar algunos. Los intercala con algún comentario crítico o con alguna ocurrencia literaria que desemboca en motivos relevantes, por ejemplo, la forma en que circulaban los borradores y los *work in progress* de los escritores chilenos.

[137] El Arriero: entrevista a Jorge Edwards

> Una de mis primeras imágenes de José Donoso es la de una noche en el antiguo café Bosco, en plena Alameda, más o menos a la altura de la iglesia de San Francisco y de la también antigua y desaparecida Pérgola de las Flores. En medio del humo, del bullicio, de los vinos baratos, vimos aparecer de repente a José Donoso, un joven alto, sobrio, más bien pálido, más bien tímido, que nos entregó el primero de sus cuentos, <China>. Los cuentos y los poemas de nuestra generación circulaban en forma manuscrita, en copias de color lila de máquinas de escribir que tenfan los tipos gastados, saltados. (Edwards, 2003, 35)

En ocasiones modela esas operaciones para organizar y componer secciones narrativas que (re)conectan con el tema central o con el título de la crónica, al que vuelve del modo digresivo. Vemos esta forma de proceder en el ejemplo: “me lo encontré otra vez a José Donoso en la esquina de La Alameda” (35). Esa esquina reconecta con el título de la crónica *Encuentros en La Alameda* (2003), relato donde puede apreciarse esa operación selectiva de la memoria, ese juego entre memoria y olvido (Lotman, 1996), que sitúa los encuentro con su colega “Pepe”, en ese lugar reconocido en Santiago de Chile, espacio que compartió con otros artistas.

A veces utiliza su historia de vida o recuerdos sueltos para producir cierta ambientación inicial para luego desplegar sus inquietudes sobre una lectura, sobre algún autor, sobre algunos versos, para introducir cuestionamientos sobre personajes y sucesos contemporáneos:

> En la Asamblea General de la Sociedad Interamericana de Prensa, que acaba de clausurar sus sesiones aquí en Santiago, me hicieron una pregunta interesante. ¿Por qué Fidel Castro, que se dio a conocer en julio de 1953 con el ahora famoso asalto al Cuartel Moncada, es decir, hace nada menos que cuarenta y siete años, conserva todavía buena parte de su prestigio? (Edwards, 2003, 254)

También registramos que matiza la función complementaria entre la memoria y el olvido a partir de la dosificación de ambos, lo que asimismo implica una “dosis de

olvido y algo de memoria inventada"[138], para no caer en esa especie de ficcionalización que surge de quien maneja los códigos de la invención literaria y de la escritura de sucesos: "Me piden semblanzas, balances, recuerdos, y la verdad es que necesito detenerme, reflexionar, respirar un poco. Me falta el espacio y el aire no me sobra. La escritura de circunstancias adquiere sentido cuando deja de ser escritura de circunstancias." (Edwards, 2003, 34)

El artículo *Los fantasmas de Montolín* reconstruye los lugares de su infancia y el barrio cuya calle tenía otro nombre.

> En años remotos, en otro mundo, bastante antes de la mitad del siglo pasado, visitaba un caserón de la calle que se llamaba entonces Montolín. Me parece que es el mismo caserón donde vivió del cual habla en sus crónicas Joaquín Edwards Bello (...) Yo me acuerdo de grandes salas desordenadas, con los cojines tirados por el suelo, de pianos de cola, de primas atractivas que tenían un peligroso sentido de aventura me llevaban a cruzar un puente colgante sobre el río Mapocho. Me acuerdo de la oscilación del puente sobre las aguas torrentosas, de mi miedo infantil (2003, 195)

A través de estos fragmentos podemos visualizar el ejercicio de la memoria en Edwards como articulación entre los recuerdos de la infancia y la historia familiar con la necesidad de concientizar a los lectores para generar leyes de conservación del patrimonio urbanístico de Santiago de Chile, con el fin de evitar que áreas de la ciudad se continúen deteriorando y de las cuales solo quedan vestigios en las remembranzas de generaciones de los adultos mayores: "la verdad es que no tenemos visión patrimonial de ninguna clase." (198)

Como hemos mencionado al principio del apartado: entre el episodio narrado de manera lineal, ajustado a la secuencia diacrónica, y el recuerdo evocado, teñido de apreciación personal, el cronista da cuenta de parcelas de la vivencia personal en relación con la historia colectiva local e internacional, a partir del mecanismo selectivo que le permite conectar el suceso evocado con el punto de vista personal que necesita desplegar.

[138] Jorge Edwards y el "boom latinoamericano"

Ambientes que resuenan

En los pasajes narrativos de sus crónicas Edwards va recreando climas, lugares y figuras literarias de un espacio que se encuentra en los recuerdos y en las experiencias vitales del autor. La ambientación es muy común en el comentario, pues requiere cierta aclimatación que hace enunciable la impresión o la curiosidad.

Desde los microcosmos bucólicos de los poetas chilenos o el campo cultural carioca del siglo XIX, en el que se movió Machado de Assís desde una posición bastante subalterna y de cómo consigue acceder a los lugares de prestigio como la Academia Brasileña de Letras: “hoy en día es muy difícil que un niño de los morros pueda formarse como autodidacta, adquirir conocimientos avanzados de español, inglés, francés, latín y llegar a ser un alto funcionario de Estado y un novelista de genio” (2003, 79). A partir de esa afirmación Edwards empieza a reconstruir el entorno que rodeó la formación de Machado de Assis que, por aprovechar las oportunidades consiguió ubicarse en el campo de las letras decimonónicas del Brasil.

Los ambientes nerudianos son un caso, aunque puntualmente no refiere a la poética del autor de *Odas elementales,* de un acontecer irrefrenable en constante degradación, sino al entorno que sabía gestionar Pablo Neruda y sus próximos en cenas, encuentros con autores, convivencia entre personalidades con fuertes desencuentros ideológicos o curiosidades y cuestiones de la vida cotidiana en sus recorridos por las carreteras chilenas:

> el poeta decidió bajarse a visitar el Mercado Persa (...) descubrió una enorme y enmohecida cadena debajo de una mesa. Desde ese preciso instante, resolvió que la vida no tenía el menor sentido sin la posesión de esa cadena (...) la cadena quedó colocada en el jardín (...) donde el poeta solía sentarse a la hora de los aperitivos.” (1997, 162)

El cronista comenta también algunas escenas de las etapas finales de la vida de Wittgenstein, encontradas en una biografía, cuando éste decide morir en la casa de su amigo. La curiosa convivencia fraternal con la esposa del mismo, con quien compartía una rutina:

> Todas las tardes partían juntos al bar de la esquina y pedían una copa de oporto para cada uno. La señora Bevan bebía su oporto con sumo placer

> y Wittgenstein, en medio de la conversación, tomaba su copa con el mayor disimulo, pero con expresión de diablura, y la derramaba sobre el macetero de una aspidistra. ´Es el único acto deshonesto que le conocí', explicaría con el tiempo la señora Bevan. En uno de los regresos del bar, el filósofo se sintió gravemente enfermo (2003, 193)

Por otro lado, a la vez leemos lo siguiente con un tono un poco más serio: Ellos llegaron en compañía de un sacerdote católico que había alcanzado a tener algún trato con el enfermo, el padre Conrad. Hubo muchas dudas si era lícito administrarle los últimos sacramentos". (2003, 193). En ese caso, Edwards logra montar el momento de la extremaunción del filósofo austríaco en una habitación sencilla, cuyo escepticismo como método científico no impide que se celebre el ritual privado a cargo de un cura del pueblo.

En las crónicas, Edwards elabora ambientes experimentados a partir de su vivencia personal o a partir de lecturas que disparan su imaginación, a veces para reconstruir parcelas de su vida o vidas ajenas y otras para sugerir lecturas. En los cronotopos que utilizamos como ejemplos las sensaciones y las anécdotas se entrelazan para reconstruir breves episodios que se amoldan a unos abiertos a contaminaciones.

Interconexiones

> La pluma de Cervantes y la de Borges, como la de Machado de Assis, como la del inglés Laurence Sterne, como la de algunos otros, son similares, parientes cercanas, y están empapadas en la misma tinta. (Edwards, 2005)[139]

Si repasamos sus crónicas podremos establecer una posible interconexión entre Jorge Edwards y Machado de Assís, a partir de un juego de intertextualidad. Primero

[139] Del artículo *La pluma de la broma y la tinta de la melancolía*, publicado en el portal Letras Libres, surge en el final esta interconexión condensada.. La pluma de la broma y la tinta de la melancolía. Por Jorge Edwards. Letras Libres, febrero de 2005.

por las fuentes europeas, tanto inglesa como francesa en ambos si tenemos en cuenta las menciones de los autores: Stendhal y Sterne. En *Las memorias póstumas de Blas Cubas*, el autor carioca menciona el *Tristram Shandy* y al autor francés, lo cual revela el propio Edwards[140]:

> Pero hay un prólogo de esa novela escrito por el propio Machado de Assis, y otro prólogo escrito por Blas Cubas. Hay que atender a esa diferencia pero muy interesante. Y Blas Cubas habla de Stendhal, él no habla directamente pero Blas Cubas sí. Y entonces el humor de esa novela, ese difunto que cuenta su historia y que duda a veces de contarla y que hace digresiones muy divertidas, es un narrador stendhaliano. Así que Stendhal en cierto modo llega primero a Brasil. Porque Machado de Assis es un escritor que nace en 1839 muere en 1908, así que él escribe sus novelas modernas como se dice, más o menos en 1880.

Esta cita pertenece a una presentación que Jorge Edwards realiza en el Instituto Cervantes, en la cual se reconoce admirador del autor francés, y donde se explaya sobre su influencia en Latinoamérica. En esa oportunidad traza una posible línea admitiendo que Machado de Assis, a quien le dedica un libro, es un *stendhaliano fino*. Autores como el mexicano Christopher Domíngez, vinculan a Machado de Assis y Edwards porque ambos son narradores "incisivos, bromistas, cultos." Y Jorge Edwards repite una singularidad de la narrativa machadiana cuando ofrece guiños al atento lector por medio de una afilada ironía: "Hemos salido hace ya algún tiempo de la Edad de Piedra, pero entramos hace rato en la de los apedreos, lo cual en muchos aspectos es peor" (Edwards, 2003, 314). En este caso, a partir de la inversión lógica de un retruécano que se anuda con lo que Tanner propone: "la ambigüedad, la paradoja y la ironía de la situación redondean el panorama" (1993, 402)

Machado también es considerado igual que Edwards un escritor del yo, tradición aplicada por Montaigne, a quien el cronista chileno también se adscribe. Se presenta como un narrador memorialista desde distintas perspectivas, utilizando

[140]Se encuentra publicado en el repositorio del sitio web del Instituto Virtual Cervantes. CVC. Conferencia Spinoza. Jorge Edwards (2017). Stendhal y la literatura en español.

burlas, con máscaras distintas, y formas cambiantes. En su juego produce reemplazos de disfraces de manera ininterrumpida[141].

Como ya hemos expuesto en el título *Arte narrativo* (cf. supra), una afirmación extraída de un reportaje en el cual se identifica con Montaigne, optamos por ubicar otra filiación posible, la cual coincide con las letras hispánicas. En las crónicas pueden registrarse los nombres de Quevedo, Góngora, Cervantes. Una de ellas, de tintes diplomáticos titulada *El último occidente*[142] (2003) refiere lo siguiente: "Don Luis de Góngora el poeta de las *Soledades,* dijo por ahí que América es el último Occidente" (302), que a su vez la conecta con la frase borgeana "ahora los europeos somos nosotros". Este juego de inversión especular es manejado con la destreza que le permite iluminar otros agenciamientos culturales y económicos, para defender las patentes de envasado de origen de los vinos y espumantes franceses y chilenos.

Con estas operaciones intertextuales, el autor interconecta puntos rizomáticos desde distintos ámbitos de la vida cultural, produce en suma agenciamientos complejos reterritorializados en la crónica.

Escritor diplomático

> "La visión de los escritores sirve a veces para ayudar a cortar los nudos gordianos". (Edwards, 1997, 266)

En Chile los lazos entre la literatura y la diplomacia no solo se le puede adjudicar a Neruda. Como vimos en el último párrafo del apartado anterior, el cronista cita a Góngora para defender las políticas de protección a la producción de envasado en origen de su país natal, a través de la habilidad para manejar figuras retóricas.

Otro de los artículos significativos donde se registra la intersección entre el oficio del escritor y la carrera diplomática, quehaceres que en Edwards son difíciles de observar por separado en sus crónicas, es *Capítulos bolivianos* (1997). En ese título leemos de manera notoria el rol del conciliador. Trata de acercar posiciones, de hacer notar a quiénes contienden, aspectos de la disputa que no se alcanzan a

[141] De la lectura del repositorio *Pasión por la lectura* surgen las observaciones de Domínguez, C. (2017): *Machado de Assis de Jorge Edwards*. jorge edwards – Pasión de la Lectura

[142] Originalmente publicado en marzo de 2002

percibir. El cronista interpone una pregunta retórica "¿Tenemos que seguir entrampados, sin embargo, en las secuelas de una guerra del siglo XIX, en un anacronismo?" (1997, 266). Se refiere a la guerra del Pacífico, un conflicto entre Chile, por un lado, Perú y Bolivia, como aliados, por el otro. Además añade la imposibilidad de Bolivia de tener un acceso propio al mar y las consecuencias que de eso se desprenden, pues más allá de los conflictos vecinales sigue siendo la salida más viable al Pacífico.

Edwards señala al detenerse en las relaciones entre Chile y Bolivia "nunca fáciles, pero siempre llenas de posibilidades" la necesidad de un reinicio a partir de las conexiones entre escritores, por esa razón recrea épocas o episodios ficcionalizados, basados en la estancia de personalidades de la cultura chilena en Bolivia. Describe la diversa riqueza de áreas del país: el mercado indígena, la agitada atmósfera de la ciudad, el pulso de la dinámica comercial y los rituales que comunican con las profundidades de un tiempo remoto y vibrante de la cultura local.

> He caminado por un mercado indígena en el corazón de La Paz, hace un par de años, y he tenido la sensación de una vida enigmática, impenetrable, hasta cierto punto intemporal. Me encontré, a la vez, con una ciudad bullente, nerviosa, animada. Todo el mundo parecía dedicado a algún comercio y la atmósfera general era menos aplastada, menos deprimida, más optimista que la de muchas otras ciudades latinoamericanas. Los chilenos que vi por casualidad, y fueron varios, me dieron la impresión de que estaban a gusto. (Edwards, 1997, 265)

Todas esas notas valoradas por Edwards y otros chilenos que habitaron las tierras bolivianas causan una sensación de comodidad. El autor pone este hecho en evidencia como una oportunidad para encontrar un punto de *entremedio* (Bhabha, 2002) una síntesis transformadora, para intentar restablecer las relaciones diplomáticas: "los chilenos, a pesar de los conflictos históricos, nos acostumbramos muy bien en Bolivia. Sentimos una mezcla de extrañeza, de curiosidad y de comunicación" (1997, 264).

La mirada del escritor diplomático es central hasta cuando analiza términos como utopía, compromiso, relatividad y sectarismo en América Latina, en las formas de comparar los compromisos de su generación con los de los más jóvenes:

> Terminó la guerra fría, por ejemplo, y contra todas nuestras previsiones, las guerras locales se multiplicaron y adquirieron una especie de ferocidad insensata. Hace poco hubo unas cien mil personas asesinadas en Ruanda, en una sola semana (...) En Bosnia-Herzegovina se produce la destrucción sistemática de ciudades y de regiones de una enorme densidad cultural" (1997, 305)

El sondeo panorámico de la política internacional y su coyuntura es utilizado para ejemplificar los argumentos en cuanto a las posiciones político-ideológicas de actores intelectuales en el diálogo intergeneracional. En esa línea expresa un sentido crítico al retomar la dinámica del trabajo diplomático en el tiempo, a través de lo que Tanner llama ironía por falsa modestia y autodesprecio, tal como se lee en el ejemplo siguiente: "supongo que la diplomacia de hoy es más técnica en cierto modo más rigurosa, pero no sé si consigue mejor sus objetivos de fondo" (2003, 298). Asimismo, los presupuestos básicos de la actividad diplomática a veces son mencionados en forma de consejo, muchos de ellos de herencia europea como puede leerse "la de no emplear nunca demasiado celo en los tratos de la diplomacia" (301), que según Edwards proviene de la sabiduría francesa.

Por lo visto hasta el momento, podemos registrar que en sus crónicas la conexión entre la escritura y la diplomacia le permite explayarse, con habilidades literarias como la ironía, para relativizar los supuestos logros o avances de las relaciones internacionales. Utiliza la palabra letrada para expresar su descreimiento en un mundo cuyos diálogos posibles se encuentran truncos y hasta fuera de alcance para quienes son simplemente personal del servicio exterior de los países: "La historia de los veinte años que siguieron a 1973 es la historia de un mundo que perdió su rumbo y se deslizó hacia la inestabilidad y la crisis." (Hobsbawm, 2016, 403)

Las notas biográficas

Las historias de vida de personalidades que le parecen significativas contaminan las crónicas de Edwards. La forma abierta genérica va a permitir integrar lo biográfico

con lo artístico, así va delineando un lugar desde donde enunciar ponderaciones para echar luz, enaltecer o desentronizar elementos significativos de la cultura.

La mención que hace el cronista revela, en cierto aspecto, su forma de trabajo, de registro y de indagación del quehacer periodístico: “abro uno de mis cuadernos de apuntes y me encuentro con notas biográficas dispersas, que en algún momento me parecieron significativas. Es una selección de datos enteramente personal, hecha por intuición y al correr de la pluma” (1997, 293)

La galería de personalidades históricas y literarias que conforman estas notas son retratadas por el cronista a veces haciendo énfasis en aspectos peculiares y/o tangenciales: Víctor Hugo, Tolstoi, Wittgenstein, Montaigne, Machado de Assís, Neruda, Borges, Nicanor Parra, por nombrar algunos, conforman este ilustrado repertorio. Podemos notar en an el artículo *Cincuentenarios* (1997) la vida de notable de las letras hispánicas del siglo XX:

> Don Miguel de Unamuno murió en Salamanca el día 31 de diciembre del año 36, de muerte natural y, según han relatado familiares y testigos, de cansancio y de tristeza. Con motivo de este aniversario, los investigadores salmantinos han descubierto numerosos poemas inéditos de Unamuno, relacionados todos con la escritura de uno de sus textos maestros, El Cristo de Velázquez. Unamuno desarrollaba en esa obra, escrita entre 1913 y 1920, su idea de una España diferente de Europa, marcada por otra forma de religiosidad Mientras la fe, en Europa, se orienta hacia el presente, hacia la ética y la conducta en el trabajo, Unamuno exaltaba la fe española como una reflexión sobre la muerte y el más allá. (Edwards, 1997, 125)

Como leemos en la cita referida a Unamuno, que revela una novedad acerca del estado del arte de los poemas hasta entonces inéditos, lo biográfico deviene tras de un comentario o una información desconocida. A veces después de un hallazgo en consonancia con un episodio de la historia pasada o presente, también al rechazar polémicas cerradas. De este modo por medio de artilugios argumentales teje episodios específicos de la vida de un autor para proponer nuevos interrogantes o desarticular representaciones cristalizadas.

La biografía literaria e intelectual, a veces biobibliográfica pues refiere los episodios vitales tramados con la publicación de las obras, tiene la peculiaridad de estar en sintonía con la curiosidad de un lector que comparte un campo de interlocución común (Grimson, 2011) con el cronista. Como sucede en la crónica *Los sobresaltos de la conciencia* (1997) en el marco de la celebración de los ochenta años de Octavio Paz:

> nació en Mixcoac el 31 de marzo de 1914, poco después del estallido de la Revolución Mexicana y en la víspera de la Primera Guerra Mundial.Es decir, en los umbrales históricos de este siglo tan intrincado y endiablado. Su padre era criollo y su madre tenía abuelos andaluces. El abuelo paterno, Ireneo Paz, nacido en 1836, fue liberal, masón, oficial del ejército que combatió contra la intervención militar de Napoleon I y de Maximiliano. (Edwards, 1997, 293)

Unos párrafos más adelante prosigue:

> Sus orígenes intelectuales se encuentran en la filosofía de la Ilustración (...) Su libro sobre sor Juana Inés de la Cruz demuestra que ha examinado a fondo el tema del reformismo y de la crítica del mundo hispánico (...) Su escritura, por el contrario, tiende a disolver los géneros. Me acuerdo, al decirlo, de los textos de El mono gramático" (296)

Así, lo conmemorativo y lo crítico avanzan a través de intertextualidades, sin detenerse en explicar el por qué de invocar cierto nombre o cierto estado de una configuración cultural. Tras el despliegue de lo biográfico de la crónica antes mencionada, informa sobre la posición del propio Paz acerca de la expulsión de André Gide del partido comunista tras publicar *Regreso de la URSS*, obra que efectúa una crítica al modelo ruso de entonces. En la votación, según apunta Edwards, muchos intelectuales latinoamericanos admitieron la salida del francés, mientras que otros se abstuvieron: Octavio Paz y Carlos Pellicer.

En suma, a partir de los ejemplos planteados, pudimos notar que lo biográfico participa de la crónica y que Edwards desde la misma interviene en las discusiones del siglo XX, por momentos para matizar las polarizaciones de la Guerra Fría como el caso Gide, o para señalar cuestiones vinculadas al estado del arte de un autor.

Discusiones sobre América

> “Toda esta noción del descubrimiento, claro está, es europea, eurocéntrica.” (Edwards, 1997, 214)

En las postrimerías de los años noventa, cuando se cumplían los quinientos años del descubrimiento, el cronista remueve las ideas fosilizadas que circulaban por entonces, no solo en los campos especializados sino también en la extendida opinión pública.

En consecuencia, invierte los sentidos, presenta preguntas, y abre otras discusiones quizá con la intención de nunca cerrarlas. La nota *La condena de los descubiertos* (1997) problematiza la idea de descubrimiento con parte de los cuestionamientos que se escenificaron en aquellos años, una forma finisecular y de fin de milenio de pensar la historia, en este caso los comienzos de la historia moderna. Por ejemplo, como leemos en el epígrafe, los términos eurocéntrico/eurocentrismo se utilizaron de manera recurrente pues estaban presentes en gran parte de las reflexiones y trabajos académicos.

Asimismo, examina un aspecto también relevante de la época: “lo curioso es que la noción de descubrimiento persigue a los americanos, ¿latinoamericanos? ¿iberoamericanos?, desde hace quinientos años. Europa nos olvida y cada cierto tiempo nos descubre o redescubre” (1997, 215)

La cita, de tono tan irónico como intemporal, opone y tensiona las discusiones sobre lo americano que irradia el continente europeo, muy distinta a la tradición de autores como Angel Rama (1984) quien en su trabajo sobre la transculturación narrativa latinoamericana, expone la potencialidad de desarrollar un propio aparato crítico-teórico sin importar las representaciones europeizantes heredadas de las tradiciones del siglo XIX. O también los trabajos de los sesenta y setenta de Fernandez Moreno (1971) que intenta buscar elementos semejantes y/o comunes para hallar un hilo conductor ante la diversidad del mundo americano.

Otro punto importante por destacar de la crónica es la relevante densidad del componente luso-brasileño que destaca Edwards, a través de Machado de Assis por nombrar alguno.

Dentro de sus preocupaciones sobre cómo ven a América Latina en el mundo, Edwards se detiene en analizar la génesis de cierto antiimperialismo asociado al rechazo a los Estados Unidos. Puede detectarse en el artículo *El supuesto orgullo de América Latina*[143] (2003) su mirada comentada acerca de cómo fue moldeando Fidel Castro esta posición tanto para ubicarse dentro de las contiendas internas del partido comunista cubano, como para favorecer la relación con Moscú y las posturas moderadas de un sector de la militancia revolucionaria. Incluso describe los intentos fallidos de Castro por reconstruir una relación entre la Revolución y la Casa Blanca: "en otras palabras la responsabilidad primera del giro revolucionario del castrismo recaía en Eisenhower y en Nixon, no en el propio Fidel" (Edwards, 2003, 293) y, más adelante, sentencia cuando un escritor francés pondera a Castro desde la definición de orgullo continental "el orgullo nuestro debe consistir en crear sociedades más desarrolladas, más modernas, más democráticas y justas" (296).

Edwards también plantea otra discusión que se da con respecto a los comportamientos y costumbres de los latinoamericanos. Matizadas de cierto humor, algunas crónicas bosquejan un estereotipo solidificado, superficial y homogeneizante, repetido por la crítica extranjera que podemos leer, en el siguiente ejemplo en el que se refiere al escritor latinoamericano como "personaje exótico, de pecho caliente, asimilable en alguna medida al [latin lover[144]], lleno de ideas generosas, de izquierda o extrema izquierda en política y escribe sobre personajes y escenarios selváticos, con frecuentes recursos al realismo mágico" (2003, 78).

A modo de cierre del apartado, sostenemos que el cronista en continuidad con su posición de *entremedios,* desarrolla en su múltiple quehacer cronístico matiza las posiciones sesgadas y al calor de los eventos recientes de un mundo que se encuentra saliendo de la guerra fría, y a la vez reafirma la tradición de críticos como Ángel Rama que aportaron una mirada que integra, a través del término transculturación, los componentes culturales de latinoamérica: "Soy más bien escéptico frente a los sucesivos descubrimientos de América, frente a las nociones

[143] Originalmente publicado en 2002
[144] Cursivas en la edición

entusiastamente fundacionales. Tiendo a verlo todo, por el contrario, como un proceso gradual, difícil. con momentos menos malos y momentos terribles ¿Podemos decir que la historia sea diferente en alguna otra parte del mundo?" (Edwards, 1997, 218)

La figura del lector

En algunas crónicas de Edwards hallamos referencias al lector. Estas alusiones coinciden con la imagen de una hipotética comunidad de lectores, en consonancia con lo que señala Benedict Anderson (2007) como lazo imaginario, con aspectos compartidos y comunes. En las citas que incorporaremos por momentos se incluye y en otros se excluye entre los mismos. Podemos suponer que Edwards en esa ausencia deíctica de primera persona intenta generalizar, a diferencia de otro fragmento de la crónica donde el cronista prefiere incluirse.

Estas deixis, que se registran en algunos enunciados de Edwards, son formas de ingresar a la lectura y a la relectura. En la crónica *Encuentros en la Alameda* (2003) el cronista sostiene que "uno debería pasarse el resto de la vida releyendo, saboreando el ritmo lento, incomparable, profundo, de la relectura" (Edwards, 2003, p. 34).

En otra crónica titulada *Cabeza de rumiante* (2003), además de excluirse, Edwards se explaya sobre el rol de los lectores, a quienes considera "una minoría, excéntrica, batalladora" (77). Con especial anuencia este fragmento alcanza a los lectores latinoamericanos de principio del milenio, época en que su actividad de escritura por encargo lo llevaba a curiosear entre anaqueles y librerías, escribir cartas, entre otras estratagemas para, por ejemplo, conseguir un autor no tan extraño para un lector medio continental. Edwards desliza en esa crónica su impresión sobre la imagen del lector, a partir de argumentos acerca de las razones por las cuales el brasileño Machado de Assís ha sido un lector poco valorado en la dimensión de América Latina:

> Los lectores nunca han sido la mayoría y menos que nunca en los tiempos que corren: son una minoría excéntrica, batalladora, paciente, que gasta las suelas de los zapatos, escribe cartas, hace encargos a los amigos viajeros y termina por encontrar los libros. (2003, 77)

En la doble articulación de inclusión y de exclusión el autor moldea una especie de perfil de lector, teñido con algunos tonos de la vida cultural latinoamericana, donde los obstáculos se encuentran a la orden del día y a la vez demanda un rol activo para estar actualizado y/o acceder a los bienes culturales que en otros lugares del mundo son un poco accesibles.

Comentario capitular

Como cierre del capítulo, consideramos que la múltiple praxis del escritor, diplomático e intelectual fluye en sus artículos de prensa. En ellos se relevan episodios de la vida pública y ambientes de épocas no conocidos, o apenas conocidos por momentos, espacios privados cuya noticiabilidad no radica en el chimento sino en el comentario que captura zonas de la vida cultural. Esto es posible a partir de una crónica atravesada por matices ensayísticos, biográficos y metaliterarios, donde las operaciones como la ironía tienden a matizar las posiciones solidificadas. Este escepticismo político proviene de un siglo cuyas tensiones y conflictos han alcanzado un sesgo teológico que desemboca en un desesperanzado relativismo: “La razón de esta impotencia no reside sólo en la profundidad de la crisis mundial y en su complejidad, sino también en el aparente fracaso de todos los programas, nuevos o viejos, para manejar o mejorar los asuntos de la especie humana.” (Hobsbawm, 2016, 555)

En consecuencia, los episodios de la vida pública internacional se encuentran integrados en las columnas como un componente que no solamente tiene en cuenta cubrir un hecho que tenga relevancia periodística, más bien como parte de una evaluación en la cual busca ubicarse en un lugar intermedio, sin adscripción mensurable, escéptico, que pondera “la relatividad” (Edwards, 1997) y con una representación del lector con quienes comparte tramas simbólicas semejantes (Grimson), lectores o “minorías batalladoras” (cf. 188) dotadas de habilidades para establecer diálogos.

En sus crónicas utiliza el comentario para interconectar de forma dinámica y rizomática el mundo de la novedad intelectual, los conflictos geopolíticos, los ambientes de época a raíz de experiencias vitales o de investigaciones, producto de sus viajes por Europa y América, a veces como exiliado y otras como diplomático.

Sus remembranzas y travesías también son experiencias vitales que contaminan las crónicas en un selecto tejido de memoria y olvido.

El arte narrativo que desarrolla Edwards va permitir construir una posición personal, a través de procedimientos como la pregunta retórica, la alusión cargada de cierto lirismo, el juicio irónico y la intertextualidades de géneros primarios y secundarios (ministros dando discursos, conversaciones de café, recuerdos compartidos con personajes de la cultura, etc.). Este espacio de enunciación libre de adscripciones partidarias, le permite ofrecer diferentes miradas; a veces para enunciar una doble crítica al régimen de Pinochet como a la revolución castrista, otras veces para plasmar el horror de la tragedia de las Torres Gemelas y denunciar también las excesivas posturas como la de Oriana Falacci que deriva en un grave repunte antimusulmán, tras el impacto de los aviones en Manhattan.

De cómo el distinguido Oidor Monsiváis introdujo nuevas escenas

"O ya no entiendo lo que está pasando o ya pasó lo que estaba entendiendo" (Monsiváis)[145]

[145] Según la cuenta oficial de Elena Poniatowska (2020) la frase corresponde a Carlos Monsiváis:https://x.com/Eponiatowska/status/1274018125600690176

> “El universo llamado Monsiváis es tan grande, diverso y generoso que en él pueden identificarse diferentes planetas.” (Presentación *Dossier Folios*, 2010, 4).

A diferencia de los autores abordados en los apartados anteriores, el caso de Carlos Monsiváis resulta singular, pues su notoriedad y ubicación en el canon letrado se debe a su prolífica y distinguida producción cronística y no a su obra ficcional, aunque también se destaca en este aspecto con publicaciones como *Nuevo Catecismo para Indios Remisos* (1982) donde el discurso cronístico es fuente de la narración.

Su trayectoria inicia en 1966, cuando publica su autobiografía, y cuatro años después sus primeras crónicas *Días de guardar* (1971). Más tarde, sale la edición *Amor perdido* (1977). Le siguen sus relatos de ficción titulados *Catecismo para indios remisos* (1982). Las crónicas *Entrada Libre* (1987) y *Escenas de pudor y liviandad* (1988) cierran los años 80. En la década siguiente editó *Rituales del Caos* (1995). Su premiada obra *Aires de Familia* (2000), lo ha colocado como distinguido ensayista; a los pocos años las *Las herencias ocultas* (2007), *Apocalipstick* (2009) y postmortem *Esencias viajeras* (2012).

Es de los escritores más prolíficos e influyentes de México. Monsiváis forma parte de la generación de Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Elena Poniatownska, Juan García Ponce, que desarrollaron sus trabajos desde una impronta marcada por la contracultura y la posguerra. Además es confeso votante de izquierda sin adhesión partidaria y referente de los derechos de lo que se denominaba entonces “minorías sexuales”. Ejerció sus trabajos intelectuales en órganos de la cultura: revistas, editorial, centros de estudios históricos.

El inmenso género Monsiváis

Una forma de aproximarnos a Carlos Monsiváis podría ser a través de José Emilio Pacheco, en el prólogo de *Alusiones perdidas*. Este reconocido escritor y amigo del cronista cita un fragmento de Octavio Paz en las palabras preliminares a la publicación que reproduce el discurso que el autor de *Aires de Familia* ofreció al

recibir un premio en Guadalajara (2006). Dicha mención, donde se resume su estilo, había sido incorporada en *Puertas al campo,* edición barcelonesa con una especie de homenaje prematuro:

> El caso de Monsiváis me apasiona: no es ni novelista ni ensayista sino más bien cronista, pero sus extraordinarios textos en prosa, más que la disolución de esos géneros, son su conjunción. Un nuevo lenguaje aparece en Monsiváis -el de un muchacho callejero de la ciudad de México, un muchacho inteligentísimo que ha leído todos los libros y todos los cómics y ha visto todas las películas. Monsiváis: un nuevo género literario. (Monsiváis, 2007, 24)

A continuación, Pacheco expresa que ha sido *un gran acierto del jurado del Premio FIL*[146] *2006* consolidar por siempre la máquina Monsiváis, ese nuevo género que el mismo Paz reconoce como comunitario y que cada vez tiene la particularidad de poseer más seguidores. En efecto, Octavio Paz declaró que Carlos Monsiváis es todo un género literario. El poeta y ensayista mexicano en su oportunidad también promovió a Sor Juana Inés de la Cruz como personalidad raigal de la cultura mexicana. Ambas distinciones, a la poeta y al cronista, en consecuencia la lírica y la narrativa, son señaladas por Paz como celebración de una tradición literaria con cuantioso espesor. Por su voluminoso trabajo, uno de sus amigos, el escritor mexicano Sergio Pitol, lo llamaba en broma "ese sindicato de escritores llamado Monsiváis" (2010, 3).

Juan Villoro afirma y también pregunta "el conjunto de su obra solo puede ser conocido por la tribu, o una parte significativa de ella. ¿Existe la comunidad capaz de revisar todas sus páginas?" (2012, 11). La idea de inabarcable expresada por este cronista permite volver de manera continua al autor de *Aires de familia*. El carácter fragmentario y la forma dispersa en la que el propio Monsiváis ha puesto en circulación sus numerosos textos requiere de múltiples puntos de vista y resignificaciones. Por eso Villoro agrega "el conocimiento del conjunto de su obra

[146] El Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, creado en 1991 con el nombre de Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, es otorgado a escritores de cualquier género de la literatura (poesía, novela, teatro, cuento o ensayo literario), que tengan como medio de expresión artística alguna de las lenguas romances: español, catalán, gallego, francés, occitano, italiano, rumano o portugués. Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances - Wikipedia, la enciclopedia libre

para la etapa en que sea puesta en relación por los muchos exploradores que amerita.” (11)

Por esa razón, abordar el corpus del autor nos obliga a manejar una gran porción de un canon, en parte mencionado una y otra vez en publicaciones y entrevistas, y otra consignada en las obras editadas al final de su vida y también en *Esencias viajeras*, publicada tras su fallecimiento en 2010.

Historizar la crónica

> “Y yo preguntaba y anotaba, y el caudillo no se dio por enterado”. (Monsiváis, 1980, 11)

En el prólogo de *A Ustedes les consta* (ed.1999) publicado en 1980, título que celebra una de las características de la crónica que consiste en el *dar cuenta*. Allí Monsiváis consigue labrar una síntesis de la historia de la crónica mexicana que en cierta medida se corresponde con la del resto de América Latina, lo que implica un repaso por la historia de la crónica mexicana, indiana y latinoamericana, estableciendo divisiones temporales y hasta literarias.

Abordar la historia de la crónica como camino para repensar al género es parte del sumario de la crítica, incluso el prólogo mencionado presenta matices cronísticos. La crítica se ha ocupado de esta labor al historizar la literatura continental; sin embargo uno de los promotores de la inquietud ha sido el propio Carlos Monsiváis, a partir del cual habilita trazos y cruces temporales en concomitancia con otros géneros.

> A los conquistadores españoles la crónica les resulta instrumento de consolidación: a la gesta de tan bravos y leales súbditos le corresponde el canto homérico que combine intimidación y relatos majestuosos, ojos maravillados y la sangre chorreante en los altares. Los cronistas de las Indias observan, anotan, comparan, inventan. Su tarea es hacer del Nuevo Mundo territorio habitable a partir del coraje, la fe, la sorpresa destructiva ante los falsos ídolos.“ Nuestra literatura —afirma Alfonso Reyes en Letras de la Nueva España— es hecha en casa. Sus géneros nacientes son la Crónica y el Teatro Misionario o de evangelización. La crónica primitiva no corresponde por sus fines a las bellas letras, pero las

> inaugura y hasta cierto instante las acompaña. (Monsiváis, 1999, 17)

Con lo señalado, el autor mexicano ubica la crónica latinoamericana en la época de Colón, como un conjunto de textos que conforman la fase inaugural del discurso de la conquista donde se narran hechos y/o sucesos vinculados a ella. Estos términos considerados como notorios por Walter Mignolo (1992, 223), coinciden con el aporte de *Aires de Familia* que también agrega otro género: el teatro misionario o de evangelización. Monsiváis expone que aquellos cronistas que escriben sobre las Indias observan, inventan, anotan y componen analogías, son quienes cursan la tarea de consolidar de manera discursiva la maquinaria de la conquista. Hasta repone una célebre alusión de Humboldt que indica "la emoción auténtica ante las maravillas del Nuevo Mundo, es más verificable en los cronistas que en los poetas" (Monsiváis, 1999, 13).

Más tarde en *A Ustedes les consta*, prosigue, la épica de narrar hazañas y episodios con ojos maravillados ante los nuevos escenarios pierde el entusiasmo inicial y entona un aire de augurios del porvenir utópico. Entonces, el tenor virreinal revela un *arte celebratorio* de aquel presente, y a su vez despliega un gusto por lo descriptivo al considerar sucesos de la vida cotidiana en las calles de las comunidades americanas. Asimismo, a través de una operación intertextual invocar documentos de Indias donde se define al género:

> su condición de arte celebratorio que transmuta en hazañas los hechos comunes y vuelve de inmediato legendarias las hazañas recientes. Por crónica se entiende el ejercicio de la Historia como programa de estímulos: "que siendo los cronistas los que con los libros de la historia hacen patentes las memorias y sucesos pasados, asientan los presentes que experimentaban y dan norma para los futuros" , se lee en el acta que designa primer cronista e historiador del reino de la Nueva España a Juan Francisco Sahagún de Arévalo (18)

Carlos Monsiváis informa que para 1722 la *Gazeta de México* será de las primeras expresiones de la prensa colonial, donde primó lo administrativo-burocrático, lo marítimo-comercial, la saga clerical, las festividades y otras cuestiones de la vida social. Transcurrido un tiempo, en la etapa de Independencia, emergen voces como

la de Fernández de Lizardi quien se alude a la libertad de expresión en el *Correo Semanario de México* "La opinión pública y la libertad de imprenta son el bozal y el freno con que se contiene a los déspotas, maliciosos y tontos" (1999, 19). Si bien el acceso a la lectura es un instrumento de diferenciación entre la propia élite, la importancia del periódico trasciende cualquier esfera, pues logra representar y darle cierto orden a los grupos oponentes, a las facciones partidarias y, de manera simultánea, sirve de espacio de bellas artes y letras, de ateneo, chantaje y novela por entregas semanales.

Monsiváis anota que en la prensa del siglo XIX mexicano perviven ciertas características, que de acuerdo al contexto político y a la evolución de los marcos institucionales cobran mayor o menor relevancia. En la fase de consolidación, término que coincide con el de Rama (1984), las tiradas aumentan y, a pesar de las persecusiones y apremios, la prensa logra prestigio y cierta legitimidad, a veces enfrentado las representaciones ideológicas: "las posiciones se enfrentan y usted elije" (1999, 19), las cuales eran dramatizadas con cierto efectismo; esto le permitió asentarse y expandir su alcance. Si bien se valoró el aumento de tiradas, en el fondo se consideraba que la cultura oral, que conectaba los sectores alfabetizados y no alfabetizados multiplicaba el impacto de los jornales y diarios. Entonces las polémicas y enfrentamientos mencionados también circulan por las calles, fluyen con una intensidad sin precedentes.

Con el impacto señalado en el párrafo anterior, los periodistas y el mundo de la prensa empiezan a estar vigilados por quienes ejercen el poder; de ahí que Monsiváis piense que en aquellos años "las etapas políticas se van midiendo por la facilidades absolutas, relativas o nulas concedidas a la prensa, por la resistencia de los periodistas a la cárcel, el destierro, la intimidación y la censura*"* (1999, p. 20). Por ello, se exige adherentes y solidaridad a quienes trabajan en aquel universo, lo cual les redunda en relativo éxito[147] como enlaces de la nación, cumplen una misión comprometida con su patria y su pueblo. Unas décadas después, en los años de Porfirio Díaz, el rol crítico y el compromiso cívico de la prensa se atenúan notoriamente.

[147] En *A ustedes les consta…* "El presidente Arista, en septiembre de 1852, emite un decreto prohibiéndole a la prensa que directa o indirectamente favorezca a los sublevados de Jalisco. En respuesta, El Siglo XIX aparece en blanco dos días seguidos; el gobierno da marcha atrás."

Asimismo, el autor de *Escenas de pudor y liviandad* afirma que otra marca singular de la crónica del siglo XIX se encuentra en los cuadros de costumbres. En este marco, el mexicano es representado como fruto del mestizaje, donde se montan connotaciones negativas a las que solo puede darle forma la nación, la gran creación intelectual del siglo, y sus inconvenientes y problemáticas surgen a partir de los errores de las instituciones "la vergüenza es para nuestros gobiernos, que aún no saben formar un pueblo".[148] Con el tiempo, la falta de recepción crítica de los lectores de un país en formación es un aspecto que favorece el relato, la novedad y el gusto por el escándalo, pero también intensifica la vinculación entre noticia y espectáculo, a veces rayando lo violento y/o sanguinario.

Por otra parte, en la crónica del siglo XIX se contamina de matices ensayísticos, y se puede visualizar la mixtura genérica en la misma práctica, especialmente en los autores modernistas. Podemos tomar nota que este último aspecto va ser tomado por el propio Monsiváis, especialmente en lo que respecta al contraste de argumentos y la identificación de polémicas.

A este recorrido podemos sumar aportes sobre la situación de situación de la crónica de las últimas décadas. Al describir la especie, Mónica Bernabé (2006) expone que se trata de una forma de "fronteras abiertas y funciones variables", porque las crónicas contemporáneas retan a la "fijeza que anida en toda definición" (8). Para lograr un acuerdo preciso del término habría que trazar una ruta que demuestre su evolución en el tiempo, desde las relaciones de la Conquista, pasando por el relato de pretensiones objetivas del S. XIX hasta las narraciones que buscan recuperar la memoria colectiva e intentan hacer visible lo ignorado en los años 80 del siglo pasado.

María Julia Daroqui por su parte nos dice que "el cronista sabe que la función de la memoria es detener la velocidad del olvido" (2000, 116), especialmente en las últimas décadas, cuando el sujeto se ve bombardeado por un abrumador peso de información circulante a velocidades que aumentan cada vez más. Por este motivo, Monsiváis secciona, reescribe, fracciona, reparte, reforma, relee su contexto a partir de la subjetividad emergente, que se encuentra a su vez ceñida por las formas textuales que imperan en los medios masivos de comunicación.

[148] Extractado por Carlos Monsiváis, cuyo autor es Guillermo Prieto en la Revista Científica y Literaria de México, de 1845.

A la vez, las voces que se montan en la crónica van a correr la cortina para demostrar unos límites diluidos, de un narrador que se insinúa a veces como testigo, otras veces como lector o como audiencia de los espectáculos.

Las coberturas realizadas en el lugar de los hechos, las entrevistas, los debates, los montajes plasmados en las redes sociales, la televisión, e incluso, todavía, la radio, le permitirá al cronista leer el movimiento incesante entre el mundo de lo privado y la reconstrucción de un hecho social que incide en la comunidad. Monsiváis nos narra las vivencias diarias de personajes específicos o la de colectivos que habitan los espacios invisibles de la ciudad; estos sujetos sin nombre que son meros simulacros de los hombres de carne y hueso que rondan por las calles y hoyos del D. F.; allí donde "el pachuco reta a la sociedad que lo excluye y, sin decirlo explícitamente, se va alejando de la sociedad que lo engendra" (Monsiváis, 1981, 285).

Esas identidades construidas con los recursos de la escritura nos muestran que dentro de la cultura mexicana hay una herencia de tradiciones genéricas compartidas, que gravitan en la crónica desde hace tiempo, pero que se van haciendo más complejas y diversas en el presente.

Conciencia abierta del género

> Persiste, con todo, una definición de trabajo de la crónica: reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre la urgencia informativa. Esto implica la no muy clara ni segura diferencia entre objetividad y subjetividad (...) el juego literario usa a discreción la primera persona o narra libremente los acontecimientos como vistos y vividos desde la interioridad ajena. (1999, 13)

Así como Monsiváis se encarga de formular los antecedentes históricos de la crónica, también dedica un notable esfuerzo metalingüístico por ensayar posibles definiciones y delimitaciones del género. No siempre a través del tono serio, a veces leemos un tono paródico que articula epítetos que producen un efecto humorístico:

“sustitución o anticipación de la historia, argucia contra el olvido, regalo del proselitismo religioso, tributo funeral a los vencidos.” (1999, 17), en pos de articular una concepción de crónica de fronteras más permeables que notamos por ejemplo cuando afirma haber “vencido el inútil y bizantino al abismo genérico entre crónica y reportaje.” (1999, 13). Ello deja ver un autor que se maneja en un espectro genérico y estilístico más amplio que el de la simple crónica y, consciente de ello, intenta definirla, inscribirla en una praxis impura y donde participan elementos de otros géneros.

Pocos como Monsiváis han metarreflexionado sobre su forma de hacer crónica, en la búsqueda de pensar desde su impronta una condición genérica elástica y variable en el tiempo. Así nuestro cronista hurgó aunque no imitó en los autores del *Nuevo Periodismo*; en los cronistas de los movimientos emergentes del Mayo de 1968; en los que cubrían con estilo literario las manifestaciones en Washington contra la guerra de Vietnam, pero también en Tom Wolfe, Norman Mailer, Upton Sinclair, John Reed, entre otros.

> Monsiváis tuvo que tener una memoria deslumbrante para adaptar y desarrollar en México un tipo particular de nuevo periodismo. Como renovador principal del ensayo-crónica entre 1960 y 1970, Monsiváis estudió a fondo el nuevo periodismo estadounidense, en particular la versión practicada por Tom Wolfe, para actualizar la crónica que Salvador Novo en su momento había comenzado a modernizar. Monsiváis no imitó a Wolfe ni a Jane Kramer ni a Norman Mailer ni a ninguno de los novo-periodistas que escribían para The New Yorker y a quienes admiraba. Notó su técnica —sobre todo lo que Tom Wolfe llamaba “reportaje a fondo” o de inmersión. (Egan, 2013, 13)

Desde esa perspectiva, como se expresa en el epígrafe del apartado, la búsqueda estético-formal está por encima de la manía informativa del momento, de la primicia. Éste es el camino por el que procuró transitar Monsiváis con una prosa que habilita y amplía una forma de periodismo que abreva en la sátira, la ironía y otros procedimientos del humor, con las marcas del habla que el tema amerite.

Otros límites difusos han sido explorados por Monsiváis; en tal sentido, el caso de los vínculos entre la crónica y el ensayo pueden rastrearse en su

publicación *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* (2000), que recibió el premio *Anagrama* al ensayo; allí podemos corroborar la confluencia de ambos géneros tradicionales en contacto con otras formas como el comentario, la no-ficción.

En suma, esta condición genérica abierta permite articular lo objetivo y lo subjetivo en pos de desplazarse de manera libre entre el relato de los hechos, las opiniones personales, la combinación de enunciados que componen heteroglosias a partir de la ironía y la parodia, para abrirle espacio a los desafíos éticos que se plantea:

> De modo especial, registrar y darle voz e imagen a este país nuevo que, informe y caóticamente, va creciendo entre las ruinas del desperdicio burgués y la expansión capitalista, significa partir de un análisis de clase o, por lo menos, de una defensa clara y persistente de los derechos civiles. No pretendo que tal encomienda sea el único destino posible de la crónica y el reportaje ni columbro oleadas de periodistas radicales; consigno tan sólo una jerarquización ideal del trabajo periodístico. (Monsiváis, 1999, 76)

Entre posrevolución mexicana y postindustrial

Pa´ una ciudad del norte yo me fui a trabajar
Mi vida la dejé entre Ceuta y Gibraltar
Soy una raya en el mar, fantasma en la ciudad
Mi vida va prohibida, dice la autoridad
(Manu Chao, *Clandestino*)

Tras el proceso posrevolucionario y después de la etapa de unidad nacional, en México se agudiza el pasaje de la modernidad sólida a la líquida (Baumann, 2002) caracterizada por el retiro del control homogeneizante del Estado-Nación para darle lugar a la industria cultural internacional impulsada por las fuerzas corporativas y empresariales. En este contexto, Monsiváis lee con urgencia la necesidad de dar cuenta de la dinámica hacia esa configuración y, a la vez, interpela a la comunidad de cronistas de su tiempo para que lo acompañen en el desafío: “Todo está por escribirse, grabarse, registrarse. Entender, desplegar, reportear este nuevo país es primordial para el periodismo escrito, televisivo, fílmico, radiofónico, lo que exige e

irá exigiendo el crecimiento de una prensa marginal y el aprovechamiento inteligente y crítico de los recursos de la prensa establecida.” (Monsiváis, 1999, 76)

El proceso del capitalismo tardío que llega a México y al resto de América Latina trae consigo nuevos espacios sociales, nuevas esferas de socialización y nuevos actores. La categoría del desposeído, del indocumentado, del omitido en el discurso de la nación, del clandestino, se hace latente en el observador agudo, y de manera especial en los cronistas contemporáneos de la prensa no hegemónica. Expresa Monsiváis al ser citado por Luis Hernandez Navarro: Hay un nuevo país todavía incronicado e indocumentado, el México de masas y desempleo, de frustración y esperanzas bajo la tierra. (Hernández, 2017, 80)

Para entonces, ya habían empezado a producirse episodios que ponían en crisis las formas de cubrir y referir la noticia y, a pesar de la entrenada y aguda observación de los expertos periodistas va a ser necesario desarrollar nuevas herramientas para dar cuenta de “algo difícil de explicar y sencillo de ver” (Monsiváis, 1995, 188), lo omitido por las corporaciones periodísticas.

No obstante, aunque la formación y consolidación intelectual del autor de *Amor perdido,* se produce en la etapa que Eric Hobsbawn llama el corto siglo XX, que va desde la Gran Guerra a la caída del muro de Berlín, su interés no se limitó únicamente a esos sucesos y a su antesala finisecular; por el contrario, sus intervenciones en los medios masivos y parte de su producción escrituraria centraron la atención en las formas en que el proceso capitalista ha generado exclusión y dependencia; situación que se profundiza en América Latina y que se torna especialmente visible en el campo cultural; en el mundo del “entretenimiento” y en las forma de habitar la ciudad. Leemos tales expresiones en *Rituales del Caos, Esencias viajeras, Apocalipstick;* como también en las participaciones de Monsiváis en debates sobre el feminismo y la liberación sexual.

> Luego de la lucha Cristera que pierde la iglesia católica, el estado la compensa con algunas zonas de control y una de ellas es la censura oficial que, como la tradicional, se norma también por la defensa a ultranza de la familia, es decir, por la supresión de todo lo que, idealmente, no se menciona en casa, los conocimientos soterrados invisibilizados. Éstas son las zonas rojas más genuinas, las zonas de encierro, con toda legislación y las ordenanzas municipales y estatales

> referentes a la prostitutas, también se cierra el cine y de la radio, todo lo que ofenda a esos valores. (Eltit y Monsiváis, 1994)

Las anteriores expresiones, surgen del diálogo con Diamela Eltit, y le permiten al cronista explicar por qué, tras esas consideraciones, la censura apunta a todo lo que cuestionara al gobierno, la religión, al aliado del norte y la distribución espacial urbana; así como también retoma esos temas considerados por un sector conservador "indeseables", nos referimos a las homosexualidades que la escritura de Monsiváis alcanza a filtrar como ecos, bisbiseos o directamente silencios. Estas formas de control se habían extendido hasta llegar la iglesia a cuestionar las campañas del uso masivo de preservativos, en años en que el HIV se propagó en todo el mundo, muy a pesar de la publicidad imperante en todo el planeta. Sin embargo, la influencia clerical perdió terreno en todos los órdenes de la vida cotidiana y el estado no pudo ser su brazo custodio como lo fue durante décadas. La sociedad panóptica se estaba resquebrajando dando lugar a la sociedad del cansancio, en términos de Byung-Chul Han (2024), donde los individuos comienzan a introyectar los sistemas de control y las regulaciones, que ahora provienen del interior de los sujetos, serán las nuevas tiranías subjetivas que empiezan a tallar. Estas nuevas formas de control introyectadas permiten relajar las cuestiones morales y al mismo tiempo apretar las tuercas en forma de autoexigencia, para que el rendimiento y la eficacia primen ante los demás.

Para el autor de *Rituales del Caos,* la cultura urbana puede considerarse cultura de masas por los aportes de la tecnología en la ciudad capitalista. Ésta conlleva operaciones ideológicas difundidas desde espacialidades hegemónicas dispersas de manera estratégica en los tejidos urbanos; esas "grandes ciudades, tradicionales fortalezas clasistas…" (1996, 58) de los grupos dominantes amplían su público con la incorporación de las grandes masas al consumo de los productos de la industria cultural. De este modo, las telenovela, los programas radiales, -y hoy en día internet- modelan masivamente las nuevas subjetividades que, según Byung-Chul Han en *Capitalismo y pulsión de muerte* (2023), es la del ocio improductivo; la del empresario de sí mismo, del hombre autosuficiente, regulado por un poder que le parece satisfactorio ya que viene recubierto de ilusorias vestiduras. Para el esclavo moderno "el poder que mantiene el sistema no es represivo, sino seductor, tentador

(...) El neoliberalismo convierte al trabajador oprimido en empresario libre, en un empresario de sí mismo.” (2023, 32)

Las configuraciones culturales urbanas fueron licuando la cultura tradicional de forma paulatina, por más que en sociedades como la mexicana un montón de rasgos conviven y lo anterior es atravesado por lo nuevo. De este modo, Monsiváis afirma que en esa licuefacción la cultura urbana es la de la capital, la utopía capitalina de presentarse como articuladora de la cultura nacional a partir de la demonización de la forma de sentir, pensar y actuar de la vida en las provincias y regiones de los márgenes se mantiene constante desde la segunda mitad del siglo XIX y gran parte del XX.

> La cultura urbana -y en el caso de América Latina por cultura urbana se entiende la cultura de la capital- fue, en primer lugar, una cultura de excepción: en una sociedad cerrada y tiránica la capital se ofrecía -por comparación- como ámbito libertario. De allí que la creación intelectual recayese o se concentrase cada vez más en la capital, extinguiéndose la relativa autonomía de algunos lugares (en .el caso de México: Veracruz, Guadalajara). Se impuso el mito de la provincia como el infierno, la negación de las posibilidades culturales e individuales. En forma concomitante, el proyecto de la industria cultural fue oprimiendo o desplazando las tradiciones regionales y nacionales, negándose a mantener, más allá del folclor, la "singularidad". (Monsiváis, 1980, 10)

De manera complementaria, el bienestar económico de los años sesenta del siglo pasado le permitió a ciertos actores del mundo cultural mexicano, en este caso Monsiváis, y de la clase que Tom Wolfe (1970)[149], llama *notable*, acceder los bienes de la cultura *pop* y las producciones editoriales que le permitieron cuestionar el despliegue estatal de imponer formas arcaizantes y rígidas de lo local, que habían quedado firmes tras la Revolución Mexicana.

Como culminación del apartado, retomamos uno de los vectores que señala Walerstein (2007) para pensar la etapa post guerra fría es la incertidumbre, de

[149] En el relato de Tom Wolfe *La izquierda exquisita* (1970), autor de la corriente del Nuevo periodismo y leído por Carlos Monsiváis, se narran las expediciones de las panteras negras en la quinta avenida, en la casa del reconocido director musical Leonard Bernstein para recaudar fondos de clases medias-altas detectamos la expresión.

entender cómo se lleva a cabo la transición de un sistema mundial a otro. En este sentido, entre las famosas frases de Monsiváis leemos: “O ya no entiendo lo que está pasando o ya pasó lo que estaba entendiendo" (2020) enunciado que describe las emociones y sensaciones de incertidumbre de los escritores e intelectuales de esta última fase del capitalismo tardío y/o modernidad líquida. Estas expresiones serán recurrentes en la crónica contemporánea que se consagra en un espacio discursivo consolidado y fértil.

Antólogo, editor y cronista

Lo que nos ocupa en este apartado es dar cuenta de las operaciones que efectúa Monsiváis como antólogo, en correlación con la práctica del cronista. La figura del antólogo puede pensarse como una función que reúne algunos aspectos del autor y otros del editor. En este rol Monsiváis se dedica al caso mexicano, y específicamente a la crónica como puede leerse en *A ustedes les consta* (1980), en la cual escribe el prólogo y realiza la compilación de los textos de autores varios, “a la presente antología la limita muy esencialmente, derivar en la mayoría de los casos, su material de libros, por lo que los incluidos suelen ser más escritores que periodistas…” (1980, 3).

Para esa oportunidad, y en sus decenas de reediciones, Monsiváis se muestra como un antólogo consciente del género y las problemáticas que pueden plantearse, como por ejemplo la relación con la producción periodística. Esta vinculación entre editor y cronista se presenta como un trabajo articulado donde una actividad condiciona y modifica a la otra. Podemos leer esta dialéctica en el siguiente pasaje:

> En 1978, publiqué en la colección de Texto de Humanidades de la UNAM, la primera versión de esta antología. He reescrito el prólogo, he agregado y suprimido crónicas y, también, he vencido el inútil y bizantino temor al abismo genérico entre crónica y reportaje. (1980, 3)

Además de la tarea metarreflexiva sobre su actividad que condensa al cronista, al antólogo y al prologuista, podemos leer en el fragmento arriba citado un posicionamiento claro respecto al género y la naturaleza borrosa de sus límites, y

que se plasma como cualidad de su escritura en permanente fuga respecto del registro genérico.

Como vimos en el capítulo sobre la historia de la crónica, Monsiváis hace un raconto de las formas de la crónica que de alguna manera es una historia de la edición en ciernes, tanto por el rol oficial, como el religioso y el profano. Allí observa también que las localizaciones de imprentas instaladas en la etapa de las independencias, le dan un gran impulso a las constituciones, los documentos legales, las revistas, los diarios, pero también a lectores críticos, lo que implica enunciar en parte la dinámica que el género fue adquiriendo en el desarrollo de la vida cultural mexicana.

> la función orientadora de la prensa y a exigir la libertad de expresión que — desde el derecho a vocear en la calle las publicaciones- le allegue a folletos, hojas de volantes, papeles y periódicos un caudal de lectores críticos: “La Opinión Pública y la libertad de imprenta — afirma Lizardi en el Correo Semanario de México— son el bozal y el freno con que se contiene a los déspotas, maliciosos y tontos” . Nadie discrepa del credo que es consigna: en un país analfabeto (donde el gusto por la lectura distingue a la élite dentro de la élite), el periódico, instrumento constitutivo de la nación, representa y ordena las convicciones en pugna y es —no necesariamente en este orden— tribuna, escuela, ateneo, partido político, espacio de las bellas letras, foro agitativo, chantaje, novela por entregas. (Monsiváis, 1999, 19)

Leemos en sus páginas los distintos momentos de la labor del cronista, del investigador, del historiador, del filólogo, lo que nos sitúa frente a una prosa que no sólo hace de la crónica su forma inicial, sino también tema y problema de sus elaboraciones.

No había hasta entonces trabajos ni libros, que abordaran la edición y la lectura en términos transnacionales, continentales, a escala latinoamericana. Al mismo tiempo, Monsiváis efectúa un reconocimiento de cuentas pendientes en el rescate de cronistas “una antología irreprochable de la crónica en México necesitaría de la resurrección hemerográfica de un sinnúmero de textos espléndidos nunca recogidos en libros…” (1980, 4), como también lo hace con *Herencias ocultas* veinte

años más tarde. Allí también se refuerza la idea de sacar del olvido a talentosos escritores de tiempos pasados.

En consonancia con este apartado, también es posible pensar a Monsiváis como figura que cumplió una destacable participación en libros y revistas, donde se observan otros aspectos de la maquinaria editorial, por su rol múltiple de secretario de redacción en *Medio Siglo* (1956-58) y *Estaciones* (1957-59), director de *Cultura en México* (1972-1987), coordinador y prologuista en *A ustedes les consta* (1980), columnista en *Sucesos*, *Futuros*, *Política*, *Nexos*, en periódicos *Novedades* y *El Día*. Esto nos permite detectar que sus distintos roles en torno a la investigación, producción edición y circulación cronística convivieron en varias oportunidades durante su vasta praxis intelectual.

Monsiváis boticario y relicario

La figura del acumulador de objetos de bienes culturales con un criterio orientado por las inquietudes intelectuales nos son reveladas por Villoro (2012):

> velocista de la prosa, Monsiváis carece de vocación para verse asimismo como protagonista literario. Colecciona caricaturas, grabados, libros, películas y gatos pero detesta ser museógrafo de sus manuscritos. (Villoro, 2012, 10).

Esta cita del colega cronista ilustra la dispersión de la escritura en proceso de Monsiváis, al tiempo que revela un interés vital por coleccionar. A este arte le dedica un conjunto de reflexiones que leemos en *Rituales del Caos* (1995), bajo el irónico y extenso título: *La hora de las adquisiciones espirituales. El coleccionismo en México (notas dispersas que no aspiran a formar una colección*.

> “El coleccionismo de arte, tendencia en auge en México, es muchas cosas, diversas y complementarias:
>
> * la aventura que comienza de modo tímido y se amplía al rango de pasión devoradora, de urgencia inacabable de propiedades exclusivas.
>
> * una estrategia especulativa a mediano y largo plazo.
>
> * el vínculo -devoción y homenaje- con aquel segmento material del pasado que representa para su poseedor la tradición que es placer estético.
>
> un método probado o azaroso de educación artística.

*la “privatización” de un territorio del gusto.

*el anhelo patrimonial: que la casa-museo reelabore la personalidad individual y familiar, y justifique la existencia por el altruismo de la empresa (Monsiváis, 1995, 232)

Monsiváis toma como referencia los estudios de “*Walter Benjamin en su gran ensayo Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”* (1995, 234) sobre el coleccionismo y a través de este intertexto traza con cierto humor una historia de la pasión y la obsesión por acumular abalorios, especialmente artísticos y otros objetos del acervo cultural en México.

Vemos que el registro, que en algunos casos adquiere forma museológica, condensa nombres propios singulares: empresarios, extranjeros potentados, artistas pero también corporativos como el mercado del arte o el propio Estado. Así en correspondencia con la acumulación de objetos, estas referencias se nos ofrecen a la lectura como recortes, fragmentos de cierto campo cultural. Un ejemplo de esto podemos observar al señalar un rasgo peculiar del porfiriato: “En la ciudad de México el impulso es distinto, y el afrancesamiento es la norma en la corte del dictador Porfirio Díaz.” (Monsiváis, 1999, 234)

Este conjunto de reflexiones dedicadas al coleccionismo va recortando singularidades que están motivadas por cierto gusto entendido por el cronista como “una sucesión de vuelcos y preguntas” (1995, 247), vinculado y sometido al poder adquisitivo de los coleccionistas, personalidades a veces difíciles de entender, pero que tras su legado o donaciones adquieren un mayor reconocimiento, por eso Monsiváis convoca la siguiente frase de Benjamin “sólo se comprenderá al coleccionista cuando se haya extinguido” (1995, 247). Estos elementos además serán recreados en sus crónicas como signos de una crítica a la sociedad líquida donde la pulsión adictiva por comprar cubre la angustiosa incertidumbre (Bauman, 2002, 87).

Compilador de la vida cotidiana y cultural mexicana

Tomamos el concepto de colección en el sentido que Barthes (2009) reconoce, como unidades de sentido que permiten distribuir los contenidos en el texto. En Monsiváis, una serie de hechos y de arquetipos, de ocurrentes y existentes, van a plasmarse en acontecimientos de un México que se erosiona de manera constante:

los núcleos temáticos tradicionales (motivos religiosos, figuras del cine, cancionero popular, entre otros), más los productos de la industria cultural moderna le permiten modelar las lentes con las que se leen las formas de vida contemporánea, casi a su propio gusto. Como lo leemos en la nota introductoria de *Escenas de pudor y liviandad*

> El tema común es el espectáculo y sus figuras, y son temas complementarios la liviandad promovida por la diligencia, el pudor a que incita la ausencia de público, la mudanza de costumbres a que obligan la época y la demografía, y la cultura popular urbana, o como quiera llamarse a eso que es a la vez realidad viva para millones de personas, nostalgia inducida, efectos de las personalidades únicas sobre los modos de vida, industria cultural y respuestas colectivas al proceso de modernización. Pudor y liviandad, la dualidad feliz y funesta del espectáculo, las indicaciones escénicas en el campo de la moral y la diversión. (Monsiváis, 1992, 19)

Por esa razón, describe la forma en que lo *kitsch* se inserta en la vida cotidiana, como mercado de sensiblerías que irrumpen en el cinematógrafo, en la música juvenil, el fútbol, la fotografía, y en los diálogos entre las vecinas que miran la televisión.

> Las fotos, nuevo comercio del siglo xx, lo son todo a la vez: recuerdos de lugares, incitaciones al viaje, estallidos de morbos y fascinaciones, testimonios antropológicos que ignoran tal condición, apoyos masturbatorios, apogeos del alma enamorada. De fines de siglo a los años cincuenta, son varias las insistencias fundamentales:
>
> —Los envíos exaltados, los novios tomándose de la mano, la pareja encerrada en un corazón, las frases dulcíferas que preceden al noviazgo santificado o al matrimonio.
>
> —Las canciones de moda.
>
> —Las divas o vedettes célebres de México y el mundo.
>
> —Las fotos “audaces” o “pornográficas” de mujeres semidesnudas con pechos naturalmente abundantes.
>
> —Los paisajes, edificios y monumentos notorios.
>
> —Los héroes y los políticos en el poder.

> —Los fenómenos (seres mutilados, campaneros, idiotas) y un desfile de tipos populares: mendigos, peones, ladrilleros, indígenas e invariable expresión asustadiza, vendedores de rebozos, petates, velas, pan, matracas. Conviene, por vía de contraste, detenerse en este último punto. (1992, 24)

La extensa cita nos permite visualizar una forma incipiente de lo que Lipovetsky y Serroy (2025) van a denominar: un kitsch prolífico y recargado que añade cada vez *más kitsch al kitsch* hasta producir el efecto paroxístico de la intensidad breve proveniente del mundo del espectáculo.

Teniendo en consideración esas cuestiones, conformamos un listado para ejemplificar lo planteado anteriormente, ya que hasta se encuentran menciones en inglés que constituyen una marca reconocible del componente estadounidense. Este fue permeándose, producto de las inmigraciones y de los medios de comunicación.

A) Ocurrentes: mirar (televisión), leer (periódicos), cantar y escuchar (música), ver (como testigo), vestir (a la moda), comprar, padecer, sufrir, gastar, adornar, fumar, beber, escapar (de la policía), *dancing* (bailar), entre otros.
“Tómate esta botella conmigo y en el último trago nos vamos” (1992, 209)

B) Existentes: los simpatizantes (de fútbol), las vecinas, los nacos o naquiza, los cholos, los pachucos (tribus urbanas), la placa (la policía), el Don (Señor), el Macho, el Público, la Doña, la clases altas y nuevos ricos, entre otros.
“El Macho: ¿Qué me miras? ¿Soy o me parezco?”; “El Macho:¡Por su mamacita, no me dejen vivo! Van a pensar que les pedí perdón” (1992, 110-111)

Estas unidades de sentido, a veces paródicas o irónicas, son manejables y combinables entre sí en la dinámica del texto, no obstante son pasibles de ser estructuradas al menos como listas, porque si bien no pertenecen a un universo discursivo común, son relativas a la sociedad de masas mestiza y postindustrial contemporáneas, que ha pervivido a la modernidad sólida, como lo define Bauman (2002), y a la Revolución Mexicana.

Los componentes de lo mexicano se diluyen, se archivan y se sintetizan con otros órdenes conceptuales como sucede con géneros tradicionales como el folletín que se integran a la telenovela. Los mismos circulan en el tiempo y se van resignificando en una cadena de sentidos que borronean las marcas iniciales que les dieron curso. Monsiváis intenta encontrar articulaciones entre las enunciaciones que forman parte de los intereses económicos desnacionalizantes con las producciones del mundo del espectáculo.

> En la década presente la industria cultural es plenamente indiferente excepto para fines comerciales- ante las obsesiones y prédicas del nacionalismo. No se trata ya de eso, de insistir en "singularidades", ahora hay que imponerle al país las predilecciones y la obsesión de status de clase media. Se desmorona la vieja tradición criolla y el otro tradicionalismo, el de campesinos y zonas indígenas, pierde aceleradamente gran parte de su densidad y poder movilizador." (Monsiváis, 1980, 10)

Por otro lado, el comportamiento de coleccionista, de alguna manera, se prolonga en su mirada sobre la producción editorial y cinematográfica. En esa tensión entre los productos locales mexicanos-latinoamericanos y los norteamericanos-europeos, Carlos Monsiváis incorpora su lupa para extraer singularidades y fusiones que operan en el lenguaje visual y en el verbal.

Desde las nuevas tendencias de los cronistas norteamericanos, la influencia de la edición de la Biblia de Casiodoro de Reyna (revisada por Cipriano de Valera), hasta el lenguaje mestizo de personajes urbanos que hablan en una especie de signos que Monsiváis decodifica, de alguna manera traduce las expresiones de una comunidad de habla o de una tribu urbana específica de México.

> "¿Sabes qué, ése? Que caí a un borlo acá, a tirar un dancing y echarme unos pistos, pero traía jaira y me salí a echarme un refín, y que guacho que la ruca del resto se escamó y llamó a la placa, entonces yo tripíe, nel, pues ultimera y hasta a la pinta voy a dar, así que mejor ahí los guacho, y me desconté pal barrio a turiquear con los homies que la rolan en la esquina del cantón del Chory. Pero antes le dije "chale, ni que estuviera tan firmes su congal".

> Traduzco como puedo: “Fíjate, fui a una fiesta a bailar y beberme unos tragos, pero llevaba mariguana y salí a fumar, y me doy cuenta que la dueña de la casa se alarmó y llamó a la policía. Aluciné y me dije: Voy a ir a la cárcel por nada, y me largué al barrio a conversar con los amigos que se juntan en la esquina de la casa del Chory. Pero antes le dije a la señora: ‘Vamos, ni que fuera tan respetable su casa’” (Monsiváis, 1992, 311)

La frase que acompaña el término que refiere traducción seguido de “como puedo” describe la poca estabilidad de habla de la tribu urbana que expresa todo un itinerario nocturno en los márgenes. Día a día, en los barrios mexicanos con sus personajes estereotipados, es referida por el periodista que en su referencia efectúa el rol de mediador entre la cultura letrada y la fusionada forma de vida cotidiana de los habitantes.

Hasta aquí vimos que los enunciados que se tejen en las crónicas de Monsiváis pueden registrarse un muestrario prolífico de bienes de las sociedades de consumo, artículos de sensiblería y cursilería, fórmulas del habla, objetos artísticos transformados en abalorios, entre otros, que dan cuenta de la manera en que las resignificaciones circulan en las sociedades contemporáneas latinoamericanas.

Optimismo y desencantos

> “Utopizar la democracia y democratizar la utopía”. (Fernando Aínsa)[150]

El retruécano que inaugura el presente apartado nos permite visualizar la oposición entre dos figuras controversiales desde el punto de vista crítico, pues ambas posiciones pueden ser una clave para pensar la vida contemporánea en América Latina, los proyectos de los Estado-Nación, las experiencias históricas socialistas, las ilusiones de bienestar provenientes del mundo tecnológico-digital, las temporalidades diferidas y, en nuestro caso, parte de la obra de Carlos Monsiváis.

[150] Reflexión acerca de los proyectos utópicos que intentaron concretarse en el siglo XX. La frase se encuentra en (3:56). Fuente: Cuentos Cortos # 111 · Utopía · Fernando Aínsa

En sus textos de no ficción Monsiváis narra/ensaya[151] aspectos que dan cuenta de la complejidad de los sujetos de la ciudad de México; ciudad que, sin perder singularidad, puede pensarse como sinécdoque de otras megalópolis latinoamericanas como São Paulo o Buenos Aires[152]. En *Alusiones perdidas, Aires de familia, Rituales del caos, Apocalipstick, Entrada Libre* y otros títulos más, se recrean escenas de una sociedad y cultura disgregada en permanente estado de ebullición y permeable a las crisis sanitarias, económicas, políticas, de amplitud internacional.

> Quedarse en la capital de la república es afrontar los riesgos de la contaminación, el ozono, la inversión térmica, el plomo en la sangre, la violencia, la carrera de ratas, la falta de significación individual: Irse es perder las ventajas formativas e informativas de la extrema concentración,' las sensaciones de modernidad (o de postmodernidad) que aportan el crecimiento y las zonas ingobernables de la masificación. (Monsiváis, 1995, 20)

En esas sociedades urbanas, las posibles formas de organización colectiva son asediadas por el avance tecnológico desigual, la desocupación, el capitalismo salvaje, la distribución de dimensiones espaciales asimétricas, las representaciones conservadoras y coloniales.

Poco antes del fallecimiento del autor, en el 2009, se realiza la última publicación de otro de sus relatos de no-ficción. Esta vez, en su prólogo, se presenta con ironía distópica la cuenta regresiva del fin del mundo a causa del cambio climático: "Se informa a los habitantes del planeta Tierra y, a saber: a consecuencia del cambio climático, muy pronto se iniciará el conteo regresivo y la humanidad entrará en su fase terminal." (Monsiváis, 2009, 13)

---

[151] Reconocemos que una de las particularidades de la obra de Monsiváis, es el límite permeable entre los géneros de la crónica y el ensayo. En *Aires de Familia* se pueden leer las características generales del ensayo y al mismo tiempo la mirada del cronista.

[152] Aunque también puede visualizarse en Chile, según ya lo indicaba en *Paradojas de la modernización del* Equipo encargado de la preparación del INFORME DE DESARROLLO HUMANO EN CHILE 1988: los datos presentados en este Informe sugieren, sin embargo, un deterioro de la sociabilidad en Chile. Ello se manifestaría en un alto grado de desconfianza, una asociatividad precaria, la descomposición de las identidades colectivas tradicionales, e incluso cierto debilitamiento de la cohesión intergeneracional en la familia." (Fitoussi y Rosanvallon, 1996), como la violencia intrafamiliar, la violencia sexual, la toxicomanía, los actos de incivilidad y desborde anómico, el aumento de la delincuencia juvenil, entre otras.

Una manera de satirizar el género catástrofe tan vigente en el cine y las series de nuestro tiempo, máquinas narrativas que vienen alimentando a diversos segmentos de público y a distintas generaciones. En esa línea, la introductoria ficción rápidamente se diluye en la heteroglosia del registro propagandístico y en el discurso de la historia, al señalar a la antigua reina egipcia.

> Y la decoración facial continúa, aunque todavía no a cargo de expertos. Cleopatra, la reina que presintió el *close-up*, dispuso de un pintalabios hecho de escarabajos carmín triturados, de pigmento rojo profundo, y hormigas para la base. En los comienzos, los lipsticks con efectos brillosos se elaboran con una sustancia encontrada en las escamas de peces llamada esencia de perlas. (Como ya nos vamos todos, es justo agradecer una vez más los servicios de San Google.) (13)

El título de esta obra es *Apocalipstick* (2009), palabra compuesta que abreva en la conjunción de dos términos, del discurso religioso tan presente en la formación del autor[153], y en el *lipstick* (lápiz labial, en inglés) que permite remitirnos a la cultura *pop* y del consumo, referencia notoria en su obra. Mientras se aproxima el fin del mundo, todavía hay tiempo para promocionar un labial, metáfora de una fase del capitalismo que no para, ni siquiera segundos antes del apocalipsis: “señoras y señoritas (…) ¡No se pierdan las ofertas del fin de esta y todas las temporadas!” (2009, 19).

La dialéctica entre lo religioso y la cultura pop, generalmente mediados por modos enunciativos paródicos, es una constante en su obra y puede rastrearse en las primeras producciones, como lo vemos en la cita perteneciente a su primera colección de crónicas, *Días de guardar*: “Y la gente decidió llegar a la Alameda Central a partir de las seis de la mañana. Hora y media después se había saturado totalmente el lugar del holocausto, el altar propiciatorio. Y ese domingo la gente insistió en acudir y se abatían las adolescentes en bandadas, con su intento de ser mod y juliechristie” (Monsiváis, 1970, 45)

Aunque muchas referencias son directas, otras son alusiones en modo indirecto, las cuales señalaremos más adelante. En el siguiente apartado, leemos la imagen imagen desencantada que la crónica de Monsiváis construye en torno a las

[153] En entrevistas y en otras obras como *Alusiones perdidas*, Carlos Monsiváis señala la influencia de la versión de la Biblia de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera del año 1569.

iniciativas de modernización, en parte por los fracasos que produjeron las experiencias anteriores.

> ¿Cuál es la percepción dominante de la Ciudad de México? Sea cual sea su pasado prestigioso, desde hace mucho se borran o se vuelven sectoriales las ambiciones de armonía y belleza, y se imponen las fórmulas de rentabilidad. Salvo las zonas consagradas – la historia y el arte que convocan el turismo-, el paisaje urbano se abandona a su (mala suerte). (Monsiváis, 2009, 20-21).

Desde la imagen del fin de México-Tenochtitlan indígena al paso de Nueva España, la utopía se configura, se resquebraja y continúa expandiéndose en lo que podríamos llamar, al menos de modo geo referencial, el amplio México hispánico, cuyo territorio alcanza algunos estados del país del norte.

Este pendular entre optimismo y desencanto se inicia cuando Monsiváis contempla el colapso de la Revolución Mexicana, la sociedad espontáneamente organizada tras la desgracia del terremoto en la ciudad de México de los años 80, la emergencia del EZLN y la última gran expectativa con la llegada de López Obrador luego de 70 años de gobierno del PRI[154].

El viaje a Chiapas: EZLN

Carlos Monsiváis ha sido un viajero que se desplazó por la megalópolis y cosmópolis del Distrito Federal mexicano, también viajó al interior de su país y a distintos países de América Latina.

En *Apocalipstick* (2009), y en la recopilación *Los ídolos a nado,* leemos una crónica inmersiva (Agudelo, 2012) de un viaje muy singular, pues cubre los hechos de la monumental marcha del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el cronista se involucra en el avance desde el subsuelo hacia la superficie de esta organización paramilitar, entre las luces de las cámaras, impulsado por la incesante

[154] Partido Revolucionario Institucional (PRI) es un partido político mexicano de centroderecha. Fue fundado el 4 de marzo de 1929 bajo el nombre de Partido Nacional Revolucionario (PNR) por el expresidente Plutarco Elías Calles. En 1938 fue reconstituido como Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y en 1946 fue refundado, adoptando su nombre actual.14 Fue el partido gobernante en México durante setenta años consecutivos, de 1930 a 2000. En 1988 sufrió su mayor escisión, con la separación de la Corriente Democrática, que derivó en la creación del Partido de la Revolución Democrática (PRD). (Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Partido_Revolucionario_Institucional9

reproducción al que los medios masivos someten los sucesos emergentes: “Los Medios son el primer ejército parazapatista. Siete años de volverlos noticia y a ver quién los desaloja por lo pronto del nicho de lo digno de atención” (Monsiváis, 2009, 376).

El Tratado de Libre Comercio que firma México con el Norte desencadena una reacción, de muchas injusticias sumadas, de un grupo de encapuchados que cobra una notoriedad casi espectacular, al final del milenio y a pocos años de la caída del Muro de Berlín.

Por esa razón, una vez más se abre otro espacio de resistencia, en el cual Monsiváis muda lo sedentario por lo nómade (Benjamin, 1936) para escenificar un movimiento de liberación revolucionaria que recupera, en cierta medida, la posición de las luchas armadas que caracterizaron la segunda mitad del siglo XX latinoamericano (Hobsbawn, 2016): "debates armados sobre el neoliberalismo" (Monsiváis, 2009, 368). Este desplazamiento en busca de una experiencia que contar articula la experiencia que relaciona viaje y narración: “Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo” (Benjamin, 1936, 2).

El cronista presenta a la marcha del ejército zapatista como un espectáculo donde, luego de exclamar un discurso, el comandante dispara a la torre del reloj para detener el tiempo. Dicha espectacularidad puede pensarse bajo la idea de puesta, una especie de escepticismo del narrador, quien ha vivido desilusiones sucesivas.

> A raudales, acuden a San Cristóbal los medios informativos. Si la violencia en un país pobre es "pintoresca", una guerrilla a fines de milenio, y tras la caída del Muro de Berlín, es un banquete. Al inicio, la persuasión de las imágenes es extraordinaria y muy novedosa Los "encapuchados' en San Cristóbal, el subcomandante Marcos que habla en la plaza con nativos y turistas, los disparos al reloj del edificio municipal de Ocosingo "para detener el tiempo”. (2009, 368)

Sin embargo, admite lo singular de esta emergencia, la de un colectivo que desemboca en una marcha, *La Marcha de la Dignidad*, donde caravanas de pueblos, comunidades peregrinando y manifestantes ocupan un territorio que recorre desde las rutas y caminos aledaños hasta el Palacio Legislativo de la capital para expresar

diferentes reclamos provenientes del interior: tierras, cambio climático, feminismo, movimientos agrarios y reivindicaciones de pueblos indígenas.

> Cerca de las diez de la noche descienden a la plaza de San Cristóbal quince o veinte mil indígenas de Chiapas, tzeltales, tzotziles, tojolabales, choles. Por esperarlos se ha retrasado cinco horas el mitin del inicio de la marcha zapatista, la Caravana de la Paz o, para darle la oportunidad al "turismo de la conciencia', el Zapatour. (2009, 373)

Camarógrafos y fotógrafos hacen internacionales las imágenes capturadas. A ello, se suma la personalidad del Subcomandante Marcos, a través del epíteto, el "nuevo Flautista de Hamelin del país" (372), quien es motivo de columna televisiva, radiofónica; su foto recorre los principales jornales del país, así discurre su nombre en conversaciones cotidianas y en entremesas, al punto de consagrar a un líder en quien el cronista alcanza a dibujar, al menos de manera parcial, con la solvencia discursiva de un personaje carismático.

El relato despliega información e intertextos orales de una inmensa movilización cuyo sentido permite reconocer, como lo admite el Autor, la inusitada toma de voz de una parte de la nación mexicana hasta ese momento silenciada. En palabras de Alfonso Reyes, "con la paciencia muda de las hormigas" este nuevo movimiento consigue visibilizar: “...Chiapas, la palabra que concentra las condiciones inhumanas de vida de los indígenas y no sólo de ellos.” (Monsiváis, 2009, 369). Este fragmento más tarde se relaciona con otro, cuya composición anafórica es el término "por vez primera …", a partir de allí despliega un listado de cuentas pendientes entre el estado mexicano y los pueblos indígenas en materia de derechos, reconocimientos, a lo cual se suman nuevos emergentes como la primera voz feminista indígena que denuncia un sistema racista y discriminatorio. Sin embargo, la tonalidad de la expresión no refiere un discurso separatista, más adelante aclara la necesidad de incluirse en la nación, de esa manera se apropian de los símbolos patrios y hasta por momentos se movilizan y concentran cantando el himno en lenguas nativas y en la oficial.

Hasta aquí podemos señalar que Monsiváis produce una crónica producto del viaje, que revaloriza los sucesos atestiguados como un narrador dotado de habilidades retóricas para volcar la experiencia vivida en un relato que a la vez se

transforma en experiencia para el lector: “la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información” (Benjamin, 1936, 6).

La sociedad organizada

> "La afiliación espontánea no es asunto de títeres, sino de ciudadanos" (Monsiváis, 2009, 369).

Carlos Monsiváis ha narrado en diferentes obras a las multitudes que concurren a determinados espacios no sólo como espectadores e integrantes de la tribuna, sino también como activos partícipes que, sin ser llevados, cercados o *acarreados,* se manifiestan libremente como miembros de un colectivo cuyos reclamos democráticos revelan aristas de las situaciones invisibilizadas de la heterogénea demografía:

> democracia es, también, la terquedad indignada, el abandono de fórmulas del martirologio, el apego a la racionalidad, la búsqueda del avance gradual, la estrategia de la movilización permanente: plantones, marchas, mítines, asambleas, exigencia de diálogo con las autoridades correspondientes, boteo, volanteo, pintas, ocasionales huelgas de hambre, arduos viajes a la capital para instalar campamentos de la Dignidad (Monsiváis, 1987, 11)

Cuando algunos grupos se organizan y dan voz a las minorías que representan las condiciones de subalternidad (Hobsbawn, 2016) otros se suman de forma espontánea. Coincide que en su ciudad natal ocurre una catástrofe sísmica, y puede estar involucrado todo el tiempo que sea necesario para elaborar sus relatos (Agudelo, 2012, 34). Por ejemplo, cuenta cómo las iniciativas rescatistas de víctimas del terremoto en los años 80 en el DF, encuentran una acción coordinada por un grupo de personas, voluntarios, que sí se hubieran visto en el subterráneo, en el tren o en el ómnibus, jamás recordaría uno el rostro del otro. A esos grupos Monsiváis le asigna en *Entrada Libre* (1987) el adjetivo “civil”, término que se adscribe al ideal de sujetos “racionales” autodeterminados y a una tradición más remota aún, el *ius civile* romano.

> Si te fijas, la sociedad civil está resultando el espacio a la disposición de los carentes de espacio, lo que cobra fuerza durante un tiempo y luego se aletarga, sin desaparecer jamás. Siempre hay abanderado de las causas más diversas que se consideren sociedad civil: los vecinos no quieren una gasolinera cerca de sus casas, los defensores del patrimonio histórico, los ecologistas, los defensores animales que se oponen a la crueldad del arte taurino... La Señora de la Sociedad Civil de la que tanto se han burlado es a la hora de la hora el sinónimo del Pueblo sectorial. (Monsiváis, 2011, 293)

Estos grupos han encontrado para la democracia el aprendizaje de la resistencia civil, a partir de la defensa de la legalidad, ante la ilegalidad practicada desde las esferas del poder económico y político. Con esto el avance del individualismo de la gran ciudad encuentra su límite, pues el habitante se incorpora al conjunto a través de medidas organizativas, una labor de autogestión y una relativa independencia de la administración y gobierno oficial (Bencomo, 2001, 116). La participación ciudadana se da a partir de la adhesión espontánea de los integrantes que en estos casos no siguen a “los flautistas de Hamelin” (Monsiváis, 2009) o a los liderazgos carismáticos, sino a un cuerpo colectivo que el cronista denomina movimiento popular:.

> Pero el avance civil ha continuado y entre sus logros cuenta la democratización como estado de ánimo y cambio de mentalidades. Allí los resultados son notables. Mi optimismo -así le llamo a mi escepticismo ante las razones oficiales para no concederle democracia a los "menores de edad"- no viene tanto de los adelantos de partidos y corporaciones como de la revalorización generalizada de la democracia. (Monsiváis, 1987, 13)

Se ha sedimentado la idea de un ciudadano que habita en comunidad de su país que lo contiene y moldea a través de sus instituciones tradicionales, en una primera fase de los Estados-Nación; a partir de los años setenta del siglo pasado, la forma estatal se vuelve lábil y es perforada por procesos de neoliberalización donde el habitante es considerado un consumidor antes que un ciudadano (Bauman, 2002),

entonces lo comunitario cede ante lo individual. Sin embargo, el cronista expresa que se van conformando grupos representantes de lo que por entonces se llamaban minorías como las de género, los movimientos indígenas y agrupaciones de características espontáneas.

Como ejemplo de este relativo entusiasmo, Monsiváis primero escenifica la magnitud de una catástrofe distópica a través de imágenes sensoriales para luego representar a la sociedad conmovida que se acerca a colaborar en auxilio de las víctimas. El recurso que en otros casos podría referirse como hiperbólico parece apenas ser suficiente para describir la ciudad que yace en cimientos:

> El sonido de los desplomes, las imágenes de los derrumbes, las poses fantásticas de los edificios al reducirse abruptamente a escombros. Paulatinamente, en un lapso de dos o tres horas, los habitantes de la ciudad se asomaron a la dimensión de lo ocurrido, los hoteles y condominios en tierra, las escuelas y los hospitales desvencijados, la precipitación del gran edificio de Tlatelolco, los miles y miles de víctimas, la respuesta masiva ante el desastre. (Monsiváis, 1987, 18)

Vimos hasta aquí que el autor de *Rituales del Caos* muestra, por medio una cobertura periodística inmersiva, un relativo optimismo ante las acciones de colectivos que se muestran solidarias cuando la coyuntura lo demanda. Aunque este entusiasmo se ve matizado por el desencanto y la falta de credibilidad de las proyecciones futuras, por esa razón incorpora como intertexto en *Entrada Libre* (1987), la cita de Scott Fitzgerald: “La verdadera prueba de una inteligencia superior es poder conservar simultáneamente en la cabeza dos ideas opuestas, y seguir funcionando. Admitir por ejemplo que las cosas no tienen remedio y mantenerse sin embargo decidido a cambiarlas” (1987, 15).

Aires de consumo y sensaciones

> El hipercapitalismo actual disuelve por completo la existencia humana en una red de relaciones comerciales. Ya no queda ningún ámbito vital que se sustraiga al

> aprovechamiento comercial". (Byung-Chul Han, 2023, 39)

En las crónicas de Monsiváis es reconocible un juego de ida y vuelta entre la vida cotidiana y el mundo del entretenimiento y el espectáculo. Siguiendo la frase de Jameson entonces "podemos esperar que los efectos de la nueva lógica espacial del espectáculo sustituyan a lo que antaño acostumbraba a ser el tiempo histórico." (1991, 22) Las escenas están presentadas como un muestrario de diversión donde los existentes (Barthes, 2009) se mueven entre la dualidad de *la diversión y la moral*. Lo publicitario va conformando la forma de lenguaje del mundo del espectáculo, que reconfigura la temporalidad diacrónica en un zapping permanente. Un marco que diseña mundos insospechados, a veces clandestinos, con personalidades y formas que se retroalimentan.

La noche, sus *dancing*, sus *night club*, diseminados por la ciudad, son la repetición de lo que ocurre en la televisión, en la radio, transmitidos desde diferentes lugares del globo, así la máquina-satélite permite apropiarse del comportamiento de la industria porno y disco, de las fiestas de las clases acomodadas, personajes que cumplen con estereotipos globales y evitan los localismos porque "... BUENA SOCIEDAD es la reunión [en la] que se distinguen por su cultura y modales (...) Para algunas personas la Sociedad está integrada por banqueros ricos, los industriales prósperos y los políticos de influencia…" (Monsiváis, 1986, 155).

El autor de *Aires de Familia* refiere que así como la industria cultural transformó el panorama a través del acceso a los clásicos de la literatura, la pintura, el cine y la música, lo mismo sucedió con la industria del espectáculo y el divertimento, a través de la radio, la televisión, la música popular, los *magazines*, las tiras cómicas, el póster, entre otros.

> En Distinción, Pierre Bourdieu, a partir de su tesis del capital simbólico, señala aquellos signos (disposiciones) (esquemas clasificatorios que delatan los orígenes y la trayectoria vital de las personas, y usan como vehículos expresivos la forma del cuerpo, la altura, el paso, la postura, la manera de caminar, el porte, el tono de voz, el estilo del habla, la sensación de comodidad o de disgusto con "la envoltura". Si se quieren observar los ires y venires de este capital simbólico, el observatorio más

> adecuado es un mall. Allí se advierte, por ejemplo, cuán uniformadas se hallan la clase media alta y la burguesía (conceptos muy probablemente inoperantes a estas horas, y tal vez canjeables por "los globalizados locales", y "los globalizados de primera"). Uniformadas hasta cierto punto, unos compran por docenas y otros a plazos. (Monsiváis, 2011, 340)

El mundo de ofrecimientos y negaciones es el cosmos hiperconsumista, cuyos núcleos han acampado en la flora y fauna urbana en forma de shoppings, centros comerciales y bazares. Allí se exorcizan los cuerpos, como lo refiere Bauman (2002), con ofertas para las masas convencionales, pero también para las tribus urbanas que encuentran asilo entre las tiendas de *tattoo*, de música, de cómics y en el merchandising.

Las experiencias de los sectores populares se encuentran avasalladas y cercadas por la voracidad capitalista, a través de estrategias de la cultura del entretenimiento y el divertimento, la cual actúa sobre la dimensión ideológica del gran público, como lo refiere Byung-Chul Han del consumidor seducido que cree elegir en completa libertad, más bien la sensación de libertad, producto de la licuefacción de lo privado y lo público, parece despojada del aparato represivo del poder panóptico que se basaba en la vigilancia y el control.

> En la megalópolis las tradiciones se renuevan a partir de su negación y se trastornan con celeridad los hábitos de lo público y lo privado. El que no le cuenta a un desconocido las dificultades sexuales con su pareja, carece de intimidad. El que, para humillar un poco a los subordinados, no les pregunta: ";Cuántos condones traes en tu cartera?" es un provinciano irredimible. (Monsiváis, 2009, 71)

Así, las intervenciones del cronista nos muestran la nueva dinámica que se desplaza de las representaciones tradicionales del intelectual distante de temáticas cotidianas, para intentar desarmar la forma en que operan los medios masivos de comunicación y la sociedad de consumo: una forma elegante y afable y gracias a ello se hace invisible y inimpugnable (...) que en el régimen neoliberal incluso se hace pasar por una libertad” (Byung-Chul Han, 2023, 34).

La mega ciudad o metrópolis destructivas[155]

La ciudad de México, cuyas características desafían toda pretensión censal, va a adecuarse a las nuevas tecnologías que en los años finales de su vida y carrera Monsiváis señala con aguda severidad. Alcanza a notar lo que Calderón y Castells (2019) señalan acerca del extractivismo tecnológico:

> En un contexto de revolución tecnológica informacional, la articulación tecnológica de América Latina conllevó una modernización fundamental de los procesos de producción y gestión empresarial, necesarios para competir en los mercados globales de mercancías, servicios y capital. Un nuevo modelo de producción, el extractivismo informacional, emergió como centro de muchas economías latinoamericanas y, en particular, de las de mayor dimensión. (15)

En la ciudad recreada por Monsiváis, la veloz dinámica que presenta esa ambivalente característica se define a través del bosquejo de las megalópolis como "ciudades desprendidas de su centro tradicional, que así retengan zonas de prestigio, se amplían orientadas por otros centros notables, los medios electrónicos, y su aprovisionamiento de sensaciones." (2009, 23)

El Distrito Federal México, actualmente ubicado entre las 36 megaciudades[156] del globo, es considerado una de las conformaciones urbanas más desbordantes, pues la mayor parte de sus estadísticas rebasan cualquier expectativa, por eso se considera una tentación especial para el extractivismo informacional. Su inconmensurable población es una fuente de emociones, reacciones y comportamientos que enriquecen la base de datos de las corporaciones globales, lo *hiper-* o *super-* son los prefijos que pueden acompañar cualquier adjetivo que se le atribuya a cualquier colección de existentes barthiana:

> Ciudad de México: la acumulación de almas, recursos naturales, cuerpos a la deriva, edificios, instituciones, calles superpobladas, estadísticas que bien podrían ser predicciones de la migración próxima la que ya sólo encuentra oportunidades de empleo en el interior de la conciencia; problemas acuíferos, movimientos sociales y políticos, asentamientos

[155] Término tomado de la publicación *La nueva América Latina* (México. FCE. 2019) pág 18.
[156] El mapa de las megaciudades del mundo - Mapas de El Orden Mundial - EOM

> urbanos que en un descuido del Censo van a aceptar que son ciudades en toda forma, desastres que o se previenen o se estimulan (ya es lo mismo), cifras que aturden (21)

Por otra parte, el crecimiento desigual, la contaminación, la sociedad disgregada, la violencia, el narcotráfico, el tránsito, entre otros aspectos fueron tiñendo la representación sobre la ciudad de un gris que convive con el abanico multicolor, propio de los tratamientos de las formas de circulación de las imágenes que también le imprimiría el estímulo de la convivencia entre lo local y lo global, del muralismo, los artistas callejeros, los ritos guadalupanos y otros aspectos del arte religioso, por nombrar algunos. Monsiváis en *Apocalipstick* (2009) elabora listado hiperbólico, enumeraciones caóticas y desbordadas de cualidades de la ciudad, a la que la hace coincidir con una configuración distópica:

> En la calle, deslumbra y aturde el desfile (el laberinto) de los oficios viejos y nuevos: músicos ambulantes que son lo insólito: cultura popular fuera de los cubículos, manifestantes que gradúan la intensidad de sus rostros, mujeres granaderas con su metralleta que feminiza la fuerza pública, niños trapecistas en el salto mortal de una luz roja a una luz verde, barrenderos, jóvenes que se acercan a las cajas automáticas (...) tragafuegos, mimos, boleros, la pedagogía de la violencia que se inicia en la crueldad contra los animales... La calle, el espectáculo que compite gloriosamente en vano contra la televisión. (2009, 30)

En este apartado consideramos que el cronista logra esbozar una ciudad desbordada en todas las variables estadísticas que la demografía pudiera sopesar. Con estilo voluptuoso y desmesurado Monsiváis personifica a una ciudad de características distópicas, donde los excesos llevan a una posible destrucción. Siguiendo a la afirmación deóntica del autor de la *Era de la Revolución*: “Las propias estructuras de las sociedades humanas, incluyendo algunos de los fundamentos sociales de la economía capitalista, están en situación de ser destruidas por la erosión de nuestra herencia del pasado. Nuestro mundo corre riesgo a la vez de explosión y de implosión, y debe cambiar” (Hobsbawm, 2016, 576).

Todos los tiempos al mismo tiempo

En el conjunto de comentarios titulados *Esencias viajeras* la crónica de Monsiváis adquiere matices ensayísticos, y, en su reflexión, las travesías y andanzas serán una excusa para pensar discusiones sobre América Latina, y para pensar las temporalidades diferidas y el espesor de los sistemas literarios, características señalada por Ana Pizarro (1985).

> En las grandes formaciones de dos siglos se encuentran: el catolicismo y sus lentas, incesantes variaciones; las formas nunca muy diversas de nombrar o vivir la condición dependiente de los países; el federalismo; las dictaduras, las democracias fallidas. En las estructuras del conocimiento intervienen en la mitología bíblica, la Divina Comedia, los catecismos, Shakespeare, Cervantes, los clásicos de la lengua, y desde la vida cotidiana, las creaciones populares, las otras literaturas, las otras formas musicales." (Monsiváis, 2012, 27)

En esta cita se condensa el estilo de acumular, colecciones de existentes y ocurrentes (Barthes, 2009) como nombres propios, títulos de obras, movimientos políticos y otros fenómenos de las sociedades americanas desde que inicia su fase independentista. Al mismo tiempo, será un catálogo de la historia de cada país, donde la influencia europea marca el destino de los pueblos.

Por eso, al recorrer cada obra mencionada de Carlos Monsiváis, con excepción de *Entrada Libre*, las cuales contienen en mayor medida crónicas, se leen relatos que registran hechos de diferentes momentos del siglo XX y hasta del siglo XIX al marcar representaciones que perviven desde el porfiriato[157] finisecular, e incluso desde tiempos anteriores de la colonia. *Escenas de Pudor y Liviandad, Herencias ocultas* o *Apocalipstick,* hacen coexistir relatos que están tramados en función de un registro que hace convivir lo novedoso y lo tradicional. Hasta en sus opiniones políticas desliza esta dinámica: “hay un leve contraste entre el México de los liberales de entonces y el México de los neoliberales de hoy” (Monsiváis, 2007, 23)

[157] Es común en México utilizar esta denominación para referirse al largo periodo en que gobernó Porfirio Díaz, a través de una diversidad de cargos que le permitieron tejer una red poder cuestionada y releída en la actualidad.

En ese sentido, en el dar cuenta del autor se presentan situaciones con temporalidades diversas, sin un orden cronológico, un pastiche temporal, una simultaneidad de diferentes épocas y estilos (Jameson, 1991). En *Apocalipstick,* por ejemplo, el primer título refiere a la cuenta regresiva del fin del mundo del mundo contemporáneo, y en los subsiguientes textos se narran las calles, los cines y los clubes de los años de 1940-50, la apretujada vida en el metro mexicano, en los centros comerciales y *malls,* el cancionero popular en las carpas, teatros y burdeles, la emergencia del EZLN, el estallido territorial de la ciudad en los año 70, entre otros. Esta fragmentación de la experiencia temporal (Jameson, 1991), también puede leerse leerse en *Rituales del Caos*, el espectáculo de una pelea de boxeo, detalles sobre habitar el campo en los conciertos de rock, personalidades del espectáculo de los años 80 y 90 como Gloria Trevi, Luis Miguel, los almanaques con pinturas de Jesús Helguera, la peregrinación de fieles para conseguir favores de un brujo que se encuentra con el diablo, por nombrar algunos.

Jameson señala el fin de "la genealogía orgánica del proyecto colectivo burgués" (1991, 22). Entonces sobrevendrán los saltos en el tiempo, simulacros, temporalidades paralelas y otras veces diferidas; también biografías, etnografías, fábulas y parábolas[158], fotografías, se mezclan en momentos de un México que porta diversos componentes que funcionan en simultáneo, de modo que:

> Las formas enredadas -solemnes, divertidas o grotescas- de la vida en sociedad se identifican ante sí de modo más bien típico: multitudes que se hacen y rehacen cada minuto, carnavales previstos e imprevistos, capacidades adquisitivas, placer por extraviarse en los laberintos de la energía o la inercia (Monsiváis, 1995, 15).

La cita anterior también ilustra cómo esas formas se ven más enredadas aún gracias al avance tecnológico y las tensiones geopolíticas. El caos en nuestro autor puede pensarse como expresión de una lógica de poder en permanente crisis, donde las "multitudes admiten las disciplinas del pasmo" (15).

[158] En Apocalipstick, los géneros de la parábola y la fábula son utilizados por Monsiváis, ambos afluentes de la cultura griega y sus antecesores, y de carácter didáctico y moral. Adaptadas a la publicación del autor, pueden leerse en clave de sátira.

Mercancías al alcance

La escenografía urbana narrada por Monsiváis está diseñada a partir de la reunión de elementos heterogéneos marcados por una sensibilidad de bienes y objetos que circulan en la cultura de masas. Muchos de ellos están atravesados por el diseño industrial, algunos presentan formas exageradas, y son citados como parte de una recreación irónica y humorística. La lógica del consumo los trivializa y los hace formar parte de la industria cultural. Entonces el cronista ilustra una dinámica novedosa por entonces: el paso de lo popular a lo *pop*, pues lo popular se considera anacrónico y el *pop* al retomarlo bajo la lógica de la industria cultural lo vuelve nostálgico, de modo que

> una mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas (...) no bien entra en escena como mercancía, se transmuta en cosa sensorialmente suprasensible.(Marx, 2008, 87)

Así registramos la crónica de una sensibilidad, de una captación o registro, a veces regulada y otras veces espontánea, otras como hilo conductor que vincula las distintas clases sociales y a los distintos actores sociales. En la gran ciudad las imágenes de los cuerpos que encarnan personajes del mundo del entretenimiento se tornan mercancía, cumpliendo su doble condición, de valor de uso y de cambio (Marx, 2008):

> TODO EL PUEBLO A ADMIRAR DE CERCA A LA COTIZADA
> ARTISTA DEL CINE MEXICANO, LA SIN PAR MARÍA FÉLIX
>
> La riqueza, las joyas, el abrigo, no son, en el cine Aurora, provocación sino beatificación. El regalo del éxito omnímodo. Ella es hermosa, famosa, elegante, rica; ha sobrevivido a sus años de gloria, es la cumbre de una especie casi extinta —¡Las estrellas!— (Monsiváis, 1992, 171)

Por otro lado, en términos de Benjamin (1989), la obra de arte recreada en bienes de consumo, a pesar de retener atenuados ciertos rasgos artísticos, se encuentra accesible a través del póster, el adorno, la radio, el cinematógrafo o la televisión. Al

perder el aura en la era de la reproductibilidad técnica va a caer en la prejuiciosa consideración de formar parte de “un universo familiar marcado por la falta de gusto” (Lipovetsky y Serroy, 2025), de la vida de la gente común que lo integra a sus dramas cotidianos, pero también lo sigue en conciertos multitudinarios o en festivales barriales:

> un público congelado le aplaude al Compositor de Moda, el representante del sentimiento que-le-queda-bien-a-esta-época, sencillito, cariñoso, querendón, de vocabulario reducido, de ritmos variadisimos y emoción resucitada cada tres minutos. (Monsiváis, 1992, 289)

Los adornos, las estatuillas, el chisme, las canciones populares son consumidos por estímulos publicitarios que recubren la ciudad y moldean los gustos y los ánimos. El bolero, el drama shakesperiano, la trama de la telenovela, el cuerpo esculpido impreso en un almanaque son montados en un mundo de pudor y liviandad. Esa voracidad conseguida se exorciza, en palabra de nuestro relator, en *La hora del consumo,* uno de los apartados de *Rituales del Caos* (1996). Como lo refieren Lipovetsky y Serroy acerca de la nueva era del *kitsch* “lo que era vilipendiado por las mentes cultivadas, denunciado como impostura de la superficialidad, acusado de ser el emporio de lo falso y el signo de la mediocridad comercial se eleva al rango de las bellas artes y suscita una forma de simpatía cómplice, de sonrisa connivente, de indulgencia divertida, incluso en nuestros días, de verdadera admiración (2025, 2):

> En Europa, el Kitsch ha sido un proceso de localización del enemigo histórico del gusto; en América Latina es un intento de culminación, la pretensión del éxtasis social e individual ante un símbolo del status, un cuadro, una figura de porcelana, unos versos en donde se “vierte el alma” del autor, y en donde el espectador se aferra a las reminiscencias de lo que jamás le ocurrió, y urde la memoria benéfica. El Kitsch, el apogeo de la sinceridad, el snobismo de masas a la deriva que inventan al pasado magnífico bajo cuya protección se formó el grupo artístico. El Kitsch en Latinoamérica: ya estuve aquí, ya gocé ese cuadro, ya me deleitó la estatua; la resistencia a empezar desde cero, la creencia en el largo ejercicio de la sensibilidad a la que la gran mayoría se asoma por vez primera. (Monsiváis, 1992, 194)

En términos de Z. Bauman (2002) el comportamiento austero, moderado y circunspecto son enemigos de lo proporcionado con estratégico sigilo por el mercado del consumo, que siempre encuentra suficientes razones para promover "salir de compras", la compulsión adictiva de las últimas décadas, que requiere a diario ser renovada pues en la góndola los productos poseen fecha de vencimiento.

Sin embargo, en las crónicas de *Días de Guardar, Amor perdido, Escenas de pudor y liviandad y Rituales del Caos*, lo *kitsch*, además de acusar la penetración postmoderna de la era del consumo, también incorpora su contraparte popular, anudando lo global con lo local. Esto se manifiesta en las distintas imágenes y objetos tendientes a fijar las tradiciones religiosas y populares. Cuando el mexicano guarda, guarda el santito; en su mesa de vidrio del living comedor reposa el sombrero mexicano en miniatura y la orfebrería sincrética y guadalupana ingresa a su decorado doméstico en los años 30 y 40 "en un amor estremecido por los símbolos (...) Es la Reina de México. Aquí no tenemos monarquía, pero ella es la reina de todos nosotros, porque es india" (Monsiváis, 1995, 40). No solo las estatuillas decoran la vida doméstica mexicana como cita de una memoria religiosa, también la fotografía en el póster o en las tarjetas postales son un signo del breve siglo XX:

> Como recurso clasista, la fotografía aprovecha figuras del pueblo para encerrarlas en las tarjetas postales, "pequeñas vitrinas" que le dan a lo captado aire de feria de horrores o de museo de seres cuyo rostro nunca es "individual". ¿A quién le interesa esta imaginería de la "grotecidad" y el desamparo del pueblo? (Monsiváis, 1992, 24)

También el *kitsch* envuelve los rituales y cultos a los ídolos, tanto a los religiosos como a los emergentes de la sociedad del espectáculo y, en este sentido, la devoción al cantante Juan Gabriel es capturada por Monsiváis cuando observa que "las jovencitas se apiñan en torno al que vende calendarios o fotos. Juan Gabriel es su novio ideal, o algo más, el amigo inaccesible, el novio inalcanzable." (1992, 291).

Desde el caudillo, el cantante de boleros, el muralista, el intelectual de izquierda están unidos por las caprichosas intensidades del kitsch. Al ubicar la

sección de espectáculos del diario, al sintonizar una frecuencia modulada estereofónica, al pulsar el control remoto el canal 8, desde cualquier residencia se ajustan esos filamentos tejidos en la gran ciudad, desbordándose lentamente hasta digerir a las áreas rurales cuyos habitantes también tienen a su alcance los mercancías del mercado de sensiblerías: “Aunque nací en Xochimilco, mi corazoncito también sabe amar” (Monsiváis, 1992, 59)

Las mercancías que se ajustan a la condición de kitsch en Monsiváis no representan un carácter asociado al mal gusto, sino un modo singular de incorporar el mundo de la industria cultural a la vida doméstica, una singularidad latinoamericana.

México: entre lo latinoamericano y lo norteamericano

En el conjunto de reflexiones que integran *Aires de familia* (2000) el cronista recompone formaciones discursivas de la unidad nacional, de las instituciones populares, de la cultura de masas, de la memoria oficial, con un tono irónico y pesimista que por momentos remeda lo nostálgico (Tanner, 1993), con una precisión crítica que desarma la evocación lírica y la lectura compasiva de que *todo pasado fue mejor.*

> La modernización de América Latina, ya irreversible desde los años cuarenta, no modifica de inmediato la percepción literaria de lo popular. Al dogma de siglos que condena a los pobres (la falta de riqueza, pecado original), se le añade el veredicto de los ideólogos que ven el enemigo en el hombre-masa, la abstracción que a fin de cuentas nada mas califica al <hombre común y corriente>. (Monsiváis, 2000, 24)

En esa complejidad también se reconocen magnitudes como la de la industria cultural internacional, especialmente la norteamericana, que penetra en México y en el resto de América Latina y se hibridan con el elemento local donde se produce un elemento nuevo, esa neoculturación a la que alude Rama (1984), distinto al gestado en los centros hegemónicos. Podemos leerlo en el contraste que el cronista mexicano establece:

> Los productos de Hollywood -internacionalización y espejismos a bajo precio- se vuelven imperativos del comportamiento. <Así me gustaría vestir, así me gustaría moverme en esos lugares me gustaría vivir, cómo quisiera hablar así. Sin embargo, durante una larga etapa, no obstante la admiración y el aturdimiento ante el paisaje de sombras que envía Norteamérica, los latinoamericanos ni le confían ni le pueden confiar a Hollywood su representación y su ideario sentimental. Para eso cuentan con el cine mexicano, con el argentino y el brasileño. <Así hablamos, así miramos, asi nos movemos, así tratamos a nuestros semejantes.> (Monsiváis, 2000, 57)

La noción de *transculturación* (Rama, 1984) forma parte de un conjunto de términos que explican fusiones culturales como colisión o encuentro. El primero, choque de cuerpos o formas, la herida causada por el roce de dos elementos, la oposición o pugna de ideas, son acepciones del término "colisión" (RAE). El mismo además alude en el campo de la Física y la Astronomía al choque y/o fusión de partículas o de cuerpos celestes. Para explicar este impacto otro concepto que puede interponerse es el de "encuentro". Este último admite las notas de oposición, discusión, pelea, contradicción, disidencia, pero a la vez reconoce la coincidencia, el ajuste, el consenso, etc. (RAE). Estos dos términos son posibles, según sea el caso, para rastrear por ejemplo en *Escenas de pudor y liviandad* (1992) el aspecto de culturas en contacto, donde la vecindad con el norte pesa de manera notoria y la leemos en expresiones como "—Quien no conoce Los Ángeles no conoce México." (101) o —Aquí hay más mezclilla de la que jamás hubo en una gran fábrica…" (102). En este fragmento advertimos que Monsiváis ofrece testimonio de los intercambios culturales a partir de un término coloquial "mezclilla", un proceso de intercambio que no se puede mensurar en un laboratorio o en una fábrica, ya que entran a combinarse de manera azarosa. En suma, las contingencias producidas por el juego de aspectos entrópicos intervinientes.

A esto puede agregarse una pregunta acerca del problema del otro, en términos de Todorov, ya que en el proceso transitivo de una cultura a otra o en el diálogo de culturas, la otredad cuestiona los elementos obliterados de cada una de las partes. En la etapa del capitalismo tardío y global ese otro anglosajón ya no

puede definirse sin el latino y tampoco al revés: “Globaliza al televidente al insistir en la correspondencia de su país con lo internacional, y al familiarizarlo con la diversidad del paisaje. Más que el cine, por el número de horas invertidas la televisión destruye los bastiones del aislacionismo cultural.” (Monsiváis, 2000, 213)

Lo cual implica que un yo y un otro se reconocen en la influencia de uno en el otro: “seres a los que todo acerca a nosotros en el plano cultural, moral, histórico; o bien, extranjeros cuya lengua y costumbre no entiendo” (Todorov, 2003, 13). En el caso mexicano el desconocimiento se da en bastante menor medida ya que hay un diálogo permanente con el extranjero y el vecino. Retomando una de las citas de este apartado, *no conocer Los Ángeles es no conocer México*, ambas partes se ven afectadas en ese proceso transitivo (Rama, 1984) de manera inevitable.

Recorte final

Ante una tradición que pretendía del cronista la representación de la realidad en términos de objetividad y neutralidad, a través de su escritura Carlos Monsiváis recrea micro espacios de la cultura mexicana, tamizados por su representación sagaz, sutil y pesimista.

Esta idea se encuentra reforzada por su tendencia a ofrecer una perspectiva personal e incompleta, que por momentos simula ser exhaustiva, pero es consciente de los límites. También se arriesga a dejar planteados más interrogantes que respuestas, de manera abierta y en permanente reformulación, preguntas retóricas que son oberturas de un debate a partir de la inscripción de un narrador incisivo.

> “¿Efectivamente, como se dijo en el programa, esta multitud y por ende el país entero ha mecanizado su proceso de carnavalización? ¿Es el fútbol la alucinación catártica que facilita el desahogo de las frustraciones y los resentimientos de tanta vida aplastada?” (Monsiváis, 1995, 236).

Asimismo, Carlos Monsiváis desarrolla relatos que van trazando una lectura diferente sobre el territorio metropolitano mexicano y en consecuencia latinoamericano. No obstante, no tiene la pretensión de inscribirse como uno de los grandes relatos que delinean los contornos del imaginario de lo nacional. Aunque, por otro lado, sí hay esfuerzo por inscribirlo en el escenario intelectual por parte de la crítica académica, como de hecho lo hacemos aquí.

Más bien, sus crónicas se orientan a ofrecer narraciones parciales, fragmentadas, mosaicos de un presente que se abre y se licúa constantemente. Ese movimiento lo muestra como lector de múltiples lenguajes: el habla de la calle, cuando rescata conversaciones propias de los distintos ideolectos, pero también cuando hace una lectura de la cultura letrada. Atraviesa de este modo la historia literaria al completo, las manifestaciones del cine hollywoodense y de América Latina, las canciones populares, los géneros del melodrama vertidos en diversos formatos, y muchas veces lo hace a través de la operación del *kitsch*.

También, el autor de *Rituales del Caos* ofrece hechos y sucesos minúsculos, costumbres de pequeños colectivos humanos, que se encuentran ubicados en algún rincón de la inmensa capital. A ello se anuda el cosmos colorido y pintoresquista heredado de una tradición que tiende a entremezclarse, hasta cobrar completamente otro tenor, con los formatos y los géneros de la industria cultural más globalizante. De hecho en el título anterior, se lee una cierta tendencia a estabilizar la dinámica de una cultura que tiene un estado provisorio que a través de la escritura sí busca recrear, o al menos, asir.

No obstante, como nota particular en los textos de Monsiváis, puede registrarse la idea de lo popular a partir de los restos y los residuos de las sociedades postindustriales capitalistas, donde los componentes interactúan de manera híbrida y se derraman con una fluidez inconmensurable. En este sentido, nos podemos acercar más a las nociones de *modernidad líquida* ya que los hábitos, los estereotipos, las tradiciones, los espacios urbanos se van dibujando y desdibujando en la escritura de Carlos Monsiváis. Así, su producción se interpreta como un relectura del cosmos metropolitano mexicano.

Final del viaje: de cómo nuestros cronistas arriban a buen puerto

> “Un objeto cultural pierde su poder una vez que no hay ojos nuevos que puedan mirarlo.” (Fisher, 2016, 25)

> “El interpretante no es más que otra representación a la que se le entrega la antorcha de la verdad; como representamen tiene, a su vez, su propio interpretante. Surge, así, otra serie infinita. Se puede decir que todo signo interpreta a otro signo, y la condición fundamental de la semiosis consiste en esta regresión al infinito. Desde esta perspectiva, todo interpretante de un signo, al ser a su vez un signo, se comporta como explicación del primer signo, pero a su vez, resulta interpretable por otro signo que se comporta como su propia explicación. La semiosis ilimitada es el fenómeno por el cual un signo da nacimiento a otro signo y, especialmente, un pensamiento da nacimiento a otro pensamiento.” (Kuguel e Iturriza. *El signo en Peirce*. 1996, 16)

A modo de cierre, en este apartado nos proponemos formular interconexiones de las multifacéticas prácticas de la crónica, a partir del corpus de autores trabajado. Las continuidades que aquí desarrollamos han sido reconocidas por medio de los deslindes formulados en los capítulos anteriores y puestas en relación en términos de multiplicidad rizomática, como lo señalan Deleuze y Guattari “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro.” (2000, 13).

Asimismo, al tomar el recorte temporal propuesto por Eric Hobsbawn del *breve siglo XX* con algunos avances hacia el siglo XXI, registramos, en los artículos periodísticos de los cronistas seleccionados, algunos en mayor medida que otros, componentes o aspectos de la modernidad sólida y de la modernidad líquida, así como elementos de la transición entre una y otra. Este recorte sincrónico va estar marcado, no sólo por la caracterización de Bauman (2002), sino también por la fuerte tensión que el historiador británico sintetiza del siguiente modo:

> el derrumbamiento de la Unión Soviética llamó la atención en un primer momento sobre el fracaso del comunismo soviético (...) la utopía antagónica a la soviética también estaba en quiebra. Ésta era la fe teológica en una economía que asignaba totalmente los recursos a través de un mercado sin restricciones, en una situación de competencia ilimitada; un estado de cosas que se creía que no sólo producía el máximo de bienes y servicios, sino también el máximo de felicidad y el único tipo de sociedad que merecía el calificativo de «libre». Nunca había existido una economía de laissez-faire total. A diferencia de la utopía soviética, nadie intentó antes de los años ochenta instaurar la utopía ultraliberal. (Hobsbawn, 2016, 556).

Entonces sugerimos puntos de contacto entre los autores y sus producciones que de algún modo coinciden en esa fase transitiva. Podemos anotar que algunos de los ingredientes que en la etapa anterior tenían mayor preponderancia fueron diluyéndose y los que eran de menor relevancia cobraron mayor notoriedad en la fase líquida, por ejemplo, el paso del relato que sigue una línea cronológica a la presentación narrativa fragmentaria.

Estas complejidades pueden registrarse en niveles estéticos-ficcionales, otras veces en los matices ensayísticos, otras en las formas genéricas, por nombrar

algunos. Los contactos o interconexiones que planteamos no suscriben a formas liminares fijas sino a consideraciones abiertas y dinámicas de la semiosis ilimitada, en una especie de imposibilidad conclusiva donde los términos pueden repensarse. Al mismo tiempo, estimamos que estas coincidencias se pueden detectar por el aporte que Alejandro Grimson (2011) ofrece a través de la conceptualización de configuración cultural, pues se dan en un campo de posibilidades, con interrelaciones, trama simbólica y elementos compartidos que lo hacen posible.

Contacto estilístico

Según Diego Niemetz en su trabajo *Aventuras y desventuras de un escritor* (2016), Mujica Lainez tuvo un interés por las historias, las fundaciones, los procesos de mestizaje, la colonización, y a la vez imprimió elementos de su tiempo como lo fue el realismo mágico. Ese rasgo lo aproxima a la discusión de lo real maravilloso de Alejo Carpentier, a pesar de las diferencias entre ambas concepciones estéticas. Niemetz opina que el escritor cubano, que adquirió fama mundial, a nivel estético no tiene tanta diferencia con Mujica Lainez. Los dos tienen un estilo barroco y las temáticas son comunes.

En la prosa periodística de Mujica Láinez, aunque puede predominar una función informativa, se percibe un estilo singular enriquecido por elementos descriptivos y narrativos propios del modernismo, barroquismo y enciclopedismo, que embellecen y complejizan su columna con selecciones precisas de sustantivos y adjetivos.

Mujica Láinez acumula, en términos de Barthes (2009), colecciones ocurrentes y existentes de la historia universal y de la literatura, a veces también tejidos urbanos poblados de espectros y fantasmas del imaginario de Manucho. Por ejemplo, el cronista esboza una especie de sensación de esplendor, de misterio, de lujo y de lo proliferante de la vida en Constantinopla, que se encuentra presentada de una manera abigarrada, entremezclada y ornamentada.

De manera similar, Alejo Carpentier construye, con su cualidad de estilizar la lengua un campo común de posibilidad, un mapa cultural de un Caribe incluido en América Latina, que trasciende lo local para situarse en un contexto más amplio, con la diferencia de que lo representado no solo radica en el sacrificio humano sino en la naturaleza que conserva sus formas originarias. Esta región, marcada por sus

semiosferas coloniales y poscoloniales, se conecta a través de una trama simbólica heterogénea que entrelazan países como Cuba, Haití, Venezuela y otras islas, dan lugar a continuidades discursivas y socioeconómicas que Carpentier representa en su obra mediante citas, traducciones y paráfrasis. Consideramos que la vocación del narrador por esbozar sensaciones y escenarios que intentan plasmar aquel contacto con algo remoto, con una especie de origen, con tiempos inmemoriales y primigenios, otros viajes a otras semillas, a partir de una reescritura de la crónica. Desde las inextricables y desmesuradas gamas verdes de los montes poco accesibles, hasta las visitas a las muestras con instrumentos de datación antigua. Estos aspectos presentes en las crónicas pueden rastrearse en las aventuras del personaje en la selva venezolana en la novela *Los pasos perdidos* (1953). Como anotamos en el capítulo de Carpentier correspondiente a *El mundo del tiempo detenido* (2012, 199), localizamos su inquietud por registrar lo que aún se mantiene en estado primigenio, donde el tiempo de la cultura no define el paso de los días. Al contrario, la naturaleza rige con sus tempestades, desafiando a quienes desean habitar y desarrollar una comunidad a la manera occidental.

Ambos autores exploran la dialógica complejidad de lo local y lo universal, y activan su bagaje de lecturas y estilos de escritura que son más reconocibles en las ficciones, pero no están ausentes en lo no ficcional. Así integran cuidadas formas literarias ornamentadas y complementadas con la cualidad del observador experimentado. A través de esta condición, en el caso de Carpentier hasta se recrean aspectos y dimensiones de las interrelaciones culturales y socio-ambientales.

Contacto irónico

> “Al mirar *Children of men*, inevitablemente recordamos la frase atribuida tanto a Fredric Jameson como a Slavoj Zizek: es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. El latiguillo recoge con exactitud lo que entiendo por realismo capitalista: la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema

económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa.” (Fisher, 2016, 22)

En sintonía con esta mirada resignada y pesimista, la ironía desplegada en los textos de Sara Gallardo y los de Carlos Monsiváis permite entrever lo que Fisher (1016) describe como un proceso de desmoronamiento gradual del mundo, más que un suceso apocalíptico repentino. En el caso de Monsiváis, esta trayectoria hacia lo que podría llamarse un “fin” se articula a través de recursos satíricos que evidencian las contradicciones de la vida urbana y cultural moderna. Por otro lado, Gallardo muestra cómo el presente está atravesado por un constante renacer del pasado, un retorno que opera mediante la cita y la parodia, estrategias que resignifican la memoria cultural desde un tono irónico y muchas veces en modo sarcástico.

Las crónicas de Gallardo, influenciadas por formas periodísticas contemporáneas como trama simbólica semejante, incorporan medios livianos y cambiantes, propios de una modernidad tejida por los medios de comunicación y la tecnología. Mediando con la ironía, la autora expone los absurdos y las tensiones que atraviesan la vida cotidiana, montando escenografías narrativas que funcionan como microcosmos de una sociedad fragmentada. En sus crónicas dialogan voces de diferentes épocas y clases sociales, pero a diferencia de otros cronistas que privilegian la solemnidad o el rigor científico, Gallardo opta por un estilo que se mueve entre el humor, la parodia y las inversiones de sentido, despojando sus relaciones de seriedad para dar paso a la observación lúdica del mundo.

En paralelo, la descripción de la ciudad en Monsiváis se construye como una escenografía urbana compuesta por objetos heterogéneos que circulan masivamente en la cultura popular. Este campo de posibilidad contiene bienes que muchas veces son diseñados industrialmente y exhiben formas exageradas, entonces son presentados en los artículos desde una mirada crítica e irónica que revela cómo el consumo trivializa y convierte todo en parte de la industria cultural. Monsiváis vislumbra en este fenómeno un paso crucial: la transformación de lo popular en lo “pop”. Lo primero, originario y con carga social, se vuelve anacrónico y, bajo la lógica del mercado cultural, se reinstala como un objeto nostálgico y decorativo.

Este entramado cultural está compuesto por elementos kitsch: adornos, estatuillas, canciones y relatos que, bajo la influencia publicitaria, impregnan el tejido urbano y moldean no sólo los gustos sino también los estados de ánimo. El bolero, los dramas de Shakespeare, las telenovelas y otros elementos forman parte de una voracidad cultural que Monsiváis conceptualiza como *La hora del consumo*, en uno de los apartados de *Rituales del Caos* (1996). Aquí, la cultura popular se mezcla con la liviandad y el pudor, configurando un mundo donde los cuerpos, los afectos y los discursos están marcados por la superficialidad y la espectacularización.

Además, Monsiváis subraya cómo distintos actores sociales —desde el caudillo, el cantante de boleros, el muralista hasta el intelectual de izquierda— están unidos por estos cordones simbólicos de la industria cultural. Los medios masivos, desde la prensa escrita hasta la radio y la televisión, articulan estos hilos que atraviesan la gran ciudad y, de manera paulatina, extienden su influencia hacia el interior del país, del centro a la periferia.

En suma, los trabajos de Gallardo y Monsiváis permiten leer cómo se instala una dinámica cultural de desgaste y simulacro donde el futuro político y social se vuelve difícil de imaginar. La ironía y el humor en la crónica y en la interpretación urbana no solo revelan la fractura y crisis del presente, sino también evidencian la presencia de una actualidad que se reconduce de forma constante a través de repeticiones nostálgicas y escenografías consumistas. Así, el fin del mundo se piensa como un proceso lento y fragmentado, mientras que el fin del capitalismo permanece fuera del horizonte de nuestra imaginación social.

Contacto metarreflexivo

Consideramos que a través del género periodístico, Alejo Carpentier enlaza y vehiculiza el pasaje de una cultura a otra en términos transculturales: en nuestro caso entre las sociedades con diferentes grados de desarrollo, entre los habitantes de los territorios nacionales que conforman los distintos cuerpos continentales. Entonces el autor de *El reino de este mundo* (1949) no sólo aporta una variedad temática, sino también diferentes modalidades de la crónica, al reseñar, ensayar, exponer, conjeturar, describir, narrar experiencias vitales. Registramos que por momentos se muestra perplejo respecto a un conjunto de intereses que gravitan tanto en sus producciones ficcionales como en sus artículos periodísticos, lo cual

hemos comprobado en la lectura del conjunto de publicaciones seleccionadas. Y estas variedades abiertas, genéricas y temáticas, se conectan con su concepción de América Latina y el Caribe en especial, espacios mestizos marcados por lo barroco y lo real maravilloso en diálogo con el resto de los continentes.

Postulamos que a partir de la crónica pudo desarrollar un tratamiento crítico y singular sobre la modernidad, y si tenemos en cuenta que la crónica es el género inicial de la conquista, se abre la posibilidad de pensarla desde una perspectiva mucho más amplia que acompañó los avatares que atravesó el continente hasta el presente.

Lo mismo intenta Carlos Monsiváis al hacer evaluaciones metacronísticas y al historizar el desarrollo del género en México y América Latina, tarea compartida entre los miembros del campo intelectual latinaomericano. Desde ese abordaje reconocemos que la historia de la crónica ha sido el camino para repensar al género como parte del sumario de la crítica, pues hasta en el prólogo de *A ustedes les consta* (1999), en el cual ejecuta esa tarea presenta matices cronísticos, lo que implica *hacer crónica del desarrollo de la crónica en la historia*. Al mismo tiempo mencionamos, que la crítica se ha ocupado de esta labor al historizar la literatura continental; sin embargo referimos que uno de los promotores de la inquietud ha sido el propio Carlos Monsiváis, quien lo hace a partir de un enunciado anafórico “se entiende por crónica”, el cual habilita trazos y cruces temporales en concomitancia con otros géneros.

También en Jorge Edwards en distintos artículos registramos su preocupación por la literatura y sus deslindes críticos-teóricos. Con diferentes tonos y estrategias por momentos con ironía, en otros de manera rigurosa o como un curioso lector-crítico. Encontramos casos notorios en esas numerosas intervenciones, donde sus consideraciones revelan su biografía como hombre de letras, o la relación entre experiencia y literatura.

Contacto latinoamericano

La reflexión sobre lo latinoamericano a partir de los aportes de Alejo Carpentier y Carlos Monsiváis revelan una identidad americana que se trama en lo complejo, lo dinámico y lo plural, como aquello que no puede circunscribirse a una única raíz o forma, sino que surge de la confluencia de múltiples voces y tradiciones culturales.

Carpentier, desde su aporte en la noción de la transculturación, evidencia cómo lo latinoamericano es un espacio donde se da un pasaje entre las herencias africana, indígena y europea en un proceso dialógico y creativo. Esta compleja composición cultural da lugar a una expresión polifónica, donde coexisten géneros discursivos diversos —poesía, cuentos, leyendas, canciones— que se alimentan mutuamente. La referencia al barroco americano y su revitalización en el neobarroco de autores como él mismo, Lezama Lima y Sarduy remarca una estructura estética y cultural que simboliza esa mezcla incesante, una especie de "caldero" en constante efervescencia donde la identidad latinoamericana nunca es fija ni homogénea, sino una construcción siempre en proceso.

Por su parte, Monsiváis aporta un enfoque crítico a través de formas híbridas que problematizan los límites tradicionales entre géneros como la crónica y el ensayo para analizar cómo se construyen las formaciones sociales y culturales en América Latina. Su trabajo revela que esta identidad está atravesada por tensiones propias de la historia continental, la memoria colectiva y la cultura popular. Su mirada se plasma en una prosa irónica y crítica que desmonta idealizaciones nostálgicas y muestra diversas facetas de una realidad plural. Además, Monsiváis señala cómo la penetración de industrias culturales globales, en particular las norteamericanas, no anulan la especificidad local, sino que produce un elemento híbrido único, resultado de una negociación entre lo universal y lo particular.

Ambos autores proponen lo latinoamericano no como un término cerrado, sino como una categoría en movimiento, que se construye desde la convivencia de diferencias y la tensión creativa entre herencias culturales, memoria histórica y procesos contemporáneos. Así, lo latinoamericano emerge como una identidad multifacética, crítica y dinámica, que se define por su capacidad de sintetizar diversidad y resistencia cultural ante las imposiciones hegemónicas.

Contacto histórico

La memoria como repositorio biográfico e histórico es un dispositivo narrativo de Jorge Edwards y Manuel Mujica Lainez. En los dos se despliegan relatos familiares tramados con la vida íntima y pública de sus naciones. La configuración cultural de las familias notables encuentra similitudes en lo que Grimson señala como lo

compartido y la trama simbólica común. Mujica Lainez encuentra un antepasado en Cané y Jorge Edwards en Andrés Bello.

Para el caso de Jorge Edwards concluimos que ha producido sus trabajos periodísticos en dos niveles. Por un lado la conciencia del tradicional género memoria, y por otro, la memoria como dispositivo de las escrituras del yo que permite integrar la experiencia vital a la producción textual. En consecuencia lo subjetivo se afirma, el sujeto involucrado en los acontecimientos de una historia nacional aunque a la vez regule proximidad o cercanía, según lo requieran los hechos. Por momentos utiliza su historia de vida o recuerdos aislados para producir cierta ambientación inicial para luego desplegar sus inquietudes sobre una lectura, sobre algún autor, sobre algunos versos, sobre sucesos contemporáneos.

Observamos que modera la función complementaria entre la memoria y el olvido a partir de la dosificación de ambos, lo que asimismo implica una dosis de olvido y algo de memoria inventada, una estrategia de ficcionalización que surge de quien maneja los códigos de la invención literaria.

Por el lado de Mujica Láinez ponderamos que no se aleja de los sucesos históricos y de las cronologías de los personajes existentes. A estos componentes podríamos pensarlos como señales de un mundo que se fue desintegrando, aunque a través del relato se recrean a modo de constelaciones tremendistas y decadentes, que alguna vez supieron ostentar gala de aquellos ilustres aires.

Referimos que Mujica Láinez escribió las tres biografías literarias de Miguel Cané (Padre), Hilario Ascasubi (Vida de Aniceto el Gallo) y Estanislao del Campo (Vida de Anastasio el Pollo). Para ese fin ha recurrido a baúles con cartas y documentaciones de diferentes órdenes: instituciones nacionales e información de familiares. La historia vital de Miguel Cané, cuyo parentesco deriva de su madre, conjeturamos que pudo haber accedido a epistolarios más íntimos, y a la vez esgrimimos que buscó exonerar a su familiar de un pasado federal que falsamente le atribuyeron. Así esa narrativa integra el dato histórico, la rigurosidad como lector y observador, y el lirismo fascinado de la evocación poética. Si bien estas biografías no forman parte de su quehacer periodístico, esta célebre conexión es la que le permite ingresar al diario La Nación y a la vez funciona en paralelo con la escritura en prensa.

Luego de trabajar como corresponsal en Alemania, podemos considerarlo un escritor viajero. Es importante señalar que el viaje ha sido una de las actividades

centrales desde su infancia, pues ya había vivido en Francia y recorrido Inglaterra, donde moraban los Tíos ingleses, cuestión que también ilustró en sus crónicas.

Contacto coyuntural

Mujica Láinez y Sara Gallardo, abordan la realidad de los conflictos bélicos y el contexto político global desde miradas enriquecidas y complementarias. Mujica Lainez actúa como un corresponsal de guerra inmersivo que no se limita a reportar hechos superficiales, sino que profundiza en la interpretación y análisis de las causas, consecuencias y dimensiones políticas, sociales y geopolíticas del conflicto. Su trabajo se extiende a la etapa de posguerra, donde observa directamente la reconstrucción de las sociedades afectadas, dialoga con personas de distintas clases sociales y busca conjeturas sobre el impacto del conflicto y la sanación colectiva, ejemplificada en su atención a la reconstrucción de París.

Por su parte, Sara Gallardo incorpora una preocupación por la política internacional y la dinámica de relaciones de poder que determinan la pulsión bélica y la hegemonía mundial. Inferimos que intenta comprender los intereses en juego y las tensiones subyacentes entre sectores hegemónicos, sin desvincularse de la complejidad emocional y social que implica la vida en contextos de Guerra Fría, como lo reflejan sus relaciones sobre las Alemanias divididas. Pretende revelar los aspectos invisibilizados de los vínculos humanos y sociales, las ataduras familiares y las dificultades en el lenguaje para nombrar el pasado ligado al nacionalsocialismo, destacando efectivamente las barreras simbólicas y reales entre las dos comunidades.

Ambos comparten una preocupación por la mirada interpretativa más allá de la mera crónica de eventos, buscando ofrecer contextos y reflexiones que permitan comprender la complejidad histórica, social y política en territorios afectados por la guerra y la posguerra. La mención del dispositivo panóptico de Foucault, interpretado por Byung-Chul Han, que alude a la vigilancia y la división entre lo normal y lo anómalo, sugiere cómo estas observaciones se inscriben en sistemas de control y segregación social que acompañan y prolongan los efectos de la guerra y las tensiones políticas.

En suma, Mujica Lainez focaliza en la inmersión y el análisis directo para aportar contexto histórico y social, mientras que Sara Gallardo aborda la dimensión

política y las tensiones ocultas a través de su mirada pesimista y escéptica a través de una operación paródica, o en todo caso teñida de ironía..

Contacto mitológico

> "Sea que escuchemos con divertida indiferencia el sortilegio fantástico de un médico brujo de ojos enrojecidos del Congo, o que leamos con refinado embeleso las pálidas traducciones de las estrofas del místico Lao-Tse, o que tratemos de romper, una y otra vez, la dura cáscara de un argumento de Santo Tomás, o que captemos repentinamente el brillante significado de un extraño cuento de hadas esquimal, encontraremos siempre la misma historia de forma variable y sin embargo maravillosamente constante, junto con una incitante y persistente sugestión de que nos queda por experimentar algo más que lo que podrá ser nunca sabido o contado". (Campbell, 1952, 10)

Alejo Carpentier logra desde su primera novela, *Ecué-Yamba-Ó!* (1933), una estética profundamente enraizada en los mitos de las culturas yorubas, que se sincretizan con la rica tradición de la santería cubana. Esta presencia mítica y mágica se fortalece en El reino de este mundo , donde los rituales del vudú y los poderes sobrenaturales del líder del movimiento de liberación haitiano cobran un papel fundamental. En sus obras posteriores, como *El siglo de las luces* (1962) , este elemento mágico se integra con otros saberes, como el conocimiento medicinal del doctor Ogé, asistente del funcionario francmasón de la Revolución Francesa, quien utiliza su ciencia para liberar a Esteban, uno de los personajes principales. Esta progresión también puede rastrearse en la labor periodística de Carpentier, ya que muchas investigaciones y reflexiones plasmadas en sus artículos periodísticos se incorporan a sus ficciones, enriqueciendo su narrativa. Así, Carpentier traza una versión alternativa al relato hegemónico del Caribe, construyendo una historia propia donde convergen magnanimidades, sueños y utopías, fusiones de temporalidades,

complejidades geográficas y una red de influencias imperiales, para así consagrar una forma singular de humanismo caribeño.

Por su parte, Mujica Láinez se nutre del repertorio mítico grecolatino para mirar e interpretar el mundo desde un punto de vista personal. Por eso en su crónica *Realidad y triunfo de los hijos de la imaginación* (2007), el autor utiliza símbolos clásicos como Hércules, cuya fuerza imparable ahora se enfrenta, no a monstruos mitológicos, sino a la realidad contemporánea dominada por el nylon, el plástico y las frutas envasadas, evidenciando el contraste entre legado antiguo y modernidad. Su interés por ruinas y edificios antiguos va más allá de la mera descripción; los espacios se cargan de "sombras" y "presencias" del pasado, adquiriendo casi una dimensión sobrenatural. Este aspecto espectral se manifiesta particularmente en la crónica *La ruta mágica: Eléusis, Delfos* (2007), donde lo ausente se revive a través de la memoria, que conecta las experiencias personales con la imaginación, dando forma a presencias inmateriales que recorren salones y pasillos hasta desvanecerse. En la obra de Mujica Láinez, estas formas inasibles rememoran lo ilustre y mitológico, las glorias pasadas, mientras que la naturaleza se convierte en un paisaje vivido de manera casi sinestésica, otorgándole cualidades humanas y poéticas.

Ambos autores construyen así mundos narrativos que, desde distintas tradiciones míticas y simbólicas —el sincretismo afrocaribeño en Carpentier y el legado grecolatino en Mujica Láinez—, recrean una realidad compleja entre lo tangible y lo intangible, lo histórico y lo mágico, evidenciando la profunda vinculación entre memoria, identidad cultural y creación literaria. En este juego de presencias y ausencias, mitos y tiempos entrecruzados, emergen universos literarios que dialogan con la historia y resignifican la experiencia humana desde una mirada tanto crítica como poética.

Contacto trágico-urbano

Carlos Monsiváis y Jorge Edwards ofrecen miradas complementarias pero distintas sobre cómo se experimentan y se viven las tragedias urbanas en sociedades contemporáneas. Monsiváis destaca la capacidad que tienen las multitudes para constituirse en colectivos activos y conscientes, más allá de un anonimato pasivo o de ser simples espectadores. En sus narrativas, las "multitudes civiles" —grupos

autodeterminados que se forman sin necesidad de ser “acarreados”— emergen como espacios de resistencia y aprendizaje democrático frente a las injusticias y abusos del poder político y económico. Así, la sociedad civil se convierte en el ámbito donde los citadinos, a pesar del avance del individualismo propio de la gran ciudad, encuentran un límite desde el cual ejercen la solidaridad, defienden la legalidad y mantienen viva una memoria colectiva que no desaparece.

En cambio, Jorge Edwards, desde la crónica de un hecho tan conmocionante como el atentado a las Torres Gemelas, enfoca la tragedia urbana desde su espectacularidad mediática y su impacto emocional inmediato. La transmisión en vivo y la simultaneidad de la experiencia hacen que la tragedia sea percibida como un momento histórico de una magnitud casi mitológica, equiparable a situaciones emblemáticas como la Bastilla o Pearl Harbor. Sin embargo, Edwards también deja entrever la sensación de insuficiencia ante los gestos oficiales posteriores —visitas presidenciales, saludos a familiares— que parecen no alcanzar la solemnidad o el sentido necesario para responder a la magnitud del hecho.

Si cruzamos estas perspectivas, podemos ver en Monsiváis una apelación a la acción colectiva y al tejido social que dota de sentido y resistencia a la sociedad civil en su experiencia cotidiana y en sus respuestas a las tragedias, mientras que Edwards refleja la dimensión simbólica y mediática que estos dramas adquieren en la esfera pública global, marcadas por su espectacularidad y por una respuesta oficial que suele quedarse corta ante el impacto emocional masivo. Así, los conflictos urbanos no solo provocan sufrimiento o conmoción, sino que también revelan los modos en que la sociedad se organiza para resistir y darle significado, entre la experiencia directa y la relación mediática.

Contacto viajero

Las perspectivas sobre el viaje que ofrecen Sara Gallardo, Mujica Lainez y Carlos Monsiváis forman un entramado rico y complejo que refleja las múltiples dimensiones de esta experiencia humana. Gallardo, con un tono crítico y paródico, pone en relieve los estereotipos y rituales asociados al viajero, especialmente a quienes regresan para contar sus vivencias en espacios ritualizados como cenas o reuniones. Su enunciador articula un ethos que cuestiona las fórmulas instructivas y

los lugares comunes de la sociedad de consumo, mostrando un ecosistema turístico donde los viajeros muchas veces reproducen, con cierta inocencia o complicidad, los mecanismos para captar la atención y satisfacer deseos preconcebidos. El viaje, entonces, es sugerido como un fenómeno saturado de convencionalismos que ocultan la complejidad real del desplazamiento y la subjetividad del viajero.

Mujica Láinez, en cambio, aporta la figura del cronista modernista “andariego”, que vive el viaje no como hazaña ni aventura extrema, sino como un tránsito fatigoso y gozoso, entre lo urbano y lo rural, en el que la experiencia se construye desde la observación pausada y el cansancio cotidiano. Sus viajes burgueses no se inscriben en la espectacularidad sino en la rutina del traslado prolongado, en la fatiga que confiere sentido y profundidad a lo vivido. Aquí, el viaje es una forma de mirar el mundo con detalle y calma, un acto narrativo que conjuga la escritura y la experiencia.

Finalmente, Carlos Monsiváis se desplaza de forma inmersiva por la gran megalópolis que le ofrece cientos de escenas que ondean entre lo distópico y lo satírico, pero también transita por el interior de su país para cubrir la Marcha de la Dignidad, cuyos principales protagonistas son el Comandante Marcos y el Ejército Zapatista, que suman a las más heterogéneas reivindicaciones. Además amplía el sentido del viaje hacia un plano ensayístico y cultural que trasciende el desplazamiento físico para convertirse en un recorrido por la historia, la literatura, las creencias y las estructuras sociales de América Latina. Su mirada incorpora *Las esencias viajeras* (2012) como una excusa para interrogar las complejas formaciones históricas y culturales que moldean la identidad de los pueblos, con un estilo fragmentario y acumulativo que reúne desde la mitología bíblica hasta las dictaduras y las formas musicales populares. En Monsiváis, el viaje se convierte en un instrumento para explorar la memoria colectiva, los procesos de dependencia e independencia histórica y la diversidad cultural que atraviesan la región.

Al entrelazar estas tres miradas, el viaje se configura como una experiencia poliédrica que articula la crítica a la circulación superficial y consumista (Gallardo), la intimidad fatigosa y observadora del tránsito (Mujica Lainez) y el traslado simbólico y cultural que permite anclar la historia y la identidad (Monsiváis). Este tejido revela el viaje no solo como desplazamiento físico, sino como un acto narrativo y cultural que

se sitúa entre el yo y el otro, lo local y lo global, la experiencia individual y la construcción histórica, invitándonos a pensarlo desde diversas miradas y registros.

Contacto ensayístico

En los textos de prensa de Gallardo, Edwards, Mujica Lainez, Carpentier y Monsiváis convergen en un matiz ensayístico que oscila entre la autobiografía, la crónica y la reflexión crítica sobre el viaje y la representación cultural, articulando una interrogación profunda sobre la otredad, el conocimiento y la identidad.

Carpentier representa un viaje intelectual marcado por la conciencia de sus limitaciones frente a culturas que escapan a su comprensión, rechazando la autoridad eurocéntrica para describir el mundo oriental. Su posición es la de un "narrador mestizo intelectual" que habla desde la tensión entre su enciclopedia cultural vasta pero limitada, y el reconocimiento de lo desconocido que no puede ser apropiado mediante simples descripciones etnográficas, sino con una actitud de humildad y reconocimiento de la diferencia.

Edwards, en cambio, canaliza su experiencia personal y su historia en un ensayo híbrido que mezcla memoria, análisis y subjetividad, donde la voz del ensayista dialoga con la historia política y cultural de América Latina, problematizando el canon y cuestionando las formas de circulación cultural. Su postura es crítica, introspectiva, impregnada de un escepticismo que aspira a pensar autónomamente más allá de las imposiciones ideológicas.

Mujica Láinez ofrece otra dimensión del ensayo de viaje como observación cultural y artística desde la mirada del cronista agudo y bon vivant, que articula contraste y simbolismo para resignificar espacios y obras artísticas emblemáticas dentro de paisajes turísticos y aristocráticos. Su escritura conecta el detalle sensorial con un sentido inmediato que aproxima al lector a la monumentalidad y la historicidad del arte, creando un puente entre el acto periodístico y la experiencia estética.

Monsiváis, por su parte, explora las fronteras entre la crónica y el ensayo, revelando que ambos géneros pueden cruzarse para pensar la realidad social y cultural desde una perspectiva no ficcional que incluye evaluación crítica y consideraciones filosóficas. Su enfoque confirma el ensanchamiento contemporáneo

del ensayo, que ya no se restringe a lo estrictamente literario, sino que traza conexiones amplias con la historia y la sociedad continental.

Gallardo, finalmente, contrapesa argumentos sobre el lugar del viajero frente al turismo y el encuentro con la otredad, señalando cómo las experiencias de viaje son en sí mismas narrativas que se inscriben en rituales sociales de retorno y relato. Su reflexión crítica pone en discusión el estereotipo del turista, sus percepciones y la suspensión del tiempo y espacio que este representa, buscando una mirada que escape de lo convencional para ofrecer una interpretación más sutil y contextualizada de lo diverso.

En conjunto, estas voces ensayísticas dialogan como metáfora y experiencia del conocimiento, donde la diferencia cultural pone en juego la tensión entre autoridad y humildad, entre memoria personal y crítica social, entre percepción inmediata y reflexión histórica. El matiz ensayístico común es un lugar de hibridación, donde lo literario, lo autobiográfico, lo periodístico y lo filosófico se entrelazan para problematizar y enriquecer la comprensión del mundo y del propio escritor como sujeto histórico y cultural.

Haciendo honor al título…

> "la información trocea el tiempo y lo reduce a una mera sucesión de instantes presentes. La narración, por el contrario, genera un continuo temporal, es decir, una historia". (Byung-Chul Han, 2024, 15)

Sin urgencia y con estilo (cf. 27) es una especie de aproximación que intenta incorporar las problemáticas coyunturales, los campos de conocimiento y aspectos dinámicos que dieron cuerpo en todos sus años a Carpentier, Mujica Lainez, Gallardo, Edwards y Monsiváis. Reconocidos escritores de ficción, excepto Monsiváis –que de igual modo ha publicado una obra ficcional–, han tenido la posibilidad de hacer un periodismo menos dependiente de la novedad, menos atados a la tarea de cubrir el cotidiano que impone el ritmo de los medios de comunicación de masas. Liberados de esta intensa labor, han tenido la oportunidad de seleccionar temas, áreas de conocimiento, viajar a lugares, experimentar aventuras, y a la vez evaluar la forma de recrear personajes y escenarios a veces

reproduciendo las conversaciones cotidianas, otras ornamentando la prosa, otras superponiendo planos y hasta seleccionando y matizando tonos de enunciación que van desde lo solemne a los usos de ironía y otros recursos del humor.

Entonces no van detrás de la información como los reporteros, encuentran una historia que contar y encuentran el modo de contar. A veces se encuentran con novedades, pero esos hallazgos no son el fin de la mayoría de las crónicas, por más que éstas sean una forma de subsistencia. A la manera de Benjamin el arte de narrar es enunciar una historia sin muchas explicaciones. En esas elipsis los cronistas logran un aura que supone lejanía, misterio, los tiempos remotos de Carpentier, los templos grecolatinos escenificados por Mujica Lainez, el interior indómito de Salta que narra Gallardo, la memoria no narrada de la vida cultural de los poetas chilenos que refiere Edwards. No importan tanto los detalles de lo que se cuenta sino la historia que cohesiona al ser en el mundo.

A través de esta breve consideración nos aventuramos a esbozar una especie de nota complementaria sobre este género ornitorrinco tan amplio y desbordado.

La crónica de estos autores latinoamericanos, en sus distintas y fusionadas acepciones, puede pensarse como un espacio de discusión de la cultura universal, de su pasado y su presente, de sus utopías (orden) y distopías (caos), de sus espesas y simultáneas temporalidades que van de épocas remotas hasta las actualidades, de su cosmopolitismo y sus particularidades locales, de sus viajeros y expediciones, de sus tradiciones heredadas e importadas, de sus notas contradictorias e incertezas, de sus zonas grises, ambigüedades y antagonismos, de sus insularidades y sus extensiones territoriales, de enciclopedias y artículos de prensa, de sus vecindades y acechos, de su sincrética composición étnica, de sus monumentos, parodias y pastiches, de sus floras y faunas, de sus mitologías y leyendas tanto rurales como urbanas, de sus soberanías y dependencias. De sus prosas y sus versos, de sus latines, romances y lenguas nativas, de sus locuciones espontáneas y sus voluptuosas argumentaciones, de sus barrocos y clasicismos, de sus anónimos y autores, de sus liberadas y cautivas.

Leemos entonces a la crónica como un espacio posible donde las dinámicas de la sobrecargada historia pueden ser recreadas al menos parcialmente. Lo escondido, lo recóndito, lo remoto, lo fusionado, lo fantasmagórico queda plasmado, narrado a través de una elaboración textual en universos de discursos con disputas

y tensiones. Siguiendo a Deleuze y Guattari “el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo, (si puede y es capaz)” (2000, 16), de igual modo, los hechos recreados por los cronistas se reterritorializan en el artículo periodístico y luego vuelven al mundo a través de sus estilos particulares.

Bibliografías

Carpentier

a) Crónicas

-Carpentier, A. (1985): *Crónicas*. Tomo I y II. La Habana. Letras Cubanas.

—----------(2012): *Crónicas caribeñas*. La Habana. Letras Cubanas

—----------(1995): *Guerra del tiempo y otros cuentos*. Barcelona, Alfaguara.

b) Crítica

González Echeverria, Roberto (2012): *Debate: Sobre la correspondencia de Carpentier* https://diariodecuba.com/cultura/1330445360_1219.html

-Miampika, W. (2005): *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe. Versiones y subversiones de Alejo Carpentier*. Madrid. Verbum

-Martínez-San Miguel, Y. (1992): *Una lectura en el origen en el nuevo mundo: la reescritura de la crónica en Los pasos perdidos.* California, Berkeley, Lucero.

-Rodriguez, E (2012): *Prólogo* en Crónicas Caribeñas. La Habana. Letras Cubanas.

-Pratt, M. L. (2011). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación.* Buenos Aires. FCE.

Edwards

a) Crónicas

-Edwards, J (1997): *El whisky de los poetas.* Buenos Aires. Sudamericana.

—----------(2003): *Diálogos en el tejado. Crónicas y semblanzas.* Barcelona Tusquets.

—---------- (2012): Persona non grata. Buenos Aires. De Bolsillo

—----------(2017): Stendhal y la literatura en español.
https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/edwards.htm

b) Crítica

-Morales, J. R. (2001): De la crónica, la historia y la narración en las obras de Jorge Edwards. Un tema con variaciones. Mapocho N° 50. Santiago de Chile.

-Otero, J. (2014): Joaquín Edwards Bello y Jorge Edwards en la intersección de la biografía y la autobiografía. V CONGRESO INTERNACIONAL CELEHIS DE

LITERATURA. Literatura española, latinoamericana y argentina. Mar del Plata, 10 a 12 de noviembre de 2014.

-Vila, M. del P. (2010): Aproximaciones a la obra ensayística de Jorge Edwards. *Perífrasis*. Vol. 1, n.o2. Bogotá, julio - diciembre 2010, 123 pp. ISSN 2145-8987 pp 82-94

—----------(2014): *Entre la literatura y la política. Las crónicas de Jorge Edwards*. Boletín N° 128 de la Biblioteca del Congreso de la Nación. 47-54

-Vargas Llosa, M. (2012): Jorge Edwards, un cronista de su tiempo en Letras libres .https://letraslibres.com/revista/jorge-edwards-cronista-de-su-tiemp

Gallardo

a) Crónicas

-Gallardo, S. (2022): *Vivir de viaje*. Buenos Aires. FCE.

b) Crítica

-Bertúa, P. y De Leone, L. (2013): *Escrito en el viento. Lectura sobre Sara Gallardo.* Ed. de la Fac. de Filosofía y Letras. UBA https://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Escrito%20en%20el%20viento_interactivo_0.pdf

-Fernández, E. (2018): *Las escrituras del yo y sus variantes funcionales.* Cadiz. Revista de Filología, 37; septiembre 2018, pp. 25-39; ISSN: e-2530-8548. https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/8669/RF_37_%282018%29_02.pdf?sequence=1&isAllowed=y

-Gorelik, A. (1994). Beatriz Sarlo, Escenas de la vida posmoderna, Buenos Aires. Espasa Calpe. 192 páginas. 1994. Revista de ciencias sociales, (1), 189-195. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1313

-Pérez Gras, M. L. (2016): Una Peregrina sin Meca, en Roma. Sara Gallardo y su Selección de Crónicas Romanas. Gramma, XXVII. 97-117. https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/179184

-Sujatovich L. (2019): Mitre y la prensa sensacionalista. ISBN 978-84-09-14731-1, págs. 379-386. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7694208

Monsiváis

a) Crónicas

-Eltit, D. y Monsiváis, C. (1994): Un diálogo (¿o dos monólogos?) sobre la censura. Revista feminista. El sudaricano.

-Monsiváis, Carlos (1999): *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* Compilador, (AAVV). Era. México. Primera ed. 1980.

—----------(1980): *Cultura urbana y creación intelectual*. México. Universidad Veracruzana.

—----------(1987): *Entrada Libre*. México, DF. Ediciones Era

—----------(1992): *Escenas de Pudor y Liviandad*. México. Grijalbo.

—----------(1995): *Rituales del Caos*. México. Grijalbo

—----------(2000): *Aires de familia.* Barcelona, Anagrama

—----------(2007): Alusiones perdidas. Barcelona, Anagrama,

—----------(2011): *Ídolos a nado*. Bs. As., Debate

b) Crítica

-AAVV (2010): *Monsiváis a varias voces: coincidencias y disidencias*. Jalisco. Ed. Folios.

-Bencomo, Anadeli. (2001) *Monsiváis: lo popular urbano y su representación* en Lasarte Valcarcel, J.: *Territorios intelectuales, pensamiento y cultura en América Latina.* Caracas, Ed. La nave va.

-Daroqui, M. J.: (2000) *Congelar la escena. Crónica literaria de fin de siglo en América Latina* en AAVV *América latina. Literatura e historia entre dos finales de siglo.* Valencia, ediciones del CEPS

-Egan, L. (2013): *Leyendo a Monsiváis*. Serie El Estudio. México DF, Ed. UNAM.

-Otero, J. y García Saraví, M. (2015): La ciudad leída. Carlos Monsiváis. Expositor en “IX Congreso Internacional Orbis Tertius. Lectores y Lectura. Homenaje a Susana Zanetti”, Univ. Nacional de la Plata – 3 al 5 de junio de 2015.

-Otero, J.; Suárez, R. (2021): La urbe Monsiváis. I Encuentro Nacional sobre Utopías y sus Derivas.
http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/EIUD/IEIUD/paper/view/5890

Mujica Lainez

a) Crónica

-Mujica Lainez, M.(1978): *Obras Completas.* Buenos Aires. Sudamericana
—---------- (1984): *Placeres y fatigas de los viajes.* Tomos I y II. Buenos Aires. Sudamericana
—----------(2007): *El arte de viajar. Antología de crónicas periodísticas.* Buenos Aires. FCE.

b) Crítica

-Ghiano, Juan C. (1978): *Introducción en Cuentos de Buenos Aires de Manuel Mujica Lainez.* Bs. As. Huemul.
-Hermes Villordo, O. (1991): Manucho. Una vida de Mujica Lainez. Bs. As. Planeta.
-Laera, Alejandra (2007): Un hombre de mundo en Mujica Lainez, Manuel (2007): *El arte de viajar. Antología de crónicas periodísticas*. Buenos Aires. FCE
-Lennard, Patricio (2008): *Viaje de izquierda. Viaje de derecha.*
https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2920-2008-02-03.html
-Schanzer, G (1980): Mujica Lainez, un cronista anacrónico. Instituto Cervantes. Madrid.

Bibliografía teórica y crítica

-Aínsa, Fernando (2017): *Cincuenta años de viaje buscando llegar "a ninguna parte" en Cuadernos Americanos.* México. Pp. 83.90
-Amar Sánchez, A. (1992): *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura.* Rosario. Beatriz Viterbo.
-Anderson, B. (2007): *Las comunidades imaginadas*. México. FCE

-Aragón, Alba (2016): Modas peligrosas. Darío y las resonancias del género en la revista Elegancias. Buenos Aires. Actas del Congreso “Sutura de los Mundos. Univ. Tres de Febrero.
-Auge, M. (1992): *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona. Gedisa.
-Barbero, J. (1984). Apuntes para una historia de las matrices culturales
y la massmediación. En Materiales para la comunicación popular N°3, Lima, Perú: Instituto de Educación Superior Tecnológico Privado Peruano Alemán (IPAL).
-Baczko, B. (1999): *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Bs. As., Nueva Visión.
-Bajtin, M. (2003) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento enel contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza.
-Barthes, R. (2009): “El discurso de la historia” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona. Paidós.
-Bauman, Z (2002): *Modernidad Líquida*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
-Bhabha, H. (2002): *Los lugares de la cultura*. Bs. As. Manantial, pp. 14-60.
-Beira, D. (1982): El estudio del arte negro en Fernando Ortiz. Academia de Ciencias de Cuba. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-estudio-del-arte-negro-en-fernando-ortiz--0/html/fedf7ab4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
-Benjamin, W. (2008): *El narrador*, Traducción de Roberto Blatt. Editorial Taurus, Madrid.
—----------(1989): La obra de arte en época de la reproductibilidad técnica. *Iluminaciones I.* Madrid, Taurus, Traducción de Jesús Aguirre.
-Bernabé, M.: (2006) *Prólogo.* en *Idea crónica; literatura de no ficción iberoamericana. Buenos Aires,* Beatriz Viterbo. Pp. 7-25
-Bourdieu, P. (1979): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Buenos Aires. Taurus.
-Byung-Chul Han (2022): Capitalismo y pulsión de muerte. Artículos y conversaciones.
—----------(2024): *La sociedad del cansancio*. Barcelona. Herder
-Calamari, A. (2024): *Volver para contarlo.* Argentina. Paidós.

-Chartier, R. (1999). *Conferencia magistral: las revoluciones de la lectura: Siglo XV-XX.* 91-110. Instituto tecnológico y de estudios superiores de Monterrey, México. Versión digital.

Camblong, A. (1991): Culturas en contacto: umbrales semióticos. Posadas. Revista de Estudios Regionales. UNaM

-De Certeau, M. (1999): *Invención de lo cotidiano*. Habitar. Cocinar. México: Univ. Iberoamericana.

—----------(2000): Andar la ciudad en *La invención de lo cotidiano. I.- El arte de hacer*. México: Univ. Iberoamericana.

—---------- (2007): *Historia y Psicoanálisis entre ciencia y ficción*. México, Ed. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

-Deleuze, G. y Guattari, F. (2000): Introducción. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia. Pre-Textos.

-Derrida, J. (1980). *La ley del género*. Glyph. Univ. John Hopkins Press.

-Esquivada, G. (2007): Los nuevos cronistas de América Latina. Autores en Busca de un género en AAVV: *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. La Plata, Ed. Graciela Falbo.

-Ferrer, A. (2015): La economía argentina. Buenos Aires, FCE

-Fisher, M. (2016): *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires. Caja Negra Editora.

-Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura*. Buenos Aires. Siglo XXI.

-Havelock, E. (1996): “Colisiones interculturales” en *La musa aprende a escribir*, Madrid, Paidós. Pp. 61-71.

-Hobsbawn, E. (2016): Historia del Siglo XX. Buenos Aires, Crítica.

-Jameson, F. (1991): El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona. Paidós

—----------(1999): *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998.* Buenos Aires. Manantial.

-Jaramillo Agudelo, D. (2012): *Antología de crónica latinoamericana actual.* Bs. As. Alfaguara

-Link, Daniel (2009): *Fantasma: imaginación y sociedad.* Eterna cadencia.

https://books.google.com.ar/books?hl=es&lr=&id=jctwDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA63&dq=sobre+el+fantasma+en+la+cultura&ots=fmYaE7lVvj&sig=a-u99sXjG286L0EMI1VZs-IPSoE&redir_esc=y#v=onepage&q=sobre%20el%20fantasma%20en%20la%20cultura&f=false

-Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2025): Introducción. *La nueva era del kitsch.* Madrid. Anagrama

-Lotman, I. (1996): *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Cátedra.

-Lukács, G (1975): *El alma y las formas*. México. Grijalbo.

-Maingueneau, D. (2009): *La escena de enunciación*. Buenos Aires, Nueva Visión.

-Martorelli Campos, F. (2015): *Transformaciones de la utopía y distopía en la posmodernidad*. Tesis doctoral. Valencia

-Marx, K. (2008): El capital. Primer parte

-Menton, S. (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina.* 1979-1992. Buenos Aires. FCE. pp. 29-66.

-Mignolo, Walter (1992): "Texto y contexto discursivo: El problema de las crónicas indianas". En. AAVV: Texto/contexto en la literatura latinoamericana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, p. 223.

-Montaigne, M. (2012): Ensayos. Buenos Aires. Losada

-Pauls, A. (1980): Tres aproximaciones al concepto de parodia. Buenos Aires. Revista Lecturas Críticas. Pp. 7-14.

-Pêcheux, M. (2016) Las verdades evidentes. Lingüística, semántica, filosofía, Buenos Aires: CCC Ediciones.

-Peirce, Ch. (2012): *Fijación de la creencia* en *Obra filosófica* T I. México. FCE

—----------(2012): *Pragmatismo* en *Obra filosófica reunida T II.* México. FCE

-Pizarro, Ana (1985.): La literatura latinoamericana como proceso. Buenos Aires, CEAL.

-Rama, A. (1984): *Transculturación narrativa en América Latina*. Bs As. SXXI.

-Rancière, J. (2014): *Reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires. Prometeo.

-Reguillo, R. (2001) “Imaginarios locales, miedos globales: construcción social del miedo en la ciudad”, en Estudios. *Revista de Investigaciones literarias y culturales*,

No. 17, Caracas, Universidad Simón Bolívar; (2002) “Pensar el mundo en y desde América Latina. Desafío intercultural y políticas de la representación” -Paper leído en la 23 Conferencia Internacional de la Asociación Internacional de Estudios de Comunicación, Barcelona.

-Ricoeur, P. (1995), *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico.* Buenos Aires, Siglo XXI

—----------(2010): *La memoria, la historia, el olvido.* Madrid, Editorial Trotta

-Romero, J. L. (2001): *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Bs. As. Siglo XXI.

-Rotker, S. (2005): *La invención de la crónica*. México. FCE

-Said, E. (2002): *Orientalismo*. Barcelona. Random House.

-Sarduy, S. (1987): *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires. FCE.

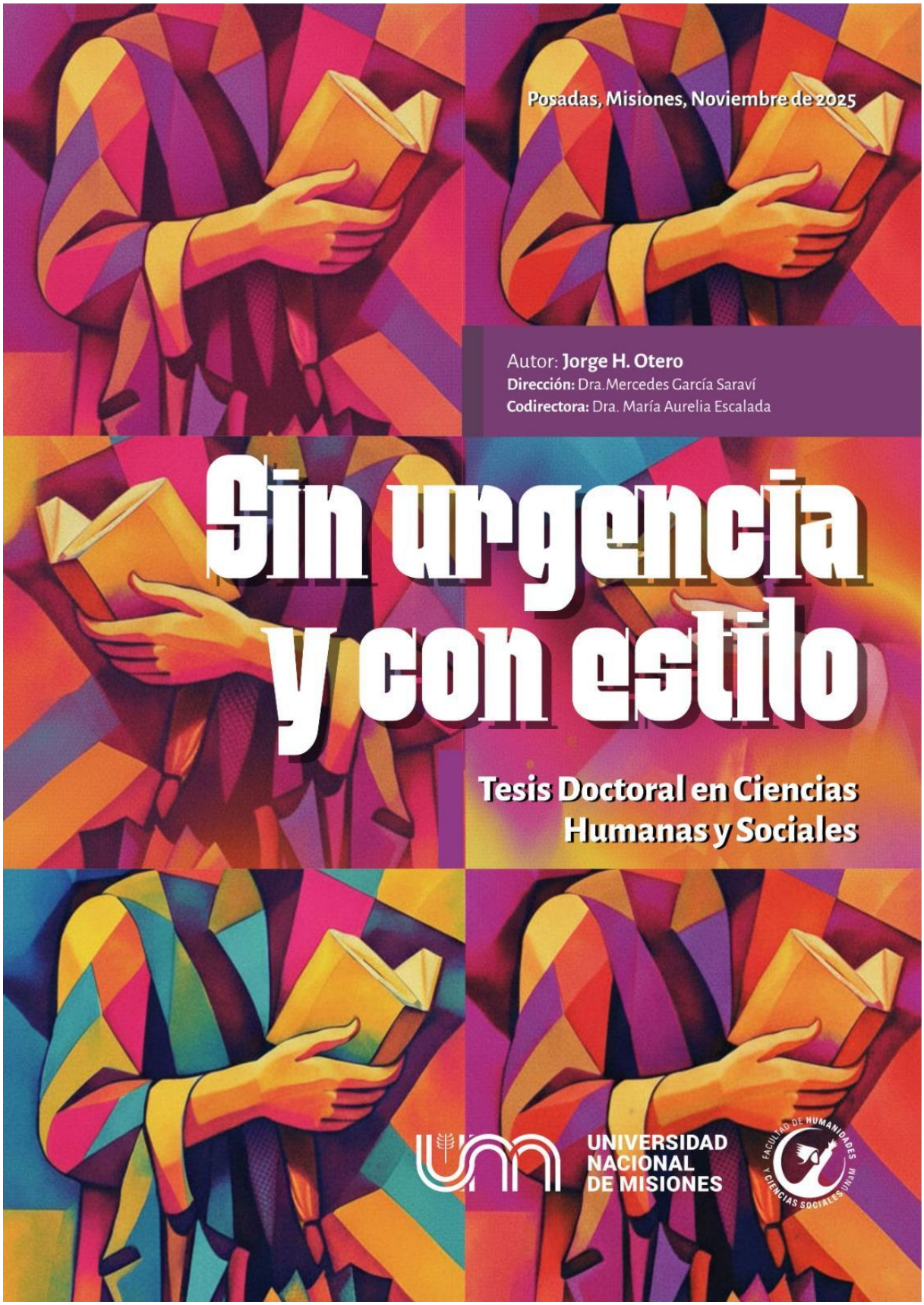
-Sarlo, B. (2009): *La ciudad vista*. Bs. As. SXXI.

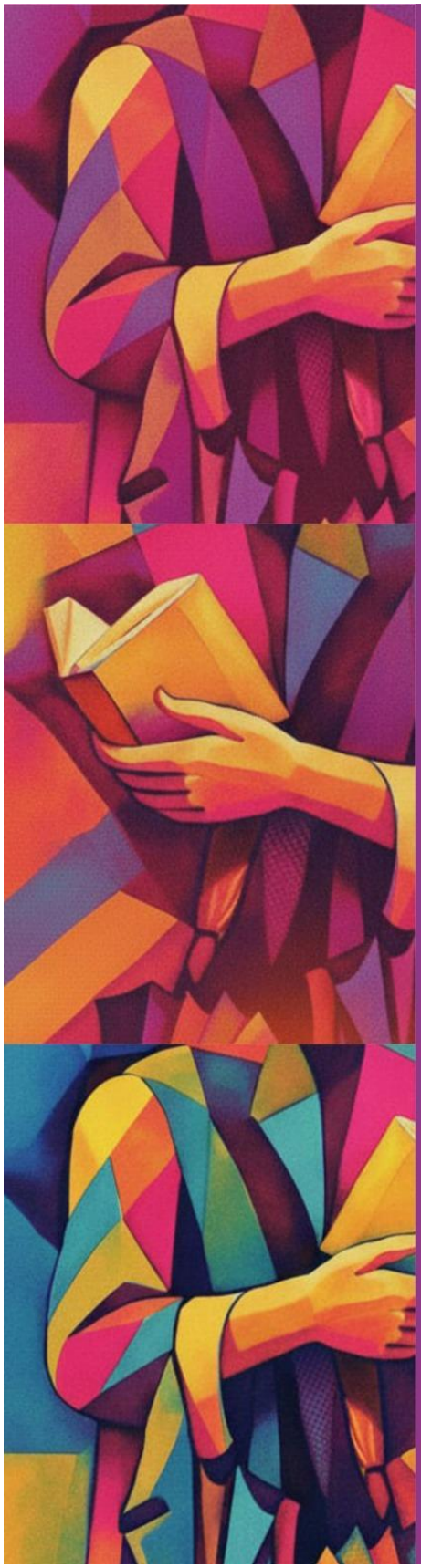
-Tanner, R. (1993): Las tradiciones entre la iría y la sátira en Palma, Ricardo (1993): *Tradiciones peruanas*. Edición Crítica. Madrid, Eurocolor, Colección Archivos. Pp. 478

-Wallerstein, I. (2007) Geopolítica y geocultura: ensayos sobre el moderno sistema mundial. Barcelona. Kairós

-Williams, R (2001): *El campo y la ciudad*. Barcelona. Paidós

—----------(1977): Marxismo y literatura. Oxford University Press. Ed. 2000


Posadas, Misiones, Noviembre de 2025
Autor: Jorge H. Otero
Dirección: Dra.Mercedes García Saraví
Codirectora: Dra. María Aurelia Escalada
Sin urgencia y con estilo
Tesis Doctoral en Ciencias Humanas y Sociales
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES UNAM



Por Jorge H. Otero

Bajo la Dirección de la Dra. Mercedes García Saraví y la Codirección de la Dra. María Aurelia EscaladaTesis presentada al Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones, como requisito parcial para la obtención del grado académico de Doctor en Ciencias Humanas y Sociales.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

Posadas, Misiones, Noviembre de 2025

Imagen de tapa generada por IA Perplexity

Índice

Agradecimientos
Al Exmo. Lector, dueño de las Vastísimas Tierras de la Duda
De los recorridos previos antes de llegar a las ilustres crónicas
Estado de la cuestión
Acerca de las consideraciones teóricas y metodológicas fundantes
De lo que se fabla de la corónica en general y sus mezcladas herejías
Otras aristas de la crónica
Monsieur Carpentier entre luces y sombras
Lo afroamericano
Un transculturador poscolonial
Los diálogos de Carpentier
Entre vanguardias
París alguna vez fue una fiesta
El cronista que ensaya
Afanes caribeños
Interconexiones antillanas
Relación de ciudades
El compendio biográfico
La inclinación por lo seminal
Aproximación
Los curiosos viajes del virreinal Mujica Láinez
Inicios en la prensa escrita
Publicaciones periodísticas
Descripción de las distintas etapas de sus viajes
Acepciones múltiples de la crónica
Un viajero burgués
Concepciones artísticas
Lo estilizado
La faz doble de una manera de imaginar
Partes de un oriente ¿exótico?
Imágenes espectrales
La fase de guerra
Trayectos latinoamericanos
Consideración andariega
Las travesías referidas a la Donna Gallardo
Movimiento constante
Cronista contemporánea de su por entonces
La vida cotidiana ¿finamente tratada?
Entradas del viaje
Avatares viajeros parodiados

Donna è mobile
El país en su interior
Comprar, vestir, comer, leer…
Borges y Bioy Casares
Destiñendo el color local
Geopolítica
Escenas
Aproximaciones hacia Sara
Un notable comentarista, Sir Edwards
Una entretenida tarea
Un arte narrativo
Travesías
Lo metaliterario
Cronista de entremedios
Lo ensayístico
El comentario
El cronista memorialista
Ambientes que resuenan
Interconexiones
Escritor diplomático
Las notas biográficas
Discusiones sobre América
La figura del lector
Comentario capitular
De cómo el distinguido Oidor Monsiváis introdujo nuevas escenas
El inmenso género Monsiváis
Historizar la crónica
Conciencia abierta del género
Entre posrevolución mexicana y postindustrial
Antólogo, editor y cronista
Monsiváis boticario y relicario
Optimismo y desencantos
El viaje a Chiapas: EZLN
La sociedad organizada
Aires de consumo y sensaciones
La mega ciudad o metrópolis destructivas
Todos los tiempos al mismo tiempo
Mercancías al alcance
México: entre lo latinoamericano y lo norteamericano
Recorte final
Final del viaje: de cómo nuestros cronistas arriban a buen puerto
Contacto estilístico
Contacto irónico

Contacto metarreflexivo
Contacto histórico
Contacto coyuntural
Contacto mitológico
Contacto trágico-urbano
Contacto ensayístico
Haciendo honor al título…
Bibliografías

Agradecimientos

a Roxana, Aracy, Rafael y Juan Manuel por cada día
a la generosa y paciente guía de Mercedes García Saraví
a María Aurelia Escalada por el fraternal impulso y los señalamientos precisos
a Jorge Servián por las ideas y su noble amistad
a la Universidad Pública Argentina
al Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNaM

Al Exmo. Lector, dueño de las Vastísimas Tierras de la Duda

En este proyecto se abordan las crónicas de Carlos Monsiváis, Alejo Carpentier, Manuel Mujica Láinez, Sara Gallardo y Jorge Edwards. Consideramos a sus producciones de no ficción como espacios discursivos donde se representan problemáticas significativas de la cultura de cada uno de los países nativos, de América Latina y sus relaciones con el resto del mundo. En efecto, podemos trazar la biografía de cada uno de estos autores, desde sus tramos iniciales hasta su fallecimiento, a partir de sus publicaciones periodísticas. Esa diacronía de ida y vuelta permite seguir pensando los aportes críticos que acompañaron sus obras en consonancia con el lugar epistemológico desde donde se despliega nuestra reflexión.

Advertimos al eximio lector que la información varía de acuerdo al autor y al estado del arte en materia de reflexiones e investigaciones. Por ejemplo, en algunos casos se puede reconstruir el itinerario viajero de Mujica Láinez o Carpentier con más precisión que el de Jorge Edwards. En algunos casos es factible obtener la datación precisa de la publicación en el medio de prensa y en otras no. Carlos Monsiváis elaboraba obras cronísticas integrales y no antologías de escritos reunidos, mientras que en el caso de Sara Gallardo contamos con el aporte crítico de la compiladora, que ofrece mayores precisiones. Tampoco es el objetivo de este trabajo la reconstrucción precisa de estos itinerarios, no obstante, en algunos casos contribuyen a ilustrar las travesías de cada uno, cuando lo consideramos necesario.

¿Por qué la primera persona del plural?

Si bien no es usual señalar esta decisión, sentimos que la naturaleza del trabajo nos conmina. El plural mayestático, además de incluir al lector, también incluye las voces y ecos de críticos, comentaristas, lectores de Monsiváis, Mujica Láinez, Gallardo, Carpentier y Edwards.

Al principio resultaba incómoda la primera persona, pero en las relecturas, el estilo impersonal resultaba insuficiente, por más que esa decisión consista

justamente en evitar incorporar una voz más -la propia voz- al prolífico caudal de voces que, con precisión, elegancia y estilos sutiles, produjeron cuantiosas páginas sobre los cronistas. Por esa razón la decisión es un homenaje y una conversación con todas ellas; conversación que nos disponemos a entablar a partir de un corpus de trabajo conformado por los siguientes materiales seleccionados:

- **Corpus Monsiváis**

  Conformado por seis conjuntos de crónicas publicadas entre 1980 y 2011. A modo de homenaje, hemos optado por organizar la parte del trabajo que corresponde a este autor con títulos que están inspirados en los títulos de sus obras, pues consideramos que, de algún modo, estos significantes pueden anotarse como próximos a ciertas constantes en su producción. Por esa razón una constelación de significantes, como por ejemplo, entre los que aparecen *Escenas, Rituales, Alusiones, Días, Entrada, Ídolos,* por nombrar algunos, han sido tomados para este fin. Los puntos suspensivos que acompañan a dichos términos intentan representar el permanente estado de desarrollo de los planteos, en constante movimiento.

- **Corpus Carpentier**

  Formado por las antologías *Crónicas. Tomos I y II* (1985), por un lado; y por otro *Crónicas caribeña*s (2012), ambas de la editorial *Letras cubanas*. Las cinco etapas que el propio autor refiere en cuanto a su producción -y que más adelante señalaremos-, que van desde 1922 a 1980 coinciden con su residencia en distintos lugares y con los medios en que publicó y colaboró en su larga y prolífica carrera.

- **Corpus Mujica Láinez**

  Accedimos a las ediciones de dos tomos de *Placeres y fatiga de los viajes* (1984) donde se compilan sus trabajos para el diario La Nación. Por otra parte, contamos con *El arte de viajar* (2007) en el cual se incorporan textos periodísticos que no se incluyeron en la edición de dos tomos.

- **Corpus Edwards**

Hemos optado por tomar las dos mayores complicaciones de escritos periodísticos curados por el mismo autor, el primero *El Whisky de los Poetas* (1994), editado en Sudamericana, cuya segunda edición también fue actualizada por Edwards. El segundo *Diálogos en un tejado* (2003), de la editorial Tusquets.

- **Corpus Gallardo**

  Comprende el conjunto de crónicas publicadas en la compilación *Vivir de viaje* (Tierra Firme. Serie Viajeras/Viajeros, Fondo de Cultura Económica. 2022) que abarca sus colaboraciones en la prensa argentina desde los años 60 hasta el final de su vida en 1988. Lucia De Leone, quien prologa y selecciona los trabajos de Gallardo, afirma que el material allí reunido refleja el afán viajero que siempre expresó la autora de *Los galgos, los galgos.* Por lo tanto el *viaje* es el protagonista de muchos de esos artículos que revelan los artilugios, tretas, miradas y ocurrencias de la autora.

De los recorridos previos antes de llegar a las ilustres crónicas

a. Consideraciones preliminares en torno a la tarea de investigación:

Esta labor lleva un recorrido de bastantes años, enmarcado en distintos proyectos de investigación de la FHyCS, dirigidos por la Dra. Mercedes García Saraví, los cuales han promovido reflexiones que van desde la crítica genética, hasta cuestiones vinculadas a los géneros y las escrituras intersticiales contemporáneas, desde una perspectiva semiótica-discursiva predominante, con algunos detenimientos filológicos que, por entonces, aportaron a la mirada genética.

La primera etapa del trayecto investigativo fue en el marco de elaboración de "La memoria literaria de Misiones". Como consecuencia de ello, hemos producido informes, monografías, ponencias, artículos, muchas veces con la colega, Dra. Gabriela Román, sobre el campo literario provincial y, más tarde, la tesina de licenciatura sobre la construcción comunitaria ficcional denominada Ruvichá, escenario de hechos y acciones presente en gran parte de la obra de Hugo Wenceslao Amable. Asimismo, en la tesina de grado nos propusimos leer este espacio de ficción como generador de una semiosfera estética en la que confluyen planos de lo local y lo global, narrado por un cronista de la última fase de la modernidad.

En la etapa subsiguiente, los cursos de la Maestría en Semiótica Discursiva (FHyCS-UNaM) aportaron, en diálogo con los proyectos de investigación, insumos críticos y teóricos útiles para problematizar aspectos que serán trabajados en esta tesis, pues posibilitaron abordajes más profundos con respecto a las distintas tradiciones semióticas/discursivas reconocibles en el corpus.

Los proyectos de investigación *Reconfiguraciones genéricas menores I y II* (2018-2019); *Escrituras intersticiales en clave de géneros literarios menores: cruces discursivos, funcionales, literarios I y II* (2020-2024), a cargo de la Dra. Mercedes García Saraví, favorecieron la reapertura de una nueva fase exploratoria en la que incorporamos otros textos del corpus y fuimos reajustando los aspectos teórico-metodológicos.

Este bagaje conceptual permitió construir un posible corpus de crónicas de variados autores donde el protagonismo de la ciudad, existente o no, es un rasgo distintivo. Nos referimos a cronotopías urbanas que funcionan como espacio de tensión de un conjunto de problemáticas comunes en América Latina, abordadas desde una perspectiva político/estética y semiótica/discursiva por tratarse de textualidades inmersas en un incesante proceso de semiosis social. Dicho corpus, dúctil y fluido, ha servido como base para diseñar el anteproyecto presentado como condición para ingresar al presente doctorado.

Para esta instancia hemos decidido hacer foco en las crónicas de Carlos Monsiváis, Manuel Mujica Láinez, Jorge Edwards, Sara Gallardo y Alejo Carpentier; autores, latinoamericanos todos, que han publicado dentro de los márgenes del centenio 1920-2020 y cuyos relatos de no ficción exponen, describen, comentan y recrean controversias, sucesos y vicisitudes vinculados a la literatura, a la política nacional e internacional y al circundante mundo del espectáculo donde cobran relevancia el cine, la música y otras notas de la industria cultural y sus salones, aspectos éstos que iremos desarrollando en los próximos apartados.

b. sobre el problema

> "...cuando leo con interés y sagacidad un texto que me atrae y me interesa, siempre me asaltan este tipo de conjeturas que no puedo explicar cabalmente" (Arán, 2020, pág. 61)

La cita de Pampa Arán en parte ilustra el derrotero referido en el título anterior, el cual exhibe las diferentes problemáticas que se nos han ido planteando en la forma de abordar nuestro corpus. Pues las decisiones teórico-metodológicas adoptadas en este trabajo son el resultado de reformulaciones y de incorporación de nuevas consideraciones, como por ejemplo, tener en cuenta las posibles continuidades o puntos de contacto entre los cronistas, las bases utópicas de las recreaciones distópicas contemporáneas, los elementos compartidos entre algunas ficciones y textos de no ficción, por nombrar algunas.

Asimismo, por el hecho de focalizar en cinco autores y un solo género, la crónica, a pesar de su carácter híbrido (del cual se daremos cuenta más adelante), hemos acotado el número de abordajes, sin que por ello muchas de las claves teóricas y metodológicas hayan ido modificándose sustancialmente. No obstante, incursionamos en la *no ficción*, lo cual permitió elaborar otras vinculaciones que enriquecieron la mirada sobre un área que había sido apenas sobrevolada. Luego de aquellos reajustes, nuestro discurrir prosiguió en evaluar dos posibles formas de encarar el trabajo, y que luego han sido reevaluadas pero que sirven como forma retórica de estimular la reflexión:

1) ¿Pueden las crónicas de Sara Gallardo, Carlos Monsiváis, Alejo Carpentier, Jorge Edwards y Mujica Láinez pensarse como textos en permanente fusión que permiten recrear rasgos de América Latina en concomitancia con otras culturas del mundo?

2) ¿Es posible leer a los cronistas seleccionados como alteridades críticas de la cultura contemporánea del breve siglo XX de América Latina? ¿Se pueden efectuar interconexiones entre ellos teniendo en cuenta la plural y multifacética práctica de la crónica?

Estado de la cuestión

Hemos revisado los antecedentes críticos sobre la obra periodística de los autores mencionados, y a partir de ello se dispararon problemáticas que pueden encauzarse hacía una pregunta global, la cual ha sido señalada anteriormente.

Edwards

Hemos registrado aportes sobre la vinculación entre crónica, historia y ficción de José Ricardo Morales (2001). Si bien no se detiene en sus artículos periodísticos, reflexiona sobre las configuraciones de los narradores de dos obras testimoniales como *Persona non grata (1973), Adiós poeta (1990)* y otras obras de ficción, en algunos casos parte de las variaciones del “yo”.

Asimismo, el sustantivo aporte de María Pilar Vila (2010) acerca de los límites entre lo ensayístico y lo cronístico le permiten aproximarse a la idea de difuminación genérica, para rastrear cómo Edwards entremezcla discursos y pone énfasis en la subjetividad evidenciada de *un yo que se hace presente en las marcas valorativas y*

en el objetivo que persigue (82). Entonces el soporte fundamental para este abordaje se localiza en la experiencia del autor. En otro artículo (2014) la autora indaga las regularidades que encuentra en el cruce entre literatura y política en Edwards. Su trabajo en prensa, como leeremos más adelante, no escapa de este doble campo del cual es testigo directo, en términos de la autora, para darle cuerpo al pasado y al presente. En esa trayectoria la iglesia, la familia, la escuela, los vínculos afectivos y las disputas ideológico-políticas.

Monsiváis

El aparato crítico en torno a su obra comprende lo que podríamos ubicar tentativamente como una primera y segunda etapa de su producción cronística que alcanza a *Rituales del Caos* (2006). Podemos pensar en una tercera etapa más reciente cuyos aportes críticos son difíciles de rastrear por esta misma razón -su actualidad-. Desde aquí pretendemos reflexionar sobre su obra como diacronía e interconexión con las máquinas narrativas de la industria cultural de los últimos 80 años, sin perder de vista que el autor de *Días de guardar,* también ha discutido sobre las personalidades de la vida política y cultural del México del siglo XIX.

Los estudios de María Eugenia Mudrovic (1998) apuntan a revisitar la tensión entre el aparato desplegado por estado mexicano y la cultura de masas formada por las bases populares espontáneas, la fuerza de la sociedad civil organizada, las tradiciones campesinas e indígenas y la influencia de la industria cultural hegemónica, reforzada por la vecindad con los EEUU. En este sentido, se puede correlacionar su planteo con la perspectiva de los marxistas británicos que toman los presupuestos teóricos de la lucha de clases y la cultura desde abajo. Por otro lado, Mudrovic traza el paso del *camp al kitsch*, como crítica a la constelación cultural de la élite en cuanto a las producciones editoriales y al mundo de las estrellas de la industria del espectáculo, visibilizando la relación entre los gustos y consumos a través de la forma en que los grupos mayoritarios de la sociedad acceden a los bienes que la última fase del capitalismo ofrece.

Por su parte, Anadeli Bencomo (2001) ofrece un recuento del tratamiento de lo popular y lo nacional en su articulación híbrida en las prácticas urbanas cotidianas. Así como Mudrovic, esta autora también centra la atención en la industria cultural, aunque en este caso recae en la noción de *pop* para registrar una forma de

distorsionar el imaginario mitologizante forjado por la unidad nacional y la incorporación de lo público como categoría de lo colectivo. Es destacable el carácter espectacular que adquiere la forma de representar lo identitario desde finales de los setenta y que se extiende a las siguientes décadas. Su despliegue alcanza hasta la obra *Rituales del Caos,* de mediados de los años noventa, y que, así como la anterior, expresa la necesidad crítica de que los proyectos estatales puedan incluir la diversidad cultural de México y un perfil político para las multitudes menos cerrado que la noción de pueblo.

Linda Egan (2001), desde la Universidad Autónoma de México, expone un recorrido que se detiene en la crónica, género primordial del autor de *Entrada Libre*, sin perder de vista algunas aristas del relato ficcional que se pueden disparar por su quehacer literario. La crítica en general comprende producciones posteriores a *Rituales del Caos*, alcanzando de manera sucinta a la más reciente, *Apocalipstick (2011)*, como así también evalúa aspectos de sus trabajos abocados a la poesía, desde el verso a la sentencia y al aforismo. Egan destaca además el compromiso de Monsiváis en la lucha por la libertad de las nuevas formas de sexualidad, un pionero en los tiempos incipientes.

En el prólogo a la titulada *Antología esencial* (2012), Juan Villoro repasa la prolífica obra de Monsiváis, admitiendo la imposibilidad de abordarla en su integralidad. Señala que en sus obras más mencionadas, especialmente en sus crónicas, prima el relato comentado, donde prodiga el interés de lo que Monsiváis expresa, más que el referir los hechos, para lo cual apela a la ironía. El prologuista sostiene que hereda de Salvador Novo el tono provocador y humorístico en oposición a las solemnidades de la mentada prosa mexicana, cultivada desde el siglo XIX. Señala además la conciencia de Monsiváis de no mantenerse ajeno a lo que narra, y mucho menos ajeno a su tiempo “la peor pesadilla es la que nos excluye definitivamente” (p.13), trae a colación. En ese mismo trabajo, Villoro relata un encuentro con el escritor japonés Kenzaburo Oé, interesado por el cruce de lo culto y popular, de los intersticios entre la frontera mexicana y estadounidense.

Carpentier

El caso de Carpentier es menos voluminoso en cuanto a producciones críticas referidas a la crónica. Se pueden notar tres trabajos importantes: dos acompañan a

los prólogos de las compilaciones de su trabajo en la prensa. El primero de José Antonio Portuondo, de la editorial *Letras Cubanas*, que recopila sus producciones desde los años 20 hasta los años 70, que incluye sus textos en París y Europa. Allí, Portuondo esboza un cuadro de época de dos revistas importantes donde publicó Carpentier e incluso en una cumplió funciones en la línea editorial; *Social* revista de la oligarquía azucarera cubana que mezclaba interés general con interpretaciones marxistas de los problemas de latinoamérica; y *Carteles* en la cual también trabajó como jefe de redacción por un tiempo, destinada a evocar sucesos cotidianos y gustos de las clases medias, aunque también fue opositora de la dictadura de Gerardo Machado.

Otro trabajo al que hemos accedido a través de las *Ediciones Letras Cubanas*, es el prólogo de *Crónicas caribeñas* (2012), donde se reúnen sus crónicas dedicadas a la vida política y cultural de las Antillas y Venezuela. Quien produce una reflexión importante sobre el trabajo es Emilio Rodríguez, pues articula con otras publicaciones que involucran parte del corpus epistolar, y aborda la producción del autor de *El siglo de las luces* a través de consideraciones críticas que van hasta 1980, su último año de vida.

Un tercer abordaje crítico, más completo y compendiado, se estima en la obra de Wilfredo Cancio Isla. Allí integra crónicas y reportajes a fin de resaltar su escritura dentro de la tradición del periodismo cubano y latinoamericano del siglo XX.

Mujica Láinez

La primera edición (2007) de *Arte de viajar. Antología de crónicas periodísticas (1935-1977)* de Mujica Láinez, posee un riguroso prólogo de Alejandra Laera con una datación ordenada de sus etapas como cronista. Esta importante labor encuentra su precedente en otra publicación suya sobre el autor de *Misteriosa Buenos Aires*: el prólogo de *Los dominios de la belleza* (2005) en el cual explica los criterios de selección de relatos, cuentos y crónicas. Así se detiene en considerar “es por eso que, además de los cuentos, se han elegido algunas crónicas de viaje que permiten comprender mejor ciertos tramos de su trayectoria e incluso ciertas opciones estéticas” (2) Laera (cf. 2005) se esfuerza por desmontar los prejuicios sobre Mujica Láinez, muchas veces por la tendencia estetizante de su obra, que ha

recibido el desdén de cierta parte de la crítica y otras a partir de la imagen de dandy y aristócrata que el propio autor supo cimentar.

Otro aporte sobre la crónica en Mujica Láinez, desde una perspectiva diferente, lo hace Adolfo Chouhy (2004) cuando se detiene en el relato “El hambre” (1951). Allí, el crítico discurre sobre la problemática de lo real propio del lector de la historia porteña y del oficio de periodista, y sus desbordes en los textos ficcionales donde los fantasmas y las sombras se confunden en ese fluir imaginario de personajes afiebrados por la falta de alimento.

Por su parte, Diego Niemetz (2013) evalúa cómo operan las representaciones de clase, en forma de sentido común y la antinomia civilización-barbarie, del escritor-viajero Manuel Mujica Láinez.

Sara Gallardo

En los últimos años se han publicado reediciones, estudios críticos y prólogos que hacen foco en la autora de *El país del humo* (1977), luego de un tiempo de silencio desde su fallecimiento. Hemos accedido a las notas y prólogos de Lucía De Leone, quien se ha ocupado de las numerosas travesías de Sara Gallardo en el prólogo de *Vivir de viaje (2022)*, donde se destaca la imaginación que surge del desplazamiento. Otro aporte de la crítica argentina es el prólogo a un conjunto de publicaciones de Gallardo en el semanal *Confirmado*, reunidas en la antología *Macaneos* (2015). Asimismo, los trabajos reunidos en la compilación *Escrito en el viento* (2013) formulan diferentes líneas de lectura para acceder a la obra de Gallardo. Allí también hay un aporte de Lucía De Leone –compiladora del volumen- vinculado a las crónicas de la autora, al cual se suma la memoria comentada de Paula Pico Estrada, hija de Gallardo, donde se ponen en perspectiva los roles de escritora, madre y periodista, los cuales convergen en el perfil de *escritora doméstica*.

Las reflexiones de Pérez Gras (2016) acerca de lo que denomina crónicas romanas, que coincide con la última etapa de Gallardo y su residencia en la capital italiana, son un aporte que retomaremos en nuestro trabajo pues deslinda una línea de lectura desde el *camp* y los recursos del humor en el marco de la posmodernidad, rasgos que influyeron en los cronistas de las décadas del sesenta, setenta y ochenta

Acerca de las consideraciones teóricas y metodológicas fundantes

Para este trabajo intentamos entretejer, de forma estratégica, diferentes estilos académicos de redacción propios del discurso histórico, de la crítica literaria y del informe de lectura, a partir de los aportes conceptuales de los autores que enseguida revelaremos. Sin embargo, es importante aclarar que éstos distintos registros se subordinan a la perspectiva dominante del presente trabajo que es *semiótica-discursiva*, en virtud de que nuestra lectura busca interrogar aquello que, en términos de Pampa Arán (2020) podemos reconocer como "los modos de producción de sentido en los discursos literarios y en la manifestación discursiva en general, teniendo en cuenta las condiciones sociales de su producción y circulación" (p. 14). La autora nos invita a pensar lo literario con los insumos y herramientas del presente, donde de alguna manera el objeto puede constituirse en un saber específico.

A partir de este enfoque, intentaremos repensar la noción de crónica, de acuerdo a cómo esta discursividad se lee en los autores de nuestro corpus, para arribar, tal vez, a una acepción más amplia del término, en virtud de los constantes y diversos contactos que esta forma establece con otros géneros y discursividades. Pensamos que estas hibridaciones, en cada caso singulares, hacen que nuestros cronistas trasciendan su rol de novelista o cuentista, cronista periodístico, viajero, crítico de arte, columnista editorial, o ensayista para convertirse en verdaderos operadores culturales.

Vale aclarar que la crónica en tanto género recibirá un tratamiento especial en un apartado diferente, pues demanda un desarrollo amplio y abarcativo de la variedad de fenómenos formales y estéticos presentes en los distintos autores de nuestro corpus.

Asimismo, para abordar las crónicas de los autores proponemos una constelación de conceptos, nociones, ideas que nos brindarán las improntas teórico-metodológicas adecuadas para realizar las distintas entradas. Por esa razón, consideramos el corpus de manera rizomática, pues al localizarlo (*agenciarlo*) podemos establecer múltiples interconexiones con otros discursos, por medio de una especie de raicilla sin centro que relaciona áreas desde una forma abierta y en

expansión. Esta operación de lectura, como lo indican Deleuze y Guattari (2000), nos permite conectar las maquinarias literarias y periodísticas con la política, la económica, la histórica, la científica y las de algunas escrituras del yo.

Desde esta perspectiva, utilizamos operaciones de lectura y relectura a partir del cruce de puntos de contacto entre autores. El registro de continuidades y discontinuidades discursivas que el cotejo y el diálogo arrojan como hipótesis tentativas, son revisadas a lo largo del proceso de escritura y del encuentro con nuevos aportes críticos. El carácter provisional de las líneas de lecturas fueron orientando y reorientando la escritura, trazando nuevos recorridos y hasta desembocando en lagunas que fueron atravesadas reavivando y reanimando el cultivo de perspectivas abiertas y nuevas alternativas que la semiosis infinita abre.

Por otra parte, es preciso mencionar que en estos vaivenes, si bien nuestro corpus es no ficcional, el diálogo con los textos ficcionales de los autores ha sido un insumo para registrar estrategias retóricas comunes, formas de la imaginación y la recreación, estilizaciones y ornamentaciones, recursos de la oralidad y otras cuestiones que hacen a lo singular de la escritura de cada autor. En este sentido, el aporte sobre géneros de Derrida (1980) resulta imprescindible. El teórico francés expone que la ley del género opera de manera prescriptiva, pues establece límites claros sobre qué géneros se deben mantener separados, formulando irónicamente una ley que propone *no mezclar los géneros* (1980, 2). Esta prohibición implica que el género produce una separación normativa, una frontera entre lo permitido y lo prohibido, que sin embargo constantemente se pone en cuestión, puesto que la contaminación entre géneros siempre ocurre. Además, Derrida entiende que ningún texto pertenece de manera pura a un solo género; más bien, cada texto participa simultáneamente en varios géneros. Por eso, la intencionalidad del autor no es suficiente para definir un género, porque el género es una categoría inestable, atravesada por procesos de hibridación, mezcla y contaminación que desestabilizan la idea de límites fijos.

En cuanto a las conceptualizaciones que utilizamos para introducirnos en el corpus, comenzamos por la noción de *relato de viaje,* que nos ayuda a pensar ciertas textualidades del corpus como espacio epistemológico y como hecho narrativo, pues permite encontrar un lenguaje específico y hasta incluso descubrir un glosario y, al mismo tiempo, se presenta como un terreno fértil para la invención;

para datar lo desconocido; y para experimentar formas novedosas de contar a partir de un referente que proviene de la experiencia. El relato de viaje surge del desplazamiento, de un comienzo y un fin; por eso tiene *estructura narrativa* (Calamari, 2024). Contar un viaje es ficcionalizar, fabular, recrear, experiencias que son elaboradas y volcadas en una diversidad de géneros.

Asimismo, consideramos en este trabajo la categoría de *discursos de viaje* de Mario Román (2012) que integra aportes de Burke, Barthes, Blanchot, entre otros. Articula también la noción de Camblong (2005) de *umbral semiótico* para repensar estos discursos de viajes como manifestaciones donde se observa cómo los sistemas de significación que se ven afectados y comprometidos buscan recomposición a través de esas formaciones discursivas.

A su vez, muchos de los relatos de los cronistas de nuestro corpus tienen como escenario principal la ciudad, sus sociedades urbanas, sus periferias y desbordes. Por ello, consideramos oportuno abordar la noción de *ciudad* a partir de Michel de Certeau (2008), quien retoma el concepto devenido del discurso utópico-urbanístico y la concibe como un espacio cuya organización racional está preparada para rechazar contaminaciones, con fuerza para rebatir las resistencias que oponen las tradiciones. A su vez, la ciudad es creadora de un "sujeto universal y anónimo que es la ciudad misma" (4), a la cual sería estimable atribuirle las características de los sujetos reales u otras organizaciones. La ciudad desarrolla operaciones especulativas y clasificadoras que, de manera permanente, se fusionan con nuevos atributos, como el surgimiento de nuevas áreas comerciales, condominiales, y viales. La mirada de de Certeau señala que, a posteriori, estas organizaciones urbanas ya no serán un terreno de operaciones estables y controladas, sino un campo donde afloran las combinaciones de poderes sin rostro, sin transparencia racional, difícil de predecir y donde, además, los discursos ideologizados interactúan de forma permanente entre sí (p. 4).

Otra posibilidad para definir la ciudad surge de la oposición a lo rural; de este modo lo expone Raymond Williams (2001) siguiendo la tradición de estudios de los asentamientos humanos. El campo, organizado desde una forma de vida distinta a partir de prácticas como la pesca, la caza, el pastoreo, la agricultura, entre otros, difiere de la característica de la ciudad, fundada en lo que respecta a lo administrativo, lo financiero, lo comercial, lo portuario, lo militar, lo religioso, lo

industrial, todos aspectos marcados por una fuerte tendencia hacia la concentración. No obstante, la comunidad rural y la masa urbana entran en contacto -no sin consecuencias- por el alto desarrollo del capitalismo que desplazó la forma de campesinado tradicional hacia los márgenes de lo urbano. Y pese a la subsistencia de ideas y experiencias antiguas del hombre de zona rural, la ciudad viene ganando terreno permanentemente.

De manera contigua, el aporte de José Luis Romero (2001) posibilita establecer una estimable clasificación de las ciudades latinoamericanas, la cual se configura a partir de aquella combinación de lo ideológico y de las mutaciones urbanas atravesadas por los procesos coloniales y de independencia, que reorganizan lo social y lo político, y con prolongaciones feudo-burguesas europeas que adquieren sus singularidades en América Latina.

Sumamos a esta propuesta los despliegues de Gisela Heffes (2009) en torno a las *ciudades imaginarias*, sobre todo latinoamericanas, las cuales son caracterizadas como laboratorio de experimentación para poner en práctica las ideas: la representación de una manera de imaginar y crear. Además, estas ciudades se definen como archivos de imaginarios y cada propuesta urbana ficcional corresponde con una instancia literaria específica. Heffes adopta de Barthes la noción de que las ciudades de la literatura son construcciones específicamente lingüísticas, cuyas combinaciones y operaciones alcanzan una reconocible verosimilitud.

Como hemos mencionado en párrafos anteriores, tomamos a Deleuze y Guattari (2000, 16), quienes sostienen que los procesos de desterritorialización y reterritorialización siempre ocurren juntos y son inseparables; uno siempre conlleva al otro. La desterritorialización no se da de manera aislada, sino que abre paso a una reterritorialización diferente, que puede ser tanto complementaria como transformadora. Así, cualquier elemento o sistema está en un constante movimiento de cambio y reconstrucción a diversos niveles. Desde la perspectiva rizomática, la desterritorialización simboliza la apertura, la fuga y la multiplicidad, mientras que la reterritorialización se enfoca en crear nuevas territorialidades y nuevas formas de organización y significado. Estos procesos explican la dinámica de distintos fenómenos (culturales, sociales y naturales) sin retomar las narrativas arborescentes lineales o totalizantes. También retomamos el concepto de la máquina literaria al

proponer a la literatura como una máquina productora de multiplicidades y diferencias, que opera de manera no jerárquica y no lineal, una característica singular del rizoma. Esta modalidad interconecta diferentes máquinas: sociales, jurídicas, culturales, entre otras.

El principio urbano descansa sobre el término de comunidad y, en tal sentido, se adscribe a lo que Benedict Anderson llama vínculo o lazo imaginario entre los miembros que la componen (2007, 25). La comunidad tiene un aspecto horizontal y se acomoda sobre una soberanía y delimitación específica. En algunos casos los "comunes", según lo expone el autor, alcanzan un alto grado de asimilación al punto de dar, de forma voluntaria, la vida por ella (25). Por eso mismo, el sentido comunitario moderno se registra junto con el surgimiento de las naciones.

Por otra parte, consideramos a los espacios de nuestros cronistas, en tensión utópica/distópica como configuraciones a) de entre medios -*in between* (Bhabha, 2002, 42)- porque denotan una posición tercera frente a los modelos binarios, lo cual implicaría una redistribución a la hora de ubicarlos dentro de los límites tradicionales. A su vez, b) de no lugar (Augé, 1992, 40), como espacio indeterminado dentro del mapa de comunidades existentes que, a lo sumo, se relacionan o con la historia del continente americano o con la similitud a una ciudad real.

En esta línea, el antropólogo francés, Marc Augé (1992), expone que los espacios que no pueden definirse como lugares de identidad, de relación o de historia pueden denominarse como no lugares que se despliegan en el devenir discursivo a partir de lo urgente y lo actual, marcados en unidades de tiempo (41). Asimismo, las ciudades narradas van siendo reinterpretadas y retomadas en el juego interno de las relaciones locales y globales desde la mirada de nuestros cronistas en la cual se lee el vaivén entre lo extranjero y lo propio. Su temporalidad es presente, por tanto, transitoria; las dimensiones más amplias provienen del universo globalizador de esa sobremodernidad.

Las urbes narradas por los autores de nuestro corpus viven permanentes dinámicas que ponen en tensión la vida cotidiana de sus ciudadanos. Por ello, incorporamos el término *crisis*, empleado por Inmanuel Wallerstein (2007), el cual permite referir a aquella circunstancia extraña en que un sistema histórico evolucionó a un punto en que sus contradicciones permitieron que el sistema resolviera sus propios dilemas a través de ajustes en sus aspectos institucionales

vigentes. Entonces crisis implica la certidumbre de la desaparición de un sistema histórico existente, por tanto enfrenta a quienes se encuentran dentro a una cierta alternativa histórica: qué forma de sistema histórico nuevo construir o crear. Asimismo, separa los procesos estructurales de los coyunturales, las situaciones seculares de los ritmos cíclicos, por eso las contradicciones son aquellas presiones que obligan a los grupos a separarse uno de otros de manera simultánea, por estar en juego los intereses a corto y mediano plazo, muy distinto a los conflictos que también se producen aunque son menos preponderantes en la estabilidad del sistema.

Por otra parte, la materialidad lingüística de los enunciados regulares reconocidos en los relatos no ficcionales puede abordarse a partir de dos puntos desarrollados por Dominique Maingueneau (2009). Uno, el concepto de *escenografía* (100) del cual se deslindan los términos *topografía* y *cronografía*. Por otro lado, traeremos a colación el término *ethos* y sus modulaciones, para analizar el "yo" como categoría de la enunciación, especialmente en los espacios autobiográficos que activan los relatos.

Tomaremos los aportes de Michel Pêcheux (2016) acerca de la *memoria discursiva* y sus redes, como así también las dinámicas de interacción verbal para identificar los procedimientos que permiten unir estos enunciados con los variados universos de discursos que perviven en los relatos del corpus. Las crónicas de nuestros autores conforman un repertorio de tales universos, donde se entretejen diferentes géneros, o, aún más, subgéneros.

Las nociones de *cultura popular* y/o lo *popular urbano* convergen de manera provechosa con los personajes, sus prácticas y los paisajes recreados en los textos periodísticos. En esta sentido el aporte de Martín Barbero (1984) implica que no solo se visualiza un rol pasivo en las masas, marcado por los formatos de medios transnacionales homogenizadores, sino la forma en que los sectores populares adaptan, rearticulan y modifican las tradiciones campesinas e indígenas, en nuevas identidades emergentes.

Estas consideraciones a su vez se complementan con lo que Carlo Ginzburg, en su introducción a *El queso y los gusanos* (2011, 14), expresa como dicotomía entre la cultura de las clases dominantes y la cultura de las clases subalternas,

donde también se reconocen elaboraciones propias como los ritos y mitos carnavalescos.

Otro enfoque crítico en torno al concepto de cultura tradicional es el de Alejandro Grimson (2011), quien afirma la dificultad de que una configuración tenga unidad ideológica o política, aunque se caracteriza por desarrollar las fronteras de lo posible, una lógica de la interrelación, una trama simbólica común y otros aspectos culturales "compartidos". Estas *configuraciones culturales* organizan diversos componentes sociohistóricos que se hacen notorios con la sedimentación del transcurrir de los procesos sociales. De este modo, encuentra oposición con cierta noción esencialista que estima que la cultura se impone sobre las divisiones y un constructivismo que desliza que la cultura es una ficción que pretende, como esta falsa conciencia que oculta las tensiones.

El trabajo sobre el narrador de Walter Benjamin (1936) nos permite registrar la forma en la que el cronista construye su perspectiva. Su consideración general es que el narrador es una figura que transmite la experiencia vivida con sabiduría y sentido, esto es, la narración era un modo de transmisión oral y comunitaria que preserva la memoria cultural. Benjamin lamenta la decadencia del arte de narrar en la modernidad, afectada por el auge de la novela y la comunicación técnica/instrumental, que fragmentan la experiencia y modifican la dinámica de transmisión de la experiencia. Para él, el narrador no es un mero relator, sino alguien que transmite la experiencia en su dimensión ética y formativa, ofreciendo relatos cargados de sentido y consejos prácticos. En cuanto los tipos de narradores, Benjamin alude implícitamente a narradores tradicionales (como el campesino o el marinero) que representan la sabiduría popular y la experiencia vivida, en contraste con el narrador de la novela moderna, más individualista y centrado en la psicología interna. También destaca el valor del narrador como transmisor de conocimiento y experiencia para la comunidad.

Asimismo, como la crónica es considerada fuente para la disciplina histórica, el análisis de Roland Barthes sobre el *Discurso de la Historia* (2009*),* provee consideraciones para leer las relaciones y continuidades entre el relato ficcional y el histórico. El teórico francés lo ubica en una dimensión discursiva; parte desde el nivel de la enunciación, luego discurre por el enunciado y finaliza con la significación, donde la disciplina histórica se plantea una dimensión ideológica, por lo tanto

imaginaria, de su construcción lingüística y retórica. Barthes, y también autores clásicos como Heródoto (192), identifican la narrativa con la historia al expresar que la primera le es inherente, algunos lo consideran incluso como un género narrativo en la retórica tradicional.

Para abordar el matiz ensayístico de la crónica nos detenemos en algunas consideraciones. Montaigne (2014), autor francés, es el pilar del ensayo moderno al cual considera como una reflexión personal sobre la condición humana basada en la experiencia del autor. Se caracteriza por no tener una estructura fija, tampoco por buscar la posesión de una verdad absoluta. A través del ensayo se busca explorar la verdad mediante la razón y la argumentación, apartado de los dogmas o la imposición de certidumbres. Su forma abierta implica que el ensayo es una invitación al lector para recorrer un proceso de pensamiento sin arribar a una verdad cerrada. Otro autor del siglo XX que se dedica al ensayo es Lukács (1975) incorporando una mirada filosófica y crítica. Para él, el ensayo es un juicio, pero lo valioso no es la sentencia final, sino "el proceso mismo de juzgar" (38), es decir, el despliegue del razonamiento y la reflexión crítica que lleva a una posible conclusión..

Entre los estudios de los historiadores marxistas británicos, nos inclinamos a localizar, como recorte temporal, la noción de *corto siglo XX*, que acuñó Eric Hobsbawn (2016) en su trabajo sobre el siglo pasado, que va desde los años de 1917 de la Revolución rusa hasta 1989 donde el mundo que se había conformado bajo el impacto de la revolución bolchevique se desplomó con la caída del muro de Berlín. Este período, a criterio del historiador, se puede dividir en tres etapas: a) De catástrofe de entreguerras mundiales; b) De postguerra, desarrollo y bienestar relativo 1947-1973; c) De desplome y capitalismo tardío. Si bien algunos de nuestros cronistas nacieron antes del 17 o sus producciones no ficcionales sobrepasaron los años noventa, todos desarrollaron su formación intelectual dentro del marco del breve siglo XX.

En términos culturales, se puede leer una fase de pasaje entre las distintas formas de modernidad y posmodernidad, siguiendo a Fredric Jameson (1999) y en la misma línea a otros autores del marxismo como David Harvey (2007), quienes nos aportan una mirada para pensar dos términos recurrentes: capitalismo y neoliberalismo. Estos autores describen en términos generales el modo de producción capitalista como un orden social general que reproduce, organiza,

distribuye las relaciones intersubjetivas, en las cuales se producen tensiones permanentes entre los miembros de la sociedad a partir de la noción de agrupamientos humanos llamados *clases*, entendidas como configuraciones socio-históricas de entreguerras, de posguerras y una tercera que suele denominarse como *capitalismo tardío* o sociedad de consumo.

Dentro de las tradiciones marxistas, la mirada de Walter Benjamin (1989) sobre la reproducción de la obra de arte en la era de la imitación técnica cobra especial importancia para pensar cómo funcionan los conceptos de *camp* y *kitsch* en relación con el arte pop, y la pérdida del aura de la misma lo cual concreta la posibilidad de ampliar a un público de masas, a diferencia del aquí y ahora que la convención de lo "auténtico" suscita.

Nuestros cronistas forman parte del pasaje de las sociedades sólidas, identificadas con la modernidad, a las líquidas, identificadas con la *modernidad fluida*. En esa nueva fase la licuefacción de los límites y las orientaciones que parten desde puntos estables conllevan a los aspectos que Zygmunt Bauman (2002) desarrolla sobre la individualidad, la emancipación, el tiempo/espacio, el trabajo y la comunidad que han cambiado a la condición humana de manera radical.

Como autores del siglo XX, algunos de nuestros cronistas van a producir sus artículos en el marco de lo que Jameson en *El giro cultural* (1992) reseña como crítica a la posmodernidad. En su desglose selecciona aspectos relevantes al detenerse en un corpus de obras artísticas involucradas y moldeadas por la sociedad de consumo. Entre estos aspectos, destaca la función del pastiche sustituto de la parodia como vehículo estético de cuestiones centrales de las que se ocupa en su teoría, tales como la muerte del sujeto, la arquitectura que redefine la vista del espacio; la fusión de idiolectos colectivos en permanente movimiento entre otros. Advierte Jameson que estos rasgos acentuados en esa fase -posmoderna- del siglo no son novedosos sino que ya se viene observando en la modernidad (p. 39). De ese modo, pueden verificarse en autores como Mujica Láinez o Carpentier que no podrían considerarse posmodernos, lo cual además implica la inexistencia de una ruptura radical sino continuidades y discontinuidades de rasgos que antes no eran relevantes y que al tiempo pasan a ser preponderantes.

Barthes (2009) y Michel de Certeau (2007) ofrecen un tratamiento especial diferenciando y aproximando la ficción con la historia. Por un lado, De Certeau

esboza una fuerte tendencia por parte de la Historia de desprenderse de lo ficcional, atribuyendo a ésta última un estatuto de invención y falsedad y al arrogarse la plena portación operativa de lo “real”. Por otro lado, Barthes rastrea los puntos comunes entre el discurso de la Historia y el de la Literatura; lo hace partiendo de la enunciación y detectando *shifters* que ambas discursividades comparten, lo cual configuraría un límite relativo entre uno y otro.

El término *transculturación* viene de la mano de los estudios antropológicos clásicos que luego es retomado por Ángel Rama (1982) y por otros críticos que siguieron su línea como Wilfred Landry-Miampika (2005). En los artículos periodísticos de nuestros autores se observa este proceso de *pasaje de una cultura a otra*, en el cual la combinación resulta una síntesis que se consigna como *neoculturación*. Ese novedoso aporte termina siendo constitutivo para América Latina, una singularidad en el coro de voces de cronistas que apelan a recursos literarios que son ajenos a las urgencias de la noticia tradicional.

También traemos a colación la noción de *representaciones sociales* de Cebrelli y Arancibia (2010), entendida como un conjunto de valores y esquemas de mundo de condición ideológica. Los críticos asumen que éstas pueden circular por espacios temporales tan largos en una comunidad que solamente quedan ecos de sus formas iniciales. A su vez, una representación opera como matriz de percepción al poseer una importante facilidad para archivar/movilizar conceptos complejos. Así “el modo en que el discurso mediático reelabora, reacentúa y recircula las representaciones vigentes en los imaginarios sociales.” (2010, 3). En esta línea, las representaciones denotan esas marcas que más tarde operan en configuraciones más artificiosas, como en las crónicas contemporáneas.

La reflexión en torno a las crónicas de las cuatro últimas décadas puede ser indagada además a partir de lo que plantea Byung-Chul Han (2024) con respecto a la sociedad del panóptico, caracterizada por un modelo disciplinario donde el poder se ejerce a través de la vigilancia constante y la interiorización de normas, ha dado paso a una *sociedad del cansancio*. Entonces el control ya no es impuesto desde afuera sino autoimpuesto por el individuo mismo. En esta nueva etapa, dominada por la sobreexposición digital y la exigencia de rendimiento, las personas se vuelven emprendedoras de sí mismas, buscando una transparencia absoluta que convierta la vida privada en un escaparate público, lo que genera agotamiento, autoexplotación y

vulnerabilidad emocional, en lugar del temor disciplinario típico de la sociedad panóptica.

Otro punto importante que hemos registrado en las crónicas de nuestro corpus, es el aspecto referido a las *escrituras del yo*. Esta noción vinculada a autorreflexión y autoexploración a través de la escritura, fue abordada por varios autores desde perspectivas filosóficas y literarias. Michel Foucault (2000) retomó el concepto en su análisis sobre la relación entre poder, subjetividad y ética, destacando cómo las prácticas escriturales permiten la constitución del sujeto y el cuidado de sí mismo en la antigüedad. Asimismo, filósofos como Paul Ricoeur (1995) ha reflexionado sobre lo autobiográfico a partir de la condición de inmediatez como garantía de fidelidad, formada mediante los relatos que el sujeto se hace de sí mismo, enfatizando la continuidad y transformación de la identidad a través del tiempo. Los autores de autoficción y ensayistas también han explorado estas escrituras como un modo de revelar la multiplicidad del ser y el proceso inacabado de autoconocimiento.

Para el capítulo de cierre del trabajo tomaremos los aportes de Alejandro Grimson (2011) sobre *reconfiguraciones culturales,* concepto que nos evita conceptualizaciones esencialistas acerca de las nociones sedimentadas de cultura, como también de ciertas posturas constructivistas que consideran que la cultura es una ficción, una falsa conciencia que busca ocultar los conflictos. Desde su punto de vista, resulta complicado que una configuración tenga una unidad ideológica o política estricta. No obstante, la reconfiguración se caracteriza por ampliar las fronteras de lo posible, estableciendo una lógica de interrelación, una red simbólica común y otros ingredientes compartidos (p.177). Estos factores son históricos, ya que representan en cada momento la acumulación de los procesos sociales vividos.

De lo que se fabla de la corónica en general y sus mezcladas herejías

"…todo lo cultural es económico (y a la inversa) y toda la realidad puede ser ficción (y a la inversa). Reformula la idea de realidad y la de representación, toman la forma de diario, autobiografía, autoficción, testimonio, reportaje, crónica en blogs, en internet, en redes." (Arán, Pampa 2020, pp. 34).

“Carlos Monsiváis define la crónica como ‘la reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas’. Me gusta gusta comenzar con el nombre de Monsiváis. Es empezar con la invocación de uno de los padres fundadores del periodismo narrativo latinoamericano del siglo veintiuno.” Agudelo, 2012, 12

Este amplio e histórico género tiene un carácter particular para la literatura continental, pues forma parte de los textos inaugurales del choque entre lo que, por entonces, se denominaba Las Indias, con el continente europeo. En este contexto, las personalidades aventureras han intentado dar cuenta del tembladeral semiótico que emerge desde el primer contacto. Así se elaboran especies descritas por Walter Mignolo (1982), entre las cuales ubica las relaciones, las historias, las cartas relatorias, los diarios, las memorias, entre otras.

Las variadas indagaciones acerca de la crónica han sido tratadas por críticos de considerable peso específico en el canon. Desde Susana Rotker, Carlos Monsiváis, Juan Villoro, hasta autores como el ya mencionado Walter Mignolo, se han detenido a repensar a los cronistas de Indias y su cuantioso caudal de registros desde una perspectiva poscolonial. Lo que aquí nos llama la atención son aquellos planteos que apuntan hacia concepciones abiertas del género, donde se evalúan, en términos de Derrida (1980), las participaciones más que las pertenencias.

Desde su lejano nacimiento en la antigüedad clásica, seguida de los testimonios de viajeros, soldados, generales, naturalistas, las producciones cronísticas han ido mutando. De haber sido considerada tradicionalmente en América Latina como fuente de la historia, la crónica se ha transformado con el tiempo, en un valioso insumo para la literatura y el periodismo. Las escritas por los autores de nuestro corpus han dado una vuelta de tuerca considerable al género y amoldado esa noción flexible a sus marcas de escritura particulares, a sus necesidades laborales y, en algunos casos, a sus proyectos autorales. Al describir la especie, Mónica Bernabé (2006) la considera como una discursividad de “fronteras abiertas y funciones variables”, porque las crónicas contemporáneas retan a la “fijeza que anida en toda definición” (7).

Para lograr un acuerdo preciso del término, habría que trazar una ruta que demuestre, en su diacronía, desde las relaciones de la Conquista, pasando por el relato de pretensiones objetivas o modernistas del siglo XIX, hasta las narraciones que buscan recuperar la memoria colectiva e intentan hacer visible lo ignorado en los años 80 del siglo pasado.

Al recorrer la introducción de la Antología de crónica latinoamericana actual (2012) de Dario Jaramillo Agudelo pudimos apuntar una síntesis de unos cuantos aportes de los cuales, los primeros están vinculados a lo que en su momento se

denominó *Nuevo Periodismo.* A través de ese enfoque, Albert Chillón selecciona cuatro aspectos: la construcción escena por escena, el registro completo de las conversaciones, la construcción de una tercera persona, y el retrato general y preciso de personajes, sucesos y ambientes (17). Refiere Jaramillo Agudelo que estas dimensiones son utilizadas hasta la actualidad; al igual que los cinco aspectos propuestos por Mark Kramer en *Literary Journalism* (18):

1) La cuestión inmersiva y la investigación de su contexto
2) Respeto inquebrantable a lectores y fuentes periodísticas
3) Relevar de manera especial hechos de la vida cotidiana
4) Desarrollar una voz íntima con características personales
5) Escribir desde un lugar donde pueda desplazarse hacia los hechos datados y los lectores
6) Combinar los sucesos relatados y las digresiones para referir distintos planos
7) Construcciones de significados al buscar elaborar reacciones del lector.

Juan Villoro (2012) apeló a una imagen hoy muy citada: el ornitorrinco. "Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el Centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa" (15), escribió. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido de lo dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar el relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista extrae la estructura de los diálogos y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos y los parlamentos entendidos como debate -la Voz del proceso como lo llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública, cuyo antecedente fue el coro griego-; del ensayo la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona." Esquivada retoma a Villoro para manifestar que las influencias no se limitan a esa enumeración pero más importante que la interminable lista es el equilibrio entre ellas: "Usado en exceso cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser." (Esquivada, 2007, 112).

Entre los destacados aportes que distingue Jaramillo Agudelo, tomamos nota de las expresiones de Monsiváis: “reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas” (2012, 12). Lo formal será el punto destacable en estos cronistas que, conscientes de un estilo, pueden desplegar sus cualidades narrativas, descriptivas y argumentativas. Es la crónica, por ende, una elaboración creativa, en consonancia con expresiones de la cronista Leila Guerrero cuando afirma: “No creo en crónicas que no tengan fe en lo que son: una forma del arte” (32).

No obstante, es preciso señalar que no sólo la violencia o el acontecimiento sociopolítico vehiculizan el quehacer de los cronistas, quienes además recuperan con su escritura los relatos urbanos y populares, las mitologías contemporáneas, lo cursi o lo *kitsch*, en suma al modo de Jaramillo Aguadelo: “lo extravagante, lo envidiado.” (45).

Otras aristas de la crónica

> “Si no fuera por las fábulas, la vida quedaría en manos de las actas notariales” (Monsiváis, 2011, 41).

El estudio del género crónica suscitó diversos problemas teóricos debido a las múltiples formas que toma en la contemporaneidad. En efecto, nuestro corpus visibiliza una variedad de hibridaciones que van del nuevo periodismo a la narrativa documental, del testimonio a la novela de no-ficción, por nombrar algunos cruces. Por lo tanto, la voluminosa e inabarcable reflexión sobre la crónica nos obliga a reunir nociones múltiples del género para seleccionar aspectos que han sido considerados como apropiados para aproximarse a la producción de Monsiváis. Susana Rotker (2005), al citar a R. Williams, expresa que estudiarla obliga a examinar la relación entre "arte y no arte, literatura y paraliteratura o literatura popular, cultura y cultura de masas" (25).

En otro fragmento de Carlos Monsiváis, donde también argumenta sobre la historia del género en México y por extensión de América Latina, puede leerse un despliegue que linda con un sentido ético:

> En lo tocante a la dimensión moral de la crónica la idea fija que se impone por un tiempo largo le adjudica al género darle voz a los que no la tienen: los pobres, los indígenas, las mujeres discriminadas, los jóvenes desempleados, los trabajadores migratorios, los presos, los burócratas menores, los campesinos. Esto propicia denuncias con resultados de consideración, y se presta también al proteccionismo ideológico y el chantaje sentimental a nombre de los que no están allí para desmentir, precisar, o explicar su voluntad de verse representados. (Monsiváis, 1981, 124)

Aquí también Monsiváis esgrime que el cronista da voz a quienes no la tienen, a los silenciados por condiciones hegemónicas. Es entonces un acto de resistencia de aquellos que han sido representados de forma arbitraria o tendenciosa.

En su amplia antología de crónica latinoamericana, Dario Jaramillo Agudelo (2012), aborda algunas definiciones de crónica. Entre ellas, además de evocar la de Monsiváis, destaca la de García Márquez “un cuento que es verdad”(p.16), la de Antonio Candido “Literatura a ras del suelo”(16). A su vez, admite con ironía que insistir en definirla es contribuir a la confusión generalizada. No obstante, a pesar de ello despliega su propio postulado “la crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, de disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales” (17).

Además, Agudelo refiere el punto de vista de Martín Caparrós (23), quien señala que el cronista *literaturaliza* el relato. En ese sentido, se forma una aproximación inicial, donde se destaca el género y el autor, o más preciso, la crónica y el cronista, como así también la literalidad incorporada por el oficio del escritor.

Un trabajo crítico importante es el de Susana Rotker (2005), enfocado en las crónicas modernistas. En su despliegue, Rotker destaca que su aspecto mixto, como espacio donde lo literario y lo periodístico convergen, es una condición genérica característica de un período de las letras latinoamericanas (15). Observa además que en esas textualidades se conjugan lo factual con lo subjetivo, la sociedad funcionando en el texto con el tiempo y espacio de la enunciación, la referencialidad histórica con el presente (16).

En cuanto al prejuicio de que el oficio pago no puede poseer calidad artística, según Raymond Williams (1977, 153), proviene de la separación fantasiosa del arte de su proceso socio histórico. Así se toma distancia de la representación del arte asociado a las élites y aislado del resto de las producciones sociales. De este modo, la crónica adquiere una nueva perspectiva, pues la dimensión social del buen gusto y su valoración estética son convenciones y no una propiedad esencial al objeto considerado como tal; por más que el autor de la obra haya construido de forma consciente sin obviar ninguna regla del arte ponderado desde el campo social de las artes. Por esa razón, Rotker (2005) agrega que "el ARTE y LO ESTÉTICO NO SON VALORES ABSOLUTOS" (18)[1].

En el prólogo a la publicación *Idea crónica*, Mónica Bernabé (2006) expone la proximidad entre lo real y el oficio de narrar. Observa que la narrativa latinoamericana se ha vuelto un laboratorio donde la crónica experimenta múltiples combinaciones en las cuales confluyen una variedad de formas: "testimonio, entrevista, ensayo de interpretación, mini-ficción, narrativa documental, memorias, diarios de viajes, informe etnográfico, biografías y autobiografías" (2006, 7). Muchos de estos géneros y sus mixturas se registran de manera frecuente en la obra de Monsiváis. Toda la serie textual emerge siempre en sintonía con un notorio impulso hacia el realismo, entendido como señalamiento de ciertos fragmentos de lo real.

Aprovechar el trabajo de Amar Sánchez (1992) nos resulta oportuno, pues la autora sostiene que el relato de *no ficción,* en su momento, ha sido utilizado para denominar un conjunto de obras y autores en principio asociados al nuevo periodismo, con figuras de reconocida monta como Truman Capote y latinoamericanos como Rodolfo Walsh. Sin embargo, las consideraciones tratadas hasta aquí no son suficientes, pues las narrativas no ficcionales presentan problemas comunes a todo género histórico, en la medida que emergen, se expanden, se desarrollan, se transforman, inclusive en algunos casos desaparecen lo que corrobora su carácter socio-histórico.

Asimismo, estas discursividades se rigen por un conjunto de normas que organizan y reorganizan dinámicas que marcan diferencias como las nociones de género mayor y menor, muy dependientes de las condiciones dominantes. No obstante, más allá de las categorizaciones rígidas, es posible pensar al concepto de

[1] Las mayúsculas son de la autora.

discurso no ficcional como una categoría abierta y amplia, de límites permeables a los discursos vecinos como la literatura, la historia, el periodismo, la experiencia individual y la espontaneidad de los géneros primarios, entre otros. En efecto, el oficio del periodista es también valorado por el autor *de Escenas de pudor y liviandad* (1992), desde su muy temprano trabajo intelectual:

> Te permite contemplar la realidad como una interminable, profusa, múltiple telenovela y además novela. Te permite conocer a gente sensacional y también conocer políticos para equilibrar. Te ayuda a relacionarte con los múltiples niveles de una sociedad tan profundamente injusta como lo es la latinoamericana, y además te permite la práctica de la escritura en condiciones difíciles que suelen terminar en tu contra, pero en las que tienes oportunidad, en ocasiones, de intentar la literatura. Entonces al periodismo le estoy agradecido." (Monsiváis, 1992)

Aquí leemos, además de una ponderación de la labor, la amplia mirada que combina el compromiso, la complejidad de lo recreado y la valoración de la escritura como una tarea práctica rigurosa, cuidada y creativa. Asimismo, resulta notoria la combinación entre *novela y telenovela* en sintonía con ese aspecto característico de su estilo escritural marcado por la emotividad propia del bolero mexicano y más tarde se extiende a otros géneros de la industria cultural.

Por otro lado, el periodista literario se ha visto envuelto en el desafío de cuidar el valor de la fuente, lo cual concita un arduo trabajo que lleva muchas horas, pues ha debido reunir documentación, realizar constataciones hemerográficas y bibliográficas, conocer lugares y rastrear informantes. Para el cronista que cuida su reputación, es imprescindible ser *lo más preciso y minucioso posible*, y si no lo fuera por carecer de ciertos elementos u otras razones, debía señalar su porqué. Esto muchas veces le permite al cronista descansar en la confianza de sus lectores; confianza que a su vez está cimentada por cuestiones a las que Charles S. Pierce denomina *fijación de la creencia* (Peirce, 2012). El filósofo lógico del siglo XIX ha distinguido cuatro formas de creencia: la primera afirmada por el hábito, con el nombre de *tenacidad,* la cual deja de lado cualquier duda o crítica que pudiera afirmarse para sostenerlo a partir de una aceptación simple y directa de un relato, en nuestro caso. *No se propone ser racional.* El problema radica en que esa forma de

creencia entra en crisis, porque al convivir en comunidad *nos influimos unos a otros*, en una sociedad que ha alcanzado el desarrollo de valorar como equivalente la opinión de unos y otros. El segundo método de fijación, llamado de *autoridad,* promovida por la fuerza de la autoridad gubernamental donde se anula o persigue la mirada crítica. Otra forma consiste en una razón *a priori*, donde las proposiciones son a la medida de quien razona. Son aceptadas en el diálogo libre de interlocutores, pues éstos se encuentran inclinados a creer. Y un cuarto método de fijación, proviene del método científico, los hechos, las experiencias y las hipótesis, siguen sofisticados pasos que logran enunciados más sólidos en base a la constatación. En la crónica pueden detectarse todas estas formas, aunque quizá la de *autoridad* requiera advertir que el sentido del término se refiere más a los cronistas que publican en la prensa hegemónica o en las editoriales consagradas que cuentan con recursos para imponerse en los mercados de la comunicación y de la impresión.

Monsieur Carpentier entre luces y sombras

"¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?" (Carpentier, 1949).

La actividad cronística de Alejo Carpentier se inició en 1922 y se extendió hasta 1980, año de su fallecimiento. A su prolífica obra ficcional se suma la del periodismo, tarea que nunca abandonó aunque en algunos períodos haya sido más voluminosa que en otros. Por medio de ella expone con un quehacer autodidacta investigaciones, indagaciones, homenajes, gustos sobre música, literatura, aventuras viajeras, artes plásticas, cine, ciudades y tendencias novedosas de lo que Eric Hobsbawn (2016) llama el *breve siglo XX*.

Aquellas inquietudes lo llevaron a cultivar una diversidad temática. Sus escritos discurren sobre variopintos asuntos y geografías; desde las ibéricas hasta las selvas venezolanas. También lo sedujo la vida cotidiana y cultural del caribe antillano, los rituales afroamericanos, las revueltas populares, el folklore portuario[2], la herencia ibérica, las producciones cinematográficas, la música y danza del mundo, las calles de París, el arte soviético, por nombrar algunos. Estos intereses ponen en convivencia *configuraciones nacionales y no nacionales* en una relación múltiple y compleja de *representaciones, prácticas e instituciones* (Grimson, 2011).

En principio, convenimos hacer un trazado temporal de su transitar por este género. Los conjuntos de producciones periodísticas fueron publicados en distintas oportunidades. En la editorial Letras Cubanas podemos detectar dos volúmenes: *Crónicas I y II*, en 1974 y una segunda reedición en 1985; otros volúmenes de la misma editorial son *Crónicas del regreso* (1996) de la etapa en Tiempo 1940-41, *Crónicas caribeñas,* en 2012, parte de sus trabajos en Venezuela, principalmente; los volúmenes 8 y 9 correspondientes a las obras completas de la editorial Siglo XXI, *Crónicas I (1984) y II (1986): arte, literatura y política*.

Siguiendo la apreciación de José Antonio Portuondo (1974) y las referencias del propio Carpentier, su trabajo en la prensa puede organizarse de la siguiente manera:

1) Cuba (1922-1928), donde inicia con sus colaboraciones en el *Social* y al tiempo es nombrado jefe de redacción de *Carteles*. Su etapa en *Social* está más ajustada al arte y la literatura de aquellos años de la isla, aunque Carpentier los considera como años de aprendizaje.
2) París (1928-1939), como integrante de *Carteles* escribe artículos de color que hasta hacen alusión a desnudos, narra sus viajes por Ciudad de Francia, España y Bélgica, lo cual estratégicamente le permite incorporar sus propias

[2] Tema esbozado sucintamente en su trabajo para *El Nacional* de Caracas “Música del Caribe”.

inquietudes sobre la literatura y el cine ruso. El propio Carpentier la menciona como “mis crónicas de París habían de ser mucho más sencillas, fáciles, periodísticas, que las de Social.”[3]

3) Regreso a Cuba (1939-1945), su nueva estancia en la isla coincide con sus reflexiones sobre la Segunda Guerra Mundial, marcada por un *pesimismo y tono amargo*[4] hacia el viejo continente, en el periódico *Tiempo,* entre otros.
4) Venezuela (1945-1959), numerosos escritos publicados en *El Nacional*, Caracas, el *Mundo*. Desde ese espacio recrea y describe la geografía y la cultura del Caribe a través de abordajes meticulosos, pero también artículos que rozan el comentario y el color. En esa etapa se encuentran sus narraciones a la Gran Sabana que fueron el germen para la novela *Los pasos perdidos*[5]*,* Siglo XXI, 1983.
5) Revolución cubana (1959-1980): en Cuba, luego del triunfo de la revolución de 1959, e incluye los trabajos en su residencia en la Embajada de Cuba, en París, como consejero cultural, entre otros. Algunos trabajos son parte de conferencias y discursos como militante, representante del gobierno cubano, además de intelectual involucrado en asuntos de estado).

   Los puntos señalados se cruzan con un aspecto importante en Alejo

Carpentier es pues, heredero de los escritores del siglo XIX, quienes mantuvieron una relación muy estrecha entre periodismo, ficción y poesía, en una coexistencia de lo heterogéneo (Rotker, 2005, 35). Por esa razón a su vez es notorio ese ida y vuelta

[3] En una carta personal, cuyo fragmento publica José Antonio Portuondo (1974), Carpentier expresa “en cuanto mira a Carteles (...) No te olvides que nuestro difunto amigo Alfredo T. Quilloz, que era furibundo enemigo del arte moderno, de la literatura moderna y de cuanto oliera a comunismo, me mandó a París con la consigna estricta de que no me metiera en camisa de once varas. Sin embargo, durante cerca de de diez años le estuve pasando artículos que no le gustaban (...) pude hablar en la revista de la novela soviética, de cine soviético, y llevar una campaña contra Hitler y Mussolini (...) Sin embargo, para poder seguir en este trabajo, traté de ocultar mi juego mandando muchas crónicas sobre mujeres desnudas del *Folies Bergere,* los cabarets de París…” en prólogo *Crónicas. Alejo Carpentier. Tomo I.*

[4] Idem 3

[5] Fernandez Retamar admite “Pero también lo asumen como venezolano, pasó 14 años en Venezuela, allí maduró su novelística, allí escribió El reino de este mundo, su gran novela sobre Haití, que es una novela inauguradora. Allí escribió Los pasos perdidos, El siglo de las luces, aunque tardó en publicarse algún tiempo después, pero ya lo había escrito: me consta porque cuando regresó a Cuba, traía los originales de El siglo de las luces y me los dio a leer. Yo dirigía entonces la Nueva Revista Cubana, y puso ante mí el texto para que escogiera capítulos y los publicará.” Palabras de Roberto Fernández Retamar, Premio Nacional de Literatura, en el periódico Granma sobre Alejo Carpentier, el 25 de noviembre del 2004. Alejo Carpentier y el periodismo - Cubaperiodistas

entre la literatura y la política, tan próximo en las discusiones sobre independencia y soberanía, como en las indagaciones sobre la conformación sociohistórica de los pueblos latinoamericanos. En este sentido, Cuba ha constituido una importante tradición cronística. Fernández Retamar (2004) sostiene que desde el siglo XIX se observa que los escritores cubanos de renombre han sido además periodistas y destaca la figura de José Martí. En esta tradición podemos ubicar también al autor de *El arpa y la sombra*, cuyas trabajos de prensa son campos de posibilidades (Grimson, 2011) donde se concretan representaciones, identificaciones y conflictos.

Por otro lado, podemos pensar que "todo viajero es un descubridor por cuenta propia" (2012, 249), como expone Carpentier en la crónica *Impresiones de Maracaibo*, al citar a un locutor cuyo nombre no está referido. Es un "alguien" que hace énfasis en el término *descubrir*, verbo cuyo infinitivo titula un capítulo de la obra de Todorov *La conquista de América* (2003), para encontrar otredades barrocas y lo real maravilloso. En esa línea, iremos encontrándonos con viajes que abren a la obra del autor y al género crónica.

Lo afroamericano

> "el negro del continente americano se transformó en un hombre totalmente distinto al que puebla hoy el Continente Negro". (Carpentier, 2012, 263)

Desde muy temprano puede leerse en Carpentier el interés por la sincrética herencia africana en América Latina, en especial en el área del Caribe. Esto puede rastrearse por 1933 con su primera novela *Ecué-Yamba-Ó!* y en *Crónicas Caribeñas* (2012) donde admite que para escribirla tuvo que hacerse de muy variada documentación y participar de rituales y otras prácticas de la vida cotidiana de los pueblos antillanos. Así, vamos reconociendo referencias de autores y sus producciones intelectuales, costumbres, ambientes y personajes que gradualmente impregnan los cuentos y novelas del autor. Leemos, tanto a través de sus textos ficcionales como en sus crónicas, las discusiones teóricas antropológicas y sociológicas del siglo XX, de este modo, Carpentier rectifica, por ejemplo, una primera denominación de "salvajes"

para los americanos en contraposición al europeo, “porque la noción de salvaje es completamente falsa…” (Rodríguez, 2012, 12).

En la letra periodística del autor confluyen las por entonces novedosas discursividades, que destacan las ambivalencias que van de las literaturas menores, como *Batouala* (1922) de René Maran o *Cuentos negros* (1940) de Lydia Cabrera a los clásicos con tendencias dominantes, producto de los avances tecnológicos. También en sus publicaciones tienen lugar reflexiones sobre música, impregnadas de matices africanos, de timbres y polirritmias adquiridas de modo sincrético, que más tarde vuelven a fusionarse al llegar a las costas del estado de Louisiana (EEUU), con el desarrollo del jazz de New Orleans.

Asimismo, el calypso y las *steels band*[6]*,* junto con los instrumentos como el bongó y los tambores metálicos, van a contribuir en sonorización de una narrativa de corte barroco en continua fusión. En el artículo *Música del Caribe* (2012)[7] Carpentier se detiene a exponer parte del proceso de elaboración del instrumento singular: “están hechos, simplemente, con los tambores de aceite y gasolina que constantemente se transportan a distintos puertos antillanos en veleros y chalanas.” (2012, 311) que con el tiempo fueron usándose un tercera parte del barril, y dada la tendencia africana por lo organístico, según lo afirma el Carpentier-musicólogo, les permite desarrollar variadas amplitudes armónicas y melódicas, que van desde el contrabajo a los xilófonos y balafones africanos “pero con una suavidad, un timbre asordinado y fino, que les comunica una extraña musicalidad” (312). Estos instrumentos tamboriles le otorgan a las *steels bands* cierto estatuto que se puede considerar el *folklore portuario del Caribe*–. Por eso resulta interesante indagar en la frase *folklore portuario,* pues el término folklore generalmente suele estar asociado a la idea de tierra adentro de los pueblos. Cuando las culturas portuarias también propician la confluencia de manifestaciones musicales provenientes de distintas latitudes, y luego se conectan con las tradiciones rurales a partir del vínculo entre la ciudad y el campo, de manera especial en aquellos países del Caribe que tienen una economía basada en plantaciones como el tabaco y el azúcar .

[6] Los tambores metálicos —conocidos en inglés como steelband, steelpan o steeldrums— son una gama de instrumentos musicales y también un género de la música de Trinidad y Tobago, país localizado en el oriente de la cuenca del mar Caribe. Cuando los trinitarios se refieren al conjunto que ejecuta música con los tambores metálicos, emplean el término steelband, que en español se puede traducir como banda de acero.

[7] Publicado en *El Nacional*, Caracas, 16 de septiembre de 1958.

Otro investigador que ahonda en los estudios sobre los aportes de la cultura del África, y al que Carpentier pondera es Heitor Villa-Lobos. En esa especificidad que supone lo "afro", sus fuerzas se orientan hacia el componente afrobrasileño, a partir de evaluar las diferencias y semejanzas entre las creaciones musicales brasileñas y africanas, y su consecuente mezcla con los códigos europeos que "jamás volverían a coincidir con las veredas originales" (2012, 263). Sabemos que la crítica del arte tendrá que discurrir por ciertos avatares hasta derribar la idea de originalidad muy cimentada en esas esferas de la praxis. Sin embargo, el punto de vista de Villa-Lobos nos permite reconocer la potencia transformadora del "proceso transculturizador" (264), frase a la que Rama (1984) le dará mayor alcance en unos años más adelante. Esta reflexión se encuentra en la crónica que se titula *Una experiencia de Richard Wright* (2012), donde también da cuenta de una sensación similar experimentada por el novelista afroamericano. En una especie de viaje de reconocimiento al África, halla una constelación de hábitos, costumbres y signos que al inicio le parecen familiares, pero que luego se alejan en el tiempo y el espacio. Carpentier afirma que el escritor se muestra conmovido al notar la diferencia, por ejemplo, en el simple hecho de identificar los motivos por los cuales ríen los africanos.

El cronista vuelve una vez más a Lydia Cabrera cuando celebra la publicación *Refranes de negros viejos*: un encuentro con el África ancestral (Carpentier, 2012, 292). Ese mismo nombre utiliza para titular la crónica[8] en la cual expresa la notable tarea de la autora al recopilar frases, refranes, proverbios, adagios de un mágico sincretismo y creencias populares que, a su vez, se fusionan con las de los españoles. Carpentier selecciona unas cuantas frases de un personaje del libro, *Ta Serapio*, presentado como informante, célebre por reconocidas expresiones que hasta se pronuncian fuera del ámbito del Caribe: "Buey que no tiene rabo, Dios espanta su mosca" (293). Entre los proverbios citados en el artículo periodístico reconocemos una inclinación a seleccionar aquellos que denotan la condición de subalternidad de esas voces anónimas y remotas que se enuncian en las calles de La Habana. Además, en sentido bajtiniano, son formas espontáneas que pertenecen a esferas de la praxis de géneros primarios, muchas de esas frases son

[8] Publicado en *El Nacional*, Caracas, 12 de junio de 1956.

materialidades lingüísticas producto de juegos de lenguajes, abiertas a múltiples combinaciones.

En esta hibridación el componente africano se entrama con el componente indígena y el europeo, en un teatro de voces que tienen una fuerza polifónica donde conviven distintos géneros discursivos, como la poesía, el cuento, formas del habla cotidianas, leyendas, las canciones, por nombrar algunos.

La novela *Batouala* (1922) de René Marán también ha sido alcanzada por la crónica carpenteriana y, además de haber sido fenómeno de venta en los primeros tiempos de su publicación[9], coincide con la emergencia de actores culturales que contribuyeron a lo que Landry Wilfrid-Miampika (2005) denomina "nuevas percepciones del Otro de origen africano". La novela del administrador colonial de origen guyanés, Marán, obtiene el Premio Gouncourt en 1921 y va a ser un punto de partida para reorientar la mirada hacia el componente africano en América, tendencia que se proyectaría durante el siglo XX con los poetas negros del Harlem Renaissance, el panafricanismo de Marcus Garvey y los cantos espirituales de los negros de Estados Unidos. En los años 20 y 30 estudiantes, intelectuales y artistas se reúnen en el Barrio Latino de París procedentes de África y el Caribe para hacer notar la influencia de la ascendencia africana y la historia de las culturas negras (Cf., 2005, 91-92), una búsqueda cuya meta es tomar conciencia de la situación histórica y cultural de los negros.

Este reconocimiento del componente negro proviene de los avances en los estudios etnológicos de Fernando Ortíz[10] "Sin el negro, Cuba no sería Cuba" (1982), que, al liberarse de los estudios lombrosianos, logra encontrar en el concepto de *transculturación* una herramienta teórico-metodológica más abarcadora. Este pasaje se vio acompañado en 1920 por la constitución de un grupo de intelectuales y artistas que hizo notar el valor ineludible de las raíces del África en la conformación de la sociedad cubana. Entre estos se encuentran Nicolás Guillén, con *Motivos del Son* y *Sóngoro Cosongo* y Alejo Carpentier con *Ecué-Yamba-Ó*, todas obras publicadas en los primeros años de la década del 30.

[9] Emilio Rodríguez (cf. 2012, 13) expresa que se vendían de manera aproximada 8 mil ejemplares por semana y los dos años contaba con 147 ediciones.

[10] Un trabajo crítico de Diana Iznaga Beira retoma la preocupación de Fernando Ortiz por el componente africano en el arte cubano a partir de retomar el concepto de transculturación, en la fase temprana del antropólogo autor de *Contrapunteo del tabaco y el azúcar.* El trabajo de Iznaga Beira se encuentra publicado en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Un transculturador poscolonial

> Si se tiene en cuenta que el Caribe fue inventado literariamente por Europa ya antes de Colón (la legendaria Isla Antilia), y reinventado continuamente por ella hasta nuestros días (la Fuente de la Juventud, El Dorado, las islas de azúcar, las islas románticas, el paraíso tropical, la mulata sensual, el negro musical y los niños sonrientes), es fácil ver que el escritor caribeño no sólo se siente parte de esa ficción, sino que sabe que, en buena medida, está sujeto a ella por las ataduras del lenguaje y la tradición literaria. (Benitez Rojo, 1998, 9)

Debemos el fragmento anterior de Benítez Rojo al importante trabajo de Landry-Wilfrid Miampika (2005) que retoma las nociones de transculturación y poscolonialismo para interconectar la máquina discursiva de Carpentier donde él recrea las *experiencias históricas* (Cf. Miampika, 2005, 17) de hombres y mujeres caribeños: sus resistencias, sus derrotas, sus adaptaciones, sus creaciones y sus traspasos de una cultura a otra, frente a las dominantes narrativas de los vencedores. El autor cubano pone en marcha un artefacto literario a través del cual indaga desde una nueva perspectiva ese cosmos en constante transformación, a través de un artefacto literario que le permite al autor de *Los pasos perdidos* explorar e indagar desde una perspectiva nueva ese cosmos en constante pasaje de una cultura a otra (Rama, 1984).

Octavio Paz afirma que al recrear un mundo al mismo tiempo se lo revela, así “Carpentier explora las culturas negadas, las confluencias entre ellas, las interacciones entre las culturas cubanas, caribeñas y latinoamericanas” (Miampika, 2005,18). Si bien este crítico ahonda en la obra ficcional del escritor cubano, notamos la continuidad estética con la prosa periodística en cuanto a la utilización subversiva del componente mítico que, paradójicamente, desmitifica al oponer los sistemas de creencias judeocristianos, africanos y amerindios. Esto es observable

por ejemplo, en la crónica que también es prólogo de *El reino de este mundo* (1948), titulada *Lo real maravilloso de América*[11]*,* donde ambas semiósferas -literaria y periodística- se mezclan en una argumentación que, a su vez, se lee como un ensayo sobre un aspecto singular de América Latina.

Otro ejemplo donde los componentes culturales se imbrican para producir un enunciado transculturado se lee en la crónica Los misterios de la selva venezolana[12]. Allí Carpentier apela a la estrategia retórica de la analogía de las paredes de antiguas construcciones europeas para hiperbolizar, en un gesto barroco, un encumbrado salto de roca maciza de la región del Apure: "arriba empieza a divisarse la mole del cerro de Autana, que yergue a unos mil metros de altitud, su perfil fantástico de castillo medieval, de catedral gótica con arbotantes y contrafuertes" (2012, 180).

Aquí es importante señalar el pasaje de una cultura a la otra, proceso creativo que en las Indias coloniales adquiere su propia singularidad a partir del barroco americano, que en autores como Lezama Lima, Severo Sarduy y Alejo Carpentier retorna como neobarroco, ya en pleno siglo XX. Este rasgo es muy significativo para el autor de *Concierto Barroco* (1974) en cuya vasta obra, la fusión y subversión de los elementos genera esa efervescencia que nos remite a aquella alegoría del caldero donde se cuecen los ingredientes diversos para conseguir un sabor siempre único: una identidad latinoamericana dinámica, no fija.

Lo *barroco* y lo *americano* (cf. Miampika, 2005, 19-20) confluyen en la estética Carpentieriana desde los inicios con la novela *Ecué-Yamba-Ó!*, con mitos de las culturas yorubas que se sincretizaron en una rica santería cubana. En *El reino de este mundo* (1949), se hace presente a través de los rituales del vudú y los poderes mágicos del líder del movimiento de liberación de Haití. En las novelas subsiguientes como *El siglo de las luces* (1962) el doctor Ogé, asistente del funcionario francmasón de la Revolución Francesa conserva un conocimiento medicinal que libera de un mal a uno de los personajes centrales, Esteban. Esta gradualidad puede notarse también en sus trabajos como periodista, ya que muchas de las investigaciones consumadas en artículos en diarios y revistas se van integrando a las ficciones, tal como puede leerse a lo largo de este capítulo.

[11] Originalmente publicado en *El Nacional*, Caracas, 18 de abril de 1948.
[12] Originalmente publicado en *El Nacional*, Caracas, 21 de julio de 1951.

> Podemos decir que en esta oposición temporal cobra especial preponderancia la circularidad de lo mítico, la búsqueda de respuestas para el ser y la esencia del Hombre a través de la Naturaleza, la presencia sobrenatural como presencia cósmica. (Cottle, 1981, p.208)

La presencia de la negritud y su cultura en contacto con la europea están testimoniadas en las obras de Carpentier, así como también lo está la vida selvática venezolana en *Los pasos perdidos* (1953), esa vida tierra adentro, recreada a partir de los estudios de la musicología, la historia, la antropología y la literatura; muy distinta a las pinceladas pintoresquistas y las notas realistas del siglo XIX, lo cual pueden registrase en el conjunto de crónicas que forman parte de su estadía en Caracas, y cuyo ejemplo es una nota ya mencionada *Misterios de la selva venezolana o Ciudad Bolívar, Metrópoli del Orinoco* (2012).

Esa presencia empieza a ser reconocida por José Martí, al cual Miampika (2005, 30) retoma para referir la tendencia decimonónica de poner a Cuba por encima de las diferencias étnicas y culturales de los habitantes para constituir una nación cubana. Aunque podría notarse cierta inclinación homogeneizadora, este reconocimiento de Martí que, por aquel entonces, buscaba incorporar al pueblo afroamericano a fuerza de expresar que participó de las guerras de la independencia. Ya Carpentier, tras lo trabajos de Fernando Ortiz en el siglo XX, también buscó sumar al componente negro a partir de una mirada sincrética.

Los diálogos de Carpentier

A través de un importante número de nombres propios del Caribe y del mundo, que leemos en los trabajos de Carpentier, podemos reconstruir el amplio campo cultural en el que operó el autor cubano. A su vez, configurar su perfil intelectual entre los distintos interlocutores con los que dialoga como lector, cronista e intelectual, inmerso en un convulsionado mundo de ideas, marcado por las guerras mundiales, la consolidación de Estados Unidos como potencia hegemónica y una Revolución Cubana en ciernes, cuyo acaecimiento lo encuentra como un activo militante.

> Es también extraordinaria la capacidad que tuvo para dar con la esencia de obras de arte y eventos de diversa índole que le salieron al paso, y la habilidad para separar lo bueno de lo malo y transitorio. Esto se puede ver

> desde el principio, en esos artículos escritos cuando apenas salía de la adolescencia. (González Echeverría, 2012)

Las palabras de Gonzalez Echeverría interconectan las máquinas de la cultura (Deleuze y Guattari, 2000) que están dialogando en las crónicas de Alejo Carpentier. Sin embargo, una labor que permitiría reconstruir al menos parcelas o porciones de los campos intelectuales caribeños y parisinos y sus variadas combinaciones, con otras metrópolis de la cultura, no es una tarea que emprenderemos en este trabajo.

Su notable papel en el campo cultural e intelectual latinoamericano puede leerse en muchos de sus textos. El cronista cubano visita galerías, salas de exposiciones, bibliotecas, recibe correspondencia con cartas de editores, escritores, críticos, músicos, periodistas y personalidades. Participa de eventos y espectáculos al aire libre, comparte mañanas y largas noches de bohemia, observa en cuerpo presente obras y maravillas de la arquitectura de la cultura universal, viaja por Europa, Asía y América. Asiste a conciertos y representaciones teatrales, ve cine y documentales y conoce a sus directores. Estas actividades pueden rastrearse articuladas en los textos como retículas rizomáticas que recorren sus artículos periodísticos.

Serán sus interlocutores, notables personalidades de la cultura y del arte como Aimé Césaire, Lydia Cabrera, Amadeo Roldán, Eduardo Abela, Nicolás Guillén, René Maran, Alejandro García Caturla, Wifredo Lam, Jacques Roumain, Fernando Ortiz, Emilio Ballagas, Alejandro de Humboldt, Manuel Saumell, René Portocarrero, José Martí entre otros, tal como leemos en algunas de sus expresiones: “tiempo después, pude observar de cerca al artista, asistiendo al proceso creativo de sus obras (...) La vida de Edgar Varese es la de un hombre del renacimiento, por su riqueza de actividades y su inquietud intelectual” (Carpentier, 1985, 130). Por supuesto que también resuenan nombres vinculados a las vanguardias artísticas, como Salvador Dalí, Edgar Varese, Jean Cocteau, Giorgio de Chirico, entre otros. Este conjunto de figuras interpone puntos de discusión que más tarde han sido ineludibles para los autores que lo han sucedido como Fernández Retamar, quien afirma (2004) que “lo conocía como escritor de periódicos, de revistas, como periodista, autor de radio”.

Los vínculos con los actores culturales mencionados lo llevan a discusiones que exceden la pregunta por lo real maravilloso y lo llevan a desplegar especificidades de la musicología en asuntos como el ritmo y la sonoridad de algunas producciones como las *steel band*; o los remotos instrumentos musicales indígenas que evocan tiempos inmemoriales, condensados en sus historias de viajes por el Orinoco. En su obra periodística encontramos además ponderaciones sobre producciones fílmicas o artes plásticas propias de un transculturador y, por ende, mediador entre el Caribe y otras porciones del mundo. Ejemplo de ello leemos en el diálogo que entabla con el cine, donde destaca la importancia de reconocer en la película rusa *Tempestades sobre Asia*[13] del director Poudowkine: "una obra maestra desde la primera escena" (Carpentier, 1985, 34).

En su etapa parisina, el crítico González Echeverría, en un portal web, señala la recurrencia de ciertas marcas en su escritura, producto de sus contactos culturales, como el uso excesivo del vosotros francés *vous:*

> Pero la prosa de esas crónicas se me hace un poco espesa, un poco almidonada y solemne, sobre todo por el fastidioso "vosotros" de que abusan. Me pregunto si es solo un hábito de época (probablemente) o una influencia francesa; en francés el "vous" y sus formas verbales no tienen el tono engolado que el "vosotros" tiene en el español hispanoamericano. (Gonzalez, Echeverría, 2012)

Estas deixis nos permiten inferir la noción de *transculturación* operando en la formación crítica de un joven Carpentier en fluido contacto con los universos de discurso de distintas esferas culturales. Bastaba escucharlo hablar al cronista para reconocer su mestiza educación[14].

Entre vanguardias

La interrelación entre vanguardias europeas y la producción artística local no es algo que nuestro cronista haya eludido, de hecho, corroboramos siguiendo a Ángel Rama que la prosa Carpenteriana visibiliza ese "echar mano de las aportaciones de la

[13] Artículo publicado originalmente en *Carteles*, 29 de junio de 1930. La crónica posee el mismo título que la película.
[14] ALEJO CARPENTIER A FONDO - EDICIÓN COMPLETA y RESTAURADA, con presentación de J. Soler Serrano

modernidad, revisar a la luz de ellas los contenidos culturales regionales y con unas y otras fuentes componer un híbrido" (1984, 35). Así destaca el impacto que han tenido, por ejemplo, las vanguardias en las letras, la música y las artes plásticas en el continente al detenerse en *Un cubano Picabia*, publicada en *Social* (1933), donde celebra el espíritu rebelde "¡Avergüénzate de tu estupidez!" (1985, 279) de los artistas que vivían en una Europa entreguerras:

> El nombre de Francis Picabia se hizo famoso. Más virulento, más dinámico, más rico que los demás (...) ocupó muy pronto un puesto de capital importancia en el desarrollo del espíritu dadá. Picabia comenzó a pintar con Ripolín (...) cordeles fijos en los bordes del marco, peines, ropas, agujas, sellos de correo, etiquetas de específicos conocidos. Retratos burlescos, máquinas imaginarias (1983, p. 281).

Carpentier también se detiene en las influencias del creacionismo de Huidobro, como ocurre con su reelaboración del personaje del Cid Campeador y su legendario caballo, Babieca "¡No faltaba más sino que la historia fuera tener razón sobre la novela!" (Carpentier, 1985, 185), exclama el autor chileno, citado por el cronista. Con ello sienta una posición estética, en la medida que se atiene a las veracidades de las fuentes históricas de Rodrigo Diaz de Vivar, sino a la posibilidad de recrear un nuevo Cid del siglo XX, a través de retomar la tradición caballeresca y la novela e intentar renovarlas.

El compromiso a partir de los credos estéticos de Diego Rivera, muy acorde con la convicción que expresaban los manifiestos de aquellos años:

> Cada muro de un edificio público, de una escuela, de cualquier lugar perteneciente a la colectividad en que sea posible ejecutar una pintura revolucionaria será una posición estratégica ganada a la burguesía en la guerra que sostenemos. (1985, 52)

Esta afirmación de 1926 publicada en *Social* pertenece a una crónica con varios subtítulos dedicada a Clemente Orozco y al padre del muralismo mexicano, quienes van a marcar la importancia del arte revolucionario de entreguerras, fuente de inspiración de multitudes proletarias que circulan por las ciudades. Se podría aproximar a la idea del *arte al servicio de la revolución*, consigna que se postula al

tiempo en artistas que militaban en partidos progresistas como la izquierda internacional. Aunque el caso del muralismo mexicano será un arte que marcará la producción visual-urbana del país al que incluso la cultura pop y la industria cultural abrevan.

Uno de sus artículos relata la fructífera relación entre artistas latinoamericanos y los núcleos artísticos de Italia. *Un pintor cubano con los futuristas italianos: Marcelo Pogolotti*[15] da un panorama de la evolución del artista con la culminación de convivir en las salas de exposiciones junto a Vevereno, Déparo, Prampolini, Balla, entre otros. En la nota periodística afirma el cronista que el medio no lo influyó con plenitud, únicamente Marinetti lo animó a desplegar, con total confianza, su personalidad que ya había empezado a mostrar las cualidades que luego se revelan. “Dos ideas predominantes regían el arte de Marcelo Pogolotti: idea mística, idea maquinista (...) fruto de preocupación mística - más platica que interior- eran sus lienzos” (1985, 228), por eso su recreación de ingenios azucareros se encuentra trazada con personajes de negros haciendo diversas tareas y palancas, palas, ruedas dentadas, émbolos distribuidos de forma arbitrarias en correlato con las figuras humanas.

Aunque no era un futurista estricto, con el tiempo encuentra sus propias formas en los lienzos, donde abandona las presentaciones mecánicas para adoptar imágenes líricas “figuraos una suerte de mujer-pez- atravesando un halo indefinido” (230) para integrarse con otras aves que forma otra figura de ave. La siguiente nota de Rama reúne lo que venimos anotando:

> En el campo de las artes de los años veinte y treinta esta operación de componer un híbrido se cumple en todas las corrientes estéticas y con más nitidez en las diversas orientaciones narrativas del período. No es excepción el Carpentier que, al escuchar las disonancias de la música de Stravinsky, agudiza el oído para redescubrir y ahora valorizar los ritmos africanos que en el pueblecito negro de Regla, frente a la Habana, se venían oyendo desde hacía siglos. (1984, 35)

Esa resonancia entre culturas que señala Rama es una forma de vincular para producir una perspectiva nueva (neoculturación) entre las tensiones y contactos de

[15] Originalmente publicado en Social, vol. 16, noviembre de 1931.

las formas externas, internacionalistas, y las regiones internas del continente. Hobsbawn aporta el contexto general a la particularidad latinoamericana que a la vez es útil para considerar cómo lo nuevo convive con las tradiciones:

> esos movimientos eran sólo manifestaciones de la revolución vanguardista que se había registrado en las artes mayores antes de que se hiciera añicos el mundo cuya desintegración expresaban (...) el nuevo vanguardismo se transformó en un elemento central del arte institucionalizado no equivale a decir que desplazara a las formas clásicas ni a las de moda, sino que las complementó, y se convirtió en una prueba de un serio interés por las cuestiones culturales. (2016, 185)

Ese importante interés por los asuntos culturales es el que promueve Carpentier en sus crónicas, narrando y describiendo las obras vanguardistas transculturadas y la vida de sus creadores.

París alguna vez fue una fiesta

> "Muerta la leyenda de brujería crónica, muerta la de la bohemia" (Carpentier, 1985, 533)

El título que delata un claro homenaje a Hemingway se conecta con el corpus periodístico de Alejo Carpentier (1985) de la vida cultural parisina de los años 20, 30 y 40, especialmente aquella experimentada por los intelectuales latinoamericanos. Nuestro cronista residió entre 1928 y 1939 en esa ciudad, y escribió un artículo titulado *La Rue Fontaine: calle cubana*[16]*,* donde se lee el ingrediente de esa sociedad urbana y capitalina al cual el latinoamericano se aliena para enriquecer su mito cosmopolita:

> Los letreros luminosos parpadean a lo largo de la Rue Fontaine. Un cosaco decadente trata inútilmente de atraer la atención de los transeúntes hacia las delicias improbables que se ocultan detrás de las

[16] Originalmente publicado en *Carteles,* La Habana, 9 de octubre de 1932.

> puertas misteriosas del *Caveau Caucasie*n. Los *dancings* a base de tangos y jazz, se muestran como intimidados. Los restaurantes norteamericanos, árabes o italianos son desertados por sus últimos parroquianos. Medianoche. Hora de brujas que cabalgan magras escobas; hora de la puñalada decisiva en los folletones truculentos. Hora de encantaciones y sortilegios (...) La Rue Fontaine está ya en camino de verse transformada en una calle cubana (2012, 74)

Tal remembranza se encuentra evocada, por ejemplo, en el artículo *Agonía de Montparnasse*[17] u otra *Montparnasse, república internacional de artistas*[18] (1985 T II), donde Carpentier discurre en torno al antiguo barrio de artistas que fue abandonado tras el éxito del Cubismo y que luego se volcó a vivir de la fama adquirida en la época de la vanguardia. En esta crónica se despliega un shifter testimonial (Barthes, 2009) de aspectos autobiográficos pues nuestro cronista ha sido uno de los miembros de aquel célebre movimiento "cuando llegué a París, en 1928, tuve la sorpresa de observar que Montparnasse, ese centro de actividades artísticas e intelectuales…" (1985, TII., 533). Ese yo narrador se torna centro estructurador del relato al cual se suman, como colección de existentes (Barthes, 2009), otros notables nombres propios: Miguel Ángel Asturias, Heitor Villa-Lobos, Alejandro García Caturla y Arturo Uslar Pietri que refuerzan el pacto de veridicción y son nombres de autoridad que en sus producciones también supieron recrear, en algunos casos.

Entonces, aquellas calles memorables son referidas con el tono experiencial de quien participa junto a célebres figuras que transformaron el arte del siglo, algunos considerados pares y hasta amistades de ese yo evocador. De Chirico, Paul Eluard, Tristan Tzara, Picasso, Edgar Varese son parte de su mundo de relaciones con quienes entretejió diálogos que más tarde le permitieron poder abordar América Latina con diseños propios como el *neobarroco* y *lo real maravilloso*.

La ciudad *múltiple y tentacular* (1985, 18) resulta un espacio pluricultural, donde la potencia creativa muchas veces se resuelve en concreciones neoculturales (Rama, 1984); donde las tentaciones del turista promedio no tienen lugar.

[17] Originalmente publicado en *Carteles*, 25 de junio de 1933.
[18] Originalmente publicado en *Carteles*, 11 de julio de 1926.

Latinoamericanos, africanos, árabes, asiáticos van a experimentar, interconectarse, y fusionarse entre sí, en esa urbe de entreguerras que en el siglo XIX fue lecho de poetas, pintores, escultores y cronistas. Los nombres propios abundan y consagran a la sociedad que consolidó su fama de bohemia, al igual que Praga, Londres, Venecia, Roma y Madrid. Sin embargo, la que logró conformar los vínculos interculturales más fuertes ha sido la capital francesa.

La vida artístico-cultural de la capital francesa es un aspecto más entre los destacables hasta por lo menos 1930, según lo señala Carpentier. Los desfiles de moda, los espectáculos de luces, las caravanas de autos serán relatadas por Alejo Carpentier, por ejemplo en *Rincones de París que no conocen los turistas*[19]*, La exposición internacional de París*[20] o *El teatro revolucionario ruso en París*[21]. Muchos miembros de las aristocracias azucareras que leían sus artículos como corresponsal se interesaban por las novedades parisinas, interés que el cronista sabía explotar como lo hizo Rubén Darío unas décadas anteriores.

El cronista que ensaya

El contencioso ensayo de Alejo Carpentier, *De lo real maravilloso americano* (2007), hoy considerado un clásico del siglo XX, puede leerse como relato de viaje de su larga expedición por China, Rusia y Europa. Su colección, en el sentido que Barthes le atribuye al término en *Discurso de la Historia*, conforma una especie de colecciones[22] de otredades del cual termina afirmando no alcanzar a comprender:

> estoy seguro de no haberlas entendido. Para entenderlas realmente —y no con la aquiescencia del papanatas, del turista que en suma he sido— hubiese sido necesario conocer el idioma, tener nociones claras acerca de una de las culturas más antiguas del mundo: conocer las palabras claras del dragón y de la máscara.(2007, p. 103)

[19] Originalmente publicado en *Carteles*, 14 de octubre de 1928.
[20] Originalmente publicado en *Carteles*, 25 de julio de 1937.
[21] Originalmente publicado en *Carteles,* 12 de octubre de 1930.
[22] El enunciado histórico debe poder prestar a una división destinada a producir unidades de contenido. Estas unidades de contenido representan aquello de lo que la historia habla (...) Al igual que el enunciado frástico, el enunciado histórico comprende existentes y ocurrentes, seres, entidades y sus predicados (...) colecciones cuyas unidades acaban por repetirse gracias a combinaciones evidentemente variables…" Barthes, 2009, 199.-

Así, Mary Louise Pratt (2011) llama a notar esta perplejidad frente a la diferencia del viajero europeo. Nuestro cronista exhibe un conocimiento libresco del mundo oriental, donde la marca neocolonial reside justamente en admitir lo que se ignora del otro, esto es, reconocer sus limitaciones frente a esa alteridad. Es un narrador mestizo que va descubriendo e incorporando el mundo no sin verse envuelto en perplejidades.

Su detalle de sorprendentes objetos chinos y su incapacidad para poder cotejarlos con lecturas, música y filmes previos incomodan a Carpentier; entonces, cuando llega a Rusia y, finalmente, de allí a Europa, puede asumir una actitud más suficiente. Así el viaje carpenteriano es un proceso de reconocimiento específico, su vasta enciclopedia aunque limitada, se va actualizando y enriqueciendo con cada viaje. Afirmar además que esos Tientos y diferencias[23] lo definen como letrado de América Latina, donde intenta representar lo que le es familiar sin la descripción etnográfica o detallada de aquel mundo, ahora sí más próximo, de la Europa Occidental.

Por ende, notamos que "Carpentier no pretende asumir la autoridad cultural europea para representar, describir o recrear lo que ve" (Pratt, 2011, 415), más bien intenta exponer lo que ha aprendido en el decurso de su transitar por mundos nuevos, sin adoptar los cánones del viaje eurocéntrico. Aunque es considerado por alguno de sus pares un cultor de lo europeo.

> Carpentier es europeizante de una manera innegablemente americana, y hasta colonial (…) el viajero Carpentier es un retrato del autodidacta neocolonial, cuya biblioteca personal es la base misma de su pretensión de pertenecer a la modernidad" (Pratt, 2011, 415).

Al volver a Cuba la redescubre igual que al resto del continente, así como descubre también la fuerza creativa de hacer propias las herencias y experiencias e incorporarlas, a veces para engendrar *verdaderos monstruo*s.[24]

[23] Título bajo el cual se publicó por primera vez "De lo real maravilloso americano" a fines de los años cuarenta.
[24] Frase de Alejo Carpentier enunciada en uno de sus conjuntos de crónicas y ensayos "Tientos y diferencias y otros ensayos", obra publicada en 1964.
https://www.agenciabalcells.com/autores/obra/alejo-carpentier/tientos-y-diferencias/

Asimismo, Pratt afirma que empieza a emerger una especie de forma descolonizante a través de sus producciones literarias, a diferencia aquellos que años antes intentaron llevar las ideas americanas para Europa. Incluso reconoce que prácticas y costumbres que distingue con el acento de maravillosas ya no están vigentes después de la secularización decimonónica (416). Estas consideraciones ensayísticas también influyen en otras crónicas y novelas del autor. Así, consciente que América no necesitó de las vanguardias para hallar lo que ya tenía; de un modo distinto, Europa lo intentó por medio de las fuerzas surrealistas. Pratt avanza sobre la idea de que Carpentier precisa de la modernidad para descolonizarse atravesándola, hasta reproduciendo formas patriarcales imperiales y también sin evitar viajar a través de *Nuestra América* para descolonizarse.

En la crónica *Millonario contra escritor*[25] (Carpentier, 1985. T II, 290) el cronista narra la contienda judicial de un empresario de calzados de nombre reconocido para la época con un cronista de denuncia, Ilya Ehremburg, al cual todo el tiempo rotula como escritor, "de todos modos, lo importante para el escritor, es que ciertas verdades hayan sido dadas a la publicidad" (291). Aquí reconocemos otra acepción de la crónica, donde Carpentier cita *in extenso* fragmentos de la crónica que recupera la personalidad del Rey del calzado Bata, su estilo de vida, su forma de manejar la fábrica y sus empleados como así también el régimen de vida y trabajo donde los periodistas y policías del pueblo Zlin están a su servicio: "los obreros son duramente vigilados. Una obrera ha salido, el domingo, llevando un vestido nuevo, que ha sido valorado en 300 coronas por una comisión al servicio de Bata". Este sesgo panóptico y distópico de esa sociedad expresa la oposición de Carpentier hacia los modos de producción capitalista. Incluso nuestro cronista se muestra perplejo frente a la posición defensiva del empresario: "Thomas Bata se atreve a comparar su enriquecimiento personal con el trabajo heroico del Plan Quinquenal ruso" (294).

Cuando el cronista alude a la organización de la resistencia frente a las fuerzas hitlerianas, distingue a esos cuerpos como parte de un mundo subterráneo, cuyo compromiso político soporta la constante amenaza de la fatalidad, de la ejecución o de la pérdida de libertad. Admite que su trabajo en nada desnuda el operar de los opositores de los nazis, pues ha trascendido de modo renuente en

[25] Originalmente publicado en *Carteles*, 20 de marzo de 1932.

publicaciones de distintos países. En esa mención cualifica su escritura en términos genéricos “si algún admirador del Führer lee estas crónicas -crónicas compuestas después de un paciente acopio de datos recogidos en los más serios órganos de prensa internacional” (1985, T II, 312) expone la valía de hacerse de fuentes fehacientes, *shifters* (Barthes, 2009) testimoniales de sociedades de géneros secundarios desarrollados. Esta afirmación también refiere la circulación de documentos de aquellos que resistían al régimen de Alemania y que los nazis conocían.

En Carpentier, lo ensayístico y lo cronístico coinciden con lo que Montaigne (2014) llama una reflexión basada en la experiencia, en este caso en la composición de un relato viajero que atraviesa un umbral semiótico (Camblong, 2005) que le produce un tembladeral y al cual puede darle sentido a través de su escritura.

Afanes caribeños

> “...el hecho de que el centro de gravedad del imperio colonial español estuviese centrado en el Mar Caribe. Allí se concentraba el intercambio originado por la producción de México, las Antillas y Nueva Granada. Era además el punto de intercambio de la producción minera del Perú. En realidad el Caribe fue, particularmente durante los siglos XVI y XVII, el centro de gravedad de todo el mundo colonial americano.” (Ferrer, La economía argentina, 2015, 68)

> “Allí todo es exótico para el forastero, como exótico resulta el mundo para los nativos.” (Carpentier, 2012, 285)

Frente a lo que Edward Said (1993) entiende por imperialismo en relación con ciertas actitudes de violencias geográficas, en el cual un grupo de países que se disputan la hegemonía mundial entre el siglo XIX y XX incorporan bajo sus zona de

control áreas que les son ajenas y sobre las cuales ejercen presiones para penetrar en sus estructuras socioeconómicas, los agentes locales de esas áreas interactúan entre sí para elaborar estrategías de subsistencia y resistencia, a veces, a través de movimientos artísticos, otras, por medio de fuerzas políticas esencialistas o nacionalistas y hasta separatistas. Algunos movimientos de descolonización provienen de minúsculas organizaciones intelectuales cuyos referentes han cobrado notoriedad a partir de proyectos estéticos y políticos. En ese ejercicio se pueden ubicar los trabajos de Carpentier sobre la vida cotidiana y cultural del mundo antillano, partiendo desde Cuba hacia el resto del Caribe hasta alcanzar América Latina, sin perder de vista los saberes y conocimientos que el autor de *El siglo de las luces* incorpora de Oriente y Occidente.

Una cuestión que invita al periodista a revisitar con su narrativa la pluricultural área del Caribe es la representación existente acerca de que todas estas culturas son semejantes “porque tienen una vegetación que les es común, y porque están situadas en una área que está sometida a determinadas constantes climatéricas, se tiene corrientemente la idea de que las islas del Mar Caribe se asemejan unas a otras ¡Nada más falso!” (2012, 313).

De esta manera, a lo largo de los años pudo ejecutar el trazado de un conglomerado de espacios muy ricos y diferentes entre sí. Así irá soslayando las semejanzas y haciendo énfasis en las notas particulares, con lo cual, para poder posar su curiosa lente, se vale de diversas herramientas que ofician como matrices de lectura, entre las que podemos mencionar el análisis de las artes, de la etnografía, de la literatura, por nombrar algunas. Esas curiosidades relevadas al tiempo, como lo sostenemos a lo largo del trabajo, desembocan en creaciones ficcionales transculturadas (Rama, 1984)*;* de modo tal que “muy poco tiene que ver la Margarita con la Guadalupe; menos aún Aruba con Haití, y nada en absoluto la isla montañosa y volcánica de Santa Lucía con la suave y riente Barbados” (313).

Las formas asertivas y las profusas adjetivaciones establecen una conexión paródica con las crónicas coloniales, donde las personalidades que las escribieron tenían la vocación de enseñar al lector la singularidad del cosmos caribeño y contaban con una frondosa retórica para nombrar aquello que deslumbra y atrae. Carpentier, con el ánimo de rearmar una versión distinta a la hegemónica del Caribe, elabora una historia propia, trazada con magnanimidades, con sueños y utopías, con

fusiones y temporalidades singulares, con complicaciones geográficas, con vecindades imperiales para consagrar una especie de *humanismo del Caribe* (2012, 424).

Esta nota coyuntural, recientemente señalada, forma parte de la posición que el cronista cubano asume ante las problemáticas socioculturales y que leemos en sus argumentaciones sobre la composición novedosa, mestiza, barroca y transculturada, atravesada por los componentes regionalistas y vanguardistas, del cosmos caribeño, cualidades que bien resume Ángel Rama cuando expresa que:

> La originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedizo y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino del esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos. (Rama, 1984, 17)

Interconexiones antillanas

A través de experiencias propias y diálogos con pares de la región, el cronista elabora un mapa cultural del Caribe que vuelve visibles sus relaciones con el mundo para dar cuenta de una *trama simbólica* más compleja con "lenguajes verbales, sonoros y visuales en los cuales quienes disputan pueden a la vez entenderse y enfrentarse. Hay categorías de identificación que se oponen, pero que forman parte de la misma trama" (Grimson, 2011, 88). Esas semiosferas antillanas, coloniales y poscoloniales, interconectadas de diversos modos (Cuba, Haití, Venezuela, Guadalupe, Barbados, entre otras), se vinculan por medio de relaciones socio históricas, geopolíticas y establecen continuidades genéricas, discursivas y socioeconómicas que confluyen en esa semiosis labrada por el autor, a veces como cita, otras como traductor y otras como parafraseador.

Esta multiplicidad de entrecruzamientos nos permite observar ciertas notas rizomáticas recurrentes que se configuran como marcas del estilo carpenteriano. Así, encontramos que el lirismo de Saint Léger-Léger es traducido en la crónica *Un poeta y sus islas* (2012)[26]. Allí Carpentier opera como traductor que incorpora los

[26] Publicado en *Información*, La Habana, 31 mayo de 1944.

versos el autor guadalupano donde se hace visible ese proceso de *neoculturación,* en el sentido que Ángel Rama (1984) lee en los versos de Fernando Ortíz, que discurren en torno a la evocación de la niñez y la vida cotidiana de una casa de clase media de la isla. Fragmentos de cuerpos y de la flora y la fauna, marcas de límites inmensos de esos mundos insulares expresados en la nostalgia de un poeta decimonónico: "Lloro, como lloro el hueco de viejas y suaves manos./Oh, es puro llanto que no quiere ser socorrido, oh, no es más que eso…" (2012, 139).

Por otra parte, un amplio repertorio de producciones de relatos de no ficción que narran el impacto de las transformaciones de sociedades latinoamericanas, sus ciudades, sus periferias, sus áreas y personajes silenciados, coinciden con el paso de la modernidad sólida a la líquida (Baumann, 2002). Asimismo, estos relatos presentan problemas comunes al género histórico (Amar Sanchez, 1992), en la medida que emergen, se expanden, se desarrollan y se transforman en las diacronías. Juan Poblete (2007) expresa que "si el neoliberalismo ha sido el contenido de estos últimos decenios de la historia del continente, la crónica parece haber devenido uno de sus significantes preferidos. Hay pues un signo cultural cuyo significado es esta experiencia y cuya forma es la crónica" (148). Se trata de un género que permite al propio Carpentier enlazar y vehiculizar el pasaje de una cultura a otra en términos transculturales: en nuestro caso entre las sociedades con diferentes grados de desarrollo, entre los habitantes de los territorios nacionales que conforman los distintos cuerpos continentales.

Con la crónica, Carpentier alcanzó a desarrollar un tratamiento crítico y singular sobre la modernidad, y, si tenemos en cuenta que es el género inicial de la conquista, nos permite pensar el género desde una perspectiva mucho más amplia, pues acompañó los avatares que atravesó el continente hasta el presente.

Un punto rizomático muy recurrente al cual Carpentier vuelve con insistencia es el musical. En el artículo *La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe* [27] confirma que *todo es sonido* (2012, 214). Las Antillas poseen el denominador común de la música. Así va describiendo, en forma de enumeración, que la música cubana en su largo desarrollo se extendió a todo el planeta. A ésta se suman también los ritmos dominicanos, con algunas semejanzas y diferencias como el *notable*, el *calypso* de Barbados y de Trinidad; las orquestas de *steel bands,* esas

[27] Resumen semanal del periódico Granma, La Habana, 26 de agosto de 1979.

que podríamos denominar bandas de acero, con instrumentos construidos a partir de tapas de tambores de gasolina y de petróleo, moldeadas a golpe de martillo. Estos instrumentos alcanzan una gran riqueza de notas y posibilidades y expresión tal que hasta permiten ejecutar piezas complejas como las de Bach. Por eso, el cronista no duda en generalizar en lo que refiere a este aspecto extendido:

> Ese denominador común es la música. A las islas de las antillas hubiese podido aplicársele aquel nombre que dio el gran clásico de renacimiento francés, Rabelais, a unas islas que llamó islas sonantes. Todo suena en las antillas, todo es sonido."(Carpentier, 2012, 416)

En efecto, en cualquier espacio antillano la música se hace oír. Carpentier suma las creaciones de las "orquestas jamaicanas" (416) y además las "*beguines* de *Fort-de-France*, de *Pointe-à-Pitre*, y de la música de Guadalupe y Martinica. No hablemos de las diversas músicas que pueden diversificarse hasta el infinito, conservando, no obstante, un extraordinario aire de familia" (416). Finalmente, admite que, por entonces, aún queda por emprender un estudio paralelo comparativo de la música de las Antillas, elemento creativo, elemento creador profundamente vital y dinámico.

Otra nota rizomática de la obra carpenteriana recupera las intensidades de las tensiones del campo sociopolítico e ideológico y puede leerse, según el autor de *Concierto barroco,* desde la perspectiva de los conflictos de clases. Desde allí, la historia de América "es una ilustración constante de la lucha de clases" (Carpentier, 2012, 421), pues no se desarrolla sino en función de estas disputas. Nuestro cronista afirma que no conocemos guerras dinásticas como las de Europa, guerras de sucesiones al trono; tampoco "guerras de familias enemigas como la Guerra de los Cien Años, considerada una disputa de feudos; los latinoamericanos no conocimos las guerras de religión en el sentido estricto de la palabra" (422). En cambio, las luchas que registra nuestro continente fueron primero de las esferas conquistadoras contra la clase del nativo sojuzgado y oprimido.

En el párrafo anterior podemos observar una combinación de colecciones bartheanas, por un lado, de ocurrentes, conformada por las luchas de clases,

específicamente los conflictos (guerrear, traicionar, evangelizar[28]); por otro, de existentes, que son los actores en disputas (conquistadores, colonizadores, criollos, indígenas). Este juego permite hilvanar esa parte de la crónica, a partir de un juego de tensiones permanentes de unidades de sentido (Barthes, 2009). De este modo, podemos reconocer la batalla del colonizador contra el conquistador, porque los colonizadores, que llegaron inmediatamente después de los conquistadores, trataron de bajarles las ínfulas a los primeros y de crear ellos una clase dominante, hasta desplazarlos a un estatus ulterior. Como lo indican los documentos y biografías, terminaron casi todos pobres, miserables, asesinados, desterrados. Solamente algunos tuvieron el reconocimiento y la vida tranquila y cómoda de la vejez.

La lucha de clases adquiere otros matices en América a partir del momento en que el colonizador se convirtió en la aristocracia; ahora es la disputa era entre la oligarquía y el criollo, como ocurre en la sociedad barroca[29]. Al final, de la mano de las gestas independentistas ocurre la sublevación del criollo y nativo de América, contra el español, reconocido en las regiones con distintos nombres: *godo, mantuano, chapetón,* etcétera. A partir de la consolidación del criollo se desarrolla una nueva oligarquía contra la que habrán de luchar el esclavo, el desposeído y una naciente clase media que incluye casi la totalidad de intelectuales, escritores, profesores, maestros, aquella clase media que crece durante todo el siglo XIX.

Este desarrollo histórico que despliega Carpentier a) describe cómo la música es un elemento que interconecta a la región y, al mismo tiempo, b) narra el conglomerado de tensiones, acontecimientos y personalidades (Barthes, 2009), que componen al Caribe, a partir de conexiones desiguales que generan particularidades en cada lugar, las cuales se expresan en conflictos de clases no rígidos e irresueltos hasta el momento, en parte por lo que refiere el historiador británico: “Había desaparecido el principal activo del imperialismo: la buena disposición de las poblaciones coloniales para, una vez conquistadas, dejarse administrar tranquilamente por un puñado de ocupantes.” (Hobsbawn, 2016, 555)

[28] En el *Discurso de la Historia* (2009), Roland Barthes insiste en su modelo de análisis que las colecciones de ocurrentes deben referirse como verbos en infinitivo, con la finalidad de poder segmentar las acciones que impulsan al relato.

[29] La organización colonial de la época barroca americana puede considerarse en términos de José Luis Romero (2001) una sociedad escindida. La semiosfera colonial hispánica compuesta por las clases subalternas (criollos, nativos, mulatos) y la hidalguía sanguínea era una comunidad cerrada y controlada además por la Inquisición.

Relación de ciudades

Un conjunto de artículos reunidos en Crónicas caribeñas (2012) mencionada en el párrafo anterior se caracteriza por relatar, en correspondencia con el narrador viajero (Benjamín, 1934), las vidas de las comunidades y ciudades, con sus generalidades y particularidades, con sus complejidades y con sus pintoresquismos, a partir de sus experiencias viajeras.

Con sus exposiciones periodísticas sobre islas, ciudades, comunidades, historias y vida cotidiana, tramadas en una mirada abarcadora, Carpentier puede esbozar lo que Miampika (2005) refiere cuando afirma que "existe una interconexión íntima entre las prácticas imperiales, las violencias históricas -esclavitud transatlántica, opresión étnico-racial, dominación socio-económica- y las ficciones en esas sociedades que, en cierto modo, las sostienen" (p. 88).

a)- *Barbados*

A esta isla la registra como una tierra "marcada por el Romanticismo inglés" (2012, 313), con algunos parecidos que recuerdan a pasajes descritos por Walter Scott. Le llama la atención el estilo de paisajes que allí se observan, muy próximos a los que se despliegan en Sussex o Devonshire. En la crónica *Los fantasmas de Barbados*[30] abundan, como su título lo confirma, historias de espectros que esconden romances secretos o declaraciones de fe, que pueden inferirse en epitafios o placas del cementerio que descansa al borde la playa. Estimamos que Carpentier lo afirma con cierta gracia que "se constituido en Fantasma Oficial de la Isla de Barbados" que se encuentra en casas abandonadas, recorre caminos y avanza por oscuros bosques. Estos fantasmas ilustrados "que se contentan, sin tirar piedras ni arrastrar cadenas, con mantener una tradición sumamente británica" (2012, 314). Al día siguiente, Carpentier publica otra crónica sobre Barbados, *La isla privilegiada*[31] donde continúa deconstruyendo prejuicios: "me encontré con que Barbados efectivamente superpoblada, era una de las islas más rientes y mejor organizadas de todo el Caribe." (2012, 315), señala que no hay tierra sin cultivar, que cuenta con buenas vías de comunicación y autoridades de gran cortesía con los visitantes. Otro distingo según nuestro cronista son las casas de los campesinos

[30] Publicado en *El Nacional,* Caracas, 17 de septiembre de 1958.
[31] Publicado en *El Nacional,* Caracas, 18 de septiembre de 1958.

más pobres, construidas con maderas consistentes y con diseño fácilmente ampliable, muy alejadas de la miseria con que han sido valoradas. Nota además la importancia de la radio, a través de la cual campesinos, artesanos y obreros podían escuchar obras de Brahms y a Haendel, el adoptado por los británicos. Barbados para aquellos tiempos contaba con periódicos y semanarios de la valía del *Times*, según Carpentier, llamado *The Bajan*. También suplementos literarios y publicaciones de estudios e investigaciones locales y las bibliotecas de la isla están asombrosamente cubiertas de lectores.

b) *Santo Domingo*

A la capital dominicana Carpentier le otorga la denominación de *India Galante*[32]*,* nombre que da título a la nota periodística y que nos permite inferir la tendencia del cronista de revisar los archivos de Indias, el cotejo de fuentes históricas, cuestión que finalmente se consagra en su obra ficcional.

c) *Cabo Haitiano* y *Port-au-Prince*

El cronista ofrece ambos nombres, normando y castellano; "el Cap Français de la antigua colonia" (2012, 165) hasta la revolución local. Con la independencia haitiana, en 1804, Puerto Príncipe adquiere el título de capital de Haití. El autor en su experiencia *flaneur* por la ciudad desarrolla un concepto fundamental de su obra intelectual: *lo real maravilloso de América*[33]. Aquí se reconoce un diálogo entre la obra periodística y la ficcional, pues fue publicado como artículo de la prensa un año antes y luego como prólogo de la obra *El reino de este mundo* (1949). En *Miremos hacia Haiti*[34] Carpentier ensaya su postura de no excluir a la novela del país por estar escrita en francés, un francés en el que el creole participa. En la novela haitiana nos habla de islas, de hombres, de árboles, que nos pertenecen "por entero y forman parte de un Caribe que se ensancha" (2012, 187)

d) La Habana *El amor a la ciudad*[35] y *Regla, la ciudad mágica*[36]

Carpentier revela en sus escritos la capital cubana, destacando su vida cultural y las personalidades que le aportan singularidad como músicos (Amadeo Roldan), pintores (Pogolotti) y escritores (Lydia Cabrera). El cronista retoma cuestiones que

[32] Originalmente publicado en *El Nacional,* Caracas, 10 de agosto de 1956
[33] Originalmente publicado en *El Nacional*, Caracas, 18 de abril de 1948
[34] Originalmente publicado en *El Nacional,* Caracas, 12 de septiembre de 1951
[35] Originalmente publicado en Tiempo, La Habana, 10 de diciembre de 1940
[36] Originalmente publicado en *Tiempo*, La Habana, 22 de junio de 1941

hacen a las costumbres lingüísticas o fórmulas de géneros primarios en los que encuentra semejanzas que vincula con observaciones de Marcel Proust, como se visualiza en *Pregones habaneros*[37] (2012, 150), donde los trabajadores callejeros como el afilador de tijeras o vendedores ambulantes repiten frases muy particulares "aplicando, en nuestro caso, la certera observación de Proust hallaremos sorprendentes inflexiones de *cantus firmus* en el *Mango"* (2012, 151).

e) *Guadalupe y Margarita*

Las crónicas dedicadas a estas islas conmemoran a Josefina de Beauharnais, esposa de Napoleón y se reconoce en sus líneas una pintoresca disputa histórica. Por muchos años, los historiadores han debatido sobre si la emperatriz Josefina había nacido en una u otra isla. Tras contadas investigaciones y documentos revisados, se llegó a la conclusión de que la futura emperatriz Josefina nació en Martinica. Sin embargo, los historiadores de Guadalupe no se dieron por vencidos y afirmaron que Josefina les pertenece también por la muy sencilla razón de haber sido concebida en Guadalupe, a pesar de su nacimiento en Martinica.

El Caribe contiene nombres de personajes universales. Carpentier admite que no sólo encontramos la sombra de la emperatriz Josefina, sino que en una pequeña isla, llamada María Galante (Guadalupe), nació madame de Maintenon, una de las esposas de Luis XIV, a quien se debe la revocación del Edicto de Nantes que desembocó en la expulsión de los protestantes de Francia al tiempo que propulsó una guerra de hermanos.

d) Conglomerado

El cronista menciona a la isla de Trinidad y donde destaca la originalidad de su música y su población hindú. También alude a la pequeña isla de Aruba, próxima a Curazao, casi sin vegetación, con lavas volcánicas moldeadas por siglos de vientos intensos, que han sido esculpidas con el vigor de los árboles. En Aruba además hay piedras, troncos y hojarasca, elementos que no deja de mencionar.

[37] Originalmente publicado en *Información*, La Habana, 2 de agosto de 1944

El compendio biográfico

Para referirse a los artistas que pondera, Carpentier generalmente narra brevemente su biografía en la que articula descripciones que podríamos considerar estilizadas, tal como puede reconocerse en los siguientes casos:

a) *Mitología de Foujita*[38] , el pintor japonés que desciende con levita de alpaca en un puerto español y termina abordando e instalándose en París.

> Los inviernos se suceden. Árboles de pesadilla se perfilan en las avenidas. Humedad y nubes grises. Transeúntes pardos deslizándose sobre el asfalto bruñido, como fantasmas que usaran chanclos de goma. De vez en cuando pasa un ataúd de tendero, seguido por caras negras, bombines negros, paraguas y guantes negros, camino del cementerio de Montparnasse. (Carpentier, 1985, p. 156)

Carpentier no sólo describe, también ensaya conjeturas (Villoro, 2012) estilizadas que moldean la imagen del artista, con ciertas marcas culturales; como cuando Borges se refiere a los emperadores chinos. En esa aproximación, las formas artísticas y filosóficas orientales se representan en diálogo con las costumbres y los objetos de consumo occidental: beber champagne, lucir variedades de sweaters, vestir pantalones finos, visitar espacios sociales y manejar coches. Por esa razón, con cierto tono de burla, el cronista revela los nuevos gustos y hábitos que se permite un artista que ha alcanzado el reconocimiento en la ciudad de las luces y que, a partir de fructuosos ingresos, "adquiere una primera noción de que varios billetes de a mil pueden poseerse a la vez" (158). Así, el pintor formado en una cultura budista logra el reconocimiento en el mundo del arte y la moda, y vuelve triunfante al territorio nipón, donde es recibido por su distinguido tío militar y otros familiares. Esta especie de biografía comprimida en una crónica narra principalmente los años de Foujita en Europa y destaca que, "a pesar de ser budistas, y conocer la mayor doctrina de mansedumbre y cordura de la humanidad los pintores japoneses llueven sobre París desde hace algunos años" (159).

b) En *Una obra sinfónica cubana*[39] se visualiza algo similar. Amadeo Roldán, por entonces músico joven que, utilizando el código occidental, logra rescatar las voces

[38] Publicado originalmente en *Social,* vol 14, nro. 12, diciembre de 1929.

autóctonas de la isla. Carpentier considera este logro como un acontecimiento trascendental. Así el cronista refiere una cualidad única para la época donde se destaca la rareza y la maestría de la técnica de la *Obertura para temas cubanos*[40], para ello pone en contexto a la obra en ese universo polirítmico y caudaloso de melodías que caracteriza a la isla, también a partir de la descripción. Más tarde, como en otras crónicas apunta a la referencia biográfica:

> Amadeo Roldán inició sus estudios musicales en Europa, donde residió por mucho tiempo, teniendo continuas ocasiones de familiarizarse con el métier de los más insignes maestros contemporáneos. De regreso a Cuba, perfeccionó sus conocimientos con el maestro Pedro Sanjuán Nortes -actual director de nuestra Orquesta Filarmónica y discípulo a su vez de Joaquín Turina, cuyas ideas estéticas concordaban en todo con las del joven músico. Autor de varios poemas sinfónicos de ambiente español e interesadísimo por nuestro folklore, el maestro Sanjuán siguió con profunda satisfacción el proceso creativo de la obra que luego dirigió con tanto calor en su primera audición. (Carpentier, 2012, p 35)

Con esta datación, Carpentier logra plasmar, en el rasgo de *pasaje de una cultura a la otra* (Rama, 1984), la formación académica de Roldán y la búsqueda de un lenguaje propio que tempranamente alcanza, según lo afirma el propio Carpentier, al integrar el elemento autóctono y el académico occidental. Otro asunto de época, en consonancia con la etapa de entreguerras y nacimiento de vanguardias artísticas: jóvenes que innovan las tradiciones intelectuales y/o artísticas, desgastadas y marmóreas.

c) El poeta guadalupano Saint Léger-Léger también es biografiado de manera sucinta en *Un poeta y sus islas*[41], a raíz de una anécdota donde se cuenta cómo Carpentier dio con su libro de poemas *Eloges*, en una vieja librería de La Habana. De ese poemario pondera el no escatimar las cualidades de un arte de lo

---

[39] Publicado en *Social*, La Habana, febrero de 1926.

[40] Su *Obertura sobre temas cubanos* ha sido calificada como “el acontecimiento más importante de la historia musical cubana en esa etapa del siglo XX”. En la Obertura está Saumell, Espadero, el negro, el bufo, algo insólito en el género sinfónico cubano, le dijeron sus homólogos. Fuente: https://www.cubanet.org/amadeo-roldan-y-los-ritmos-afrocubanos/

[41] Originalmente publicado en *Información*, 31 de mayo de 1944.

embellecido para hacer alusión de las tierras caribeñas o "…el punto de partida de una poesía antillana de alcance universal" (2012, 138). En esa crónica, incorpora una traducción que admite como propia de unos cuantos versos, donde canta sobre sus recuerdos de infancia en su casa habitada por el personal doméstico, una grata remembranza de sensaciones, sonidos, olores y colores. No tenemos precisión de por qué Carpentier selecciona esos versos, sin embargo también se puede esgrimir el gesto de recrear, esta vez de forma expresivo-emotiva, una semiosfera particular de las clases subalternas. En ese relato registramos cómo lo lírico participa de lo narrativo (Derrida, 1980), lo cual permite integrar el mundo de lo privado y lo público.

d) El autor ruso de la novela *Tren blindado 14-69*[42]*,* Vsevolov Ivanov se encuentra biografiado esta vez desde un aspecto que podríamos llamar, de manera provisoria, pintoresco: "fue clown, domador de serpientes en las ferias, marinero, tipógrafo, soldado del ejército rojo y maestro de escuela" (1985, 10). De esa referencia biográfica, prosigue la valoración estético-política de la obra, cuyo contexto son los años 19 y 20 del siglo anterior, luego de la revolución bolchevique. En esa valuación Carpentier pondera el tono directo y sencillo para multitudes que invade los espacios más que para un público selecto que gusta del lenguaje etéreo.

e) Óbito a *La muerte de Emilio Ballagas*[43] contiene una breve alusión biográfica a la la vida del poeta cubano, que le permite a Carpentier trazar un sucinto cuadro del estado de la poesía cubana, atrapada entre "las ya viejas fórmulas del vanguardismo", mientras "otros se entregaban demasiado fácilmente a una poesía de lo social que, por alimentarse de lo inmediato y temporal, perdía vigencia con desconsoladora rapidez." (2012, 256). En ese artículo, Carpentier emparda a Ballagas con el distinguido nombre de Nicolás Guillén y adjudica a ambos el rótulo de cultores del afrocubanismo.

f) Óbito *1887 - Rafael Moreno - 1955*[44] evoca al pintor huelvano, residente en La Habana, reconocido por "Pierre Loeb, amigo y marchand de Picasso y Miró" (2012, 281), como un artista con una singularidad notable. En esa crónica Carpentier compendia su vida, y aporta un rasgo distintivo al señalar que se dedica a la pintura de construcciones, "de brocha gorda", para ganarse la vida y en sus tiempos libres

[42] Originalmente publicado en *Carteles*, 23 mayo de 1926.
[43] Originalmente publicado en *El Nacional*, Caracas, 29 de Septiembre de 1954
[44] Originalmente publicado en *El Nacional*, 1 de diciembre de 1955.

se dedicaba a la experimentación artística, a pintar patios y tejados coloniales habaneros, habitaciones de señoritas, ingenios azucareros, pinturas de árboles de afeites asiáticos y hasta un Adán fumando en el paraíso, pues "paraíso sin tabaco no sería Paraíso" (281). Así el cronista también destaca algún acento surrealista como rasgo destacado, cualidad que integra el regionalismo y lo vanguardista (Rama, 1984).

g) *Jacques Roumain*[45] también en carácter de obituario, el fragmento de compendio de vida del personaje homónimo trata sobre su trabajo en cancillería mexicana, sus aportes en etnología precolombina y sus trabajos literarios. Carpentier también recuerda haberlo tratado, una evocación cargada de tono solemne "todo, en Jacques, respiraba la fuerza domada, la disciplina, el deseo de no dejarse domar por su juventud…" (2012, 154). En la crónica también augura la posteridad de una novela por entonces inédita: *Gobernadores del rocío,* de la cual el propio cronista admite poseer el manuscrito. En esa especie de reseña, el autor de *El arpa y la sombra* expresa la valía de lograr un francés literario que convive con el *creole*, forma relativa al contexto rural haitiano en que sucede el relato.

En las *Crónicas caribeñas* (2012) hay bastantes casos más para monitorear las anotaciones biográficas que compendia Carpentier, con distintos tonos y registros, a veces privilegiando lo cuantitativo y omitiendo lo cualitativo, otras veces en sentido opuesto, según la época, el medio de comunicación y lo pintoresco de la figura pública.

La inclinación por lo seminal

> Los árboles bajos y la maleza dispersa que rodeaba la aldea empezaban a dejar paso a árboles gigantes y enredaderas que quizá estuviesen allí desde el principio de las cosas, jamás tocados por el hacha o el fuego. El sol pasaba entre las hojas proyectando un dibujo de luces y sombras sobre el arenoso sendero. (Achebe, 2012, p. 71).

En sus ficciones, como el cuento *Viaje a la semilla* (1995), podemos reconocer la actitud estético-poética de Carpentier que lo lleva a viajar/narrar lo primigenio,

[45] Originalmente publicado en *Información*, La Habana, 23 de agosto de 1944.

localizable también en otras obras del canon latinoamericano, como por ejemplo las *Leyendas de Guatemala* de su par Miguel Ángel Asturias.

En las *Crónicas* (1985, TII) *Visión de América. La gran sabana: mundo del génesis.*[46]*;Visión de América. El Salto del Ángel en el reino de las aguas*[47]*; Visión de América. La biblia y la ojiva en el ámbito del Roraima*[48]*; Visión de América. El último buscador de El Dorado*[49]; *Visión de América. Ciudad Bolívar metrópoli del Orinoco*[50]*,* donde confluyen las experiencias de sus travesías en un avión a hélice, Carpentier narra el sobrevuelo por las inhóspitas regiones de la selva venezolana, las arterias hidrográficas del Orinoco, del Caroní, del Apure, el recorrido por comunidades y ciudades marcadas por cierta mitificación y utopización de los espacios. En ellas, observamos lo que Martínez-San Miguel llama "construcción de una lectura de origen en el entorno americano selvático" (1992,19). En estas crónicas registramos notas que luego el autor ha volcado a la novela *Los pasos perdidos*, por ende, las leemos como aproximaciones desde la escritura periodística al contexto ficcional. En esta novela, tramada en estrecha conexión con el registro musical -un rasgo característico de su estilo-, un investigador procura hallar un instrumento primogénito, del cual devienen los sonidos que se conectan con un cosmos indecible, aunque sí audible, la fantasía de aquel musicólogo y escritor que sale de la semiosfera cultural urbana y de un fracaso amoroso para vivir una experiencia inmersiva (Agudelo, 2012) en un mundo donde solo hay escasos vestigios de la vida occidental, "lo que he visto, confirma, desde luego, la tesis de quienes dijeron que la música tiene un origen mágico (...) yo en cambio he visto cómo la palabra emprendía su camino hacia el canto" (Carpentier citado en Martínez San Miguel, 1992, 21).

Crónica y ficción confluyen en *Los pasos perdidos,* combinados en la vocación testimonial del narrador de mirada etnográfica, interesado en plasmar con su singular barroquismo, todo ese universo de sentidos; preocupado por formular enunciados que intentan describir aquel contacto con algo remoto, con una especie de origen, con tiempos inmemoriales y primigenios. Otros viajes a otras semillas, a partir de una reescritura de la crónica que recupera las inextricables y desmesuradas

[46] Originalmente publicado en *Carteles*, 25 de enero de 1948.
[47] Originalmente publicado en *Carteles*, 22 de febrero de 1948.
[48] Originalmente publicado en *Carteles*, 28 de marzo de 1948.
[49] Originalmente publicado en *Carteles*, 9 de mayo de 1948.
[50] Originalmente publicado en *Carteles*, 13 de junio de 1948.

cualidades de los tonos verdes de los montes poco accesibles, en conexión con la sensibilidad musical que motiva la arqueología de instrumentos de antigua datación. Estos registros han sido los móviles del personaje que se aventuró en ese universo selvático tramado en la novela.

En la columna *El mundo del tiempo detenido*[51] (2012, p.199) puede leerse esta inquietud de Carpentier por lo que aún se conserva de lo primigenio, donde el tiempo de la modernidad no define el paso de las semanas, meses y años. En este cronotopo que se configura en la crónica, rige la voluntad de la naturaleza que pulsa al ritmo ancestral de esos instrumentos; de las tempestivas brumas y lluvias, donde hay otra percepción del tiempo, tal como lo ilustra el siguiente fragmento:

> Cuando el doctor Elías Toro, a comienzos de este siglo, se encuentra con cierto Cacique Jeremías, en la región del Roraima, este le habla de Richard Schomburgk, que había pasado por allí… unos sesenta años antes, como de un hecho reciente" (Carpentier, 2012, 199).

Entonces, esta intención de registro de esas formas de lo temporal propias de lo mítico se constituyen como otro rasgo de la escritura carpenteriana que trasciende lo genérico, pues notamos que se leen en su obra tanto periodística como de ficción, y lo constatamos en este caso en que la crónica fue escrita en 1952 y la novela *Los pasos perdidos* en 1953. El siguiente fragmento es otro ejemplo claro de esta operación:

> nos topamos con una jarra musical que se hace sonar por medio de dos cañas huecas (...) el tiempo no ha corrido, y el instrumento sigue resonando (...) a la sombra de árboles que todavía están en pie, el signo de una nueva religión propuesta a los *Hombres de Maíz*”. (Carpentier, 2012, 200).

El fragmento citado arriba sintetiza uno de los *leitmotiv* de *Los pasos perdidos* -la búsqueda de un instrumento antiguo en las profundidades de la selva venezolana-, a partir de una conciencia genérica de la prosa que registra las hazañas de los hombres. Además, la desmesura que se desprende de la referencia corresponde a

[51] Originalmente publicado en *El Nacional*, Caracas, 16 de enero de 1952

una realización estético-ficcional de clave neobarroca, como lo expresa Sara Choe (2017) en su ensayo *El sentido del fracaso en los pasos perdidos:*

> El barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo donde en torno al eje central -no siempre manifiesto ni aparente-" (p.347)[52].

Esas selvas pobladas de peligros de la flora y la fauna, de comunidades desconocidas, y condiciones climáticas inestables son recuperadas con todo su barroquismo en una sucesión de imágenes yuxtapuestas, por la voz del adelantado, fundador del pueblo Santa Mónica de los Venados, uno de los personajes de la novela *Los pasos perdidos*:

> Aquí hay enfermedades, azotes, reptiles venenosos, insectos, fieras que devoran los animales trabajosamente levantados; hay días de inundación y días de hambruna, y días de impotencia ante el brazo que se gangrena. Pero el hombre, por muy largo atavismo, está hecho para sobrellevar tales males. (Carpentier, 1985, p. 197)

Proponemos leer la incorporación del "adelantado" en conexión con la crónica de la conquista y la estructura de figuras de la administración colonial como una forma de reconectar desde operaciones neobarrocas con los textos fundacionales de las Indias. Especie de conexión entre un personaje perteneciente al mundo europeo postmedieval con el cosmos de lo primigenio y no intervenido por el hombre.

Es en *Sinfonía margariteña*[53] (Carpentier, 2012, 211) donde, una vez más, desde el título, notamos el protagonismo de lo musical, también encontramos imágenes que evocan los tiempos de la humanidad:

> ...son las faenas del mar: pescas de ostras perleras, y pesca de hachores, cunas y corocoros plateados, que organizan, en las playas blancas, deslumbrados, su milenaria danza de redes y cordajes, eterna reproducción de gestos y técnicas que los marinos aprendieron en los albores de su existencia en las costas del mundo." Carpentier, 2012, 212

[52] https://www.redalyc.org/journal/5138/513852524044/513852524044.pdf
[53] Publicado en El Nacional, Caracas, 25 de junio de 1952

La enumeración barroca insiste en la prosa carpenteriana como recurso propicio para bucear en las profundidades de las geografías y los sujetos caribeños y descubrir lo "primitivo de verdad" (2012, 280).

Reconocemos también la huella de lo primigenio en la crónica titulada *1887 - Rafael Moreno*[54] que versa sobre un pintor de Huelva instalado en La Habana, que dejó sus obras en muros, balcones y lienzos de la ciudad. Aquí la utopía de lo originario y *espontáneo* (2012, 280), y, por ende, de lo auténtico, de lo tropical y americano, "con una sinceridad que le hacía intuir lo que había más allá de las fronteras acuáticas" (281), de esas propias semiósferas insulares, se proyecta en las artes visuales y es conmemorado por Carpentier. En esa especie de obituario cronístico se rescata un diálogo con Moreno que se remonta a comentarios sobre una pintura con la figura de Adán fumando tabaco que recuerda el periodista.

Los ejemplos citados nos permiten corroborar la curiosidad de Carpentier por lo antropológico y geológico que, en muchos casos entramado con el registro de lo musical, marca el singular pulso de su escritura, que releva contextos diversos para poner al descubierto algo de lo primigenio que pareciera estar oculto, como un misterio que con el relato empieza a revelarse, con las palabras que halla oportunas, por más que apenas alcanzan a dibujar un mero esbozo, una de las puntas de la raicilla rizomática (Deleuze y Guattari, 2000) que interconecta distintas dimensiones de lo cultural.

Hasta en sus alucinantes obras vanguardistas "trazado con un primitivismo de aleluya popular" (1985, p.228 TI), Carpentier no abandona el intento de encontrar esa fuerza que viene -no sin ritmo- de las profundidades de los asuntos remotos, como ocurre con el pintor futurista de quien también diera cuenta en una de sus crónicas *Un pintor cubano con los futuristas italianos: Marcelo Pogolotti* (1985)[55], que integra lo místico y lo mecánico en seres cuyos elementos son inseparables: "organiza mundos plásticos con elementos imaginarios que, sin tener con ellos la menor semejanza, sólo podrían emparentarse, por el espíritu" (1985, 230).

[54]Publicado en *El Nacional*, Caracas, 1955.
[55] Publicado originalmente en *Social*, vol. 16, nro. 11, noviembre de 1931.

Aproximación

La lectura nos permitió corroborar que Alejo Carpentier aborda no sólo una pluralidad de temas de una configuración cultural más compleja que la que imponen los nacionalismos del siglo XX. Entonces podríamos señalar, siguiendo a Grimson (2011):

> que empíricamente las configuraciones culturales no nacionales conviven con las nacionales y que entre ellas establecen relaciones múltiples: de ignorancia (como ocurre en diversos movimientos estéticos transnacionales), de parte a todo (como en algunas identificaciones étnicas o provinciales), de representación extraterritorial del todo (como en los procesos específicamente diaspóricos) y muchas otras.” (p. 172)

Carpentier da cuenta de esa heterogeneidad a través de una especie singular de crónica, donde reseña, ensaya, expone, conjetura, describe, narra vidas y hechos, en una prosa ornitorrinco como lo señala Villoro (2012), que se enriquece al abrevar elementos de otros géneros.

En efecto, la prosa muestra la curiosidad y perplejidad del cronista con respecto a un variado conjunto de intereses que gravitan tanto en sus producciones ficcionales como en sus artículos periodísticos, lo cual hemos comprobado en la lectura del corpus. Y estas variedades abiertas, con múltiples participaciones genéricas (Derrida, 1980) y temáticas diversas que conforman el rizoma donde se trama su visión y su América Latina y el Caribe, territorio concebido por Carpentier como espacio mestizo, marcado por lo barroco y lo real maravilloso en diálogo con el resto de los continentes.

Los curiosos viajes del virreinal Mujica Láinez

> El poderío de los hijos de la imaginación es tan grande que escapan del dominio de sus autores y se transforman victoriosamente en criaturas de la realidad. La gente necesita documentar por todos los medios esa realidad ganada, para convivir con las criaturas del sueño en la cotidiana atmósfera, y sentir que esos seres participaron de nuestra propia frágil materia y que, en consecuencia, nosotros podríamos exaltadamente, actuar como actuaron ellos e inspirar lo que ellos inspiraron. (Mujica Láinez, 2007, 295)

Los curiosos viajes del virreinal Mujica Lainez

"El viaje es largo"

Mujica Láinez, 1984, 9.

A través del periodismo, la biografía poetizada y la novela histórica Manuel Mujica Láinez, "Manucho", moldea la fase inicial de su obra autoral. Más tarde, estas formas genéricas conformarán su notorio estilo consagrado en publicaciones como *Bomarzo* e incluso en sus especies de autobiografía y biografía familiar, cuyos narradores son un perro o una casa en demolición. El vínculo con la crónica puede datarse desde su incipiente carrera en medios, vínculo que ampliará y profundizará a lo largo de los años tanto en sus producciones de ficción como de no ficción.

Aquí nos dedicaremos por el momento a los trabajos periodísticos de quien, en una entrevista en la radio televisión española (RTVE), *A fondo* de Soler Serrano, fue caracterizado por Borges como un "viejo hidalgo virreinal"[56], un hombre de tiempos pasados que sin embargo no temió emprender aventuras viajeras en el siglo XX y plasmarlas por escrito en la prensa argentina durante décadas.

Inicios en la prensa escrita

El autor de *El gran teatro* ingresó en 1932 al diario *La Nación,* institución periodística que supo acoger a personalidades como José Martí y Ruben Dario. Lo hace tras renunciar a la carrera de derecho, mandato familiar que logró eludir.

Sus vínculos de parentesco le proporcionaron la ventaja de acceder al diario de los Mitre, pues por parte del padre proviene del linaje de Juan de Garay y por parte de la madre de Miguel Cané. Así, se ocupó desde temprano de la sección social del diario donde reportaba eventos públicos de las familias de la aristocracia y burguesía porteña. Por sus dominios de varias lenguas y el trabajo refinado de su escritura, fue enviado a cubrir el vuelo del *Graf Zeppelin* de la Alemania Nazi.

Con el tiempo pudo afianzarse en el suplemento literario del diario. Leopoldo de Vedia, quien dirigía aquella sección, fue uno de sus interlocutores directos en esa

[56]Manuel Mujica Lainez *A FONDO* - 19 de junio de 1977 - B/N - 90 minutos
MANUEL MUJICA LÁINEZ A FONDO - EDICIÓN COMPLETA y RESTAURADA, con presentación de J. Soler Serrano

incipiente etapa. La cita recabada por Jorge Cruz[57] ilustra las remembranzas de Mujica Lainez en aquellos tiempos:

> Escribí un suelto (...) y lo llevé al jefe de editoriales, quien me dijo que estaba muy bien y le hacía acordar a Becher. Eso me extrañó mucho, porque creí que se estaba refiriendo a Bécquer. Después supe que decir eso en *La Nación* era un gran elogio, porque me comparaba con un gran periodista, Emilio Becher. Así comencé el periodismo. Por dominar idiomas, pronto empecé a viajar. (2004)

A partir de la corresponsalía en Alemania inicia uno de sus primeros trabajos como escritor viajero. No sobra señalar que *el viaje* ha sido una de las actividades centrales desde su infancia, pues ya había vivido en Francia y recorrido Inglaterra, donde moraban sus tíos ingleses, cuestión que también ilustró en una de sus crónicas. Alejandra Laera (2007), a quien mencionaremos en varias oportunidades a lo largo de esta reflexión, propone a este autor como un "hombre de mundo" (1), que desde su temprana infancia comprendió la relación entre escritura y geografía. Por eso, en sus viajes no se comportaba como un simple turista, sino como un escritor viajero, así consolidó una trama simbólica (Grimson, 2011) común con los lectores y las autoridades del diario. De cronista de posguerra a representante cultural, de buscador y buceador de la cultura clásica a la mitología de monstruos, hadas y objetos, ofrecen los tópicos y las formas que luego cobrarán vida en obras como *Un novelista en el museo del Prado*.

Tras sus reportados méritos, Mujica Láinez comienza a desplazarse por un mundo convulsionado, beligerante y lesionado: primero con un viaje a Bolivia, cubriendo la firma del tratado de Paz de la cruenta Guerra del Chaco; luego, por un Oriente donde Japón ha invadido la Manchuria, y más tarde por la región medular de posguerra en 1945. Por esos años aún no había alcanzado el reconocimiento internacional como escritor, todavía faltaba un tiempo; sí había logrado desprenderse de la imagen de continuador de Enrique Larreta, que había sabido obtener a partir de la ficción *Don Galaz de Buenos Aires* (1938), cuyo estilo se inspiró en *La gloria de don Ramiro* (1908).

[57] La nota de Jorge Cruz publicada en el diario *La Nación* refiere las primeras décadas en la prensa donde realza la figura del cronista. Historia de un cronista de lujo en LA NACION

Publicaciones periodísticas

A partir de la información reunida en investigaciones previas, podemos ordenar las publicaciones de su trabajo periodístico, según la propuesta de Alejandra Laera (2005;2007):

1. Diario *La Nación* desde 1935 a 1977.
2. *Placeres y fatigas de los viajes*: compilación en dos tomos de las crónicas publicadas durante su vida. El primer tomo (1983) publicado en vida del autor, y el segundo (1984) en el año de su fallecimiento. Algunas de ellas han sido re tituladas y corregidas por el autor.
3. *Los dominios de la belleza*. Antología de cuentos y crónicas periodísticas seleccionadas por Alejandra Laera (2005)
4. *El arte de viajar*: crónicas que incluyen algunos trabajos no incluidos en placeres y fatigas de los viajes. (2007)

Descripción de las distintas etapas de sus viajes

En el prólogo a *Placeres y fatigas de los viajes* (1984), el cronista realiza una sucinta aclaración acerca de su labor periodística en el diario *La Nación* además de determinar la franja temporal de sus viajes y la producción textual:

> He reunido aquí, sin retocarlas, algunas de las muchas notas que publiqué en el diario La Nación, de 1935 a 1977, como reflejo de mis andanzas en el viejo mundo. Faltan las concernientes al Japón, a los Estados Unidos, a Egipto y a México, que no fueron escritas; en ciertos casos, en ciertos casos porque me embargaban entonces otras preocupaciones, en otros porque no pertenecía ya al gran periodico donde transcurrieron treinta y siete años de mi vida. (1984, 7)

Esta afirmación de una memoria andariega es un campo de posibilidades (Grimson, 2011) que nos permite reconstruir el itinerario viajero que se encuentra referido en *El arte de viajar* (2007) y en otras publicaciones y trabajos críticos mencionados a lo largo del capítulo. A estos registros los (re) ordenamos en el siguiente listado:

-1935 viaje a Europa (Alemania)
-1938 viaje a Bolivia
-1940 viaje al sudeste asiático (China, Japón, región Manchuria)
-1945 viaje a Europa de posguerra (Inglaterra, Francia, Suecia)
-1948 viaje a Europa (Inglaterra, Escocia)
-1958 viaje a Europa (España, Francia, Inglaterra, Grecia y sus entorno en el Mar Mediterráneo, Italia)
-1959 viaje a Perú
-1960 viaje a Europa (España, Grecia, Turquía)
-1960 viaje a Brasil (Río de Janeiro)
-1961 viaje a Brasil (Río de Janeiro)
-1968 viaje al interior de Argentina (Salta y Jujuy)
-1974/75 viaje Europa y Ásia por el Mar Mediterráneo (Grecia, Siria, Túnez, Chipre, Italia, Francia y España)
-1977 viaje a Europa (Portugal, Francia e Italia)

Acepciones múltiples de la crónica

Por los rastreos efectuados, estimamos que la obra cronística del autor de *Los cisnes* es la porción menos explorada por la crítica, la cual presenta un espesor prolífico por recorrer, ya que sus ficciones, desde el cuento a la novela, han sido las que lo han ubicado en el canon occidental con un cuantioso número de traducciones a diferentes lenguas. No obstante, esos géneros tradicionales dialogan con las múltiples posibilidades que ofrece el texto cronístico contemporáneo, exento de pureza (Derrida, 1980), más propio del periodismo y fuente fundamental de la historia clásica. De ese modo, Mujica Láinez usufructúa de las posibilidades que este género ornitorrinco ofrece tanto en complejidad como originalidad (Villoro, 2012, 29).

Desde esta perspectiva, reconocemos que Mujica Láinez aborda la crónica en múltiples aspectos y acepciones que van del cronista viajero al cronista histórico. Su trabajo refiere los sucesos de su tiempo, en su rol de periodista corresponsal de las novedades del mundo, posición que lo ha llevado a cubrir hechos notables; desde los primeros viajes en Zeppelin hasta el ascenso del nacionalsocialismo alemán y los estragos de una guerra mundial.

En sentido general, la crónica como género influyó en la formación de muchos letrados criollos y Mujica Láinez no es una excepción. Su obra visibiliza la influencia de sus lecturas de los viajeros europeos que llegaron al Cono Sur y luego volvieron para escribir sus clásicos trabajos, como así también la de intelectuales americanos como Belgrano, Sarmiento y Alberdi que también dejaron memorias de viajes al viejo continente, las cuales se encuentran referidas en trabajos como el de David Viñas *Literatura Argentina y Realidad Política* (1964). Esta exploración del amplio mundo de la crónica le permite a Mujica Lainez dar cuenta, además del pasado histórico de la época de la colonia, de la hidalguía y de fase virreinal del Río de la Plata, de los ilustres nombres del siglo XIX, de la burguesía y la aristocracia porteñas y de los legados españoles, franceses e ingleses.

Un viajero burgués

Schanzer estima que las viñetas de Mujica Láinez en su rol de corresponsal extranjero también ”son crónicas, aunque en el sentido de las de viaje de los modernistas” (1980, 677), sentido que podemos entender a partir de lo que manifiesta Alejandra Laera en el prólogo de *El arte de viajar* (2007) cuando sostiene que sus desplazamientos andariegos son una conjunción entre la figura del cronista y el escritor viajero. Esta mención de lo andariego y fatigante nos anima a pensar en el viajero derivado del cronista del modernismo hispanoamericano que caracteriza Susana Rotker (2005).

> El ámbito de los modernistas es el de las grandes ciudades. Rodeados por provincias patricias y con sabor a pasado colonial, los centros crecieron como núcleos burocráticos, organizados en torno de un sistema de prebendas y prerrogativas ligadas a una autoridad tradicional. Desde las urbes se ejerció el poder civil, comercial y legal, mucho antes de que se hubiera consolidado la industrialización en términos reales. (53)

Entonces, sus viajes son andanzas burguesas que le traen cansancio y gozo, a pesar de las rutinas de trasladarse por horas a través de aquellos destinos urbanos, rurales y casuales. A excepción del viaje en Zeppelin y otros pocos episodios náuticos, estas andanzas no las consideramos hazañas, como las aventuras inmersivas de R. Kapuscinski en medio de las guerras civiles de África, o las de

Monsiváis cuando viaja a Chiapas para entrevistar al Subcomandante Marcos, o un viaje en un avión a hélice por los cañadones de la selva venezolana del que Alejo Carpentier dio cuenta. Muy diferente a lo que afirma Hemingway en el extracto que Andrea Calamari invoca en *Volver para Contarlo* (2024, p. 87).

En efecto, el autor de *El escarabajo* no intenta revelar el secreto o la singularidad de cada ciudad, tampoco hacer gala de su osadía. Podemos afirmar que sus registros de situaciones de ocio y de disfrute son consistentes con una inclinación más literaria y/o artística que testimonial, aunque lo haga de forma inmersiva (Agudelo, 2012) como el periodista que experimenta los sucesos:

> Hay siete muchachos españoles, elegantes, ricos, hijos de prósperos industriales de Cataluña, que actúan con la cómoda facilidad que confiere la heredada serenidad económica. Llevan con ellos tres coches que aguardan el desembarco, enfundados en la cubierta. Van a tomar parte en la carretera automovilística de la Acrópolis que convoca a profesionales y amateurs de toda Europa. Dispararán como locos por las carreteras clásicas, durante tres días, y luego regresarán a Barcelona, con una visión desesperada de Grecia (…) Ríen, felices, en la gloria de sus sweateres deslumbrantes y beben como yo el vino del Peloponeso (...) Hay unos bailarines, dos mujeres bonitas festejadas, un mocito elástico, y un negro que prolongarán su viaje hasta Alejandría. Hay los que van a Beirut, gárrulos gesticuladores y árabes que hablan un castellano arcaico, y alemanes con mucha máquina de fotografiar (...) Hay una turca que domina los idiomas, el bridge, la canasta, la historia antigua y las historias contemporáneas, y que provoca pasiones..." (1984, 266-267).

Este barco del cosmopolitismo turístico navega por las aguas del clásico mediterráneo, alimenta la imaginación del hombre de letras que reconoce las huellas de la épica y la epopeya, de la lira y del arsenal mitológico cantado por los atenienses y los romanos. Advertimos la mirada de un narrador atento a encontrar material para sus ficciones, marcadas -en el caso de Mujica Lainez- por un amplio repertorio cosmopolita, que va de sus crónicas históricas a sus ficciones memorables. Su pluma teje un mapa que leemos en sus textos ficcionales y

cronísticos, construído en el cruce entre el viajero y el escritor, entre las experiencias propias y los personajes con los que discurre y conversa. El material narrativo conecta los desplazamientos por geografías clásicas como las mediterráneas costas griegas o las celebradas callejuelas italianas con las experiencias de sus pares: Goethe y Proust; pero también con la historia entendida como viaje a través del espacio-tiempo que el discurso del letrado criollo recupera en sus desplazamientos por otros hemisferios.

En cierta medida, Manucho construyó su figura de *dandy* -en nuestro caso, *dandy* viajero-, caracterización que, aunque parezca bastante simplificante para un abordaje crítico, podemos notarla en su producción para el diario *La Nación*. Lo ejemplifica la siguiente cita que refiere un viaje a Lima, donde nuestro cronista revela esta faceta a partir de la cuestión del gusto: “todo ello rociado con algún *pisco-sour* oportuno, en el que no faltarán, para alegría del paladar atento, junto con el aguardiente *delicious* y el limón, el jarabe de goma, la clara de huevo y el chorrito de angostura” (Mujica Láinez, 2007, 287).

Aquí el cronista incorpora un género discursivo secundario a su artículo, pues describe los ingredientes de la receta de un trago que con los años se volvió parte de la carta internacional de preparaciones de los *bartenders* más selectos. En efecto, su aptitud como viajero venía dotada de cierta astucia y conocimiento de las formas protocolares, fruto de sus relaciones con personalidades que ocupaban una posición socio-económica y política muy favorable, con quienes coincidía en una trama simbólica común: “la sedimentación de ciertos principios de (di)visión compartidos” (Grimson, 2011, 176). En sus escritos podemos localizar numerosas referencias a vínculos con personalidades notables, embajadores, algún presidente, empresarios corporativos, artistas o distinguidos hombres de letras con quienes se codeaba como miembro de comitivas institucionales o corresponsalías de *La Nación*.

Concepciones artísticas

En su viaje europeo de 1958, Mujica Láinez registra edificios y obras pictóricas en descripciones que nos permiten reconocer sus concepciones estéticas. Sus agudos comentarios son los de un entendido en materia de historia y estudios artísticos y, al mismo tiempo, del *bon vivant* que, sin ignorar las dificultades de la vida, se abandona a las vanidades mundanas. En los relatos que conglomeran las

experiencias en la costa azul y sus alrededores podemos reconocer estas marcas. En *Dos capillas, dos espíritus*[58]*,* Manucho da cuenta del contraste entre el trabajo de Henry Matisse en la capilla de las dominicas de Vence y la labor de Jean Cocteau en la capilla de Saint Pierre:

> Nada más alejado del espíritu austero con que Matisse concibió su creación. Lo que Vence es rigor de líneas, aquí es arabesco barroco; lo que allá se traduce como un afán de superación mística, aquí evidencia los rastros de la obsesión mundana. Sus ángeles alígeros y desnudos no hacen pensar en las criaturas celestes, sino en los personajes de Cocteau, en su mágico Heurtcbise (...) Cocteau ideó su capilla - él mismo lo dice- como un acto anti intelectual en esta era de intelectualismo agobiante, y con ella ha dejado la más intelectual de sus obras… y acaso la más frívola.(1984, p. 241)

De los recargados ángeles que señalan el camino hacia Montecarlo: sede del turismo internacional y la aristocracia real, la gloria de lo terrenal y lo pagano, Mujica Lainez infiere un arte barroco y subraya la diferencia con el edificio de Matisse, que sintetiza una contemplación mística del medioevo y auspicia una mirada profunda y modesta del mundo de los artesanos y peregrinos, donde la luz rebota en los limpios muros en los cuales los sacerdotes dan la misa. En esas caracterizaciones opuestas el cronista consigue lo que Roland Barthes (2009) llama en la *Escritura del suceso* (2009) “su sentido inmediato y consustancial de inteligibilidad” (224) para acortar la distancia entre el periodista corresponsal y el lector, a partir de expresar la sensación de lo monumental que experimentaban los hombres ilustrados en una especie de complicidad el público que lo leía.

De este modo, desde el medio de comunicación en el que siempre publicó sus columnas, el cronista contrapone a Matisse y a Cocteau, en una antítesis que circula en un diario urbano para lectores de clase media y media alta porteña, más allá de los salones, las cámaras y colegios de letrados y sabios, destinado a espacios abiertos y cosmopolitas.

Por otro lado, a comienzos de la década del sesenta Mujica Láinez visita Brasil y en la crónica de ese viaje titulada *Reencuentro con pintores argentinos en*

[58] Niza, 7 de marzo de 1958

Río de Janeiro (Mujica Láinez, 1984) expresa que en aquellos tiempos ya no resultaba apropiado el uso de las frases “pintura argentina”, “pintura alemana”, “pintura italiana”, “pintura francesa”, consideradas invenciones comerciales “*Marchands*” (64); etiquetas que ocultan la tendencia a la internacionalización del arte. En ese sentido, el cronista empieza a leer “el nuevo momento del capitalismo tardío consumista o multinacional” (Jameson, 1999, 37), donde el mercado del arte regula la consagración en virtud “del juego del alza y baja que los marchands imponen, según su conveniencia” (Mujica Láinez, 1984, 66). Esta apreciación, desglosada y puesta en escena por el cronista está en consonancia con cierto momento de aquella década donde comienza a cambiar notablemente la forma de circulación y distribución de las obras de las distintas disciplinas artísticas y las maneras de consagración de autores y creadores plásticos, como nuevas formas de *reparto de lo sensible*.

En términos de Rancière (2014), una distribución de espacios, tiempos y modos de actividad en la *era de las masas* (15), así lo que llama reparto de lo sensible “fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas (..) revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce.” (17-18) Mujica Láinez puede acceder a esos espacios, porque puede desplazarse a través de los países para dar garantía de fidelidad (Ricoeur, 1995) a sus relatos y a sus razonamientos estéticos.

Lo estilizado

Según Diego Niemetz (2016), han tenido peso en la crítica ciertos juicios que afirmaban que el autor de *Bomarzo* incurre en superficialidades y frivolidades que destacan su rasgo preciosista y barroco:

> Entre los muchos aciertos que podemos señalar, hay que mencionar que Puente Guerra observa, ya en el prólogo de su tesis, la falacia por la cual se atribuye a la obra de Mujica Lainez un espíritu frívolo y superficial, sostenido a partir de la identificación de la misma con el personaje social que encarnó el escritor. (99)

Si bien en la prosa periodística de Mujica Láinez predomina lo informativo, detectamos bases textuales descriptivas y narrativas cercanas a lo literario que

presentan formas cuidadas y ornamentadas, selecciones de sustantivos y adjetivos ajustados a una combinación de modernismo, barroquismo y enciclopedismo; recurso muy marcado que trasciende sus ficciones y, en su pasaje a la crónica, imprime un estilo singular a la columna de prensa:

> Lo vi salir del interior del templo, en un lujo de dalmáticas y pendones, cánticos y clarines, en cuyo centro avanzaba, con su corona rutilante, el Arzobispo de Atenas, primado de Grecia, mientras las antorchas y las delgadas velas infinitas, que parpadeaban en la brisa nocturna, la acompañaban por las calles del centro. (Mujica Láinez, 1984, 286)

La cita anterior, extraída de *La pascua griega y algunos personajes*[59] es parte de un relato que registra los rituales griegos de los cultos apostólicos de la porción mediterránea griega. Valiéndose del léxico propio de la liturgia ortodoxa, el cronista monta una procesión con la técnica de carnavalización que despliega Seymour Menton (1993) en su trabajo crítico sobre la nueva novela histórica, que a su vez toma de Bajtín. El Arzobispo, sujeto de la oración, se encuentra en el medio, dentro de un entramado de estructuras de predicado que dan lugar a un notorio hipérbaton barroco. En el mismo texto, la exagerada suntuosidad continúa coloreando las imágenes del ritual, ofreciendo descripciones de profusa adjetivación “los Kyries exaltados, en tanto la procesión polícroma en la que los uniformes militares deslumbrantes de medallas se mezclaban con el oro y la piedra de las ropas eclesiásticas” (287).

La estrategia perifrástica puede registrarse en otra crónica que reconstruye la ceremonia en la que la chilena Mistral recibe la distinción sueca del inventor de la patente de la dinamita. En *El Premio Nobel de Gabriela Mistral*[60] (Mujica Láinez, 1984) el rey del país y otras personalidades adornan el ambiente, una joya monárquica:

> en la primera fila, Gustavo V, flaco, descarnado, con la Gran Cruz de la Orden de los Serafines temblandole sobre el pecho”. El momento de la entrega del premio es demorado por la descripción del entorno del glorioso salón: “todo ese mundo rutilaba con el fulgor de las

[59] Corresponsalía Atenas, 13 de abril de 1958
[60] Estocolmo, 10 de diciembre de 1945

> condecoraciones de brillantes y de las bandas cruzadas sobre el pecho" (123).

El embellecimiento le permite recrear el aire solemne bajo la forma del circunloquio, a fin de evitar la expresión estereotipada, o, como suele referirse, el lugar común en el que podría incurrir un periodista del mundo del espectáculo: electrones, átomos, vitaminas, bacterias, Nobel, Pasteur, anicilina, lírica, Santiago de Chile, América del Sur, fantasía, técnica… Poco -por no decir nada- pude entender lo que aquellos graves caballeros declamaban en el estrado, pero lo que no me esperaba era el sentido augusto de la ceremonia" (123).

Con ello más adelante el autor justifica esa recreación por el compromiso de tratar de poner en escena la distinción de la primera latinoamericana en recibir el Nobel de Literatura y de la celebración que reúne a la corona, la ciencia y el arte en tiempos de posguerra, en una semiosfera que contiene "*una multiplicidad de discursos"* (Menton, 1993, 45), una verificable condición heteroglósica.

Cuando describe su viaje a Granada, Manucho no mezquina la ornamentada descripción de la abundancia de agua que caracteriza a la Alhambra y a Generalife, en la crónica *Aire andaluz*[61] (2007) donde la mirada del cronista recorre la región, marcada por el fascinante mundo árabe heredado de su universal cultura libresca, donde hasta resuenan los aires de las *Mil y una noches*:

> El agua prodigio granadino, estupendo hallazgo árabe, ha suplido con creces la ausencia de la flor. El agua brota, salta, canta y diseña doquier, en estos sutiles palacios. Se adueña de los patios infinitos, donde teje el tapiz de las albercas y alza el plumaje de los surtidores. (2007, 298)

La descripción pintoresquista[62] recupera elementos de la batería léxica y formal de los ritmos, las sonoridades y el exotismo que recrean los aires modernistas de Rubén Darío, Lugones y Larreta, entre otros.

---

[61] Córdoba, 14 de febrero de 1958

[62] Aquel observador-cronista hace un registro de algo que más tarde no será prioritario o no será parte de las agudas miradas contemporáneas, de las cuales Mujica Lainez se encuentra excluido. Unas décadas más tarde, por ejemplo, en la sociedad del rendimiento descrita por Byung-Chul Han, se plantea un sujeto absorbido en su yo, que ha perdido la capacidad de asombro del mundo. El ensayista coreano menciona el trabajo de Peter Handke sobre el cansancio, quien argumenta acerca de recuperar el cansancio clarividente (2024, p. 71) que arroja a captar formas apacibles y duraderas

Otra forma de embellecer un episodio por medio de un tono solemne y augusto leemos *En la Real Academia Española*[63] (2007): "Tenía frente a mí al director actual, el venerable don Ramón Menéndez Pidal, con su barba blanca y su exquisita cortesía, ubicado frente al secretario perpetuo, don Julio Casares y el doctor Gregorio Marañón, censor de la Academia" (2007, p. 231). La crónica mantiene el tono ceremonioso que perdura durante toda la escena de la sesión de la institución de la lengua española y cambia notablemente cuando Mujica Lainez, tras ser reconocido en el comienzo de las actuaciones por las autoridades, vuelve a las avenidas vertiginosas de la metrópolis.

La utilización de este registro estilizado, coherente con el despliegue de acontecimientos vinculados a la institución castellana y las demás señaladas en las citas precedentes, se remonta a los refinados usos de la lengua presente en obras anteriores como *Glosas castellanas* (1936) y *Don Galaz de Buenos Aires* (1938) y también posteriores como *El laberinto* (1974) y, de hecho, esta vocación es reconocible en casi toda la obra.

La faz doble de una manera de imaginar

> "Podemos considerar a la historiografía como una mezcla de ciencia y de ficción, o como un lugar en donde se reintroduce el tiempo". (De Certeau, 2002, 4)

a) La imaginación y lo barroco

En *Placeres y fatigas de los viajes* (1984), una de sus crónicas titulada *A través del tiempo en Lettaquia*[64], el periodista viajero llega al país árabe a través de una embarcación carguera griega. Allí expone las inquietudes que lo movilizan en ese recorrido por las tierras de Siria, "...movido por ese amor a lo muy antiguo que es propio de quienes hemos nacido en los países jóvenes" (103). En esa misma crónica, advertimos un funcionamiento inverso notable: en vez de la crónica permear

que escapan a la breve y rápida hiperatención. Así los entornos experimentados recuperan visibilidad "Las cosas centellean, relumbran y vibran en sus bordes" (2024, p. 72)

[63] Madrid, 30 de enero de 1958

[64] Lattaquia (Siria), ubicada originalmente el 27 de mayo de 1974

sus ficciones, la tendencia a la inventiva en su material periodístico se releva con estilo.

> Yo he creído entrever, mientras ambulaba por los recintos ojivales, sombras inciertas. Iban y venían, con estiletes, con plumas ¿Era la de Dante esa caperuza roja? ¿Era la de Cervantes, esa golilla?¿Era el de Shakespeare, ese cuello blanco, ese aro de oro? Iban y venían… pero con las sombras, que son un juego, nunca se sabe. (1984, 104)

Esa incerteza que labra el narrador, junto a las preguntas retóricas que convocan nombres memorables de la literatura europea; que parecen caminar por los pasillos entre las naves de una catedral gótica; antaño ocupada por caballeros de la orden templaria, desplazan la no ficción hacia un terreno fantástico.

> Atravesamos Tebas, sus cuarteles generales. Los espectros de los príncipes sangrientos vagarán por aquí, perdidos, sin reconocer nada en los pueblos modernos que brotó en la llanura a comienzos de este siglo…" (Mujica Lainez, 2007, 262).

La lectura de la cita anterior se presiente como un fragmento extraído de uno de sus cuentos o novelas, con esos personajes espectrales conviven y retumban con el desarrollo de la ciudad moderna, la ciudad como cámara de eco, en un anacronismo semejante al señalado por Schanzer (1980). Entre ese narrador anacrónico y los ecos puede emerger:

> La *retombée* de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica, científica, contemporánea o no. La resonancia de esos modelos se escucha sin noción de contigüidad ni de causalidad: en esta cámara, a veces el eco precede la voz. (Sarduy, 1987, 147)

También apela a la historia novelada de una de sus series ficcionales. Con ello se aproximan a las afirmaciones de la crítica y los proyectos biográficos que sostienen que las observaciones recogidas en sus crónicas formaron parte luego de sus ficciones. Por ejemplo, Oscar Villordo en *Manucho* (1991) indica que el viaje a Extremo Oriente, especialmente China, le servirá de base para uno de los capítulos de *El viaje de los siete demonios* (1974).

Asimismo, algunas de sus crónicas exhiben un importante raconto de museos y galerías de arte frecuentadas en sus viajes. Durante su visita a Roma, intenta recordar el cuadro que retrata a un duque del pintor Tiziano. *El Tiziano perdido* (1984) es un artículo periodístico donde Mujica Lainez se propone hallar un cuadro del pintor italiano, para ello rememora a través de un listado de lugares con figuras mitológicas, emblemas cristianos, personalidades pictóricas que conviven en la memoria del cronista y en las folleterías y en salas de exposiciones.

> ¿Habría sido en Nápoles, en el Museo de Capodimonte recién presentado con un lujo que no me gusta? (...) algunos Tiziano acudieron a mi mente: el retrato de Carlos Quinto, el de Felipe II, la Danáe (...) ¿En Florencia? ¿En el Palacio Pitti? (...) los techos que dan a las habitaciones magníficas: Saturno, La Ilíada, Júpiter (...) el retrato del cardenal Hipólito de Médicis. (1984, 365)

Lo pictórico recupera un sentido viviente hasta que finalmente lo recuerda "y, si un cuadro se les extravía en la ruta, no se desesperen (...) Evitaría con ello el pictórico dolor de cabeza que todavía no me ha abandonado, por culpa de un duque indiferentemente muerto hace cuatrocientos años" (1984, 370). Además del consejo viajero con el que culmina el texto, en esta nota de prensa es notable el procedimiento de acumulación propio del barroco latinoamericano (Sarduy, 1987); la experimentada inventiva del escritor de ficción le permite tejer el listado de obras con esa estrategia que condensa los numerosos títulos, una proliferación que revela un "horror al vacío" (1987, 271).

De modo similar, podemos leerlo en *Visión del Antiguo Oriente en Constantinopla*[65] (1984) donde los límites entre lo oriental y lo occidental ponen en tensión al cronista cuya pluma oscila entre lo imaginario y existente; entre lo exótico y lo corriente, para poder dar cuenta de ese umbral semiótico (Camblong, 2005) que atraviesa en la frontera intercultural.

> De repente, aquellas mágicas palabras de la adolescencia que parecían cubiertas de encendidos diamantes -Bizancio, Constantinopla, Estambul, mezquita, gran bazar, serrallo, Bósforo, Cuerno de Oro- han dejado caer sus vestiduras irreales y se han transformado en esencias vivas que

[65] Estambul, 7 de julio de 1960

> palpitan alrededor del viajero. Estoy en Estambul, en Estambul, en Estambul (tengo que repetir la palabra para convencerme de ello). (1984, 46)

Aquí leemos la ciudad de Estambul en toda su diversidad cultural, con sus mercados, sus colores, sus palacios; con su estética mixta en la que confluyen elementos de Europa y Asia, aspectos éstos que desbordan la mirada del más experimentado observador. En su intento de poner por escrito lo intersticial de lo vivido e imaginado y hasta verificado en sus lecturas -lo que le permite afirmar que "las mil y una noches no mienten" (47)-, apela, una vez más, a la adjetivación profusa y la enumeración barroca que yuxtapone lo que registra la mirada, al tiempo que envuelve los objetos en una especie de ensueño a causa del asombro: "aquí están las cimitarras espléndidas, el casco increíble del conquistador de Bagdad; los cofres de oro; los rosarios de ámbar; los ropajes, los Coranes encuadernados con alhajas" (47). Las paredes, los salones, las columnas, las estatuas cobran vida en sus enumeraciones descriptivas. Este recurso que en su obra ficcional es utilizado de forma recurrente y desplegado en gran magnitud puede localizarse en algunas crónicas y hallamos coincidencia con el afán coleccionista del cronista que reúne objetos artísticos, curiosidades y elementos de otras culturas, costumbre que afinó con los años. Desde muy temprano en su adolescencia, en su residencia en Francia comienza a comprar estos abalorios, en esa oportunidad una moneda. Hermes Villordo refiere que "Manuchito tiene en la mano la pieza de *faience,* que ostenta un gallito (...) y él seguramente sí sabe que tiene en su poder el objeto que le produce felicidad; es a partir de ahí un coleccionista. Al plato se suman un grabado de la época de Luis XIII, obra de Jacques Callot, y la moneda verde de Childerico" (1991, 50).

La crónica *Realidad y triunfo de los hijos de la imaginación*[66] (2007) guarda en gran medida el registro de lo que venimos señalando en este apartado: "apoyado en su maza de mármol, aplastando eternamente a la Hidra, Hércules asiste ahora a una batalla que jamás soñó en sus trabajos inmortales; la batalla del nailon y del material plástico, de las frutas envasadas y los metales que no pesan" (296).

[66] Regio Calabria, 11 de mayo de 1960

A través del recurso de la prosopopeya, Mujica Láinez efectúa un listado gradual de obras de arte inspiradas en episodios y figuras de la literatura que se ubican en los espacios públicos, plazas o frentes de edificios, a través del *mármol* por llamarlo en el sentido que nuestro cronista impulsa, al igual que Jorge L. Borges "ni los otros que miran desde el mármol", en la *Oda de 1966*, en *El otro*.

Los objetos inanimados, por alguna razón, cobran vida en las descripciones de sus recorridos por ciudades europeas como en Messina en la plaza del Duomo, lugar que el cronista describe con recursos similares, con una escritura que anima lo inerte: "nuestro señor resucita entre los centuriones dormidos (...) Y solo Don Juan de Austria, en su base de mármol, sigue soñando, vencedor en la sabia paz de la muerte" (297).

El imaginario literario, según leemos en otra crónica, se encuentra estimulado por los avances tecnológicos del momento. En su segunda visita a la Acrópolis de Atenas al complejo donde se halla el Partenón en tributo a la diosa Atenea, el espectáculo de Luz y Sonido, de procedencia francesa y novedoso para la época, captura su atención y lo sumerge en episodios épicos de la antigüedad clásica, que luego su escritura captura en toda su vitalidad:

> la vivacidad de los diálogos en los que se escucha a Pericles, a Temistocles, a Herodoto, a Fidias, y se participa del drama griego enfrentado con los persas abrumadores (...) Hay una parte especialmente estremecedora: es cuando Temístocles convoca a los atenienses para lanzarse en su propósito de lanzarse al mar y luchar contra el enemigo asiático (...) sentí, poderosamente, que yo también intervenía en ese espectáculo. (2007, p. 300)

Esta confluencia de espectáculo, arte, poesía e historia se encuentra en la crónica *Magia de la Acrópolis*[67] (2007), donde el paso por la frontera intercultural se anuda con la posibilidad apreciar un bien tecnológico que a su país no ha llegado aún. Al tiempo resalta la cualidad de atractivo turístico del histórico emplazamiento, el espectáculo es recreado con un recargado y solemne estilo épico y, mediante esta ironización, el cronista expresa su compromiso estético siempre crítico con las marcas que deja a su paso la industrialización y la modernización. El impulso

[67] Atenas, 29 de mayo de 1960

barroco de su estilo favorece en esta crónica la coexistencia entre lo pasado y lo moderno, de modo tal que la solemne escena de un conflicto histórico de la antigüedad confluye en la prosa con “la Atenas populosa de hoy, pintarrajeada de letreros eléctricos” (301).

b) La imaginación y la Historia

Durante la vida de Mujica Láinez, la crónica histórica se conecta con el quehacer periodístico, pues es practicada y leída, especialmente en la primera parte de su etapa como escritor. En *Aquí vivieron* (1949), obra que narra la vida aristócrata de ilustres personajes de San Isidro, el narrador menciona las fuentes: “El capítulo de cierre nombra a una de las fuentes documentales del escritor: Adrián Beccar Varela (...) este cronista no es el único evocador de la zona, estudiada también por Francisco Actis, Rómulo Avendaño y otros…” (Ghiano, 1978, 25). El cronista no se aparta de los sucesos históricos y de las cronologías de los personajes existentes, lo que nos permite pensar que están allí operando como señales de un mundo que se fue desintegrando; construidos en un relato que recrea; a modo de constelaciones tremendistas y decadentes, a aquellos que alguna vez supieron ostentar gala de ilustres aires.

Para sus *Crónicas reales* (1967), según afirma Jorge Cruz, quien prologa las *Obras completas* (1979), el compromiso con el hacerse de documentos históricos e información respaldatoria van labrando, en juego con la imaginación y la experiencia vital, narraciones que la acepción de la crónica literaria habilita, lo cual a su vez le permitió parodiar la “gran historia”, como también lo adjudica como característica Seymour Menton (1993, 44):

> Quisiera escribir algún día una novela que transcurriera a bordo del Corinthia. No tengo que inventar nada. Los personajes sobran. Hay aquí una muchacha inglesa que colabora con la comisión arqueológica británica que realiza excavaciones en el Palacio del rey Minos, en Cnosos. Es la encargada de dibujar, para reproducirlas en las publicaciones sabias que informan sobre los hallazgos de la misión, las escenas que ordenan las ánforas y los vasos recién desenterrados. Hay otra muchacha, también inglesa y también dibujante, cuya actividad la condujo por caminos muy diversos. Dibuja decoraciones para el género

> moda y está en relación con grandes casas francesas como la de Dior". (Mujica Lainez, 1984, 266)

El cronista Mujica Lainez acorta la distancia entre los lectores de su país y el resto del mundo en una era de plena expansión capitalista; además nos traslada a una diversidad de escenarios que se remontan a tiempos históricos, a distintas hazañas y gustos diversos, a veces con la mirada de lo exótico, del color local o la paleta costumbrista y hasta modernista, como puede leerse en la crónica mencionada en el título anterior donde opta por nombrar a Constantinopla en vez de la actual Estambul. Su presencia, en la ciudad imperial de oriente, y los nombres propios de sultanes (Ahmet I y Murat IV) y los emperadores bizantinos (Constantino y Justiniano) que hace mención Mujica Láinez conectan al cronista testigo, a través de enunciados embragados[68] por *shifters* (Barthes, 2009), con una memoria heredada de Europa, para lectores de un periódico que no se caracteriza por desentenderse de ese legado.

En el siguiente relato de la colección *Las seis columnas de Baalbek*[69] (1984) se recrea la abismante sensación de apreciar, en presencia física, los monumentos de tiempos remotos que también activan la inventiva literaria en conexión con la historia "es como si el dios de este sitio, el *Baal Heliopolitano*, acabara de partir, y como si el golpe de sus alas gigantescas hubiese abatido los templos…" (105). En este caso, reconocemos al cronista que ha dedicado una parte importante de su prolífico quehacer ficcional a la novela histórica, al gusto de indagar en lo antiguo y darle una forma propia. Entonces el autor de Bomarzo coincide con el fabulador, cuyas invenciones enriquecen la acotada convencionalidad, ese mundo material que impone concretas realidades.

En otro aspecto, cuando escribe las tres célebres biografías de Miguel Cané (Padre), Hilario Ascasubi (Vida de Aniceto el Gallo) y Estanislao del Campo (Vida de Anastasio el Pollo) Mujica Láinez se vale de baúles con cartas y documentaciones de naturaleza diversa, facilitados por autoridades como el Director del Museo Histórico Nacional, como así también por familiares de los biografiados. A ello añade todas las publicaciones de los archivos de diarios de la época que pudo recabar. En

[68] Barthes (2009, 192) equipara el término shifter con embrague (fr. embrayeur)
[69] Beirut, originalmente publicado el 5 de junio de 1974.

el caso de Miguel Cané, pariente por el lado materno, se le facilitó el acceso a epistolarios más íntimos, pues uno de sus principales objetivos era mantener indemne la imagen de unitario de aquel ilustre ancestro, a quien se le había atribuido el rótulo de federal a causa de un apócrifo documento. Aquí nuevamente el cronista biógrafo, que articula memoria y testimonio, integra el dato histórico, la rigurosidad como lector y observador y el lirismo fascinado de la evocación poética, como lo plasma en el fragmento donde recuerda la llegada de un antepasado, cuyo apellido todavía se escribía como Canet: "Nárrase que desembarcó en el pequeño puerto de Ciudadela y tras deambular por las viejísimas calles de fachadas muy blancas y muy, pulcras, preguntó a un paisano si conocía la residencia de los Canet" (1978, 260)

En esa conexión entre la vida cotidiana familiar y la historia, que acentúan su inclinación de referir el pasado, hemos dado con una cita extraída de una de las biografías *Manucho, una vida de Mujica Lainez* (1991) donde Hermes Villordo copia un de una nota de nuestro cronista publicada en *El hogar*[70]:

> La historia patria y las de nuestras viejas familias están tan enlazadas, son inseparables. Nos dicen, mostrándonos un sillón: "Aquí se sentó Mitre'. Nos dicen: Esto fue de don Manuel Hermenegildo de Aguirre, ministro de Balcarce y enviado a los Estados Unidos. Nos dicen: Aquí comió Facundo. Esta mujer fue amada por Prilidiano Pueyrredón (alude a Magdalena Costa, luego de Ferreira). Y eso vale más que los textos áridos, que los apéndices documentales, que las conferencias con mucha tos y con mucho vaso de agua, para comprender cómo se hizo la República como se hizo de la nada para lograr lo que es hoy. (30)

Esto implica que la fuente de la historia provenía de géneros primarios arraigados en los relatos familiares que moldearon las representaciones de cada uno de los integrantes; en especial las de aquellos que profesaban la vocación letrada.

[70] El Hogar fue una revista argentina fundada en 1904 por Alberto M. Haynes y editada por la Editorial Haynes. El Hogar fue por mucho tiempo la revista de mayor venta y el público reconocía en ella a la publicación más identificada con un incipiente estilo de vida nacional. Vastos sectores de la sociedad argentina se identificaban con ella y era el espejo de los principales acontecimientos sociales y políticos. Interesaba tanto a las mujeres como a los hombres, a los jóvenes como a los adultos, a la gente del Interior del país como a la de la ciudad de Buenos Aires. Intentaba perpetuar sucesos, establecer modas y costumbres y consagrar escritores. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/El_Hogar

Cuando visita Roma y se encuentra con su pasado sacro-imperial de monumentos, templos y alusiones a emperadores, o cuando llega a la región de Sajonia, en especial Weimar, con los nombres propios del imponente Romanticismo alemán, el cronista teje conexiones con el pasado legendario de ciudades y pueblos que, al estar vinculados con ciertos episodios históricos significativos, son parte de un drama común y universal, de una historia de batallas, de vida de celebridades de la música y la cultura como algunos Césares, Hugo, Liszt o Schiller: "El recuerdo de los mayores poetas de Alemania y el de Liszt, Wieland, Nietzsche y Herder está unido por lazos sutiles a sus silenciosas arboledas -bellas, con la profunda belleza de los árboles de Turingia-, a su río Ilm, tantas veces cantado por Goethe." (2007, 59). Esta forma es constante en toda su trayectoria como cronista y alcanza hasta los últimos viajes, según amerite.

En suma, la imaginación integrada con los ecos barrocos y la historia documentada es una constante que le permite trazar relatos donde Mujica Lainez detecta intersticios y pasajes fronterizos de tiempo y espacio, un mundo poblado de curiosidades y elementos que activan su memoria libresca.

Partes de un oriente ¿exótico?

> "Al volver a Tokio una luna bermeja me acompañó. La luna de los poetas de Occidente que escriben sobre el Japón, recreándolo, esa luna que es como una farola redonda de papel, existe". (Mujica Lainez, 2007, 99)

Alejandra Laera, en el prólogo de *El arte de viajar* (2007) afirma que Mujica Lainez es el cronista viajero que se mueve en el mundo como en su casa (p13). En su experiencia viajera oriental notamos que el autor de *Bomarzo* tiende al relato exotista. Las razones pueden ser muchas, quizá una de ellas sea el asombro que producía, por entonces, el atravesar el umbral (Camblong, 2005) hacia otro lado del globo; o los estilos pintoresquistas y telúricos que los escritores decimonónicos cultivaron y que influyeron en su forma de mirar el mundo; sin perder de vista su capacidad de aguda observación que no se conformaba con banales impresiones.

En cualquier caso, estos factores promueven una escritura siempre híbrida que en ocasiones muestra los cruces genéricos, favorecidos allí donde el camino del

viajero se intersecta con la labor periodística. Ejemplo de ello encontramos en las escrituras producidas al tiempo que formaba parte de la misión económica del gobierno argentino. Un caso destacable pertenece a la primera etapa, cuando al llegar en 1940 a Pekín (China) narra los episodios de la renuncia del Emperador Pu-Yi y la posterior huida de la Ciudad Perdida: "Curioso o nada envidiable destino el del último Hijo del Cielo. Señor de la Miríada de Años, Emperador de China hasta 1912 y Emperador de Manchukuo desde 1932" (Mujica Lainez, 2007, 41). Así el abordaje histórico recrea y justifica el relato del viajero que está narrando los primeros años de la república después de milenios de linajes dinásticos.

Cuando cuenta un viaje en tren a través del complejo *Pekin Railways* exagera y embellece, así dibuja una especie de pintoresquismo mesurado que expresa más sorpresa que fascinación:

> Los sables de los militares- que todavía hoy, a pesar de la modernización del uniforme, curvan su hoja y decoran su empuñadura de laca y de bronce, lo mismo que los samurais del periodo Tokugawa-, golpean incesantemente en el balanceo del tren, contra las cantimploras y contra los fusiles (...) Resulta una verdadera expedición cruzar los coches que separan al vagón-comedor. Para hacerlo, se debe andar a saltos entre cajas y valijas y cuidar de no pisar algún pie, pues los japoneses se descalzan en el tren como en su casa, y sus zapatos, zapatillas, botas militares y ghetas bailan solos en el suelo entre las cáscaras de manzanas (en Corea las hay muy buenas) y de mandarinas." (2007, 118)

El cronista viajero reconoce su rol al admitir su afán por hallar curiosidades y/o características significativas, memorables y "existe y no decepciona y colma las esperanzas del buscador de extremoorientalismos" (2007, p. 119). Esta búsqueda de una versión de lo extremo puede radarizarse en la crónica *Las perlas cultivadas*[71] (2007), donde desarrolla dos experiencias: la primera, la visita a los templo shinto[72]

[71] Kyoto, 4 de marzo de 1940.

[72] El sintoísmo o shintoísmo (神道 Shintō) es una religión originada en Japón, a veces considerada la religión indígena de Japón. Junto con el budismo, es una de las dos principales religiones del país. Una de las religiones del este asiático, se basa en la veneración de deidades o espíritus sobrenaturales que existen en toda la naturaleza y que en japonés son llamados kami. La conexión entre estos espíritus y la naturaleza permite considerar el sintoísmo como una religión animista. Adaptación de fuente: Sintoísmo - Wikipedia, la enciclopedia libre

de Ise; la segunda, el encuentro con el comerciante de perlas más importante de entonces. Esta nota condensa distintos elementos que se articulan en la mirada del cronista, de modo tal que podemos leer entre líneas la convivencia entre la tradición japonesa de una religión animista; la historia medieval y la adopción de la forma de producción y desarrollo económico del capitalismo occidental. Imágenes como "se alzan las avenidas arboladas que conducen a los lugares sacros" (100) o "el japón milenario y el japón actual esperan al viajero en la estación de Ueno" (99); o bien, lugares u objetos dotados de ciertas características que le reclaman ir a su enciclopedia de mitos clásicos para establecer algún parangón reconocible, "Tokuye-no-Omikami, diosa de las granjas, de las cosechas, de la sericultura, Ceres de la mitología shinto" (100).

En su relación de las experiencias orientales, el narrador cronista se muestra conmovido ante el encuentro con ciertos paisajes y monumentos. Así, los ríos, arboledas, portales, puentes, templos, senderos, son utilizados para construir imágenes donde lo humano y la naturaleza se funden: "El kimono de la danzarina se parece a la lluvia" (2007, 97). Tal es la inmersión (Agudelo, 2012, 20) de nuestro observador en la ancestral cultura que su relato incorpora y hace participar (Derrida, 1980) formas genéricas orientales como el *haiku* tradicional a la hora de relatar las delicadezas de la cultura nipona. En este sentido los lectores nos encontramos con imágenes tales como "las raíces de los árboles se retuercen como pulpos" (p.97) utilizada para ilustrar los senderos de *sugi*[73]; aquellos árboles de la especie de criptomerias, silenciosos guardianes de historias ancestrales, en los que rodean o conducen a los templos.

Al visitar Kyoto, Nagoya o Tokio e ingresar a los templos, el cronista señala las solemnidades que la ocasión exige, como lo hace cuando recorre los espacios europeos, los rituales y hábitos de los practicantes: "allí nos lavamos las manos y quitamos los abrigos, porque así lo exige la liturgia" (101).

[73] El *sugi* es el árbol nacional de Japón, comúnmente plantado alrededor de templos, con muchos y enormes árboles plantados siglos atrás. Sargent (1894; *The Forest Flora of Japan*) registra el instante en que un Daimyō (amo feudal) que era demasiado pobre para donar una luz votiva de piedra en el funeral del Shōgun Tokugawa Ieyasu (1543–1616) en el altar Tōshōgū, pero a requisitorias permitió plantar una avenida de sugi, "para que futuros visitantes sientan su protección del calor del sol". La oferta se aceptó; y la avenida, aún existente, tiene 65 km de longitud, y "es sin igual de grandeza". Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Cryptomeria_japonica

Los relatos de su viaje por el cosmos oriental muestran el doble ejercicio de aquel que, por un lado cuenta, describe e informa las novedades y, por otro, oficia de traductor de las otras culturas, tamizada por su formación letrada. En esa operación de traducción se refuerza lo que más tarde va a llamar Edward Said, en su obra *Orientalismo* (2002), la dinámica de la construcción que hace Occidente de Oriente que, desde la óptica decimonónica, empieza a consolidarse en calidad de viaje de peregrinación en el mundo anglo-francés que leyó Mujica Lainez en Lane, Hugo, Flaubert y Burton, entre otros, tendencia en la mirada que, incluso, moldea al modernismo hispanoamericano:

> Las excentricidades de la vida oriental, con sus viejos calendarios, sus exóticas configuraciones espaciales, sus lenguas desesperadamente extrañas y su moralidad aparentemente perversa, se reducían de manera considerable cuando aparecían como una serie de detalles presentados en el estilo normativo de la prosa europea. (Said, 2002, 230)

En esta apreciación, en esa conexión viajera e intercultural confluyen un conjunto de representaciones que varían de Francia a Inglaterra, pero que pueden entenderse como maneras de atravesar la mirada judeo-cristiana para incursionar en otros puntos de vista; de explorar las formas arábigas; de experimentar en cuerpo las lecturas eruditas de geografías y culturas lejanas; de atravesar el subcontinente indostánico; de prolongarse hasta el místico cosmos de dragones, biombos, jardines, pagodas, bambúes; un completo distanciamiento espacial para sumergirse en un mundo más antiguo y dejarse envolver, en su caso, de un relativo exotismo: “la inmersión de los escritores en los mundos que van a croniquear es determinante para reconocer la comprensión que tienen de su tema” (Agudelo, 2012, 19).

Imágenes espectrales

En la entrevista *A fondo* de la TVE, Mujica Lainez admite el gusto por lo referido al ocultismo, la demonología, la astrología y otras materias afines. Además, en ese mismo reportaje, afirmó que poseía una rica biblioteca sobre demonología a la cual consultaba, y cuya inquietud se plasma en *El viaje de los siete demonios* (1974), una travesía por la tierra de seres infernales que representan cada pecado capital. La imaginación de espectros y fantasmas no sólo puebla de manera prolífica su obra

ficcional, sino que trasciende las fronteras ficcionales para insertarse como recurso para denotar sensaciones e impresiones viajeras plasmadas en las notas de prensa. Podríamos anotar que esa característica da forma tanto a ambientes existentes como imaginarios, en una impronta constante que recrea la decadencia y el apetito romántico a partir de cierta representación sobre lo bello.

> La ciudad entera vive bajo el signo preclaro de los dos grandes poetas. Goethe la habitó desde 1775 hasta 1803. Schiller, desde 1799 hasta 1805. Ambos amaron, soñaron y murieron en ella. Por eso, dijérase que sus espíritus luminosos vagan todavía por las calles estrechas y por los jardines perfumados. Población de raro privilegio artístico es ésta." (Mujica Lainez, 2007, 59)

Allí leemos que los fantasmas y espectros no son corporeidades tenebrosas, sino símbolos literarios que le permiten escenificar temas desde la memoria, las representaciones identitarias y la persistencia en el tiempo, tal como leemos en la crónica *Goethe y Schiller tienen severas tumbas en Weimar* (2007).

También en sus críticas literarias y artísticas apela a lo espectral para hacer notar las influencias de autores, artistas y otras personalidades del pasado, en sintonía con su idea de que lo antiguo convive con lo moderno. De este modo, corroboramos esta constante en su escritura que integra la cultura tradicional y los aportes contemporáneos, tanto en las comunidades latinoamericanas como en las asiáticas y europeas.

En sus notas las ciudades de la antigüedad son presentadas como teatros donde se pasean sombras. Cada pequeña porción urbana revela el nombre de un ilustre; en el Palatino romano resuena la risa de algún emperador; entre los escalones de Trinità dei Monti se puede cruzar con algún espectro pretoriano. En los comentarios sobre ruinas o edificios antiguos, describe estos espacios como habitados por "sombras" o "presencias" del pasado, dándoles un carácter casi sobrenatural.

Datamos una crónica que le permite apelar al recurso del fantasma es *La ruta mágica: Eléusis, Delfos* (2007). Aquí el narrador se interna en regiones no tan conocidas de la historia medieval europea.

> La historia de la Grecia medieval, que en general se conoce tan poco, tiene una belleza dramática. Pasan por ella, como fulgurantes efigies de tapiz, las damas melancólicas y los férreos adalides francos que se mueven con sus yelmos de gesta y sus banderas heráldicas, sobre un fondo increíble de columnas dóricas y estatuas desnudas. Sus fantasmas pueblan las huertas cultivadas en el drenado de Copaïs y conviven en su tierra color sangre con Antígona y con Edipo. Allí he creído entreverlos, en los zigzags del automóvil que corría rumbo al Parnaso prestigioso.”. (Mujica Lainez, 2007, 263)

Lo que está ausente es revivido por una memoria donde las experiencias, observaciones y lecturas emergen como presencias y lo inaccesible pero imaginable toma forma en el ejercicio creativo. Apenas se alcanzan a entrever esas formas corpóreas inmateriales que vagan por salones, pasillos, hasta disolverse; esas formas inasibles rememoran lo ilustre, lo mitológico, las glorias pasadas, por lo menos en Mujica Láinez. En ese dar cuenta, lo espectral se integra con el paisaje donde la naturaleza cobra características humanas de forma sinestésica: “Me pareció entonces que todos los árboles de Weimar estaban diciendo versos, así como me había parecido que a la altura de Bonn, el Rin canta con música de Beethoven.” (2007, 61). Notamos que las imágenes fantasmales no se utilizan aquí para crear atmósferas terroríficas, sino que operan como metáforas para abordar cuestiones existenciales, traumas y el pasado, ajenas al lugar común promovido por la industria cultural, quizá por ese carácter solemne y de hombre de otros tiempos que le adjudicaba Borges.

Por otra parte, Daniel Link (2009) extrae de *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* de Giorgio Agamben una frase que permite conectar los mundos no ficcionales con los fantásticos: “sólo si somos capaces de entrar en relación con la irrealidad y con lo inapropiable en cuanto tal, es posible apropiarse de la realidad y de lo positivo”. Link continúa con una afirmación acerca del fantasma a los que califica como difíciles de asir, aunque posee su historia, su lógica y su ritmo, lo cual en Mujica Lainez funciona cuando visita lugares específicos donde esas posibilidades (lógicas) hacen admisible verlo, sentirlo, tocarlo, olerlo (aparición). Esto puede ejemplificarse con la crónica de su viaje a Combray

Recuerdos de Proust[74]: “es posible respirar hoy la atmósfera que le sugirió a Proust el provinciano comienzo de su obra (...) la habitación en la que el enfermizo Marcel aguardaba, angustiado, el beso de su madre” (2007, 345).

De este modo, ese mundo europeo pasado, narrado e invocado por el cronista, se presenta bajo figuras o manifestaciones que instalan la dialéctica entre presencia/ausencia, en consonancia con el rastreo que efectúa Agamben acerca de la melancolía, que rinde culto a lo que falta y deja una fuerte impresión, una cicatriz donde lo real es reemplazado por lo irreal, el velo de una carencia, el reemplazo obsesivo a modo de fetiche.

La fase de guerra

Si bien no podríamos afirmar que el autor de *Misteriosa Buenos Aires* ha sido un corresponsal de guerra, pues esa tarea no implica sólo informar acerca de novedades de un conflicto además de estar presente en el territorio bélico, de forma inmersiva, sino que también supone interpretar y analizar los hechos para brindar un contexto político, social y geopolítico que ayude a conocer los motivos y consecuencias de los conflictos. Más bien consideramos su experiencia con relación a los sucesos bélicos como una aproximación en términos de lo que Eric Hobsbawn propone en *Historia del siglo XX* (1994) cuando plantea que “la crónica histórica del siglo y, más concretamente, de sus momentos iniciales de derrumbamiento y catástrofe, debe comenzar con el relato de los 31 años de guerra mundial” (28).

Aunque en este fragmento el científico social britanico, autor de la *Era de la Revolución* hace referencia al trabajo del historiador, la cita en cierto sentido se ajusta a lo que tratamos aquí respecto a la ineludible atención que el viajero-cronista que transita por aquellos años en Europa, le presta a los sucesos que lo rodean y que coinciden con las fases intermedias del nazismo en Alemania y el fin de la Segunda Guerra Mundial. Por esa razón decidimos tomar una crónica de 1935 y otras de 1945, donde evidenciamos al cronista inmerso en esos contextos bélicos y traumáticos:

a) La casa Parda

[74] Publicado originalmente 9 de Octubre de 1977

Junto a un contingente de norteamericanos y británicos, Mujica Lainez y otros periodistas sudamericanos visitaron la sede fundacional del nacional-socialismo en el año 1935. La crónica que articula lo narrativo y lo descriptivo para visibilizar la estrategia de la gestión alemana para promover su maquinaria propagandista en todo el mundo a través de la prensa: "Los británicos agobian de preguntas al traductor. Casi todas, son muy difíciles de contestar, políticamente, de suerte que el muchacho si limita a señalarles, aquí y allá, las fotografías de los 'ases' de la causa y los estandartes negros y escarlatas" (2007, 76). En este fragmento del texto periodístico titulado *La Casa Parda de Munich es la cuna del nacional-socialismo de Alemania*[75] (2007) el cronista infiere los intersticios de la maquinaria de la campaña nazi a través de la sutil alusión de los interpelaciones de los periodistas que son evadudas por el guía.

Aunque ya desarrollado en Alemania, pero recién asomando a escala mundial, el nazismo incipiente comienza a desplegar una narrativa fundacional con una historia controlada y modelada para la prensa, la cual Mujica Láinez capta y testimonia como enviado especial. Es por ello que menciona "el acto informador" (Barthes, 2009, 192) a partir de darle voz del guía refiriéndose a la figura del Führer, el líder carismático que, "como ustedes recordarán, hubiera deseado ser arquitecto" (2007, 76); el arquitecto que decoró la sala del congreso y el arquitecto de una nación, que el cronista evoca en tono de sarcasmo "la miramos con más atención y nos felicitamos de que el constructor de la nueva Alemania no sea sus casas" (76). Al final del artículo, continúa en su rol inmersivo (Agudelo, 2012) y describe la visita del contingente al estudio de Hitler, donde Mujica Láinez presta atención a los papeles y libros que se disponen de acuerdo a una suerte de montaje propagandístico que ofrece un imaginario acerca de lecturas del jefe del Reich; materiales todos referidos "a la ventaja de la paz y los horrores de la guerra (...) apílase una verdadera biblioteca de tendencia pacifista" (77). El tono irónico y de burla persiste hasta el final, cuando indica que los periodistas se miraban entre sí y tomaban nota, en especial con una norteamericana predominó el intercambio y se infiere esa complicidad. Asimismo, la ironía vehiculiza la crítica al nazismo en la crónica *En las universidades alemanas las tradiciones se mantienen incólumes*[76]

[75] Publicado originalmente el 21 de agosto de 1935.
[76] Publicado originalmente el 12 de agosto de 1935.

(2007) donde le cronista pondera las casas de altos estudios medievales alemanas, que a raíz de “los ataques de los hombres y los siglos” (2007, 66) son resguardadas por la sociedad y han sobrevivido incluso a los ataques de Hitler, quien por entonces intentó disolver las corporaciones estudiantiles, en las que identifica como acomodadas clases aristocráticas, indiferentes, tras “sus jarras de cerveza”, al proyecto del nacional-socialismo.

b) La reconstrucción europea

Los corresponsales latinoamericanos que cubrieron la posguerra (décadas de 1940 y 1950) tuvieron una perspectiva única, marcada por la distancia geográfica y política de sus países respecto al conflicto, pero también por el interés en sus consecuencias globales. Muchos países de América Latina no fueron protagonistas centrales en la segunda guerra mundial, excepto Brasil o México, lo que permitió a sus periodistas una mirada menos polarizada que la de europeos o estadounidenses. En su trabajo sobre los viajeros hombres de letras, Patricio Lennard dedica el inicio de su columna en el suplemento *Radar - Página 12* una reflexión sobre el autor de *Los ídolos*:

> Hacia fines de 1945, entre las ruinas todavía humeantes de la Segunda Guerra, sin poder evitar sufrir en carne propia las penurias que el racionamiento de la comida imponía también a aquellos que se hospedaban en los mejores hoteles, Manuel Mujica Lainez comprobaba, no sin cierto asombro, que en Londres se podía comer por mes solamente un huevo. De hecho, en el Dorchester Hotel, donde él se alojaba, en un almuerzo en el que había uvas de postre (casi un lujo por aquellos días), cuenta que los comensales, sentados en un espléndido salón con cuadros de Reynolds en las paredes, se resignaban a tomar cada uno una sola uva, lejos de cualquier tentación dionisíaca. (2008)

Varias crónicas del año 1945 se ocupan de los episodios viajeros por el Reino Unido, donde Manucho describe la fase inicial de la reconstrucción del viejo continente tras la Segunda Guerra Mundial. Entonces podemos notar, al igual que Patricio Lennard, que el cronista tenía desarrollado el sentido de observación a través del cual podía notar tanto las carencias de la refinada clase porteña como las

que atravesaban la sociedad europea después de Hitler. Nuestro cronista confiesa cierta simpatía por el pueblo inglés, envuelto en una especie de espíritu cooperativo en el cual las diferencias y distancias de pensamiento son postergadas para poder salir a flote luego de bombardeos y lesiones de una guerra que, luego de haber terminado, dejó tras su paso importantes secuelas en la sociedad urbana que tiene su marco de operación y control desestabilizado (De Certeau, 2008). Por eso el cronista registra la sensación colectiva del verse amenazados por la fuerza invasora de la Alemania de Hitler: "La guerra, al confundirlos a todos en la promiscuidad de los refugios, ha hecho lo que parecía imposible. Ahora las penurias de la posguerra completan este inesperado efecto de solidaridad ante el riesgo permanente" (2007, 127).

El fragmento anterior pertenece a la crónica *La guerra formó una nueva conciencia nacional británica*[77]; allí se da cuenta, entre otras cosas, de la apremiante escasez en todos los rubros de la actividad económica que reinaba en el país. Así el corresponsal apela al recurso de anotar las impresiones y sensaciones que percibe de un espacio donde predomina la idea de restos; de secuelas en un polo industrial textil: "En Birmingham, Stafford, Liverpool, Saint Helens y Manchester he visto a vuelo de pájaro la vertiginosa eficacia con que opera esa *conciencia nacional*." (2007, 128). El periodista observa, inspecciona y conversa con fuentes (Agudelo, 2012) de distintos extractos sociales, relevando distintos puntos de vista para poder arribar a posibles conjeturas. Del mismo modo procede en París, donde la reconstrucción debe suturar las heridas de un pueblo "para el cual el individuo contaba antes que nada. La amistad es más fuerte en muchos casos que el rencor político" (178). La frase pertenece a la nota periodística *Prestigio del general De Gaulle*[78]. Cierta responsabilidad pesa sobre el líder francés, según afirma Manucho, pues tiene la difícil tarea de suturar las heridas entre quienes han sido colaboracionistas de los alemanes, tribunales, ciudadanos descontentos y otros grupos de presión conformados por socialistas, comunistas, demócratas cristianos, por nombrar algunos.

En ambos títulos mencionados en este apartado prima la descripción como estrategia predominante. En el artículo enmarcado en el país galo se describen

[77] Manchester, publicado originalmente el 29 de septiembre de 1945.
[78] París, publicado originalmente el 31 de octubre de 1945

sucesos que van desde un novedoso plan de educación impulsado por un escritor, ministro de Educación que, según el cronista, es reconocido en Argentina y cuyo apellido prometió no mencionar, hasta el estado deplorable de entonces del Palacio de Versalles, recuperado por el cronista con palabras de Darío: "Oro y vino de un Versalles doliente" (2007, 181) y el desorganizado Louvre, con sus colecciones mezcladas arbitrariamente, de modo tal que el cronista ve a "Delacroix codearse con Rembrandt y Cezanne estar cerca de los holandeses" (182). Al acceder a esa semiesfera se activa nuevamente, como hemos señalado en títulos anteriores, su cultura libresca.

Las crónicas de esta época logran captar las marcas y los efectos de la guerra y cómo ésta ha afectado a los países involucrados en sus diversos órdenes: social, económico, edilicio; tal como lo leemos en *Los problemas de París*[79]*:* "a cambio de todo lo que se llevaron -y que representa miles, miles de millones de francos, que quién sabe cuándo se recuperarán-, los alemanes solo han dejado una cosa en París: el ataúd de Napoleón" (2007, 183). Esta especie de hipérbole expresada en monto dinerario es una forma de buscar establecer empatía con quien lee su columna "No habrán olvidado los lectores el efecto wagneriano que Hitler esperó obtener con la devolución de los hijos del héroe" (183). Dichas alusiones al lector que se prolongan hasta el final de la nota pueden leerse también en otros artículos en los que el periodista busca conectar, desde otro continente, con quienes visitan las páginas del diario *La Nación.*

El artículo *Los problemas de París* revela la crisis habitacional que vive la ciudad "no hay forma de encontrar alojamiento en la capital de Francia" (184), al tiempo que registra el movimiento de contingentes de soldados y visitantes que se ven obligados a alojarse en casas de propietarios con más de cuatro habitaciones. En esa búsqueda, el escritor reconstruye desde su rol en prensa una porción de la complejidad de habitar una ciudad (De Certeau, 2008) de posguerra como acotado fragmento más de la historia de la ciudad de las luces. El testigo directo permite desplegar el *shifter* que Roland Barthes denomina *testimonial*, el cual forma parte de la caracterización del discurso de la historia en su tenor constatativo al señalar la carencia de vacantes residenciales.

[79] París, publicado originalmente el 2 de noviembre de 1945.

El contexto de recuperación y estabilidad de esta fase lo describe Hobsbawn que sin conflictos pudo encontrar cordura aunque fueran los comienzo de la guerra fría:

> En un determinado momento de principios de los años sesenta, pareció como si la guerra fría diera unos pasos hacia la senda de la cordura. Los años peligrosos, desde 1947 hasta los dramáticos acontecimientos de la guerra de Corea (1950-1953), habían transcurrido sin una conflagración mundial, al igual que sucedió con los cataclismos que sacudieron el bloque soviético tras la muerte de Stalin (1953), sobre todo a mediados de los años cincuenta. Así, lejos de desencadenarse una crisis social, los países de la Europa occidental empezaron a darse cuenta de que en realidad estaban viviendo una época de prosperidad inesperada y general (2016, 159)

Vemos en Mujica Láinez cómo el cronista, sumergido en el mundo de posguerra, asume la tarea de implicarse en las escenas y acontecimientos recreados. Esta garantía de fidelidad se logra articulando los embragues testimoniales (Barthes, 2009) con las colecciones de *existentes,* elemento del enunciado que permite elaborar los conjuntos de restos y despojos de guerra que conforman un conjunto que refuerza la idea de destrucción: edificios destruidos, caminos con escombros, puentes volados, muelles obsoletos, que se conjugan en la frase culminante “horrores de la guerra”. (Mujica Lainez, 2007, 185) El narrador evita “ser un reportero seco, objetivo, imparcial, sintético y, encima de todo, embustero.” (Agudelo, 2012, 219)

Trayectos latinoamericanos

Entre tantas experiencias andariegas de Mujica Láinez, son contables las de las ciudades de Perú, Bolivia, Brasil y el interior de Argentina (Salta y Jujuy). A diferencia de los viajes europeos y asiáticos, donde visitaba de manera consecutiva países de una misma región continental, en el territorio americano se desplazó a cada uno de los países mencionados en distintos momentos de su vida.

Durante su visita al Perú, elabora una conjetura sobre las colecciones de arte privadas, que no están al alcance del público, y que, a diferencia de los incompletos

museos y salas de muestras de las instituciones públicas, resguardan una porción más amplia de los objetos de la cultura incaica.

> Por ello me apresuro a recomendarles a mis compatriotas presuntos huéspedes de la ciudad de los reyes que, luego de recorrer sus museos oficiales y sus conventos e iglesias, que atesoran tantas horas de importancia única, procuren los medios de llegar a las colecciones que son el fruto del esfuerzo privado, para no regresar a la Argentina con una enorme 'laguna cultural' e su panorama. (Mujica Lainez, 2007, 287)

En *Las colecciones privadas de Lima*[80] (2007), además expresa una importante consideración:

> Cuando uno vuelve del Perú, mucha gente le pregunta si ha conocido el Cuzco o Machu Picchu, como si se tratara de ir de Buenos Aires al Tigre o La Plata. No saben que para llegar desde la capital peruana a la antigua capital de los Incas hay que andar una hora y media en avión (...) es menester viajar durante tres horas y medias en autocarril. (2007, 285)

Ponderamos la persistencia que requiere el hábito andariego, la travesía que, contando los medios de transporte del siglo XX, genera las fatigas de aquellos viajes. Estos desplazamientos le permitían al cronista conversar con turistas de otros lugares del mundo y poner en acción sus habilidades cosmopolitas que le permitía manejarse en distintos niveles de heteroglosia. En la crónica de colecciones limeñas arriba mencionada, nuestro autor conversa, en un contexto de culturas en contacto (Camblong, 1991) con un potentado norteamericano admirador del patrimonio tangible indígena que desea observar con exclusividad lo que en colecciones presentadas en París puede admirarse en un sentido más general, y cuyo impacto ha influido hasta en la moda francesa, en una especie de diálogo intercultural: "la muestra arqueológica y artística recientemente presentada por los peruanos en el *Petit-Palais* de París, una muestra que ha constituido una verdadera revelación para el público cosmopolita que la visitó entusiasmado" (2007, 286).

En el relato, en que se da cuenta de esta búsqueda de colecciones, el cronista reconoce que el patrimonio cultural del imperio y la colonia se encuentra en

[80] Buenos Aires, 10 de enero de 1959

manos particulares, lo cual revela un singular *reparto de lo sensible* (Rancière, 2014) en cuanto a las formas de apropiación de lo invaluable, cuyo acceso a los bienes simbólicos depende de la red de conexiones que maneja el cronista pues no se encuentran disponibles para el público en general. Así, el cronista efectúa el recuento de la valiosa cantidad de bienes y tesoros de Manuel Mujica Gallo, cazador de safaris africanos y coleccionista acérrimo, entre otros nombres propios. Recomienda a los lectores que las visiten y, en tono de viajero virreinal, nombra a Perú como "*la ciudad de Pizarro"* (293), así también lo hace con La Paz "es la ciudad que Alonso de Mendoza fundó a mediados del siglo XVI" (2007, 81).

Mujica Láinez viaja a Bolivia, tras la Guerra del Chaco, en lo que considera un momento de recuperación, en el cual hasta los turistas vuelven a visitar el país. El conjunto de notas titulado *Oro, estaño, petróleo y bismuto*[81] (2007) tiene la estructura de un diario de viajes en el que uno de sus subtítulos despliega con un estilo magnánimo la biografía del entonces presidente Busch, quien con 34 años de edad había sido consagrado como mandatario del País y héroe de guerra. En este aspecto, el cronista señala de un modo atípico, en un "periodismo en primera persona" (Agudelo, 2012, 38) una inclinación positiva hacia la joven figura presidencial, de línea sanguínea mestiza y sin linaje aristocrático, que supuestamente llevará consigo un relativo aire innovador al país: "sabemos también que los hombres jóvenes han hallado un seguro derrotero para encauzar esa producción (...) No vacilo en afirmar que la industrialización del país sobrepasará todas las previsiones" (Mujica Láinez, 2007, 84). Notamos que esta expresión un tanto inusual en un hombre formado entre las familias conservadoras porteñas vinculadas al campo argentino y a la estirpe hispana. Podemos arriesgarnos a suponer que el perfil militar del presidente pudo haberlo llevado a tal consideración.

Además, en esas crónicas en el territorio boliviano, volvemos a notar ese registro de la mirada andariega donde conviven lo antiguo y lo moderno, al igual que en sus viajes, por Oriente o por el Mediterráneo. En uno de sus viajes a Río de Janeiro, Mujica Láinez enumera obras de pintores y/o artistas plásticos que han logrado un prestigio importante en salas públicas, como la sede brasileña de la galería Bonino de arte contemporáneo y moderno, que también contaba con sedes en New York y Argentina. En aquellas salas encontró obras de Forner, Soldi,

[81] La Paz, publicado originalmente en agosto de 1938.

Clorindo Testa, Basaldúa, por nombrar algunos; todos artistas que han adquirido renombre y han contribuido al desarrollo de la plástica contemporánea argentina “sin la ayuda extraordinaria todavía de la proyección sobre el gran mercado internacional” (1984, 669). Sin embargo, Mujica Láinez afirma que es cuestión de tiempo el reconocimiento mundial para quienes reúnan las condiciones establecidas por los regímenes canónicos de consagración. Aquí la tarea del cronista encuentra conexión con la del crítico de arte, por eso sus textos periodísticos, en estos casos, presentan mixturadas participaciones genéricas (Derrida, 1980). Mujica Láinez supo cosechar a lo largo de los años su fama de conocedor de las normas de composición artística, que sumada a su formación enciclopedista le dieron el crédito para presentar en sus notas de prensa ponderaciones, comentarios y opiniones sobre cuestiones estéticas.

Consideración andariega

> Todas las crónicas de viaje de Mujica Lainez tuvieron su origen en la actividad periodística; de allí que combinen el placer estético del viaje que sus observaciones mundanas nunca abandonan con el hecho de saber para qué y para quiénes se escriben esos relatos” (Laera, 2007, 2).

Para sintetizar este capítulo, en consonancia con el epígrafe que inaugura este apartado, nos interesa resaltar que el rol de Mujica Láinez en la prensa es el motor que impulsa su actividad de columnista, cronista y comentarista dotada de experiencias viajeras (Laera, 2007). A partir de una estética híbrida que convoca una diversidad de formas genéricas que incluyen principalmente el periodismo, la biografía poetizada y la novela histórica, Mujica Láinez moldea la fase inicial de su obra autoral a la que le sucederá un momento de consagración con la novela *Bomarzo* e incluso con sus especies de autobiografía y biografía familiar que llaman la atención por sus curiosos narradores: un perro; una casa en demolición. De toda su trayectoria, estimamos que la obra cronística del autor de *Los cisnes*, es la porción menos explorada por la crítica, la cual presenta un espesor prolífico por recorrer.

El vínculo con la crónica es datable a partir de su incipiente carrera en medios y su inmersión en los círculos intelectuales con los cuales se relaciona de manera continua y que ha conseguido frecuentar a partir de sus inquietudes literarias y gusto por la historia.

Mujica Láinez aborda la crónica en múltiples aspectos y acepciones. Lo podemos considerar un cronista viajero, pero también un cronista histórico, y al mismo tiempo un cronista que refiere los sucesos de su presente, cumpliendo el rol de periodista corresponsal de las novedades del mundo, desde los primeros viajes en Zeppelin hasta el nacionalsocialismo alemán.

Este género amplio, exento de toda pureza y donde otros géneros "pertenecen sin pertenecer" (Derrida, 1980, 10), influyó en la formación de muchos letrados criollos, con experiencias en lecturas de viajeros europeos que llegaron al Cono Sur y luego volvieron para escribir sus clásicos trabajos, o de aquellos americanos que viajaron a otras leguas de distancia.

No podríamos asumir que Mujica Láinez exploró y practicó una forma genérica específica, nos inclinamos más bien a pensar que la hibridez domina sus composiciones. La crónica histórica, la crónica de color, la que registra acontecimientos del mundo intelectual, la del escritor viajero, la coyuntural, la inmersiva testimonial, entre otras, son distintas concreciones que van modulando la producción del autor hasta los últimos años de vida. A su vez, podemos ir anotando, para la consideración del capítulo final, como un hacedor y un atento lector de este género, cuyas acepciones pueden reconocerse en el convulsionado siglo XX.

Por otra parte, la mirada, por momentos cercana a la del crítico de arte, constantemente lo lleva a ponderar estéticamente la pervivencia de lo milenario, lo antiguo o lo tradicional, en diálogo con el arte y la literatura. A su vez, el cronista pone el acento en las simultaneidades que genera la convivencia de las innovaciones de la modernidad con los restos del pasado representado en edificios, objetos artísticos y de colección, figuras religiosas, costumbres y hábitos, y otros aspectos urbanos y de idiosincrasia de los distintos destinos que visitó. Así la crónica, en sus aspectos múltiples y en los subgéneros que con ella se entraman, puede registrarse como un elemento que interconecta la producción periodística, literaria e histórica de Manuel Mujica Láinez.

Las travesías referidas a la Donna Gallardo

> La falta de imaginación se ejercita en el orden, se canaliza en el trabajo, percibe sin esfuerzo la vigencia del yo, y por lo tanto de sus derechos, y por lo tanto se expresa a la democracia, y por lo tanto en la revelación divina particular y hasta razonable del protestantismo. La paradoja de este dilema está en esto: decidida (¿resignada?) a la eficacia, no hay eficacia comparable a la de la imaginación. Una vez que descarta las posibilidades de la modorra, del devaneo, de las tentaciones que acechan fuera de los límites siempre decepcionantes de la tarea cotidiana, el imaginativo es más eficaz que el eficaz. (Gallardo, 2022, 261)

Las travesías referidas a la Donna[82] Gallardo

> *La donna è mobile / qual piuma al vento / muta d'accento / e di pensiero*[83]. (Verdi, *Rigoletto*)

Sara Gallardo no sólo escribía ficción, además de ser autora de novelas y una colección de cuentos, ha publicado un cuantioso número de artículos periodísticos en distintos medios de la prensa argentina. Tuvo una vida marcada por viajes que también dejaron huella tanto en su obra ficcional como en sus crónicas.

Este transitar por el mundo y el interior desde la adolescencia, sumado a su entorno familiar, compuesto por notables personalidades de la cultura y la ciencia como Bartolomé Mitre, Miguel Cané y Ángel Gallardo, más los círculos intelectuales en los que supo desenvolverse, confluyen en un conjunto de cualidades escriturales que fueron desarrolladas a lo largo de los años, y que además coinciden con el pasaje de la modernidad sólida a la líquida, configurado por Baumann en los primeros años del nuevo milenio. Sus dos maridos, hombres de letras y del periodismo, y el recuerdo de sus hijos también aportan esta constante vinculación.

En términos de Paula Bertúa y Lucía De Leone en el prólogo de *Escrito en el viento. Lectura sobre Sara Gallardo,* las compiladoras sostienen que Gallardo fue

> periodista en varios medios gráficos argentinos de muy distintas tendencias. Sus intervenciones en ellos forman un arco también diversificado: entrevistas a celebridades nacionales e internacionales, insólitas corresponsalías, crónicas, divertidas páginas de moda y otras banalidades, columnas con firma y foto sobre una multiplicidad de temas, articuladas todas ellas con un estilo propio, y regulados por un tono impostado deliberadamente irreverente. (AAVV, 2013, 5)

[82] Con este nombre firmaba Sara Gallardo algunas de sus participaciones periodísticas en la Revista de los años sesenta Confirmado, *La donna è mobile*. Con esa praxis alcanza de configurar un personaje marcado por el uso de la ironía de tono paródico que será debidamente ampliado y referido a lo largo del capítulo.

[83] Traducción Google: *La mujer es móvil que pluma en el viento, cambia de acento y de pensamiento*

De esta manera, notamos en las lecturas de crónicas *Vivir de viaje* (2022) el mérito de haber logrado plasmar sus aptitudes para desenvolverse en distintos universos de discurso: calles metropolitanas, grandes desfiles, conversaciones con personalidades de la cultura contemporánea, presentaciones de libros, viajes en barcos y hasta en contextos semi rurales del interior argentino.

A partir de la mitad de la década del 50 Gallardo colaboró en medios como el diario *La Nación* y las revistas *Atlántida*[84]*, Primera Plana*[85] *y Confirmado*[86] con relativa constancia. Esta tarea se extiende hasta los últimos años de vida en Roma. Desde la capital italiana escribió hasta su muerte en 1988 crónicas para el diario *La Nación*, lo cual nos permite ubicarla en esa tradición de cronistas que producían desde el exterior, sin residencia permanente como Rubén Darío (Rotker, 2005). Para nuestra cronista la historia reciente es la que documentan los periodistas decimonónicos, sin embargo, para los lectores contemporáneos la historia está más cerca de lo que reconstruye, en este caso, Sara Gallardo; la historia del breve siglo XX, como lo sostenemos en este trabajo a partir del aporte de Eric Hobsbawn.

La autora de *Eisejuaz* empieza a tomar nota para colaboraciones mediáticas de lo que Jameson en *El giro cultural* (1999, 17) estima sobre el término

[84] "Atlántida fue una revista general y femenina publicada en Argentina entre 1918 y 1970 (...) Atlántida fue concebido como un semanario de noticias e interés general dirigido principalmente a mujeres (...) La revista también destacó por sus colaboradores habituales, entre ellos Leopoldo Lugones , Gabriela Mistral (de Chile) y Alfonsina Storni" Fuente: Atlántida (magazine) - Wikipedia

[85] El Archivo Histórico de Revistas Argentinas hace constar: El 13 de noviembre de 1962, apareció en la Ciudad de Buenos Aires la revista *Primera Plana*, dirigida por Jacobo Timerman, a quien le sucedieron Victorio Dalle Nogare, Ramiro de Casasbellas, Alberto Gabrielli, Manuel Urriza y Carlos Villar Araujo. El equipo de redacción contó con importantes periodistas como Tomás Eloy Martínez, Luis Ernesto González O'Donnell, Osiris Troiani, Ernesto Schoo, Jorge Sabato (...) Fue un fenómeno cultural masivo, que ya desde sus primeros meses alcanzó un promedio de circulación de 25.000 ejemplares semanales y en la cúspide de su popularidad, 100.000 ejemplares. La revista ofreció a sus lectores análisis locales con líneas políticas y económicas bien fundamentadas por periodistas, científicos, historiadores, intelectuales y artistas provenientes de diversos ámbitos del mundo cultural. Primera Plana – Ahira

[86] *Confirmado* fue fundada en 1965 por Jacobo Timmerman, tras la venta de Primera Plana, cuya dirección quedó a cargo de Ramiro de Casasbellas y Tomás Eloy Martínez. Entonces muchos aspectos otorgadas a *Primera Plana* también pueden reconocerse en *Confirmado*. Feudal, María Guillermina expone: "Entre las marcas que caracterizan la renovación del discurso periodístico durante la década de los sesenta, Alvarado y Rocco-Cuzzi (1984) destacan particularmente la introducción de elementos ficcionales y el distanciamiento irónico en función de construir una participación del lector en la decodificación de la realidad presentada. Mediante un cuidadoso entramado de voces provenientes de sectores políticos en pugna, las notas políticas ostentan una ilusión polifónica que, afirman las autoras, parece instaurar un lugar de interpretación para el lector. Ese espacio, si bien reducido a los límites de una interpretación forzada hacia la propuesta editorial, refiere uno de los presupuestos centrales sobre los que se monta el semanario: la renovación del público lector, permeable a los discursos de la psicología, la sociología y, en términos de literatura, a los procedimientos de la nueva narrativa". http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/V-2012/paper/viewFile/2397/1523

posmodernismo, el cual puede tener una acepción periodizadora que coincide con la emergencia de nuevos aspectos formales en el mundo, relacionados con un novedoso tipo de vida producto del nuevo orden de la producción económica. Esta nueva etapa, a veces llamada *modernización, sociedad postindustrial o de consumo* se extendió a las nuevas y crecientes configuraciones urbanas, gracias a la reproducción de los medios de comunicación y del espectáculo, reproducción impulsada y financiada por capitales multinacionales. Aquel renaciente momento del capitalismo puede localizarse en la posguerra, que deja una Europa devastada y provoca el consecuente desplazamiento del poder político y económico a Estados Unidos, a fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta.

En Gallardo se complementan el ejercicio en la prensa, la escritura y el desplazamiento por el mundo (De Leone, 2013). Asimismo, la lectura nos permite ver que produce desde distintos subgéneros del periodismo, de modo que leemos columnas, crónicas, opiniones sobre moda, reseñas y recomendaciones para viajeros, en notable coincidencia con los roles que supo desempeñar en distintas editoriales, ya sea como cronista, corresponsal, entrevistadora, columnista o redactora.

Desde un punto de vista formal, el conjunto de labores en la prensa nos permite advertir que Gallardo practica la crónica como un ejercicio paródico. Las narraciones de cautiva, la conjugación entre lo rural y lo indígena permiten inferir un conocimiento del caudal de posibilidades que como lectora puede disponer. Esos temas y marcos narrativos constituyen espacios que se han consolidado en las tradiciones literarias de Argentina y Latinoamérica y, que a su vez coinciden con la conformación de un nuevo público, más amplio y con posibilidades adquisitivas dispares que comprende desde los ejecutivos de empresas hasta las clases medias intelectuales.

Movimiento constante

En el prólogo a las crónicas de Gallardo, Lucía de Leone (2012) menciona a Hal Foster para convocar la figura de *artista etnógrafa,* entendida como aquella que asume el desafío de representar al otro por medio de las fantasías, intersticios e imaginaciones relevadas. En el caso de nuestra cronista se produce a partir de la diferencia entre el viaje concreto y el viaje evocado a partir de sus recorridos por

Europa, Medio Oriente, América y la Argentina: “el mundo es perfecto y desconocido, hay seres humanos diferentes a nosotros, créase o no” (Gallardo, 2022, 71). El adjetivo “desconocido” nos permite leer esa voluntad por atravesar fronteras, por poner en diálogo culturas, por la férrea perseverancia de pensar el viaje como medio de experiencia vital hasta donde lo indecible se presenta como un desafío hasta para ponerlo en palabras. o hasta atravesar el umbral a tientas.

De Leone expresa que Gallardo piensa el viaje desde dos aspectos: como movimiento o desplazamiento y como anhelo y sueño. Así, aunque los motivos del viaje son muy dispares, la prologuista lee una Sara Gallardo errante, movediza, peregrina[87] en su devenir como autora, pues el oficio escritural acompaña la vocación de itinerar por los caminos que finalmente la condujeron hasta Roma.

Es como el humo de *El país del humo*, metáfora de Argentina que supo recrear, con las disipaciones que su quehacer amerita. De manera constante, buscó eludir la sedentaria costumbre de poseer un domicilio permanente, para ubicarse en la zona de entre medios (Bhabha, 2002) de la residencia fija y la mensual nota de la cual sí teníamos certeza que ocurriera.

Cronista contemporánea de su por entonces

Si bien Sara Gallardo supo cultivar un estilo particular, sus producciones coinciden con lo que Jameson afirma como sustitución de la anterior oposición campo y ciudad, “centro y provincia, por el suburbio y la estandarización universal” (1999, 37), en este sentido, encuentra el tono escéptico al momento y lo podemos leer cuando narra las Alemanias de posguerras, cuando visita las discos psicodélicas neoyorquinas, cuando camina por las calles italianas en busca de alguna *trattoria* y reconoce las novedades de la industria de la moda o los estereotipos *punks* en ciernes.

> Italia es también encontrar a la naturaleza vuelta arte como un hecho común. Y Roma en verano, con nuevo partido político en el poder y eternos crímenes en las páginas de los diarios, es Roma en verano. Un sitio donde sentirse feliz. Parte de esa felicidad está en las trattorias. Y parte de ellas son viejas. Y otras nacen, Otello alla Concordia va a tener

[87] Alejandra Laera y Lucía de Leone sobre "Vivir de viaje" de Sara Gallardo

> cuarenta años, su ámbito cuatrocientos, la parra que le sirve de cielorraso estuvo quién sabe cuántos,y cuántos la glicina. (Gallardo, 2022, 195)

Pero también en sus viajes por Salta, Tucumán, Bariloche, Jujuy, con un mensaje al estilo de refinada promotora turística propio de la sociedad de consumo. Aunque recorre espacios del interior de Argentina y otros pueblos del mundo, las fórmulas de la crónica contemporánea con énfasis en lo urbano gravitan en sus diseños narrativos publicados en medios de prensa que han organizado la producción cultural (Williams, 1981, 49) de forma predominante a través de empresas capitalistas de las grandes ciudades, a partir del trabajo asalariado o por contrato.

> Así que está aburrida de su página, quiere cambiar, se siente histérica? - dijo Confirmado-. ¿Qué quiere hacer?" "Quiero ir a Salta" "¿A Salta? ¿Y cuánto tiempo piensa atosigarnos con Salta? No mucho, ;¿eh? "D... dos números "Dos números, ;¿eh? Bueno, dos números. Pero nada más. Buen viaje." Valijín en mano, me voy a Salta (2022, 51)

Esta forma de empresa periodística también va a moldear los intereses que los escritores deberán tener en cuenta y que la línea editorial irá definiendo de manera gradual, a medida en que vaya o no consolidando su público.

Pérez Gras (2016, 97) cita a Alicia Montes que caracteriza a estas formas de crónica como especie abierta a reacomodamientos. En esa impronta, señala que el texto de Gallardo es un espacio donde las alteridades más los juicios y prejuicios que allí conviven son reconocibles por poseer un campo de interlocución común (Grimson, 2011, 177). Aunque particularizadas a través del tamiz de la cronista, en sus odiseas logra reproducir con ciertos matices estilísticos, que serán su manera de rubricar un estilo pero con una variedad de lenguaje reconocible para sus lectores, pues “los diferentes hablantes de una misma lengua, inscriptos en esa heterogeneidad, se comprenden entre sí” (178).

La vida cotidiana ¿finamente tratada?

En sus crónicas leemos polifonías de las vidas cotidianas de hombres y mujeres de distintas épocas. A diferencia de los tonos serios de otros cronistas que solemnizan la observación, la autora de *El país del humo* imprime en sus

recreaciones tonos, giros y formas humorísticas e irónicas para parodiar los estereotipos de los viajeros.

Gallardo busca incorporar las voces de las personas de a pie, despojadas de la gravedad o la objetividad científica, para lo cual apela a fórmulas retóricas a veces acompañada de una observación de tono, a veces jocoso y otras a través de inversiones de sentido. Además añadimos el aporte de Pérez Gras (2016), que sostiene la posibilidad de pensar estas escenas que Gallardo reconstruye como formas de las escrituras autobiográficas, vivenciales, donde se reconocen hasta descripciones carnavalescas, producto de la asimilación de los recorridos urbanos por las grandes capitales del mundo:

> las colecciones de moda italiana dan vía libre a la fantasía individual. El eclecticismo se nota sobre todo en la altura de los ruedos, que van desde el tobillo hasta la minifalda y el short (...) el color es una clarinada de alegría. (Gallardo, 2022, 187)

La cita anterior conecta con un aporte de Bertua y De Leone en el prólogo de *Escrito en el viento*, volúmen que reúne sus relatos heterogéneos, plasmados en papeles que confluyen en el desarrollo de un modo especial del decir, despojado de toda solemnidad:

> Los formatos antojadizos de algunas de sus expresiones periodísticas, el tratamiento deliberadamente ligero y divertido de los temas, los modos de describir su profesión, también hacen de Sara Gallardo una periodista difícilmente adaptable a catálogos predeterminados.” (AAVV, 2013, 6)

Al mismo tiempo, Perez Gras (2016), cuando evalúa sus trabajos periodísticos en Roma -pero que puede pensarse para el resto de sus estadías temporales-, afirma que sus experiencias en otros países le dan un conocimiento diferente del itinerario turístico convencional, donde el saber se nutre de variadas perspectivas y un sentido más hondo del espacio, lo cual al mismo tiempo funciona con el gran público argentino que no conoce el continente europeo, así lo leemos cuando Gallardo expresa que:

> los hombres interesados en la moda deben enterarse de un par de cosas. La primera, que hay un fenómeno mundial que crea perplejidad en los fabricantes. Es la desaparición femenina, lenta pero en aumento, de los

> batallones obedientes a la moda impuesta.Las cifras de lo que queda sin vender y sin exportar dicen que son extraordinarias. Como compensación, el número de hombres que han tomado gusto por los reglamentos de las boutiques de lujo crece minuto a minuto. (Gallardo, 2022, 221)

Esta cualidad significativa confluye en relatos vivenciales tejidos a través de opiniones valorativas, reflexiones sobre *habitar la ciudad*, desde el imaginario de una compatriota que habita ciudades singulares de Occidente. En general, podemos notar que la cronista, en lugar de abordar los relatos desde el prestigio acumulado como autora nacional, residente en una metrópolis sociocultural y ex puntal imperial, para tratar temas de la cultura consagrada, "opta por describir cuestiones cotidianas, que podrían pasar desapercibidas por el ojo del turista, pero que hacen tanto a la idiosincrasia del argentino como a la del italiano" (Pérez Gras, 2016, p. 97).

Otra crónica notable, *La ridiculez de ser artista en el más allá* (2013), despliega una prosa con descripciones que ensambla distintos fragmentos para recrear su arribo al puerto de San Salvador de Bahía. Aquí apela a recursos de la narrativa del siglo XX, donde combina, para exhibir las contradicciones culturales en un discurso indirecto (Pauls, 1980), diversos procedimientos tales como partes de diálogos, fluir de la conciencia, enumeraciones de objetos, alusiones a personajes notables y otras alocuciones, combinadas en una heteroglosia bajtiniana:

> Glup. Cargado también con algunos negros largos y escuálidos como son los de Brasil, diferentes a todos los negros, bajo sombreros de paja que envidiaría madame Onassis. Toda la noche bombearán, por un manguerón tétrico, aceite de ricino a nuestras bodegas. ¿Para quiénes? "Para Marsella" Oh, Dios. "Se usa para la industria", dice severamente un oficial. Ah perdón. (Gallardo, 2022, 80)

Este trabajo con la escritura permite a Gallardo eludir toda marca costumbrista presente en los cronistas modernistas y realistas para introducir en cambio la parodia, la ironía y el sarcasmo, a partir de una mirada que deconstruye e interpela aquellas construcciones cargadas de telurismo "Capital tropical de la magia negra (...) ¿Terra da felicidade? Tal vez" (80). Otra alusión notoria es la descripción de la irrupción del turista argentino en la ciudad bahiana ¿Cómo confundirlos? (...)

Superiores además, che. El cigarrillo prendido dentro de la iglesia, mi interés es puramente histórico, che" (80)

Entradas del viaje

De acuerdo con de Leone (2022), hay muchas maneras de concebir el viaje en Sara Gallardo, quien combina literatura y periodismo en una prosa que lleva las marcas de sus permanentes desplazamientos geográficos;

> El estado de viaje se dice de muchas maneras en esta escritora y periodista que supo y pudo combinar, con la habilidad de su pluma al viento, la escritura, la práctica periodística y la movilidad geográfica. Una vida pautada por los frecuentes desplazamientos que asumen variaciones inconstantes en sus modalidades como en sus duraciones". (13)

En la antología de crónicas *Vivir de viaje* hay una primera sección donde se compilan artículos que reflexionan sobre el viaje. En ese conjunto reconocemos un cruce genérico y tipologías textuales cercanas a los discursos de viaje: una multiplicidad de participaciones de géneros primarios y secundarios. La cronista acentúa su contada experiencia viajera y configura un enunciador con un *ethos* (Maingueneau, 2009) que le permite esbozar estereotipos de viajeros, con sus costumbres y rituales, por momentos caricaturizados:

> Contra lo que se cree, lo único que pedimos a quienes vuelven de un viaje es que se abstengan de relatos. Tal vez sea cosa de nuestro tiempo, en que viajar resulta fácil. Gente *blasée* y sofisticada como creemos ser, todos tenemos nuestra idea sobre París y Roma, y los gorjeos que su descubrimiento despierta en nuestro prójimo nos resultan cuando menos monótonos. Que se abstengan de relatos. (Gallardo, 2022, 71)

El artículo *Viajes*[88] señala de manera específica a quienes regresan de los viajes, recreando cronotopos genéricos reconocibles, tales como cenas o reuniones donde los recién llegados narran sus experiencias, tópico que funciona como alegoría en el sentido en que Benjamin (2008) entiende al *narrador viajero* que regresa para contar

[88] Publicado originalmente en *Confirmado*, abril de 1971

a aquellos oídos atentos que se reúnen alrededor del fuego para disfrutar de lo que tiene para decir el viajero:

> “Todos hemos tenido el gusto de platicar con la pareja recién llegada, que se saca las palabras de la boca, Dios.
> -¿ Vos sabés cuánto vale un bife en restaurant de Pa…?”(Gallardo, 2022, 71)

Por otro lado, cabría preguntarse si la mirada Gallardo sobre el viaje incluye la idea de turista, de foránea o evita directamente ese estereotipo. En cuanto a esto, si seguimos a Beatriz Sarlo en su libro ensayo *La ciudad vista* (2009), podemos aproximarnos a la pregunta sobre la extranjeridad del viajero respecto al tiempo-espacio que se configura en el viaje, extranjeridad sin la cual no podría haber una aproximación genuina a lo diferente:

> Es una suspensión del tiempo que sucede en un espacio también en suspensión, donde un rasgo que se percibe como diferente es considerado característico, porque el hecho mismo de adjudicar esa cualidad implica que ha tenido lugar un acto de conocimiento de lo diferente y, en consecuencia, se ha cumplido con la misión turística. (p. 186)

Más adelante, la cronista afirma que el turista capta una clave a la que el local no alcanza a darle la misma interpretación, posiblemente porque se naturaliza; porque por formar parte de lo cotidiano y repetido no produce novedad. En esa serie de reflexiones sobre el viaje notamos que Gallardo busca escapar de los lugares comunes frecuentados por la sociedad de consumo “tirar los dados y lanzarse” (2022, 80) actitud que podemos rastrear en *La ridiculez de ser turista en el más allá*[89]. Allí la autora muestra una intrépida posición crítica respecto a ciertos usos, costumbres y representaciones en permanentes transiciones. Así lo observa De Leone:

> El estado de viaje se dice de muchas maneras en esta escritora y periodista que supo y pudo combinar, con la habilidad de su pluma al viento, la escritura, la práctica periodística y la movilidad geográfica. Una

[89] Publicado originalmente en Confirmado, 11 de enero de 1972.

> vida pautada por los frecuentes desplazamientos que asumen variaciones inconstantes en sus modalidades como en sus duraciones. (2022, 13)

Lo dicho hasta aquí nos lleva a considerar que hay distintas maneras de ingresar al viaje en las crónicas de Gallardo. Desde la mirada retirada que analiza los estereotipos de los viajeros, desde las modalidades adoptadas para desplazarse por el mundo como dejarse llevar por la espontaneidad y hasta las conversaciones entre quienes tienen el hábito de viajar.

Avatares viajeros parodiados

> "Queridas donnas y donnos, presten atención y sigan fielmente los consejos de la viajera número uno del continente" (Gallardo, 2022, 376)

Desde la sección *Tretas para viajar* de la publicación compilada por Lucía De Leone (2022), Sara Gallardo juega con las formas genéricas al parodiar enunciados de los textos instructivos y articularlos con los relatos de viajeros y los incorpora en marcos narrativos donde las fórmulas y lugares comunes son presentados con cierta jocosidad. Parte de las tipologías de las mujeres y hombres que van y vienen de viaje, y esboza, de modo paródico, pronunciamientos sobre la sabiduría de los experimentados viajeros que evaden el estereotipo del turista que viste y porta accesorios peculiares e indisimulables. Asimismo observa los comportamientos y expresiones orales que se escuchan en esos entornos, de esos ecosistemas turísticos moldeados por una sociedad de consumo que perfecciona sus estrategias para captar y cooptar la atención de los públicos ávidos de satisfacer los estímulos: "Recetas para viajeros: no lamentar nada, entregarse a los señores invisibles del viaje (que existen)." (2022, 63)

También parodia a los viajeros de las clases medias secularizadas que recorren, por ejemplo, una iglesia como un curioso interesado por experimentar de manera directa lo que figura en los libros de historia o en documentales o en

folletería turística, con la finalidad de poder contarlo en alguna mesa social, para rellenar conversaciones ociosas o como forma de pertenencia o signo de estatus: “Superiores además, che. El cigarrillo prendido dentro de la iglesia, mi interés es puramente histórico, che…” (2022, 81). El ejemplo ilustra la operación paródica que subvierte la orientación discursiva de los enunciados de cierta esfera de lo social, para ejercer el gesto crítico hacia las representaciones de viaje que allí operan, “imitación de un lenguaje por el otro, hasta su destrucción” (Pauls, 1980, 9). Este “otro” es el cronista que decide caricaturizar al turista.

Por otro lado, en el artículo *Viajes*[90] Gallardo recrea los consejos de los viajeros experimentados, hábiles y conocedores, que se reconocen porque en ocasiones suelen cruzarse en no-lugares e identificarse por compartir códigos culturales similares.

> Ante todo, me habló de las valijas. Tienen que ser, o muy buenas, livianas, excelentes, dedicadas al único ojo que importa: el de otro *connaisseur*, o inexistentes, suplidas por dos o tres bolsas de papel que dan la impresión de que uno es tan caprichoso y libre que decide viajar ahorita nomás, y tan rico y elegante que nada importa el efecto que cause en los mirones (2022, 64)

En esta crónica además destaca la importancia del viaje como la facultad de poder elegir, de hacer la diferencia, lo que Bourdieu (1979) indica como *distinción* y que se puede leer en los gustos, la cultura, el consumo y sus entrecruzamientos. A partir de ello, introduce el término *elegancia*, que encuentra su correlato en ciertas preferencias de comportamientos y objetos, que describen un relativo carácter selectivo y estético donde confluyen los capitales social, económico y cultural.

En Gallardo, leemos, en relación con un estereotipo viajero, que esta distinción pone el acento en la experiencia y su carácer vivencial y económico; “qué tonto se siente uno, turista que no puede ver, que sólo percibe las presencias que asedian en el aire. Tonto y asustado, para peor” (2022, 81), dirá la cronista, parodiando al viajero recién iniciado. Esta suerte de observación, donde se registra lo que Tanner (1993) identifica como expresión irónica de falsa ingenuidad, por

[90] Publicado originalmente en *Confirmado*, 7 de abril de 1971.

momentos interpelan al lector que debe desarrollar la habilidad de disimular la incertidumbre, pues podría ser uno de estos potenciales viajeros parodiados.

> Incluso, dicen los expertos en etimología, la palabra *elegante" significa aquel que elige, o algo así. Pero no nos alejemos del viajero snob.Se me dirá: ¿cómo elegir si se viaja por primera vez? ¡Por favor! Ningún elegante viaja por primera vez. Y si usted está en ese estado de desfloración... bueno, ;para qué le estoy deslizando estos consejos si no es para que disimule con la mayor eficiencia ese candor? En Londres, por ejemplo, es posible reservar sin rubores la habitación otrora destinada al servicio doméstico en la encantadora casa que hoy es el Hotel Connaught. S. (Gallardo, 2022, 67)

Esta crónica titulada *Cómo ser un viajero elegante* (2022) expresa una serie de recomendaciones para el *snob*, a raíz de consejos que le dio un amigo también *snob*, cuyo nombre jamás menciona en la crónica. Entre las refinadas ironías, el tono burlesco y la información precisa, presentados como *consejos disimulados* (Tanner, 1993), de hoteles invoca las costumbres y comportamientos estratégicos de los experimentados viajeros. E incluso se refiere a los turistas sin experiencias como aquellos que pueden aprender a disimular su estado novel siguiendo sus consejos.

Por otra parte, la lectura nos permite observar un desplazamiento en el cual, la cronista viajera se desdobla y por momentos se presenta como *La Donna*, personaje ficcional que la autora interpone en las publicaciones de la revista Confirmado, tal como lo veremos en el próximo apartado.

Hasta aquí corroboramos cómo lo paródico aparece en la crónica de Sara a través de operaciones discursivas que tienden socavar y burlar las convenciones y comportamientos sociales. La híbrida crónica entonces coincide con la expresión bajtiniana que Pauls anota: “cualquier género, cualquier discurso directo -épico, trágico, lírico, filosófico - puede y debe convertirse en objeto de representación, burla paródica, travestizante” (1980, 11).

Donna è mobile

> a) *La Donna* es ya perfectamente *snob*; b) *La Donna* es profundamente despectiva, y yo soy susceptible a las miradas desdeñosas; c) *La Donna* es periodista (entre nosotros, oficio indigno de un perfecto *snob* (Gallardo, 2022, 63)[91]

La *Donna* es un personaje ficticio creado por Gallardo y en cuya voz recae el acento narrativo de los tópicos frívolos y las notas de color que la autora escribe como columnista de la revista *Confirmado*. Sin embargo, bajo su aparente ingenuidad, su diseño no es ingenuo, pues bajo este seudónimo, Gallardo articula mensajes donde la parodia opera bajo la forma de un pensamiento silogístico, donde a determinado razonamiento le corresponde una burla que desploma lo serio, poniendo en tensión lo informativo y lo periodísticamente correcto, sin el prurito de cuidarse de la frivolidad. Este desplome coincide con la línea de investigación bajtiniana que parafrasea Alan Pauls "la parodia es un híbrido bilingüe premeditado: exterior al lenguaje que cita, al poder que supuestamente socava" (1980, 10). Es el caso del artículo *Punta del Este: club de clubes*[92]*:*

> En un principio, Punta del Este fue un gran club donde todos eran correligionarios y cómplices puntadelesteros. Ahora se ha transformado en un vasto mundo cpn muchos clubes donde cada cual se busca la vida a su manera (...) Uruguayos y argentinos se turnan la presidencia en sonriente confraternización. (2022, 295)

Esta forma de ficcionalización es considerada por algunos críticos como herencia del *Nuevo Periodismo* (Agudelo, 2012) muy en boga en los años sesenta, tendencia que cobró mucha fuerza en revistas como *Primera Plana*, contemporánea de *Confirmado*.

[91] Esta cita pertenece al artículo *Viajes y virajes*, publicado en *Confirmado*, el 24 de junio de 1970. La cronista hace referencia al personaje creado por ella como si la conociera en persona, e incluso aprendiera de ella o tomara sus recomendaciones, cuestión que ocurre en otras crónicas, por ejemplo Sorpresas africanas, también publicada en la misma revista, el 14 de abril de 1971.
[92] Publicado originalmente en *La donna é mobile*, 28 de enero de 1970.

En ese juego de ser y parecer que la cronista elabora mediante la introducción del seudónimo, le permite detenerse en o eludir ciertos lugares comunes, como también de desplegar con mayor alcance las estrategias del humor sin las ataduras de controlar ciertas impresiones y sensaciones experimentadas. Lejos de intentar disfrazar o aparentar ser lo que no es; la apuesta de la autora es la de desplegar la ironía y el sarcasmo a la hora de recrear ese cotidiano cercano al lector de *Confirmado*: la *Donna* no es mera externalidad, sino la posibilidad de fluir entre líneas, pudiendo ser frívola cuando la oportunidad lo merece, pudiendo ser díscola cuando las normas intentan someterla, pudiendo ser extranjera cuando la nacionalidad intenta confinarla en un territorio perpetuo, pudiendo ser transgresora cuando la sociedad le asigna un rol como mujer.

> La Donna, envuelta en lanas, una botella de whisky en el bolsillo (el atardecer sobre las aguas propende a la melancolía) puede informar de muchas historias tigrenses. Hablemos de La Porteña, aquella paquetísima casa de fama no dudosa, indudable, que debió ser demolida ante la indiscreta urbanización de la región. (2022, 349)

La *Donna* es quien establece diálogos con los lectores algunas veces como cómplice y otras como objeto de sus interpelaciones. En muchas crónicas expone esa complicidad al atribuirle el nombre a cualquier mujer de intereses afines con la *Donna*, el gusto compartido que enaltece a los lectores y lectoras: “ninguna *Donna* renunciará a la idea de acrecentar su inagotable caudal de elegancias” (2022, 365).

La *Donna* se asume sofisticada y aristocrática, desde una perspectiva jocosa en vez de abordar la forma filosófica cuidadosamente elaborada (Tanner, 1993). Por momentos un poco en serio y un poco en tono de burla, pues muestra su interés por objetos de consumo lujosos y al renglón siguiente recrea un escenario donde comparte un cigarro con una mujer colla del mercado jujeño. En la crónica dedicada a esa ciudad del norte argentino, las autorreferencias que hace la personaje sobre sí misma, se encuentran presentadas como evaluaciones o recomendaciones específicas con un tono próximo a la ternura y al “lenguaje directo” (Pauls, 1980, 11), en este caso a partir de la siguiente consejo: “la Donna recomienda llevar bien enfundaditos en plástico un vestido y unos zapatos bien elegantones, y peluquete *ad hoc*” (2022, 378).

Asimismo, cabe mencionar que la *Donna* es referida a veces en minúscula, destacada en cursiva, y otras veces con la mayúscula. Lucía De Leone en el prólogo de la edición *Vivir de Viaje* (2022) sostiene que prefiere mantener esa variedad, la cual también nosotros adoptamos. Por eso el personaje puede leerse de diferentes maneras, según la presentación de la Revista *Confirmado*.

El país en su interior

La cuarta parte de la compilación de crónicas de Gallardo *Vivir de Viaje* (2022) está compuesta por un corpus de notas de sus andanzas por el interior del país. Un conjunto de desplazamientos por los cuatro puntos cardinales, que se desarrolla sin un plan específico, donde la autora conecta la experiencia inmersiva con la máquina periodística y literaria (Deleuze y Guattari, 2000), tanto en la producción para la prensa como en ficciones, por ejemplo, *Eisejuaz*. A nosotros nos interesa detenernos en la periodística.

1) El colectivo de larga distancia

> "Igual que en todas partes, el aula ideal para los estudios de etnología es el transporte público". (Gallardo, 2022, 118)

El ómnibus puede ser una progresión de lo urbano, por más que esté transitando áreas rurales. La ciudad se extiende sobre el campo por esa composición compleja que permite desplazar sus dinámicas, como lo expresa Gisela Heffes en *Ciudades imaginarias de la literatura latinoamericana* (2008):

> la ciudad se caracteriza por ser un espacio privilegiado que puede ser definido tanto por criterios económicos (desarrollo industrial y concentración capitalista), como por criterios semióticos (aceleración de intercambio de mensajes y juego o cruce entre realización y expresividad), geográfico-espaciales (oposición a un espacio rural), y/o geográfico históricos (historia de la ciudad vinculada a su origen en el tiempo, migraciones, relación con el presente). De esta forma, la ciudad conforma el teatro donde se desarrollan y exhiben las interrelaciones

> sociales no sólo entre múltiples sujetos, sino entre diversas comunidades. (2008, 15)

Lo citado coincide con la variedad de escenas que Gallardo recrea a partir de sus viajes en ómnibus, medio en el cual *viaja todo el mundo* (2022, 119) y donde cada asiento es una esfera particular, al tiempo que espacio del que todos tienen conocimiento, allí se diluyen las fronteras entre lo privado y lo público (Bauman, 2002), como un vecindario donde cada vecino, en algún punto, es alcanzado por lo que pasa en los departamentos próximos:

> viajero que cerraste los ojos, una vaharada de olores te los hace abrir asombrado, y ves unas cabezas revueltas y opacas que se agitan en varios asientos. Tal vez tu olfato no funcione, por resfrío o alguna transitoria bendición, pero igual te verás obligado a abrir los ojos. Porque el equipo hediondo es sonoro. Dotado de voces. Voces compulsivamente altas, compulsivamente confidenciales respecto a que hace calor, y a que saques las patas de encima, guacho, y a que querés saber cuántos títulos de los Beatles me sé. (Gallardo, 2022, 61)

En este sentido, como se lee en el párrafo anterior, la cronista observa, recoge información pero también infiere y a partir de ello recrea lo que está disponible a los sentidos, a partir del recurso de las imágenes sensoriales: olfato y el oído como disparadores de la creativa imaginación de la narradora..

Además, en *Cómo viajar hacia el sur en omnibús (¿cómo?)*[93], Gallardo despliega una multiplicidad heteroglósica por captar ese mundo próximo que ofrece el coro de voces que habitan el ómnibus, recuerda el nombre de autores de la literatura y de celebridades de la ciencia: Darwin Rómulo Gallegos, Cunninghan Graham, que se mostraron fascinados por la Pampa argentina. De igual manera, la autora se siente maravillada por la fauna que le ofrece el camino “atentos sólo a los carteles que rezan: Vivoratá 350 kilómetros, ciegos al vuelo rosa de los flamencos en las lagunas cercanas al Salado.” (2022, 59)

[93] Originalmente publicados en *Confirmado*, 30 enero de 1969

2) Reportajes antisensacionalistas[94]

Este subtítulo reúne dos crónicas escritas por la autora a raíz de sus viajes por el Norte argentino. Ambos textos contienen fragmentos de conversaciones con los entrevistados y narraciones que contextualizan su experiencia viajera.

Asimismo, Gallardo incorpora el adjetivo *antisensacionalista* al género periodístico reportaje, para alejarse de manera singular de esa forma de hacer periodismo, popularmente conocida como prensa amarilla, caracterizada por desplegar contenidos violentos y escandalosos con un estilo bizarro y morboso[95]. Con el prefijo anti-, Gallardo imprime especial énfasis a su intención de desmarcarse de esa tendencia para, en cambio, abordar con una mirada entre etnográfica y poética, la cruda vida del interior de Salta, signada por las carencias y los padecimientos de los habitantes rurales.

La autora opta por recrear estas condiciones de vida a través de lo que le ofrece la atenta observación. En consecuencias escenifica espacios, tiempos y vivencias, en un viaje en ómnibus desde la capital salteña hacia los valles calchaquíes: “Más alto está Cachi, este pueblo de casas blancas, donde mujeres de chambergo, bebé a la espalda, se sientan en las veredas a descansar. Vienen del cerro, descansar en un bar cuesta dinero; el dinero es un buen amigo ausente.” (2022, 354).

La cronista logra delinear algunas impresiones locales mediante la caricaturización de personajes típicos. Encontramos expresiones como “Sombrerazo” o la tierna frase “pareja colla con su bebé”; o imágenes como la del dueño del empobrecido circo que reside en Seclantás; o los vendedores ambulantes y tenderos, que no pueden reunir dinero para rentar los medios de transporte y salir del pueblo. Los colores de esas escenografías están atenuados por nubes de polvo, tierra reseca, sol calcinante y acciones poco dinámicas: “Las mujeres de Cachi,

[94] Originalmente publicados en dos números, *Reportajes antisensacionalistas I y II*, *Confirmado,* octubre de 1967

[95] Luis Sujatovich (2019) a partir de analizar distintos aportes críticos pone en continuidad lo considerado sensacionalista con la construcción sesgada y con las operaciones hiperbólicas que promueven la siguiente aproximación pues entiende a esta forma de periodismo como poco preocupada por la construcción objetiva, que incorpora titulares, fotografías y/o textos de forma exagerada. Entonces estas noticias son presentadas bajo la apariencia de episodios escandalosos, hechos morbosos y de chismes. Podemos leer estos medios o secciones de medios en la prensa vespertina, en las publicaciones gráficas de índole sentimental.

alineadas con las manos sobre el vientre en la sombra mínima de las casas (...) Cachi, blanca y clausurada, sigue dormitando"! (2022, 355).

De este modo, cuando la autora de *El país del humo* visita en Salta capital al tradicional poeta Manuel J. Castilla, utiliza recursos de la oralidad recortando fragmentos de conversaciones cotidianas, como la porción de coca para mascar que le ofrecen al llegar al área doméstica de un hogar: "Entra Felisa, pálida, arrastrando los pies, encinta. Trae una bolsita de polietileno con coca fresca y unas monedas de vuelto" (2022, 52). Consideramos que aquí de forma irónica pone en tensión la hospitalidad salteña con la visibilidad de la escena doméstica donde las tareas y encomiendas recaen en las mujeres de la familia. En este caso, Felisa, embarazada, era la encargada de ir a buscar y servir a la reportera la porción de la planta.

Por lo considerado en los párrafos anteriores, vemos que Gallardo intenta desmarcarse de ciertas aproximaciones sensacionalistas a partir del prefijo *anti-*, optando por recrear el drama humano con ojos curiosos y predispuestos a revelar las notas de esos cotidianos, de este modo leemos un enunciador comprometido con las descripciones desprendidas de efectismo y de estéticas novelescas o de tira melodramática. En los artículos de nuestra cronista se destacan las imágenes locales como forma de exponer las experiencias de un contacto con un *otro* no tan ajeno: un argentino de provincia del norte que vive en condiciones cruentas y de las cuales es difícil escapar, así se captura un aspecto del naturalismo, que marcó cierta porción de la literatura decimonónica.

3) Andanzas tucumanas

En su recorrido por la provincia de Tucumán, *la Donna,* nuestra cronista, despliega un itinerario bastante exhaustivo con características propias de un turista de clase media alta. Su trayecto va desde los márgenes de la ciudad, pasando por un hotel de lujo ubicado en alturas serranas, hasta el tradicional centro tucumano. Para referirse a sus experiencias en torno a este viaje, Gallardo utiliza un conjunto de expresiones que coinciden en términos de la distinción de Bourdieu con el gusto de cierto sector de la sociedad "reconciliando el entendimiento y la sensibilidad, el pedante que comprende sin sentir y el mundano que disfruta sin comprender" (1979, 9). Así, se caricaturiza a sí misma de la siguiente manera en un auto-aplauso ingenuo (Tanner, 1993): "*La Donna* optó por irse a vivir a Marcos Paz, que, desde

luego (dados sus gustos perdidamente aristocráticos), es al mismo tiempo el lugar más elegante de Tucumán" (2022, 361). Este plano que la cronista dibuja con un estilo peculiar, evade el tono serio pero a la vez alardea de su conocimientos sobre bienes culturales: sabores, objetos y otras mercancías que ofrecen al curioso turista, en especial el porteño, como lo señala en su nota prensa titulada *Tucumán: los deleites del bombón*[96].

Al trazar la ruta turística de un Tucumán que puede albergar a los más exquisitos miembros de la sociedad con poder adquisitivo para comprar peculiares antigüedades en tiendas atendidas por dueños o sofisticados gerentes que ofrecen "cristos de marfil, espejos venecianos, vírgenes de piedra, obra de los indios peruanos, con coronas de oro" (363). En esa columna de *La Donna* se entrecruzan la Sociedad Rural, las exposiciones, los restaurantes elegantes como el sirio-libanés, las mencionadas tiendas de antigüedades, las casas de gente posicionada, el teatro Alberdi, las *jazz sessions*, las tiendas de ropa y calzado cuyos propietarias se encuentran conectadas con las novedades porteñas y el casino céntrico. En el subtítulo *En la zona del dólar* de esta crónica, detectamos una llamativa expresión que alude a los abuelos de *La Donna* y que podría coincidir con los antepasados aristócratas de Sara Gallardo:

> Es en esta copia del de Montecarlo, tan fin de siglo él, tan evocador de aquellos dorados días en que los abuelitos de La Donna oprimían a los pobres y nadie les decía que eso estaba mal, como ahora, en que uno oprime, perdonando, y enseguida empiezan los complejos de culpabilidad (373)

Esta referencia es una especie de digresión que la autora intentó hacer notar. Luego anota que es conveniente volver a la descripción y ubicación del casino cuyo nombre le es dado como la zona del dólar, podemos arriesgarnos a inferir un desliz sarcástico que está *in between* de cierta filiación de clase acomodada y cierta posición crítica frente a los antepasados fundadores que forjaron las riquezas a través de la opresión de los subalternos.

Por ello consideramos que Gallardo prefigura un modelo de lector perteneciente a quienes consumen la revista *Confirmado*. Sin embargo no elude las

[96] Publicado en *La donna è mobile*, en *Confirmado*, 28 de marzo de 1968.

ponderaciones positivas de los objetos de consumo regionales, cuyo valor económico es inferior y que puede adquirirse por los sectores populares como las comidas en ferias rurales, las conocidas empanadas tucumanas y el vino servido en bares urbanos.

Podemos proponer otra entrada en sus artículos periodísticos al reconocer continuas alusiones y menciones a estas lectoras y estos lectores bajo los seudónimos de “adorable donna” y “divino donno” (369). Mediante esta operación los conmina de forma permanente a seguir su consejo como asesora de moda, “placeres marcesibles e inmarcesibles” (369) o también como en el siguiente fragmento cuando establece que “ninguna donna renunciará a la idea de acrecentar su inagotable caudal de elegancia” (365). No sólo conmina a quienes la leen sino que también revela “la disposición cultivada y la competencia cultural, aprehendidas mediante la naturaleza de los bienes consumidos y la manera de consumirlos, las cuales varían según las categorías de los agentes y según los campos a los cuales aquéllas se aplican, desde los campos más legítimos, como la pintura o la música, hasta los más libres, Como el vestido, el mobiliario o la cocina” (Bourdieu, 1979, 10).

4) Espacios de la memoria

Parafraseando a Gallardo, vale aquí notar que escribir es trascenderse a sí mismo, para llegar a ser lo que uno no conoce, una especie de descubrimiento. De esta manera, nuestra autora evoca la vida cotidiana de su larga estancia, junto a sus hijos, en una de las casas de *El Paraíso*, la famosa propiedad de Mujica Láinez en La cumbre, Córdoba: “Hospitalidad como esa no se ha visto” (2022, 430).

Como en algunas novelas del autor de *Bomarzo*, en las crónicas de Gallardo de esta etapa se revela parte de la mística que adquiere una morada plagada de objetos de distintos lugares del mundo, que llama su atención y despierta su curiosidad como en los tantos notables huéspedes que allí se alojaron. A ella se anuda la fama que supo ostentar Manucho, como eximio anfitrión de un territorio singular, donde la fantasía y la realidad se mezclaban en aquellas jornadas en un entrecruzamientos de colecciones barthianas de existentes y ocurrentes (Barthes, 2009): máscaras, esmóquines y vestidos admirables, choque de copas, risas, arte y finezas de los sectores letrados de las clases porteñas y de otros lugares del mundo.

En esa sintonía también copiamos: “La noticia era que el último sábado del mes habría un baile de disfraz, o el miércoles daría una comida de largo.” (2022, 431). Ese prestigio se traslada a la vida pacífica del interior cordobés, donde las rutinas no tienen el vértigo de la gran ciudad pero las costumbres de sus habitantes conservan el gusto por lo exótico, los jardines modernistas, los platillos distinguidos, las veladas literarias y los huéspedes de renombre en el campo de las artes y la cultura: “Adentro, esperaba la belleza: floreros arborescentes, platos de porcelana y fuegos encendidos” (431).

Una combinación multi genérica de versos, historias, leyendas y anécdotas fluían en esa semiosfera donde se podía conversar con la estatua de Baco, oír Parsifal, y notar la presencia del fantasma *Mr. Littlemore*[97] y teñían, en términos de Gallardo, de intensidad a la vida de quienes habitaban o visitaban la casa del escritor argentino: “era el fondo de cada charla, da cada comida, en el ambiente traspasado de sensibilidad que a veces de puro poético hasta dolía” (432).

En la crónica *Los objetos de El Paraíso*[98], Gallardo presenta una escenografía modernista con matices darianos, evocada por la contagiada intensidad del universo Mujica Láinez y por cierto tono afectivo y lírico:

> De la pura, sólida vida de afectos que había en la casa sabían los amigos. En La Cumbre, en Cruz Chica, en Cruz Grande, la leyenda envolvía a El Paraíso, con el placer del dueño (y de los locales). Por caminos bordeados de crataegus, y no hay cielo de un azul así, salía a pasear de bastón, hopalanda escocesa (430)

El tono, emotivo aunque no solemne, consagra ese espacio idílico que forjaron Mujica Láinez, su mujer, Ana Alvear, junto al grupo de distinguidos amigos que durante épocas los rodearon; y Sara Gallardo fue una de ellas.

Otra evocación, en los marcos de la escritura del yo, se descubre en la crónica *Viaje a caballo. Una carta de Sara Gallardo*[99] o *Ir a Luján*[100], donde la cronista puede acceder a los recuerdos de la infancia y reconocer en ellos la transición entre la ciudad y el campo (Williams, 2001), la conexión entre la

[97] Mr. Littlemore: un fantasma inglés en El Paraíso de Manucho
[98] Publicado originalmente en *La Nación*, 10 de junio de 1985.
[99] Publicada originalmente por Jorge Emilio Gallardo. *Geografía de la infancia*. Idea Viva
[100] Publicado originalmente en *La donna è mobile,* en Confirmado, 1 de septiembre de 1971.

metrópolis porteña y el área rural de la provincia de Buenos Aires, con los antiguos cascos de estancias o las casas de veraneo que caracterizaron a las clases encumbradas de Argentina de décadas anteriores "Se tenía en la memoria todo lo que pasó, la fila de carretas, el campo de hace siglos, el crujido, el olor." (2022, 408). Las figuras sinestésicas evocan los sentidos que se mezclan en la memoria de la cronista, configurando un espacio autobiográfico, con móviles testimoniales, de evasión y lúdicos-estéticos. En esa indagación resultan producciones que dan un orden a los recuerdos y experiencias tempranas, sean personales o referidas a un hecho influyente, acontecimientos preexistentes a la vida del lector, referido a lo existencial en lucha contra las fuerzas del olvido y la muerte (Ricoeur, 2010).

Al subsistir su memoria repleta de parientes, costumbres y trajines, subsiste el sujeto. Este tejido de remembranzas es una manera de relacionarse con su yo, con su interioridad en un ejercicio específico de la autora: el uso de la ironía, la burla hacia sí misma y la desentronización de lo idílico; lo que nos lleva a corroborar en Gallardo aquella afirmación de Fernández (2018) acerca de que "el acto de escribir constituye por sí mismo un proyecto suficientemente estimulante, capaz de justificar el discurrir cotidiano y de otorgar al sujeto un medio para escapar a la soledad" (35).

5) *Jujuy con todo*[101]

En esta crónica el lector se pasea por Jujuy de la mano de Sara Gallardo que, como una suerte de guía turística, con su particular tono humorístico y las autoreferencias del personaje la *Donna,* desplazará a los lectores por un mapa intercultural donde se combinan los componentes europeos e indígenas. Aquí, las asimetrías urbanas y rurales, la arquitectura colonial, las leyendas locales y un mercado, poblado de olores y sabores, son recreados por la pluma de la autora con cierto aire exótico.

Estas asimetrías se leen desde el inicio de la nota:

> Desde Tucumán voló a Jujuy, y aterrizó en el despampanante aeropuerto jujeño de El Caudillal (...) Para llegar a la ciudad recorrió La Donna 44 kilómetros por un valle fascinador encerrado entre el río Xibi Xibi (alias el río Chico) y el río Grande, donde mujeres y chicos lavan la ropa golpeándola contra las piedras de la orilla y la ponen a secar. (2022, 374)

[101] Publicado originalmente en *La donna è mobile,* en Confirmado, 4 de abril de 1968.

Advertimos en esta cita una mirada que constantemente se fija en la distribución urbana y económica, marcada por concentraciones de progreso como ocurre con el despampanante aeropuerto, el no lugar, homogeneizado, (Augé, 1992) que se repite en el mapa internacional, en contraste con los barrios de menores recursos donde la vida cotidiana y las condiciones de subsistencia se gestionan de otra manera. Estas asimetrías, donde se registran islotes de progreso, se repiten en los diferentes territorios latinoamericanos.

Como corolario de los registros viajeros por el interior del país Gallardo escenifica espacios marcados por el asimétrico desarrollo urbano y sus extensiones hacia tierra adentro. También recrea lugares comunes y hábitos de hombres y mujeres que viven una temporalidad propia de la vida en ciudades y pueblos diferentes al de las metrópolis del mundo. Los andanzas por el interior son un viaje hacia su interior, hacia su pasado, travesías marcadas por notas autobiográficas donde el yo es una garantía de fidelidad de un marco narrativo construido a partir de la evocación de un orden de experiencias tramadas en la crónica.

Comprar, vestir, comer, leer…

> "Es el momento de practicar el deporte favorito de las *donnas*: hacer compras". (Gallardo, 2022, 363)

En un apartado sobre las consideraciones preliminares de la *modernidad líquida* Zygmunt Bauman (2002) aporta un análisis sobre la compra como exorcismo. Observa que la compulsión a comprar se instaura en la sociedad moderna como batalla contra la gran incertidumbre y el sentido de inseguridad propio de la época. Por eso el sociólogo polaco se pregunta detrás de qué corren los hombres y de qué van huyendo y concluye que van detrás de sensaciones que otorgan placer y de objetos coloridos y llamativos, tal vez buscando esa certeza efímera que la mercancía promete ante la desoladora angustia.

Desde esta perspectiva, podemos considerar que viajar también es considerada una forma de consumo, como escape que permite dar a conocer el lugar a donde llega. Por esa razón, el periodista puede dar cuenta de la vida

cotidiana y las lógicas de consumo por medio de su atento curiosear, generando complicidad con los lectores, que quizá también intenten alguna vez el ritual diurno de la compra como una respuesta a las incertidumbres e inseguridades. Esa catarsis de época se revela en artículos de Gallardo, que van desde la sección de la *Donna* en Punta del Este hasta los elaborados desde Europa.

El hecho de radicarse en Italia, uno de los países emblemáticos de la moda y el diseño, le permite acceder a experiencias y novedades que por entonces hacían la diferencia, y a las cuales la cronista sabía sacarle provecho. Como puede leerse en *Este año Italia encumbra a la ciudadana chic*[102]*,* Gallardo recupera en un cruce de voces en estilo directo e indirecto expresiones irónicas con autopercepciones escépticas (Tanner, 1993):

> "Nítido, depurado, desintoxicante.” Los tres adjetivos con que el modista Gianfranco Ferré define su nuevo estilo pueden atribuirse al conjunto de la ropa que las mejores firmas italianas propusieron en la trigésima edición de la Feria del Pret-à-porter de esta ciudad. Seremos serias, refinadas, nada frívolas hasta severas, mire usted. Para empezar, los ruedos bajan hasta la pantorrilla y las modelos desfilaron sin maquillaje con Pequeños rostros patibularios lívidos. (2022, 164)

En este sentido, podemos conectar a Gallardo con esa tradición de cronistas que también se abocaron a la moda y a los lujos, como es el caso de Ruben Darío, aspecto trabajado recientemente por la crítica, nos referimos puntualmente a las las consideraciones aportadas por Alba Aragón (2011) sobre la revista publicada en París, *Elegancias*, donde el poeta autor de *Prosas profanas,* fue director literario entre 1911-1914.

La crónica *Días nublados: entre la siesta y la compra*[103] tiene como escenario a la Punta del Este del año 1970; en ella Gallardo abunda en descripciones sobre las madejas de lana importadas, muy en boga en esa época, y que eran un entretenimiento en los días grises en los que no se podía ir a la playa; la *Donna* sugiere ir detrás de ellas, en esa especie de exorcismo capitalista que menciona Bauman (2002), que alcanza para que el consumidor evite encontrarse consigo

[102] Publicado originalmente en *La Nación*, de 25 de abril de 1984
[103] Publicado en *La donna è mobile*, en *Confirmado*. 4 de marzo de 1970.

mismo en la soledad de una casa de playa. Desde una tienda económica hasta otra cara son referidas en la nota destinada a aquellas lectoras que despuntan su tiempo libre en una ciudad de ocio, con tejidos que revelan la calidad de las lanas, mencionadas por la cronista en sus diversas variedades, colores y calidades:

> correrse a Maldonado, donde los precios son más bajos. A media cuadra de la plaza, calle Florida casi Sarandí, está la mercería denominada Super Market (...) adquisición de lana Dralon (orlon 100x100), material de los famosos suéteres Burma tan comprados por las friolentas argentinas" (Gallardo, 2022, 299)

De esta crónica podemos además inferir ciertos hábitos de la ciudad uruguaya como dormir la siesta o visitar la peluquería, además de ir de compras los días grises. Esto permite reconocer que la cronista teje una trama donde sus andanzas se "insertan en un entorno urbano de alta densidad comercial, con la cual se encuentran en perfecta ósmosis. Esta porosidad los hace infinitamente fáciles de atravesar; forman una continuidad de la calle." De Certeau, 1999, 105.

En su visita a New York, las monumentales vidrieras y los paisajes urbanos deslumbran la atención de la cronista, así como también las tiendas donde puede identificar las costumbres de sus habitantes. Al arribar a la megalópolis la observación de nuestra cronista sobre el consumo se vuelve más analítica: "La batalla del comercio, disimulada bajo las flores de la publicidad, tiene el encono de todas las batallas que trepidan en New York" (2022, 251).

La referencia a los medios de transporte, como el colectivo urbano o los taxis, también le permite estereotipar esa diversidad y tener un panorama general del movimiento de los habitantes, así como de la forma en que se organizan sus desplazamientos, y hasta alcanzar deslindar cuestiones formas de segregación como ocurre con los ómnibus que vienen de barrios periféricos hasta el centro "nunca viajó en uno de esos autobuses que vienen de los suburbios. Y donde resalta de pronto que uno es el único blanco" (2022, 252).

Otra forma de balizar los entornos urbanos de alta densidad (De Certeau, 1999) se da a través de la lectura, ya que, según la autora, "basta abrir un diario para entretenerse en New York. Los diarios parecen crujir de violencia" (2022, 250). En efecto, las crónicas de nuestra viajera dan cuenta de que la lectura del periódico

local es una forma más de acceder a la ciudad que se encuentra visitando, así, en una crónica en ocasión de visitar la ciudad de Barcelona *la donna* nos cuenta que "el sabor está en los pliegues de los diarios. Por eso el gusto de viajar es en gran parte el de variar de noticias locales." (2022, 115).

Ir a comer es otra forma de conocer la ciudad, es otra forma de acceder al placer sensible, gustativo y olfativo, de una cultura y de una sociedad que ofrece sus sabores locales; "todo hotel o guía les indicará los restaurantes famosos. Yo sugiero algunos sitios donde ir a caer según el horario en que los encuentre el mediodía" (2022, 146). Desde las trattorias italianas, los restaurantes neoyorquinos, los bares y fondas del interior del país o posar los ojos en diarios locales de metrópolis del mundo, serán los lugares donde a veces el personaje de la *Donna* o la misma Sara Gallardo van corriendo detrás de mercancías que cubren, de manera intermitente, la incertidumbre de la sociedades líquidas.

Borges y Bioy Casares

Otro aspecto notorio en las crónicas de la autora tiene que ver con su vínculo con el mundo de las letras en lo que respecta a su estancia en Europa. Así elabora dos crónicas donde describe, narra y conmemora a dos autores del canon argentino: Adolfo Bioy Casares (homenaje en Italia) y Jorge Luis Borges (ceremonia por el fallecimiento en Suiza).

En estas reconstrucciones de momentos que efectúa Gallardo se registran multiplicidades polifónicas, presentaciones fragmentadas, temporalidades inconexas de un mismo episodio, remembranzas y evocaciones, comentarios irónicos, por nombrar algunas características. Estos recorridos posmodernos que incluyen muestras, exposiciones, presentaciones de libros, entregas de premios y reconocimientos son relevados por la cronista en algunas ocasiones, en distintos lugares de Europa.

En el título *Presencia de Bioy*[104]*,* localizamos un narrador que no cuenta de manera cronológica-consecutiva el momento, sino el artista que incorpora partes presentadas de modo fragmentario, procedimiento distinguido por Jameson como marca propia de las sociedades del capitalismo tardío: "los dos rasgos del

[104] Originalmente publicado en *La Nación*, 16 de septiembre de 1984

posmodernismo en los que me extendí aquí -la transformación de la realidad en imágenes, la fragmentación del tiempo en series de presentes perpetuos- son extraordinariamente consonantes con este proceso (1999, 38).” Esta forma de hilvanar el relato permite a la vez desentronizar la celebración de los distinguidos y los tiempos de los rituales sociales, presentado en forma de pastiche: “El pastiche es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor” (Jameson, 1999, 20)

En la crónica dedicada a Bioy Casares, desde el comienzo se menciona la ausencia del homenajeado que en este caso es el escritor argentino, pues el título señala un oxímoron presencia/ausencia. Lo revela un agente de cancillería, desde ahí empieza a desarmarse un poco el evento. Más tarde, en la misma jornada, Italo Calvino, al recibir un reconocimiento, pondera el cosmopolitismo de los autores argentinos y se refiere a la literatura latinoamericana con una afirmación provocadora y polémica, que Gallardo cita para ilustrar el ambiente del episodio que apuntaba a ser un homenaje convencional: “Detesto el folklore. Neruda, Asturias y Amado encarnan cuanto más odié siempre, el escritor en papel oficial, que es lo contrario del escritor” (2022, 174).

La otra nota de prensa que releva el funeral de Jorge L. Borges se encuentra en el título *Fue raro estar allí*[105]*;* la cronista compone un ethos abismado y sentimental, donde los recuerdos vividos y las lecturas se enredan hasta configurar un personaje inmortal con el cual se puede conversar “sabíamos, Borges, que usted en aquel entierro estaba enterrando un sueño nuestro: es decir, que nos está enterrando” (2022, 236). En esa configuración, de la cual la cita da cuenta, se anudan los problemas identitarios, elementos compartidos (Anderson, 2007) que involucran a la lectora y a los compatriotas: “unitarios y federales”, “tolderías”, “Sarmiento, Spinoza” (236), lo mítico y hasta la figura de la cautiva.

El diálogo hipotético prosigue de forma nostálgica; en dicha interlocución no se mezquina la finura de lenguaje y la intertextualidad de enunciados borgeanos. Sin embargo, en ese relato se evita de manera notoria todo giro humorístico y/o irónico: “abandonados por usted para siempre en una desolación americana de senderos que no se bifurcan”. Luego del conjunto de evocaciones literarias y la descripción de un sobrio cajón mortuorio, Sara Gallardo, pintada de amistosa dama argentina,

[105] Publicado en *La Nación*, 22 de junio de 1986.

prefiere despedirse llamándolo *La alondra*, cuyo comportamiento describe movimientos de soltura en el aire; ave que puede mantenerse quieta en el aire ascendiendo y descendiendo, según la enciclopedia Wikipedia[106].

Las notas de prensa sobre Bioy Casares y Borges son parte de la red de vínculos que la autora cosechó en su país de origen. Dos marcos conmemorativos presentados de manera diferente, pero con recursos de los tiempos posmodernos donde lo subjetivo, lo parcial y la disolución de la formas rígidas, lo fragmentario (Bioy) y el bosquejo lírico (Borges), priman por encima de la crónica rigurosa que cubre un acontecimiento social.

Destiñendo el color local

En este apartado nos detendremos a ver cómo Sara Gallardo, a partir de recursos como la ironía, elude la tradicional forma de presentar relatos en cuyo marco referencial se encuentra teñido de colores locales, donde el telurismo predomina, de manera especial, en los márgenes de los grandes centros del capitalismo. El siguiente fragmento es ejemplo de cómo la mirada de la cronista se desmarca de entonaciones cargadas de color local:

> Una bahía resplandeciente, nosotros volcados en la borda, una ciudad cortada por un barranco rojo. Brasil, agua que enceguece,aire que asfixia. Más que aire, vapor, más que vapor, caldo. Sobre el barranco y bajo el barranco, San Salvador de la Bahía de Todos los Santos. Cúpulas y cúpulas, ascensores para unir la ciudad alta y la ciudad baja, edificios blancos, miserias de colores, tiranía del verde, las 365 iglesias de la leyenda esperan." (Gallardo, 2022, 79).

En la cita anterior, correspondiente a la crónica *La ridiculez de ser el turista en el más allá*[107], en ocasión de uno de sus viajes a Brasil, advertimos que la autora se desvía de la tendencia a describir de forma pintoresca a una ciudad marcada por cuantiosas presentaciones coloridas y exóticas. Estos lugares comunes no parecen subsistir por más que lo *resplandeciente* sea referido, pues la asfixia termina de desafinar la idea, y esa gradación aumenta cuando se sustituye el agua por el caldo,

[106] Alauda arvensis - Wikipedia, la enciclopedia libre
[107] Publicado en *Confirmado*, 11 de enero de 1972.

y más todavía con miseria y tiranía. En la nota de prensa advertimos una enumeración dispuesta de modo análogo a un recorrido turístico donde se suceden los atractivos turísticos parodiando el interés secular de los programas viajeros, pues Bahía, su centro histórico, es reconocida por sus iglesias, una para cada día del año, que la autora prefiere eludir con su característico humor confiando en la curiosidad por los motivos humanos. De este modo, la devoción, las esbeltas figuras y los avatares que se viven en la ciudad, en una *ironía de situación*, *desentono de los hechos y contradicciones lógicas* (Tanner, 1993, 482), permiten leer a una cronista escéptica, que no se encuentra deslumbrada ante ese mundo nuevo sin ignorar lo que la vista le ofrece:

> Convocación y sexo, dificil separarlos. Tal vez baste con decir raza negra. Nada más bonito que las colegialas de azabache que se persignan, y rezan y después suspiran, sacan un peine y un espejo, deshacen el rodete de mota planchada y vuelven a armarlo. Un señor - viajero- parece a punto de abalanzarse sobre ellas. (2022, 81)

Similar operación notamos en la crónica *Sorpresas africanas*[108]. Gallardo va en la misma línea de no dejarse envolver por el pintoresquismo o los lugares comunes de las narrativas de lo telúrico. Esta vez, no como testigo directo, sino como oyente que relata lo que le contaron, en términos de Roland Barthes el *shifter* (2009) de escucha. En esa recreación de la conversación con una amiga que le cuenta su viaje a África (no menciona ningún país o ciudad en particular, solo refiere el continente) se despliegan “dos relatos de viaje, y bien originales” (2022, 78): el primero, acerca de una calesita que exhibe animales que se secundan uno detrás de otro bien pegados que atrapaba de manera completa la atención de la opinión pública (prensa y sus habitantes), y que con el tiempo ha ido desgastándose hasta perder el interés popular; el segundo, sobre una cúpula en la que escalan herejes que compiten para llegar a una cima que nunca alcanzan, porque el que llega primero empuja al otro, o se impiden el paso y “algunos que ellos han tirado a la basura hace años (...) a veces son llamados por los mismos que los tiraron ¿Y qué cree usted que hacen? Pues suben y vuelven a empezar ¿Ha visto cosa semejante?” (2022, 78).

[108] Publicado en *Confirmado*, 14 de abril de 1971

A esas narraciones, ella responde, en la medida que su interlocutora va desarrollando las historias de tono caricaturesco, con sarcasmos, ironías, carcajadas, u otros juegos de lenguaje, como si resonaran de modo alegórico aquellas situaciones locales experimentadas en persona por la cronista, como si la ridiculez de las imágenes presentadas conviven en el mundo de ambas, mientras les lustran las botas y dialogan con cierta liviandad, lo que Grimson (2011, 177) la campo de interlocución entre quienes comparten una trama simbólica común.

De esta manera, podemos leer una forma peculiar de presentar la experiencia viajera, desacralizando el relato telúrico residual en la información turística que se ofrece en el mercado. Además, destiñe en presentaciones corales el color local con que se suele exaltar ese tipo de espacios urbanos de las márgenes, distante de los centros hegemónicos del capitalismo.

Geopolítica

> "Tampoco resulta fácil concentrarse en el hecho de que el 32 % de la población mundial que vive en los países ricos controla el 88 % del producto bruto del planeta", (Gallardo, 2022, 115)

El epígrafe recupera datos de las noticias leídas por la cronista en uno de los periódicos de Barcelona, estos elementos que aparecen en algunas de sus crónicas son indicios que revelan el interés de la cronista por su presente. La lectura nos deja ver que la política internacional le resulta insoslayable en su transitar por Europa. Gallardo no intenta mostrarse ajena a la situación mundial, a la forma en que están distribuidas las riquezas y al delicado hilo desde donde pende la pulsión bélica. Sin embargo, sus enunciados dan cuenta de una postura ética en la que se muestra cuidadosa de tomar partido, pues no pierde de vista las complejidades que suscita el concierto de intereses hegemónicos en juego.

Tras dos décadas de finalizada la Segunda Guerra Mundial, la autora de *Eisejuaz* visita las Alemanias (occidental y oriental). En su discurrir narrativo notamos que Gallardo se detiene en dos cuestiones centrales: el pesado sentido de culpa del pueblo alemán y el imparable crecimiento que no deja de mencionar:

“Hace veinte años esto era un solo montón de cenizas. Hoy parece una minuciosa máquina aceitada que funciona sin ruido” (Gallardo, 2022, 93).

Diseñada a modo de diario de viaje, la crónica titulada *Veinte años después del nazismo*[109]*,* nos permite ver que, a pesar de verse sorprendida por el crecimiento del país occidental, Gallardo se mantiene escéptica (Tanner, 1993), preocupada por no dejarse embelesar por ese brillo: “La gente se divide en dos clases de fanáticos: Los pro Alemania. Los anti Alemania. Yo… voy a ver” (2022, 91). El mismo escepticismo muestra la autora al llegar a la línea entre Alemania oriental y occidental. Allí recrea una escena donde los parientes separados se saludan de un y otro lado de la frontera, así presenta un plano en perspectiva desde un alto donde puede observarse ambos países: “veo una mujer que saluda con un pañuelito, y después se lo lleva a los ojos” (94). Aquí reconocemos las tensiones de la guerra fría, de parientes separados por fronteras políticas que comparten una trama simbólica marcada por una historia familiar y una guerra mundial. En términos de Grimson: “así como dentro de las fronteras identitarias instituidas por agenciamientos políticos hay una cierta heterogeneidad cultural, también puede suceder exactamente lo contrario” (2011, 183).

Por medio de secuencias recortadas y fragmentadas, el cruce de la frontera es descrito de un modo frío: las fuerzas de seguridad de la Alemania Oriental la conducen hacia un espacio donde no se siente del todo cómoda. A través de esa experiencia inmersiva, la cronista se involucra y se compromete con la vida cotidiana (Agudelo, 2012), se suma a un contingente escolar y los sigue hasta el museo donde conoce obras edilicias que forman parte de su enciclopedia como el altar de Pérgamo. Al volver hacia el lado occidental transita una tensa situación en la aduana de la cual sale aliviada tras la acequia de los agentes soviéticos alemanes.

> Una tarde cruzo al "otro lado". Es un trámite largo. Los coches hacen cola frente a una barrera blanca y roja que se levanta. Después hay que esperar en galponcitos de madera donde alemanes con esos mismos uniformes sovietizados revisan pasaportes, hacen vaciar canastas donde hay verduras o ropa, miran atentamente la foto del pasaporte y la comparan con la cara de uno, etcétera. (2022, 99)

[109] Originalmente publicado en *Atlántida*, abril de 1966.

En los episodios descritos acerca de las Alemanias, consideramos que Gallardo busca narrar no sólo los avatares de un viaje que atraviesa geografías sensibles del mapa geopolítico que recorta la Guerra Fría, sino las realidades menos visibles de dos agenciamientos políticos (Grimson, 2011) que comparten lazos familiares y formas de identificación de ambos lados, que no pueden encontrarse, y que en sus conversaciones evitan el término nacional por esa alusión al nacionalsocialismo alemán.

Notamos con este ejemplo del control fronterizo que divide las Alemanias de posguerra, cómo opera el dispositivo panóptico referido por Foucault que Byung-Chul Han lo resume en la *Sociedad del Cansancio* como ”aquellos muros de los centros disciplinarios que marcan la separación entre el ámbito de lo normal y los de lo anómalo” (2024, 25).

En el artículo *Cruzadas*[110] (2022, 130)*,* al comienzo de la nota, la cronista apela al género epistolar, al copiar una carta enviada al entonces presidente de Estados Unidos, Ronald Regan, con copia al entonces Secretario General del Partido Comunista Soviético, Leonid Brézhnev, donde algunos militantes por la paz hacen un llamado de atención a los líderes para iniciar el avance definitivo hacia el desarme. En la crónica teñida por la impureza epistolar (Derrida, 1980), Gallardo señala que la carta tomó un carácter público ya que se reprodujo en los medios masivos de comunicación del mundo. Para dicho fin agrega otro fragmento expresado por un desarrollador tecnológico militar, Bernard Benson, quien abandona la ciencia por tomar conciencia del peligro creciente de la guerra nuclear a escala planetaria:

> Los jefes de Estado saben que hay contradicción entre superarmamento y bienestar. Si pudieran hacer desaparecer con una varita mágica todas las armas de todos los países, yo sé que Reagan, Brézhnev, Mitterrand..., todos lo harían con gusto. (2022, 132)

Con esta crónica, Gallardo reimpulsa la propuesta de quienes luchan por el desarme mundial, a través de procedimiento polifónico de incorporar las voces de los militantes que convidan a los lectores para que escriban cartas a los líderes

[110] Originalmente publicado en *La Nación*, el 20 de octubre de 1981.

mundiales solicitando el fin de la industria armamentística “si cien millones de cartas llegaran a cada oficina” (2022, 132).

A nuestro entender, esta crónica no está redactada con el estilo de la ironía y el sarcasmo que caracterizan a la escritora cuando afirma “ya no se trata de temblar o de burlarse de profecías más o menos tremendas” (2022, 131). Sí utiliza la acumulación de fragmentos propios de su estilo posmoderno, como también recursos de la oralidad como la pregunta retórica pero su tono apunta a la suspicacia de los lectores e invita a la toma de conciencia y a incentivar a la acción de manifestar, a través de cartas, la preocupación. Como sello final interpela “¿Escribimos?” (2022, 133).

Entonces ante la amenaza de guerra permanente Gallardo se adscribe a lo que Hobsbawn llama (2016) “movimientos pacifistas internacionales, dirigidos fundamentalmente contra las armas nucleares, que ocasionalmente se convirtieron en movimientos de masas en parte de Europa, y que los apóstoles de la guerra fría consideraban como armas secretas de los comunistas” (236). Busca más adhesiones por la escéptica desilusión de comprender los peligros inminentes, a sabiendas de que hay otros contemporáneos que comparten su preocupación a quienes puede interpelar: “las categorías identitarias, ciertamente, no sólo se usan para referir a una descripción de la sociedad o para aludir a la relación del hablante con su sentimiento de pertenencia. Las personas también las utilizan para referirse a sus interlocutores: una situación clave de reconocimiento, aceptación o rechazo.” (Grimson, 2011, 186)

Para la crónica sobre *Belén, alcaldes y otras cosas*[111] (2022, 134) elabora un mapa en el cual ubica las partes en conflicto y narra las delicadas formas de convivencia en la vida cotidiana. Vemos un ejemplo cuando discurre en torno al acceso a los estudios superiores de los palestinos como variable que indica las formas de inserción o exclusión en el tejido urbano “¿Qué quiere ver? (...) ¿la universidad árabe que los judíos acaban de cerrar?” (2022, 134). La Universidad de Biezrib, con doscientos estudiantes, había sido cerrada por entonces, un espacio de formación donde se enseñaba ingeniería, ciencia, psicología, artes y medicina china. La tensión se encuentra trazada en la mención de bombardeos y de los límites establecidos por la dinámica de la guerra aún existente entre dos agencimientos

[111] Originalmente publicado en La Nación, el 12 de febrero de 1982.

políticos : Israel y Palestina, dos territorios que componen una parcela del mundo heterogénea (Grimson, 2011). En el texto reconocemos un *ethos* de voz periodística inmersiva, involucrada con el *in situ*, con el propio cuerpo expuesto en un área de muerte y violencia, de injusticias y desgarros, de despojos y miserias; a modo de la alegoría del ángel que vira y solo registra escombros y otros restos: " 'Bumm' se oyó en los sótanos del edificio. Es un jet. (...) Era Jerusalén oriental, el barrio árabe". (134).

En un automóvil Gallardo recorre el "territorio ocupado" con jóvenes de la Organización para la Liberación de Palestina (OLP), y en ese marco van señalando y fundamentando la postura de la organización:

> Palestinos. Ahora se llaman así. Son los árabes que han vivido aquí durante los últimos mil años. Los árabes que cumplieron con su palabra en cada tratado con los ingleses, y fueron cada vez traicionados por los ingleses. (136)

La cronista incorpora también en estilo directo algunas frases de los miembros de la OLP que informan que el territorio jamás será devuelto y que el pueblo palestino ha soportado mil años de invasiones romanas, inglesas, cruzadas y turcas. Más adelante, agrega un dato que modula la argumentación a favor de la organización, al señalar que muchas familias vecinas del edificio universitario que atienden a los visitantes con mucha hospitalidad no siempre están de acuerdo pues los acusan de cierto fanatismo, algunas de formación cosmopolita y otras cristianas. El matiz que agrega la cronista se anuda con lo que Grimson expresa que "un miembro de una sociedad se identifica, es interpelado e interpela a los otros: se afilia y se desafilia, estigmatiza y es estigmatizado, contraestigmatiza." (2011, 186)

Gallardo logra así interconectar esferas de la vida privada-íntima con las esferas de la pública-colectiva y las históricas, en delicado asunto bélico que continúa irresuelto.

Con la entrevista titulada *Alexander Zinoviev, maestro de pensar*[112], Gallardo realiza un ejercicio particular, pues no presenta el formato convencional de preguntas del periodista y sus consecuentes respuestas, sino que elabora una especie de resumen de la postura del filósofo y sociólogo ruso, en una exposición

[112] Publicado originalmente en *La Nación*, 3 de agosto de 1981.

crítica hacia Occidente y a la Unión Soviética. La autora organiza la crónica con títulos y fragmentos en estilo directo del propio Zinoviev, como forma de dar voz a quien ha sido desdibujado por ambos bandos de la guerra fría. Por ello, Gallardo reproduce, desde Munich, tal cual sus palabras "le ruego que escriba sus impresiones. Mis ideas, los periodistas las usan para expresar lo que ellos quieren. Si no me hubiera dicho eso, no hubiera puesto mis impresiones." (2022, 121).

Podemos interpretar la cita como una declaración de principios periodísticos, pues muestra frente a los hechos la posición ética de abstenerse de inscribir sus propias sensaciones y emociones a la hora de elaborar un relato periodístico, opta por el shifter testimonial de escucha (Barthes, 2009). Ese *ethos* o rasgos de carácter que plantea Maingueneau (2009) en su modelo de análisis del discurso, la forma en que se corporiza el enunciador lo leemos en Gallardo, quien gradúa su lugar de enunciación con temas delicados como la guerra fría, y además borra la distancia entre el entrevistado y entrevistador para ubicarse dentro del espacio narrativo-descriptivo.

Vale aclarar que el *ethos* también permite identificar desde qué lugar se enuncia, la postura moderada o crítica, o hasta personal en que se construye el enunciador, en ese caso la conciencia de gradación de la voz periodística.

Asimismo, notamos que, a través de estas impresiones, la cronista elabora la escenografía hogareña del ex funcionario soviético y su familia: "Alexander Alexandrovich Z, Olga su mujer, y Polina, la hijita de diez años" (Gallardo, 2022, 122), una imagen de grupo estable y asentado en la ciudad de Munich, que obtura ese marco escénico que aleja al público y empatiza al exiliado con el lector.

Así, la cronista sigue anotando un conjunto de consideraciones donde revela la situación de tironeo entre la prensa soviética y la occidental al copiar el siguiente enunciado "¡¿Yo?, si ahora me acusan de estar pagado por la KGB!." (122) En suma, el ejercicio de la autora puede considerarse a la vez una especie de crítica al periodismo internacional cuando aborda temas delicados que lindan entre la paz y la guerra. Incluso el mismo al mencionar a Tolstoi en esa entrevista cuando hace referencia a una de sus novelas *Felicidad conyugal.*

Hasta podemos observar que, a la hora de narrar episodios y conflictos enmarcados en tensiones internacionales, la cronista mantiene un tono escéptico, con un tinte subjetivo despegado de posiciones parcializadas, lo que le permite

situarse con sus notas de prensa en zonas grises. Quizá por lo que afirma Hobsbawn “la razón de esta impotencia no reside sólo en la profundidad de la crisis mundial y en su complejidad, sino también en el aparente fracaso de todos los programas, nuevos o viejos, para manejar o mejorar los asuntos de la especie humana. El siglo XX corto ha sido una era de guerras religiosas, aunque las más militantes y sanguinarias de sus religiones, como el nacionalismo y el socialismo, fuesen ideologías laicas nacidas en el siglo XIX, cuyos dioses eran abstracciones o políticos venerados como divinidades.” (2016, 556)

Escenas

> **“...**operaciones lingüísticas que crean los matices, la dimensión combinatoria de cada elemento para que el “alma integral” del espacio creado adquiera la fuerza de la verosimilitud.” (Heffes, 2008, 18)

En las crónicas de Gallardo podemos reconocer algunas escenografías urbanas que la autora recrea a partir de los años sesenta, vinculadas con los fenómenos de masas y sus desbordes en las distintas esferas de la praxis cotidiana. Es el sujeto del capitalismo intentando dar sentido a sus entornos urbanos, lo que podríamos llamar una forma que tiene el sujeto de representarse en relación con la práctica; en esa línea leemos la representación de un individuo que intenta describir su mundo social y que a la vez es un modo de revelar lo que empieza a surgir según Jameson:

> en algún momento posterior a la Segunda Guerra Mundial empezó a surgir un nuevo tipo de sociedad (diversamente descrita como sociedad postindustrial, capitalismo multinacional, sociedad de consumo, sociedad de los medios, etcétera). Nuevos tipos de consumo; obsolescencia planificada; un ritmo cada vez más rápido de cambios en la moda y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los medios en general a lo largo de toda la sociedad en una medida hasta ahora sin paralelo. (1999, 37)

Electric Circus

Algunos de los rituales y hábitos de los convulsionados años 60 son el objeto de la la crónica *Las enseñanza del Electric Circus*[113], del año 1968, en New York. Aquí, la voz enunciadora configura un mundo oscuro, misterioso, psicodélico, desbordado de jóvenes que habitan esa parte de la ciudad, en un año muy particular marcado por la Primavera de Praga y el Mayo Francés; entre la preocupante guerra; el boom psicodélico y la reciente innovación de The Beatles titulada *Sgt. Pepper 's Lonely Hearts Club Band* (1967). "Es como entrar a pie por los pasillos del Tren Fantasma del Italpark (...) figuras que reproducen el ensueño psicodélico, y el aire espeso tiene un color acre y dulzón, que es el olor de la marihuana" (2022, 265)

En esta analogía donde la autora apela a la semiosfera porteña del Italpark, los jóvenes neoyorquinos son parte de la escenografía; muchos de ellos sentados y dormidos en pasillos, en terrazas de fumadores y enamorados y en una pista con luces donde la *colección de existentes* (Barthes, 2009), enumeración de personajes, confieren una unidad de sentido propios de una semiosfera de la vida nocturna de los años sesenta, en una cosmópolis trazada desde un espacio autobiográfico inmersivo. La cronista va en búsqueda de aquellos estereotipos urbanos que ofrecen rasgos muy particulares como muchachas pálidas, muchachos con melenas, con barbas y bigotes, negros y negras con pelucas, minifaldas y pantalones, que conviven entre música y espectáculo circense. Gallardo no construye una voz abismada por ese mundo hippie en apogeo, en todo caso duda de su "auténtica" rebeldía y resalta en cambio sus contradicciones (Tanner, 1993) cuando los presenta como desprendimientos del movimiento *beatniks*[114] de años anteriores en vías de ingreso a la sociedad de consumo "Un ejemplo: la industria de la ropa *antiestablishment* de la juventud es un negocio nacional de unos ciento cincuenta millones de dólares anuales" (2022, 267-268). Asimismo, anexa una argumentación

[113] Originalmente publicado en *Confirmado*, 25 de abril de 1968.

[114] Beatnik es un término inventado en 1958 por el periodista estadounidense Herb Caen con el fin de parodiar y referirse despectivamente a la generación beat y sus seguidores, apenas meses después de que se publicara *En el camino* (On the Road), la novela-manifiesto del movimiento, escrita por Jack Kerouac. Aunque los escritores beat rechazaron el término por despectivo, el mismo fue adoptado y difundido ampliamente por los medios de comunicación, aplicándolo a un estereotipo juvenil distinguible por la forma de vestirse y arreglarse que se hizo moda, y relacionándolo con una actitud proclive a la holgazanería, el desenfreno sexual, la violencia, el vandalismo y las pandillas de delincuentes. Con el tiempo la denominación terminó siendo aplicada de manera indiscriminada, tanto al estereotipo, como a los artistas de la generación beat y sus seguidores.Beatnik - Wikipedia, la enciclopedia libre

sobre el puritanismo que también se resalta en otra crónica anterior *Estos pueblos rubios, eficaces, cándidos*[115] . En esa delación ejemplifica con un tono burlesco y ácido la idea de la fundamentación puritana de cada acción "toman droga porque libera el alma o para unirse con el Absoluto o por cualquier motivación que los justifique. Son incurables." (2022, 268)

El celeste de Maradona

En el artículo *Nápoles está toda celeste*[116], en el marco de la celebración por la obtención del título del Calcio italiano, el campeonato del equipo liderado por Diego Armando Maradona, el recurso preponderante es la hipérbole carnavalizada (Pauls, 1980), utilizada por la autora para referirse a la ciudad. Leemos la celebración del equipo, donde hasta los canastos de fruta están pintados de celeste y los globos con forma de corazón con el mismo color cubren el cielo. Es el equipo del sur de Italia, un club de escasos recursos, que no pertenece a los gigantes de la liga de fútbol de todos los tiempos.

El celeste recubre cada rincón de la ciudad, y por las calles se desbordan una importante variedad de habitantes: "las cien Rosalinde Sprint (...) travestidos de tradición añosa, bajarán por la calle Toledo todos de azul y de lentejuelas" (2022, 239). De la mano de la hipérbole, la carnavalización se consagra con la recreación del paso de cuatro carros alegóricos y un caballo de Troya que colorean el desfile: "el primer carro ya está listo: está el rey Maradona en el centro (...) El segundo es un enorme Vesubio que expulsara en bocanadas de fuego a los otros *scudettos*" (239).

El orden entre lo bajo y lo alto se subvierte, las iglesias tienen los muros pintados con la figura de los jugadores de fútbol; los comercios llevan el nombre del mito naciente[117] y las *Garrafas de Maradona*, cuya figura marcará la vida del pueblo napolitano desde entonces y dará nombre al estadio de fútbol.

Sin embargo, Gallardo no se priva de repatriar al ídolo cuando enfatiza, también mediante la hipérbole, su identificación originaria con lo nacional (Anderson, 1993) al ubicarlo en la serie de nuestros "próceres nacionales", al señalar que el

[115] Originalmente publicado en *Confirmado*, 18 de abril de 1968.
[116] Publicado en *La Nación*, 10 de mayo de 1987.
[117] María Rosa Lojo en *Cuerpos resplandecientes* (2023) narra a modo de crónica cuando visita el Salón de honor de la Universidad de Oxford en 1995. Lojo, desde la perspectiva del mito popular (según lo menciona en el prólogo), elabora una narradora que debe cubrir ese suceso de Maradona poco relevado en la memoria local.

celeste que en ese momento colorea Nápoles, es “el celeste de Belgrano, de French y de Berutti, para precisar. El de Maradona, para ser justos. El nuestro, para ser exactos” (238).

Mod, rock y el ave tropical[118]

En esta crónica, la ciudad de Londres es descrita a partir de características particulares que caen fuera de los lugares comunes. Gallardo no se detiene en el Támesis, el *Big Ben* o los jardines londinenses. Opta en cambio por recrear notas de sentido que asimilan la cotidianeidad y el colorido propio de la sociedad de consumo londinense. Notamos que cuesta delinear al típico habitante, pues más bien se encuentra con una diversidad de estereotipos urbanos propios de las sociedades líquidas. Desde el *underground*, pasando por el *rock* y el *punk,* la urbe londinense luce sus ropas como si cada uno fuera una vidriera, representante de una tribu o un culto que luego se hizo extensivo a todo el mundo occidental. “las chicas y los chicos, con copetes azules, verdes y rojos muy verticales, y alfileres de ganchos en las orejas. Hay que ver qué trabajo da eso de desdeñar la moda (...) el atuendo terrible preparado para los amigos.” (2022, 120).

El mercado de la moda atraviesa a los grupos sociales y a distintas esferas de la praxis, desde la reina y la primera ministra Margaret Thatcher hasta los jóvenes y al trabajador, en un espacio de interlocución en el cual las interpelaciones están codificadas por los estereotipos y el anonimato metropolitano. La relevancia del *look* como forma de identificación, a veces es un acto de resistencia, otras de evasión y otras de conformismo, nos invita a pensar en las consideraciones de Eric Hobsbawn:

> La razón por la que los diseñadores de moda, unos profesionales poco analíticos, consiguen a veces predecir el futuro mejor que los vaticinadores profesionales es una de las cuestiones más incomprensibles de la historia, y para el historiador de la cultura, una de las más importantes. Es, desde luego, crucial para todo el que desee comprender las repercusiones de la era de los cataclismos en el mundo de la alta cultura, de las artes elitistas y, sobre todo, de la vanguardia. Porque se acepta con carácter general que estas artes anunciaron con

[118] Originalmente publicado en *La Nación,* 2 de abril de 1980.

> varios años de anticipación el hundimiento de la sociedad burguesa liberal. (2016, 182)

Los medios de transporte, como el metro y los ómnibus, más las calles y sus tiendas, moldean los cuerpos de quienes son pasajeros y transeúntes. El paso del tiempo está señalado por el paso de las modas musicales y vestimenta, a partir de lo que Fredric Jameson señala como cualidad del capitalismo tardío marcado por los tiempos que impone el mercado: “un ritmo cada vez más rápido de cambios en la moda y los estilos” (1999, 37).

De nuestras lecturas llegamos a inferir que Gallardo recrea lo que observa y escucha (Barthes, 2009) en la vida cotidiana de su transitar. Evita adornar, disfrazar o solemnizar presentando una mirada propia de los conjuntos cosmopolitas, de los problemas que aquejan al mundo como las guerras o conflictos étnicos-religiosos. También parodia o elabora presentaciones pastiche de hechos como el ir de compras u otros rituales del mundo del consumo, arribar a un puerto o caminar por calles de ciudades exóticas.

El viaje entonces resulta una búsqueda creativa, de relativo carácter temporal, pues puede residir un tiempo como ocurre con Roma, o ser la *flâneur* de calles neoyorquinas donde el único vestigio de su paso queda registrado en una crónica o alguna carta. Esta exploración de mundos y culturas es presentada de forma fragmentaria y polifónica, con ciertas estrategias del discurso paródico. A nuestro criterio, las crónicas Gallardo escenifican un estado permanente de viaje donde interaccionan universos de discurso que combinados por un arte de escribir periodismo y literatura provocan los desplazamientos entre distantes y disímiles geografías esbozadas con singularidad escritural.

Jameson, en su trabajo sobre posmodernismo, titulado *El giro cultural* (1999), expone escenarios urbanos del capitalismo tardío:

> pero muchos de los más recientes posmodernismos se han sentido fascinados, precisamente, por todo ese paisaje de publicidades y moteles, desnudistas de Las Vegas, programas de medianoche y cine de Hollywood de clase B y la así llamada paraliteratura con sus categorías de ediciones en rústica para aeropuertos: gótico y romántico, biografía popular, novela policial y de ciencia ficción o fantasía”. (p.16)

La cronista, así como despliega la operación paródica, también utiliza el pastiche como forma vacía de la imitación (Jameson, 1999) sin la pulsión satírica, en términos de que no busca provocar risa, a su vez, su prosa se encuentra en consonancia con la fragmentación como forma de elaboración propia de las sociedades consumistas con mercados globalizantes.

Aproximaciones hacia Sara

La lectura del corpus Gallardo nos permite visualizar que la autora utiliza distintos recursos narrativos y descriptivos que podríamos considerar característicos de los cronistas que van incorporando formas livianas y lábiles de una modernidad tramada por la influencias de los medios de comunicación y la tecnología.

A ellos, añade el uso de la parodia y la ironía para destacar las contradicciones y los absurdos de un amplio abanico de variedades de la vida cotidiana contemporánea. Esos montajes van reagrupándose a partir del diseño escenográfico que propone la periodista, los cuales son a su vez presentados con ese recurso humorístico que se desplaza por momentos hasta el sarcasmo.

Asimismo, a partir de sus labores de prensa el viaje puede volver a pensarse como marco estético y literatulizable, donde los hemisferios geográficos y otros más simbólicos (gustos y pasatiempos), y hasta más abstractos son los espacios discursivos de la cronista.

Tanto Gallardo como su cronista imaginaria, la *Donna*, toman distancia del narrador etnógrafo: ese punto de equilibrio sin desmedido acercamiento ni extrema distancia. Allí hasta podría pensarse en una especie de metodología para narrar que Gallardo incorpora junto a los recursos paródicos de la mirada burguesa.

Gallardo también reúne en sus cartas, notas y crónicas, como así también en sus ficciones, elementos que han sido olvidados o desdeñados por el canon. Leopoldo Brizuela[119] afirma que agrega lo lateral, lo que no está en el centro; también recrea lo que conoce, partes de la zona sociocultural de una Argentina que todavía miraba al siglo XIX, como se agrega en el paratexto de su novela *Enero* de la colección Abelardo Castillo, o en la ceremonia funeral de Borges.

[119] Página/12 :: Radar libros :: Escrito en las llamas

Los mencionados aspectos se urden con las marcas de la oralidad, registradas en los montajes escenográficos en que Gallardo abreva del repertorio de la tradición oral argentina, utilizando técnicas como expresiones coloquiales en diálogos, la anécdota, la digresión, las interjecciones, el autoelogio, la falsa modestia, por nombrar algunas.

En esa línea, su quehacer cronístico incorpora conversaciones, chismes, situaciones de la vida cotidiana, itinerancias callejeras, donde recorta fragmentos en un hilo convencional y a través de una dinámica correspondiente a algunas formas de recepción reconocibles en la modernidad sólida y de modo más notorio las de condición líquida o de capitalismo tardío. Los diálogos entre el sistema culto y el popular son de una permanente ida y vuelta y muchas veces se encuentran entremezclados.

Un notable comentarista, Sir Edwards

> ¿Cómo escribir ficción a la manera de la no ficción, de la literatura testimonial, de las memorias y las crónicas? Porque siempre me ha gustado y me he sentido invenciblemente inclinado a pasar de un género al otro, a invadir terrenos, a jugar en los límites. Demostración, quizás, limítrofe. Y limitado, agregará el lector insidioso, cosa que no me daré el trabajo de rebatir. ¡Limítrofe y limitado! ¡Sí, señor! (Jorge Edwards, 1997, 13)

Un notable comentarista, *Sir* Edwards

Jorge Edwards colaboró de forma permanente en los medios de prensa, lo cual lo ubica dentro de los escritores de ficción y no ficción que han tenido que subsistir, entre otras actividades, del trabajo periodístico, como muchos de nuestros cronistas americanos del siglo XIX (Rotker, 2005). También trabajó en la editorial Seix Barral durante su exilio en Barcelona, y como diplomático en distintas gestiones gubernamentales de Chile.

Desde mediados de los cincuenta inicia su vida literaria y periodística, la cual se extiende hasta el final de su vida en 2023. Es reconocida su columna de opinión de cada viernes en *La Segunda*; también sus aportes no regulares en Argentina para *La Nación y* en España para *El País*. En Francia e Italia para el *Le Monde* y *Corriere della Sera,* han tenido relevancia sus artículos. Esta prolífica praxis es reconocible en lo global de su obra y/o en los distintos géneros discursivos en los que ésta participa.

El autor de *Persona non grata* pertenece a las familias distinguidas de Chile. Su apellido se teje con muchas ramas y se complementa con otros como Valdés, del Río y Eastman, que lo ubican en una trama de lazos de parentesco que ocupan espacios importantes en la sociedad chilena. Por ejemplo, *La segunda*, periódico donde publicaba sus crónicas pertenece a "la empresa El Mercurio S.A.P., cuyos propietarios pertenecen a una rama de la familia Edwards"[120].

Otra personalidad reconocida de su círculo familiar es el rebelde novelista Joaquín Edwards Bello, autor de "El inútil", quién es recreado por Jorge Edwards en una especie de biografía ficcionada *El inútil de la familia*, donde los vínculos familiares alcanzan hasta al notable Andrés Bello:

> Cuando yo era niño, o mayorcito, yo ya empezaba a preocuparme por la literatura, en la casa de mi abuelo. Mi abuelo. Edwards Bello era hijo de un hermano de mi abuelo. Era sobrino de mi abuelo. Y mi abuelo nunca hablaba solamente de Joaquín. Mi abuelo siempre decía «el inútil de Joaquín». (2017, 1)

[120] La Segunda - Wikipedia, la enciclopedia libre

En su tío Joaquín, sus tías lectoras y en la memoria de su madre encontrará la conexión con la literatura desde muy temprana edad. La cuestión familiar está presente de diversas maneras en la obra del autor y puede además localizarse en sus trabajos periodísticos.

Una entretenida tarea

Para referirnos al material cronístico de Edwards, trabajamos con títulos que compilan los artículos, crónicas y semblanzas del autor. El primero, *El whisky de los poetas* (1994), publicado por primera vez en la editorial Alfaguara, en España, y contamos con la segunda reedición de 1997. El segundo, *Diálogos en un tejado*[121] (2003), publicado a través de la Ed. Tusquets, en Barcelona.

Edwards se reconocía como un "obligado a escribir crónica"[122], aunque no lo expresaba a modo de queja, sino como un impulso intelectual que lo desafiaba, según consta en la videoteca del Instituto Virtual Cervantes[123]. Debía escribir una pieza semanal para el diario que salía los viernes, llamado *La segunda*. Se consideraba atado a esa columna.

> Soy un cronista perezoso que ha escrito, que ha terminado por escribir, centenares y más que centenares, miles de crónicas. Fueron mis amigos editores de diarios los que adivinaron mi veta y me convirtieron en cronista a la fuerza, o me convidaron a pasar, quizás, de la narración a la reflexión oral a la escrita: en un bar de Santiago, a mi regreso de París en 1967. (1997, 11)

En esta cita, extraída del prólogo de su primera antología de crónicas, *El whisky de los poetas* (1997), Edwards refiere sus inicios en esta actividad, a finales de los años sesenta, un final de década muy convulsionado en todo el mundo, donde Chile no fue la excepción. Tuvo su primera experiencia *La Tercera* en 1968, luego pasó por *El*

[121] Como en toda antología, la selección de los textos resulta arbitraria: el espectro de los temas es amplísimo -desde un recuerdo de la niñez hasta la reflexión política- y, aunque se trate de Edwards, existe irregularidad en la selección de las crónicas. En los mejores artículos describe lugares. relacionando la historia con la anécdota personal o la vivencia, y en gran parte trata del tema que más conoce: la literatura. En estas crónicas se muestra al mejor Edwards: lector culto y eficiente narrador. Dihlogos en un tejado

[122] https://www.cervantesvirtual.com/video/jorge-edwards-la-cronica-mi-atadura-periodistica--0/0

[123] https://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_nacional_chile/videoteca_4/?paginaUsuario=1&numresult=10&vista=extendida&q=&orden=obra

Mercurio, continúo en la revista *Paula* y más tarde colaboró en *Mundo Diners* y *La Segunda*, también escribió para medios extranjeros como *La Nación, Corriere della sera y El País*.

En dicho prólogo (Edwards, 1997) también encontramos una nota metaliteraria donde Edwards afirma que escribió "crónicas, comentarios, columnas y ensayos" (7) de una manera *incesante* y que, al releer esos textos, ha encontrado huellas de sus relatos ficcionales. En efecto, en cuanto a este vínculo entre su actividad cronística y la que desempeñaba como escritor de ficción, Edwards admitió en entrevistas audiovisuales que se divertía haciendo crónica y que procuraba hacer de la misma un género literario. Por eso, cuestionaba la idea de que el cronista no se podía comparar con el novelista. También expresó que entre la crónica, el ensayo, el cuento y la novela *hay vasos comunicantes*, o como diría Derrida contaminaciones y descomposiciones (1980), una especie de circulación entre ellos muchas veces a través del "testimonio, del memorialismo" (Edwards, 1997, 12). Incluso llegó a manifestar que sus ensayos tienen mucho de crónica y cuento, pues no gustaba de la abstracción pura e incluso buscaba en mayor medida que el narrador de sus novelas tuviera la voz de un cronista. Aunque también en su relato testimonial de 1973, *Persona non grata,* alcanza a desplegar un particular narrador, inserto en las escenas de los acontecimientos históricos, como representante diplomático chileno en la Cuba castrista, que no es bienvenido y por eso sometido al dispositivo panóptico de control, por su propia condición de escritor/periodista a pesar de la posible filiación ideológica entre el gobierno de Salvador Allende y el de Fidel Castro.

Otra marca autoral que es preciso señalar es el elemento autobiográfico. El mismo Edwards ha expresado que su obra está basada en la memoria real y que el material de sus crónicas proviene tanto de recuerdos de la infancia y de sus primeras evocaciones literarias como sus de posteriores vivencias compartidas con otras figuras de la cultura y las letras como Neruda, Jodorowsky, Teillier, Mistral, entre otras. Esta impronta autobiográfica es intersectada por la memoria creativa del autor que ficcionaliza, inventa, recrea artísticamente escenas y tramas apelando a una "proliferación generosa" (Derrida, 1980, 4) de géneros, en un *ars poética* híbrida, que Mario Vargas Llosa describe con extraordinaria precisión:

> [Edwards] sin apartarse nunca de una dirección central: la de un escritor realista, apasionado por la historia, la ciudad, los recuerdos, dueño de una prosa clara, de andar lento, a ratos quieta, repetitiva, memoriosa, elegante y medida, en la que curiosamente coexisten la tradición y la modernidad, la invención y la memoria, vacunada contra los desbordes sentimentales, la cursilería y la truculencia. Esta prosa tan personal eclipsa las fronteras entre los varios géneros que ha cultivado a lo largo de su vida y da un aire de familia a sus obras de ficción, sus libros de crónicas y memorias y sus artículos y comentarios de actualidad. (Vargas Llosa, 2012)

El reconocimiento del autor de *Conversaciones en la catedral* señala la variedad de la materia con la que trabaja Edwards, como así también, desde el punto de vista genérico, el estilo híbrido que consiguió desarrollar con el correr de sus producciones; la variedad genérica por la que supo transitar con relativa comodidad y notable regularidad, en una especie "de economía del parásito" (Derrida, 1980, 5). La cita deja ver también que Vargas Llosa opone la prosa de Edwards a otro tipo de producción textual que podría interpretarse como parte de la industria cultural más asociada al pastiche y/o al kitsch (Jameson 1999), vinculada al chisme y la sensiblería y muy características de los géneros masivos.

Un arte narrativo

Si bien Edwards se ubica, aunque de una manera particular, en consonancia con el tradicional periodismo de opinión, al recorrer sus artículos y columnas notamos algunas complejidades más. Por eso, no es redundante volver a detenerse en la constante relación entre las narrativas históricas, periodísticas y literarias. Desde esta perspectiva el cronista configura un narrador que no solo se posiciona como aquel que puede dar cuenta de los hechos, sino también aquel que puede aportar una mirada disidente. Un disidente estético-político sin disimulo, como lo veremos en un título más adelante, ya sea ante el socialismo como se lee en relato testimonial *Persona non grata* (2012) o contra el facismo de la dictadura chilena en *Adiós poeta…* (1990)

Más allá del cuestionamiento a las posiciones extremas, a través de su oficio Edwards pudo advertir, a partir de un título de Emir Rodríguez Monegal, el crítico que marcó a la generación del autor chileno, una pregunta retórica orientadora: "¿Cómo escribir ficción a la manera de la no ficción, de la literatura testimonial, de las memorias y las crónicas?" (Edwards, 1997, 13). A partir de este interrogante Edwards construye su voz cronística que retorna del destierro, una especie de Cid de la épica clásica que, luego de trajinar y vivir experiencias memorables, vuelve a su tierra, para reencontrarse con los suyos. A Edwards así le caben las *petites histories* y los grandes sucesos de su tiempo histórico:

> al reunir la historia con la crónica en la última de sus ficciones -*El sueño de la historia*-, obra que asocia, mediante un contrapunto sistemático, la vuelta de quien sufrió el exilio con el retorno implicado en el pensamiento histórico. Por añadidura, ambos saberes retroactivos se unifican en el texto citado mediante un ser abstracto, *El Narrador*, que sustituye a los distintos caracteres individuales, tanto pasados como presentes, en la medida en que relatan cuanto conocen de los acontecimientos. (Morales, 2001, 331)

Advertimos en la cita la impronta que interconecta el trabajo periodístico con el oficio del historiador por medio de la ficción y la invención de una voz narrativa que modula el relato, práctica común del oficio de prensa, pero también del historiador y del literato. Edwards diseña un narrador que ajusta su palabra al devenir, a la semiosis que acontece, de modo tal que los matices genéricos se acomodan al material, al tema y a las intenciones que el autor quiere darle al texto.

La habilidad de Edwards como cronista memorialista le posibilita atraer hechos significativos y míticos de un contexto de control estatal-autoritario. El autor recuerda y captura las actitudes notables de ciertos artistas, como se lee en el artículo *El demonio de la poesía*[124] (2003) dedicado al poeta Nicanor Parra donde se narra un episodio épico:

> En la época de la dictadura, en una plaza pública, anunció que iba a leer un soneto censurado. Guardó silencio durante el tiempo aproximado de la

[124] Originalmente publicado en octubre de 2000.

> lectura de catorce sílabas, impertérrito, y recibió una ovación que recuerdo todavía (65).

Otro aspecto destacable de su narrativa es aquel que le permite cotejar puntos de vista, argumentos y justificaciones, exponer a través de citas las voces de personalidades autorizadas o desoídas por los cánones, exhibir los excesos de las posiciones "de las izquierdas y derechas" (1997) desde una historia mundial y local. Poner en relación sus experiencias vitales y la de sus pares: amigos, colegas y hasta detractores. Es el caso de la crónica *Sardina y Manzanas* (1997) en la que incorpora la cita en estilo directo en la anécdota:

> En los años 63 y 64, cuando lo conocí en París, Alvaro de Silva era un hombre que tendría dos o tres años menos que el siglo, pero que en todo caso ya había cumplido los sesenta. A pesar de eso, se había lanzado a la más extraordinaria de las aventuras humanas: la de comenzar a vivir de nuevo, haciendo tabla rasa del pasado.
>
> Había sido profesor de literatura durante largo tiempo en universidades norteamericanas, después de la etapa en que fuera canciller de los consulados de Pablo Neruda en el Extremo Oriente. Eran periodos que él consideraba como parte de su prehistoria, y que no le gustaba mencionar. Decía, por ejemplo, después de verse acosado por las preguntas, que las versiones de Neruda sobre su vida en Ceylán y en Birmania eran muy diferentes de la realidad. "Las cosas eran muy distintas!", exclamaba, de mal humor encogiéndose de hombros, y cambiaba rápidamente de tema (Edwards, 1997, 50)

Asimismo, consideramos que las influencias resultan imprescindibles para intentar comprender el arte narrativo del autor. En nuestro derrotero hemos hallado una entrevista[125] a Edwards que permite iluminar parte de la herencia recibida de otros autores y de su búsqueda artística. En ese reportaje admite pertenecer de manera matizada a lo que se considera generación del cincuenta chilena, que encuentra coincidencias de lecturas de autores como Kafka, Camus, Sartre, Borges, en otros

[125] Declaraciones extraidas de la siguiente pieza audiovisual: Jorge Edwards y el "boom latinoamericano"

países, por ejemplo Perú o México, que al tiempo deriva en la comunidad del *boom*. Asimismo, el cronista ha declarado que no se sentía parte de grupos o generaciones u otros colectivos, más bien se identificaba con Montaigne, pues el francés prefería evitar estar sometido a forma alguna.

Por eso afirmó que su preocupación estaba orientada en encontrar un tono narrativo artístico más ajustado con Proust y el Marqués de Sade, al haberse dedicado en su fase incipiente a las lecturas de diarios, memorias, biografías, de esa tradición francesa clásica.

Travesías

Recorrer la ciudad

Como en todos los cronistas de nuestro corpus, el *viaje* es también en Edwards un motivo de escritura, de reflexión, una experiencia que puede desatar una prolífica historia que culmina en novela, cuento, artículo periodístico, conjetura diplomática *o todas a la vez*: "la posibilidad siempre abierta de devenir en literatura de todo texto." (Derrida, 1980, 10). El chileno logra anudar el viaje propio con el de otros autores. Su experiencia andariega es la condición que opera como garantía de fidelidad (Ricoeur, 1995, 23) a partir de sus recuerdos de viajes vitales y literarios, de odiseas, de evocaciones de un pasado y que hasta le permite reconstruir porciones del campo cultural de los años cincuenta, sea como asuntos centrales o secundarios. Entre esa enumeración señalada, nos detenemos en las travesías, donde podemos leer que Edwards se reconoce en las aventuras ficcionales de otros escritores y lo plasma en su quehacer cronístico.

Esto sucede con su texto de prensa *La ciudad como selva* (1997)[126], publicado en *Diálogos en un tejado* (2003) y que recoge experiencias de su estadía en París, donde se intersectan lo biográfico y autobiográfico. Aquí Edwards, de manera intertextual, recupera una parte de la novela *Agente secreto*, de Joseph Conrad, donde se describe una tienda de abalorios como si fuera una jungla "Un espejo ovalado, en la penumbra del fondo del recinto, es un charco de agua visible en la profundidad del bosque" (44) e infiere que esa descripción podría deberse a las experiencias viajeras de Conrad como marino mercante de la flota de Inglaterra.

[126] Originalmente publicado en 1997

Edwards retoma la metáfora de la jungla para referirse a la capital francesa que encuentra al salir de una sala de cine, que emerge de las profundidades del subterráneo "...salí de la película a un sistema de subterráneo semidesierto, con personajes de catadura torva junto a una que otra pilastra, y sentí que comprendía mejor que nunca el sentido premonitorio del texto conradiano" (45). A los ojos de nuestro cronista, el viaje urbano es también un viaje aventurero, equiparable, gracias a la metáfora, a aquellos tantos que la literatura le ha brindado; con las oscuridades y las sorpresas que cualquier odisea por lo inhóspito conlleve. Como aquel narrador de experiencia acumulada y sabiduría del que nos hablaba Benjamin (1936), el narrador de Conrad vuelve para contar su experiencia por tierras africanas, y a la vez Edwards rememora el trayecto urbano parisino equiparando la selva urbana con la africana, en una doble articulación entre experiencia y lectura: “lo oralmente transmisible, el patrimonio de la épica, es de índole diferente lo que hace a una novela” (4).

El cronista, hábil e inquieto observador entretenido en relaciones no convencionales, habilita en el espacio de sus crónicas interconexiones inesperadas que promueven la confluencia de su experiencia viajera con las travesías que le brinda la literatura.

Agitado mundo

Cuando Edwards visita Europa, se encuentra con los sucesos significativos del breve siglo XX (Hobsbawn, 2016) y sus extensiones hacia el siglo XXI, estos asuntos del mundo y la política internacional llamaban notablemente su atención y se presentan en su obra siempre en estrecho vínculo con las máquinas literarias (Deleuze, 2000). En la capital checa, en el marco de la Primavera de Praga, Kafka le es inexcusable; cuando llega a la Habana en los primeros años de la Revolución Cubana, Lezama Lima le resultaba ineludible. Al recorrer las convulsionadas calles en Mayo Francés, Julio Cortázar y el Conde de Lautréamont fueron las figuras que le llegaban a la mente. Al visitar los restos de las Torres Gemelas encuentra en una librería cercana una biografía de Wittgenstein que lo deslumbra. Al referirse a los asuntos de política internacional en el gobierno del brasileño Lula Da Silva, Machado de Assís reclamaba su atención a la par.

> Lula agrega como es previsible y como es fácil hacerlo en estos días, el poderoso ingrediente antinortemericano (...) Machado de Assis había nacido en los morros de Río de Janeiro, en lo que son las actuales favelas, y era hijo de una lavandera y de un pintor de paredes mulatos, pero desconfió siempre de toda demagogia y de todo gigantismo. (2003, 323)

El comentario político, la apreciación personal camuflada, la nota controversial, la alusión memorable siempre encuentran en nuestro cronista, la parasitaria contaminación (Derrida, 1980) de algún autor, de algún ambiente de cultura de una época anterior, tal como advertimos en la cita anterior extraída de la crónica *El enigma brasileño*[127] (2003).

En la nota de prensa *Cardo tártaro*[128] donde trata los episodios del conflicto Ruso-Checheno de los años noventa, luego de la caída del muro de Berlín y cuya gravedad tuvo gracias al impulso de los mass media notoriedad internacional, el cronista apela al intertexto del autor de La *guerra y la paz,* quien era un atento seguidor de los sucesos bélicos. Edwards afirma que Tolstoi solía registrar las fuentes y hacerse de archivos para poder narrarlos con llamativa precisión, tanto las pequeñas como las grandes batallas. De hecho, la novela de los últimos años de vida de León Tolstoi, titulada *Hadjí Murat* hace foco en la batalla del cáucaso checheno[129] le permite tender un puente con los conflictos de ese territorio a fines del siglo pasado:

> La novela, a pesar de su relativa brevedad, es un gran mosaico, un sistema polifónico. Nos lleva a entender que los rusos se equivocaban entonces con Chechenia de un modo radical, y sospechar que ahora, un siglo y medio más tarde, probablemente también se equivocan y en una forma bastante parecida. (2003, 240)

[127] Originalmente publicado en septiembre de 2002.
[128] Originalmente publicado en 1999
[129] León Tolstoi de joven hizo el servicio militar en el Cáucaso y allí llevaba un cuaderno para hacer anotaciones, y cincuenta años más tarde decidió narrarlo en la novela *Hadjí Murat,* referida al guerrero checheno. Hadjí, una tarde de vuelta a su casa, mientras recoge flores se encuentra con un cardo del cual se ve atraído. Cuando intenta arrancarla la rebelde flor se resiste hasta ensangrentarse las manos. El parangón entre la flor y el espíritu checheno es una muestra de la fortaleza de los montañeses que se ven asediados por los rusos.

Asimismo, podemos advertir marcas de este agitado mundo en la crónica *Emblemas urbanos*[130] escrita en el marco del atentado a las Torres Gemelas, *World Trade Center*. Aquí, en tono conmovido, el cronista equipara el episodio de terrorismo internacional con tres momentos históricos de gran magnitud: la Bastilla, Sarajevo y Pearl Harbor… *a la vez*. Este tratamiento hiperbólico -propio de lo literario, vale decir-, es correlato de la espectacularidad que adquirió la tragedia transmitida en vivo por televisión "ver ese avión de pasajeros que se estrellaba a toda la velocidad contra la segunda de las torres (...) ahora podemos verlo en el momento mismo" (2003, 270). También el cronista se detiene en los momentos posteriores, cuando el presidente Bush recorre las inmediaciones y saluda a los familiares de las víctimas, un montón de gestos que, al entender del cronista, son insuficientes y que parecen no estar a la altura de las circunstancias. A su vez, el flujo asociativo de la escritura lleva a Edwards al conectar el suceso con aspectos de la historia de su país; así, la destrucción del edificio representativo de la monumentalidad del poder financiero internacional está ponderada en esa misma crónica en relación con la destrucción de edificios históricos como el Casino Municipal de Viña del Mar. Dos episodios históricos, de dos agenciamientos políticos diferentes, se reterritolizan (Deleuze y Guattari, 2000) en la columna edwardiana:

> les pregunto si es verdad o es chiste lo que me han contado en la noche anterior, durante mi excursión al Casino: que el edificio de finales de la década de los veinte (Art Déco) con su aire de tarjeta postal, con sus columnas y sus torrecillas, será aplastado por los veinte pisos de un hotel ultramoderno. (273)

Aquella novedad urbana de entonces se ajusta a lo que Edwards entona renglones más abajo, cuando critica la costumbre chilena de menoscabar su patrimonio cultural y artístico y haber perdido lo que llama la posibilidad de ejercer una facultad por la belleza. En esa reterritorialización, con una operación hiperbólica incorporada en una pregunta retórica, equipara al terrorismo con la impotencia de las gestiones estatales ante el avance del capital privado.

En el artículo de prensa *Las esclavitudes modernas* (1997) presenta un planteo que se ajusta a una doble dimensión: la revolución juvenil francesa como

[130] Originalmente publicado en septiembre de 2001.

fuerza liberadora y anarquizante, y la revolución del automóvil como esclavitud contemporánea, como dependencia instrumental que afecta la vida cotidiana. Edwards nos muestra un París convulsionado y distópico, donde la sola carencia de combustible desata una serie de escenas de violencia que el cronista va poniendo en escena: “tres sujetos armados de rifles y pistolas detuvieron a un automóvil con el propósito de robarle el combustible” (24). La falta de bencina desata la distopía y, cuando se restituye el servicio de provisión, se desplaza el elemento caótico al frenético impulso de sacar los automóviles a las calles. “En consecuencia, si todo el mundo saca su automóvil a la circulación es imposible (...) Al llegar a cierta etapa, la civilización industrial es como una serpiente que se come la cola” (25). Si tenemos en cuenta el aporte de Derrida, lo ensayístico, a través de la alusión alegórica, va contaminado por lo cronístico en una escritura que “todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia (1980, 10).

Asimismo, podemos advertir que la intertextualidad desborda hasta al final del artículo como cita de autoridad que refuerza su argumento:

> Se podría terminar esta crónica con una cita del viejo Baudelaire. ‘La verdadera civilización’, decía, ‘ no está en el gas, ni en el vapor, ni en las mesas circulares, sino en la disminución de las huellas del pecado original. Es preciso recordar que el pecado original nos sometió al paso del tiempo y nos hizo avergonzarnos de nosotros mismos.” (1997, 25)

Este intertexto final nos permite ver el rasgo autoral de Edwards que lo lleva a desplegar una escritura híbrida, que asimila diversas referencias literarias y culturales para inscribir sus preocupaciones por las consecuencias del crecimiento tecnológico y urbano. Lo literario, en diálogo con los grandes discursos de la humanidad -política, religión, ética-, o mejor, la máquina literaria en continuidad con otras máquinas, subyacen a la mirada del cronista y al modo en que recorta y lee situaciones concretas del mundo contemporáneo.

Lo metaliterario

Hasta ahora hemos intentado dar cuenta de un rasgo central de la obra periodística de Edwards: su estrecha vinculación con lo literario. Hemos visto, y seguiremos

viendo a lo largo del capítulo, algunos ejemplos en los que el cronista rinde homenaje, cita, alude a obras y autores, haciendo gala de una vasta experiencia lectora. Así, en este apartado observaremos que, además del trabajo intertextual antes mencionado, Edwards despliega operaciones metaliterarias donde inscribe sus inquietudes por la literatura y algunos deslindes críticos. La reflexión metaliteraria se insinúa a veces de forma irónica, otras de manera rigurosa, dejando al descubierto esta veta de Edwards como escéptico lector-crítico. En efecto, en muchos pasajes de nuestro corpus leemos confesiones autobiográficas en las cuales se autopercibe hombre de letras, que a la vez coincide con esa concepción genérica impura ya mencionada:

> He vuelto a publicar cuentos, o textos que podríamos llamar cuentos en lugar de crónicas o ensayos, en los años más recientes, pero tenía la impresión muy personal de no haber abandonado nunca el género. Pasé en la adolescencia de la poesía al cuento de una manera natural, tratando de encontrar la poesía en la prosa, sintiendo que para mí se daba mejor de esa manera, es decir, no en el verso sino en situaciones un tanto enigmáticas dotadas de cierto misterio, de cierta vibración más o menos indefinibles que solo podía captar y tratar de transmitir por medio de una escritura en prosa. De ahí surgieron mis primeros relatos… (Edwards, 2003, 13)

En la cita de arriba, perteneciente al artículo *Regreso al cuento,* advertimos que Edwards no mezquina ponderaciones metaliterarias. Como lo admite en ese título, la escritura por encargo es uno de los motores del cronista y en ese caso le habían encomendado (Cf. 2003, 13) reflexionar sobre el concepto de cuento. A pesar de ese requerimiento, Edwards elude una posible y fácil definición del género o el lugar común del consenso, pues no pierde de vista la amplitud de la empresa, y apunta a la característica de la brevedad, con una ironía de falsa modestia y disimulada ingenuidad (Tanner, 1993) : “Me han pedido que defina lo que es un cuento y voy a intentarlo, aun cuando no tengo demasiada simpatía por las definiciones, que siempre excluyen algo, y siento franca antipatía frente a las manías definitorias. Desde luego, hay un primer dato evidente: un cuento es una obra literaria breve.” (Edwards, 2003, 15). El cronista continúa con una pregunta retórica que imprime

aún mayor ambigüedad a la tarea, como si se estuviera burlando del encargo que se encuentra cumpliendo, y responde con una especie de frase anónima “de un autor cuyo éxito proviene de no estar preocupado" (Tanner, 1993, 482):

> ¿Cuál es la extensión que señala el límite extremo del cuento, diez páginas, cuarenta páginas? Lei en una parte que una novela debe tener por lo menos cincuenta mil palabras. Pregunta obvia: y si sólo tiene cuarenta y cinco mil, cuarenta y ocho mil? Cada vez que nos detenemos a reflexionar un poco, la inutilidad de la distinción entre géneros literarios salta a la vista. Pero en Chile, como en todas partes, estamos llenos de censores, clasificadores, definidores, descalificadores. También tenemos reducidores insignes y generalizadores repletos de humo. (15)

También opta por mencionar nombres propios que parecen trazar un canon o una posible red de vínculos entre escritores. De Kafka hacia los románticos alemanes, de Quiroga, Borges, Rulfo y Cortázar a E. Poe. Asimismo, el relato mitológico y la leyenda son mencionados en esa red, donde además se suman la crónica y la novela por su carácter episódico diferencial.

Notamos que el autor no puede pensar en el cuento fuera de una red de otras escrituras, una historia literaria de cruces genéricos, formas que flexibilizan sus confines habilitando la intertextualidad que fluye a través de las conexiones rizomáticas que escapan a una perspectiva genérica cerrada, donde los géneros son pensados como compartimentos estancos. En efecto, hacia el final de la crónica en cuestión, en tono de disculpa Edwards concluye que “se podría llegar a la conclusión de que los mejores cuentos están incorporados a todo un sistema narrativo, a un conjunto coherente, dotado de una estructura sólida.” (2003, 16). Allí también expresa los pasajes intergenéricos de su producción cronística donde admite haber filtrado contaminaciones que tienen esa estructura narrativa ficcional.

En su crónica *Literatura* (1997) Edwards intenta repensar y recorrer los avatares que suele experimentar el término, los lugares comunes, las ideas asociadas que llevan a su descalificación y hasta incluso al uso superfluo que se le administra desde los medios de comunicación cuando se lo relaciona con la habilidad para disfrazar la realidad o moldear una máscara falsa que utiliza el

discurso tecnocrático de un ministro de economía, situación que es presentada con rasgos caricaturescos y disimulada duda ingenua (Tanner, 1993):

> Pues bien, Mario Conde, hace pocos meses habría tratado de salvarse inventando un gobierno de concentración' presidido por él, ha apelado a la literatura como ultimísimo recurso. Los periodistas de Madrid dicen que utilizó, en su primera conferencia de prensa después de la intervención de sus empresas, numerosos giros literarios y frases de carácter lírico. Dijo, por ejemplo, que el destino está gobernado por las estrellas, que no valen "blindajes" frente a la verdad (alusión a los contratos que en España se llaman "blindados'). El asunto me dejó más que pensativo. Hay momentos en que los técnicos, los banqueros, los hombres de números y los políticos. empiezan a hacer Literatura, a volverse literarios o literatos y en esos momentos conviene ponerse en guardia. (Edwards, 1997, 286)

En su metarreflexión -no ausente de contenido político- el cronista reclama la importancia de volver sobre el término *Literatura* para despejar los usos y las creencias aplicando “nombres incongruos” (Tanner, 1993, 482) como “del lirismo chabacano” (1997, 286), incorporados por la aceptación simple y directa fijadas por el hábito (Peirce, 2012). También, en la misma crónica refuerza la idea de volver a la formación letrada, la cual permite formar habilidades y competencias en quienes participan en los debates públicos “sin palabras inútiles y con verdadera sustancia” (1997, 288).

En suma, podemos notar en gran parte del corpus de Edwards que la literatura está presente, a través de nombres propios, de matices genéricos y de concepciones poéticas, así convierte el oficio periodístico en quehacer literario, a través de una mirada abierta del canon y una concepción híbrida de los géneros. Lo literario se encuentra integrado a la escritura cronística y vital, de la que el escritor no puede esquivar.

Como corolario de lo que venimos señalando, convenimos en recuperar un recuerdo de Edwards sobre su amigo Jodorowski a quien le atribuye un retruécano: “convertir el arte en vida y la vida en obra de arte” (2003, 19). En tal sentido, la actitud de preguntar y repreguntarse por la literatura es parte de esa relación dinámica y constante entre vida y arte, siempre presente en el cronista.

Cronista de entremedios

> “Lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social, desarrollan una intimidad intersticial.” (Bhabha, 2002, 30)

Leemos que Jorge Edwards con sus crónicas pretende desarrollar una posición semejante a la posición *in between* (Bhabha, 2002) con respecto a los temas que aborda, y de manera especial en lo político como lo celebra al citar a un joven universitario: “nosotros estamos comprometidos con la relatividad” (Edwards, 1997, 302)

La ironía[131] podría considerarse como una de las operaciones para desconcertar, como un ejercicio para ubicarse en la zona intermedia y pasajera, para ir más allá y encontrar un lugar no fijo de interpelación, para constituir una extrañeza, una atipicidad no binaria, un relativismo escéptico (Tanner, 1993). Con esta operación, Edwards pone en tensión su lugar en el mundo intelectual latinoamericano y lo leemos cuando afirma que “las categorías de izquierda y derecha son insuficientes, ambiguas (...). A Octavio Paz, a Vargas Llosa, a muchos otros, a mí entre aquellos otros se nos ha acusado de pertenecer a la derecha de forma descarada” (1997, 303). Esta cita, que revela una de las polémicas del mundo intelectual latinoamericano, es de un joven universitario que, a pesar de su breve edad, se manifiesta desde un lugar atípico: “Nosotros estamos comprometidos con la relatividad” (302), una expresión contundente y poco usual para los noveles apasionados.

La posición *de entremedios* permite a nuestro cronista encontrar sitios y formas de identidad innovadora desde donde cuestionar y hasta colaborar por medio de una mirada crítica sobre los conflictos que tensan las posiciones en el mundo, y de los cuales participa desde su experiencias como diplomático en Cuba, en las dos Alemanias de la guerra fría y hasta en el conflicto finisecular de La guerra

[131] Murió Jorge Edwards, el ironista inclasificable | En Madrid, a los 91 años | Página|12

del Pacífico, tal como lo expresa Morales en sus elaboraciones críticas en torno al autor chileno:

> La afinidad que sentí con las dos crónicas mayores de Jorge Edwards -Persona non grata y Adiós, poeta ...- se debe a que quienes defendimos en la guerra española un régimen democrático, conocimos los estragos de la propaganda totalitaria -así fuese de derechas o de izquierdas-, que convirtió aquel conflicto en una lucha entre el estalinismo y el fascismo, aun cuando en las elecciones parlamentarias efectuadas meses antes de la guerra, los comunistas lograron solo diecisiete diputados entre quinientos, mientras que, por su parte, los fascistas no consiguieron ninguno. (Morales, 2001, 331).

Podemos leer esta posición crítica en sintonía con las expresiones de Bhabha en *El lugar de la cultura* (2002) cuando manifiesta que "al reescenificar el pasado introduce en la invención de la tradición otras temporalidades culturales inconmensurables"(19), abriendo un intersticio entre lo solidificado y lo binario, entre lo políticamente correcto y la incorrección política.

Cuando Edwards recurre a la memoria para reconstruir porciones de una historia, logra exponer una nueva versión de puntos polémicos, como las que giran en torno a la figura de algún poeta, o de la vitalidad de la poesía en Chile, o de cuestiones no dichas de la cultura urbana chilena que van más allá de las fronteras: "había un Santiago y había un Chile secreto de Jorge Teillier, un espacio incierto cuyos suburbios se extendían hasta Lima y hasta París o Madrid." (Edwards, 2003, 31)

Desde su lugar *in between* reconocemos la crítica de Edwards en cuanto a la fijeza de ciertas posiciones y el modo en que se naturalizan las representaciones y hasta las polarizaciones, pues los enunciados ideológicos reproducen de ese modo las divisiones de las organizaciones comunitarias y acotan los posibles diálogos entre los actores en contienda. Muchas veces estas discusiones dificultan la construcción de consensos y la integración de las complejidades de la nación.

> Yo diría ahora que en mi generación, en la década del cincuenta y del sesenta, la crítica del liberalismo y del capitalismo fue dominante, muy cercana al dogma, tanto desde una perspectiva cristiana como marxista, y

> que en los actuales años postmodernos, en cambio, se emprende la revisión de todo aquello, se hace lo que podríamos definir como una crítica de aquella crítica. Desde luego, la experiencia de las décadas recientes nos enseñó una verdad paradójica y difícil de rebatir: si la economía del capitalismo es cruel, la del socialismo, a pesar de sus buenas intenciones verbales, puede ser en sus aplicaciones prácticas de una crueldad muchísimo mayor. (Edwards, 1993, 290)

En los textos periodísticos del autor de *Los convidados de piedra* se da cuenta no sólo en descripciones o relaciones de hechos, sino que a la vez se problematizan las estructuras de poder que mantienen las contiendas, las contradicciones y las fragmentaciones que también son concreciones propias del capitalismo tardío, especialmente en el contexto que va desde los años sesentas hasta los primeros años del nuevo milenio, época en que leemos que "a veces nos quejamos del colonialismo, pero actuamos como colonizados" (72). En tal sentido, María del Pilar Vila (2013) comenta que en suma el cronista intenta mostrar que es problemático encontrar una certeza plena o de alcanzar afirmaciones que puedan ser plasmadas en enunciados con pretensiones de objetividad, pues la historia y, menos aún, la literatura conducen a proposiciones que formulan verdades.

El cosmos chileno

Notaremos en esta parte de la reflexión sobre los artículos de prensa de Jorge Edwards que el interés por la vida social, política y cultural de su país no le era ajeno También para dar cuenta de este aspecto el cronista intenta ubicarse en un lugar movedizo, *in between* para mirar los efectos de la invasión de la industria cultural bajo la lógica del capitalismo tardío, que desborda en el mundo, en especial tras el fin de la guerra fría, y los procesos nacionales. En este sentido podemos notar cómo el cronista recorta con su escritura ciertos despliegues de lo social que permiten leer algunas lógicas de la historia de su país en un gesto que podemos delinear con palabras de Homi Bhabha:

> Como criaturas y animales políticos deberíamos preocuparnos por la comprensión de la acción humana y el mundo social como un momento en que algo está más allá del control, pero no más allá de la acomodación

> (...) Pues el crítico debe tratar de comprender plenamente, hacerse responsable de los pasados no dichos, no representados, que habitan el presente histórico. (2002, 29)

La posición intersticial y crítica de Edwards respecto a los acontecimientos sociopolíticos se materializa en una prosa que borronea los trazos liminares con ciertos recursos literarios de tintes paródicos. En la crónica *Casas y caserones* (2003) leemos la posición crítica del cronista que no guarda resquemor en expresar ciertos prejuicios en torno a la literatura de la escena local.

> Como se ve, los grandes temas del país no han cambiado demasiado. Y la novela es el género que los pone más en evidencia. Se ha dicho hasta el cansancio, hasta la majadería, que Chile no es un país de novelistas. A todo novelista chileno le han aconsejado alguna vez, o más de alguna vez, que se dedique ¡por favorcito! a otra cosa. Mi impresión personal, que cada cual, desde luego, tiene derecho a discutir, es que en Chile, desde hace más de un siglo, se han producido muchos textos narrativos de indudable interés, desde “Los trasplantados y el loco estero" hasta ahora y que las clases dirigentes, por instinto, por acción defensiva, por desconfianza profunda detesta en el género y desdeñan o desconfían de sus cultores. (2003, 47)

Leemos cómo Edwards polemiza desde la ironía con ciertas posiciones respecto a la literatura chilena sin perder la oportunidad de conectar la máquina de la literatura con las jurídico-políticas para asentar un posicionamiento crítico.

Por otra parte, anotamos algo de este posicionamiento intersticial en algunas las producciones periodísticas de Edwards en las que despliega acontecimientos centrales de la vida chilena en sus múltiples relaciones con el mundo

> He tenido que viajar hasta Berlín Occidental hasta el corazón dividido del Viejo Mundo, para comprender, o, mejor dicho, para terminar de comprender algunas de las deformaciones persistentes que rodean al caso chileno y que han servido, en último término, para prolongar la vida de la dictadura. Desde luego, este viaje ha sido instructivo para observar

> de cerca un fenómeno evidente: una de las cosas que nunca tuvo la Unidad Popular, ni antes ni ahora, fue precisamente, unidad. (1997, 133)

En ese cosmos local y global la escritura de Edwards articula literatura y política, desde un lugar no fijo, móvil y no homogéneo. El poder que posee el escritor es la palabra y el del político igual, ambos tienen que dominar ese arte, tanto para el ejercicio democrático como para la toma de posición. Poder verbalizar las problemáticas, formularlas a través de la lengua. Revelar incógnitas, construir consensos y evitar posturas extremas, a partir de un espacio intersticial donde dialogan y se tensionan las identidades y las distinciones en contextos de modernidad tardía.

Lo ensayístico

Muchos de los textos -aunque no todos- que Edwards publicó en prensa exhiben un matiz ensayístico. Como lo afirmamos en uno de los apartados anteriores *Arte Narrativo*, el escritor chileno se reconoce heredero de Montaigne, padre del ensayo moderno. Ese matiz participa (Derrida, 1980) en las crónicas provistas de impurezas, lo que le permite ir de lo conjetural a lo narrativo: “Abandono estas reflexiones desordenadas y más o menos reiteradas para contar una historia” (2003, 317). Esto coincide, además, con lo que Montaigne (2014) sostenía acerca de la carencia de una estructura fija en el ensayo.

Y no podríamos decir de manera única que es sólo un aspecto relevante, sino una hibridación donde convergen la memoria, el razonamiento, la intuición, la inferencia, como así también como se vio anteriormente, la búsqueda de una zona de escritura, también intersticial, para problematizar el mundo o los mundos desde la singular posición *in between* que lo caracteriza. Así lo despliega María del Pilar Vila en su trabajo titulado *Aproximaciones a la obra ensayística de Jorge Edwards*[132]:

> Desde *La cola del dragón* mereció el Premio Ensayo Mundo en 1977 y aborda desde distintas perspectivas los temas literarios, sociales y

[132] Este trabajo reflexiona acerca de las particularidades del ensayo focalizadas en *Desde la cola del dragón, El whisky de los poetas, Diálogos en el tejado, Machado de Assis y La otra casa*. Ensayos sobre escritores chilenos del escritor Jorge Edwards. Los trabajos que componen estos libros tienen la particularidad de transitar por esa delicada línea que separa el ensayo de la crónica e incluso de los artículos periodísticos.

> políticos que preocupan al ensayista. El libro en su conjunto se emparenta con el género periodístico, sin dejar de lado las deudas con el autobiográfico. El soporte básico es la experiencia del autor, por lo tanto, las marcas de subjetividad adquieren gran relevancia al tiempo que contribuyen a marcar cierta ambigüedad (...) Sin dudas la voz del ensayista, su obra, sus vínculos y su historia personal están presentes y así lo atestigua la fuerte presencia del yo que se inscribe en la conciencia del ensayista para exponer sus ideas y sus certezas personales. (2010, 84)

El razonamiento crítico, el giro silogístico, las analogías, las recreaciones y redescripciones son parte del proceso creativo, parte de la rutina del escritor, y una forma de introspección. En el siguiente fragmento leemos una comparación anudada con el razonamiento y la opinión del autor:

> Hemos salido hace ya algún tiempo de la Edad de Piedra, pero entramos hace rato en la de los apedreos, lo cual en muchos aspectos es peor. Es la barbarie contemporánea, con automóviles, con artefactos complicados, con internet. La barbarie antigua era más simple, menos angustiosa y tenía un porvenir menos sombrío. (Edwards, 2003, 314)

Esas marcas ensayísticas van en coordenadas con pensar sobre literatura y sus complejidades, una manera de pensarse a sí mismo en su múltiple rol de escritor, diplomático y periodista; como hombre de letras del siglo XX, como autor chileno miembro de una familia distinguida del país, como persona *non grata* ante un sistema de control político-social, un panóptico foucaultiano.

> Mientras la literatura comprometida y el realismo socialista desembocaron en conformismo lleno de beatitud, el culto de la belleza formal, tal como se lo plantea hoy, contiene los gérmenes de un nuevo desafío contra la máquina, contra la organización burocrática, contra todos los aspectos opresivos de la vida moderna. Sin duda que es una respuesta parcial, pero no creo que se la deba descartar por completo. Por eso la condena en bloque, por Vargas Llosa, de la novela europea de hoy, a la que acusa

> de formalismo y, más que nada, de frivolidad, me parece excesivamente esquemática. (Edwards, 1997, 31)

La recurrencia a lo literario es una operación que le permite mantenerse en esa semiosfera de intelectual latinoamericano que intenta desplazarse con relativa liviandad ideológica, de lo cual se jacta "Mi proyecto siempre ha consistido en tratar de pensar por mi cuenta, fuera de los intereses partidarios, y no descarto que el proyecto pueda ser anticuado. ¿Reaccionario? No sé. A lo mejor. A lo peor"[133]

En otra crónica a la cual volvemos en distintas oportunidades de este trabajo, *El aperitivo de Wittgenstein (2003)*, Edwards comenta sobre sus lecturas, lo que lo lleva mencionar uno de sus viajes a New York, justo al año del atentado de las Torres Gemelas, del complejo *World Trade Center*. El escritor chileno percibe un aire apocalíptico en el radio próximo a los restos de la estructura derrumbada. Por merodear entre aquellas cercanías, desemboca en una librería de usados donde encuentra una biografía de L. Wittgenstein. En ese hallazgo literario, y entre los restos de la tragedia, el cronista ensaya una hipótesis de lectura de la vida del filósofo austríaco acerca de la relación entre la experiencia vital de un lógico y la religión.

> Wittgenstein había escrito las sentencias finales de su último libro, De la certeza, dos días antes. Tenían la fuerza, la lucidez. la vivacidad de sus páginas mejores. En otras palabras, la vida del filósofo, plagada de dolores, de frustraciones, de momentos terriblemente duros, había sido una prolongada fiesta. El mensaje que les mandó a los amigos, pocos momentos antes de perder la conciencia, no era exagerado. Ellos llegaron en compañía de un sacerdote católico que había alcanzado a tener algún trato con el enfermo, el padre Conrad. Hubo muchas dudas sobre si era lícito administrarle los últimos sacramentos, pero alguien recordó que había pedido en alguna oportunidad que sus amigos católicos rezaran por él. Todos, al saber esto, se hincaron en la habitación mortuoria mientras el padre Conrad rezaba las oraciones y pronunciaba las palabras

[133] Página/12 :: Cultura y Espectáculos :: "Me cae mejor Montaigne que Maquiavelo"

> sacramentales. Pocos minutos después el doctor Bevan comprobó que Wittgenstein ya estaba muerto. (Edwards, 2003, 193)

Con sus hipótesis, conjeturas y contrastaciones argumentales, el trabajo cronístico de Edwards intenta ir más allá del canon de entonces, de las tradiciones y de las formas de recepción. Por ejemplo, señala la falta de atención o descuido de la literatura chilena ante la europea, o también respecto a las formas de circulación o de accesibilidad de publicaciones literarias, tanto entre especialistas como con el gran público: es el caso con Machado de Assis, autor al que no se podía acceder de manera sencilla, al menos en su tiempo.

> Los rasgos ensayísticos observados en los trabajos de prensa de Jorge Edwards coinciden con la caracterización que hace Juan Villoro (2012, 578) de la crónica: "ornitorrinco de la prosa". Este animal complejo, compuesto de otros animales, es una imagen para visualizar los aspectos variados de las notas periodísticas, que toman de la novela, del teatro, de la poesía y, en nuestro caso, "del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispares" (579). Esto se complementa con la noción derrideana de los géneros, que nos permite pensar que la crónica del escritor chileno se contamina de elementos del ensayo.

El comentario

Nos detendremos aquí para argumentar que el comentario es una praxis discursiva que puede advertirse en las columnas de Edwards. No es difícil reconocerlo ya que es una convención editorial que muchas veces titula una sección periodística: comentarios, opinión, etc. A diferencia del matiz ensayístico, operación que el cronista chileno también ejecuta con destreza, el comentario le permite desplazarse con facilidad entre temas, anécdotas, opiniones, historias, frases, sin profundizar en el cotejo de justificaciones y argumentaciones.

> Los escritores sólo servimos para manejar las palabras, para poner una junto a la otra, para inventar artefactos verbales. O servimos sobre todo para eso, y somos, por consiguiente, como siempre se ha dicho, personas más bien inútiles. A veces, desde las instituciones, desde alguna clase de poder, se nos quiere utilizar, y como esto revela que nuestro trabajo serio,

> nuestra escritura creativa, no es utilizable, no tiene uso práctico de ninguna especie, reaccionamos con ira. Fui sometido muchas veces a presiones por así decirlo funcionales, me encargaron discursos, cartas de amor o de agravio, necrologías, florilegios, y muy a menudo, por reacción instintiva, traté de tomar venganza. (Edwards, 1997, 181)

Por otro lado, este género tradicional resuena en latinoamérica por el título de las crónicas del Inca Garcilaso *Comentarios reales,* inspirado en las fuentes clásicas como el *Comentario al Timeo* de Porfirio, herencia que el mestizo peruano intentó resaltar con el título y de la cual siempre adscribió.

Julieta Cardigni (2013) en su trabajo sobre *El comentario como género tardoantiguo - Commentarii in somnium scipionis de Macrobio* se refiere al género al apreciar que posee una baja singularidad. Es más, advierte que a partir de su definición podemos señalar algunas características como "la intención didáctica y el hecho de operar de manera exegética y explícita sobre un texto anterior y una serie de oposiciones (entre autor y comentarista, entre respeto por la auctoritas y legitimación de la tarea de comentar, entre oralidad y escritura)" (23), que sin embargo son poco suficientes para mesurar su distinción. En consecuencia, una amplia cantidad de producciones textuales participan sin pertenecer a la categoría de comentario. Por esa razón, Cardigni se inclina por el término *tipología textual,* para indicar los rasgos formales similares en distintos géneros, lo cual nos permite ubicar a los textos de Edwards en columnas y crónicas para de esta manera tener en cuenta el contexto y la elección textual según el medio en que es publicado, pues no son lo mismo *El País* y *La Nación* especialmente en dinámicas culturales en permanente cambio. Esto le permite una relativa plasticidad para adecuar la variedad temática, y glosar la superposición de anécdotas al interior de la crónica.

> Desde España me piden que escoja una ciudad, que escriba sobre cualquier ciudad. Pienso por un momento en Venecia, en Barcelona, en Río de Janeiro, y al final me quedo con Valparaíso. Aunque soy santiaguino por casi todos los costados, tengo recuerdos personales y familiares y conozco algo de la memoria colectiva de Valparaiso. La memoria colectiva y la invención literaria. Hay un Valparaíso de Edgar Allan Poe, que nunca anduvo por estos lados, y otro de Melville, que dejó

> un testimonio de Lima y que probablemente bajó hasta la costa chilena. Joseph Conrad menciona Valparaíso en *Nostromo*, su artefacto latinoamericano, y Pierre Loti paró en el puerto antes de seguir viaje a la Polinesia francesa. "El viento negro de Valparaíso" es un verso de Pablo Neruda. Valparaíso ha sido la ciudad del viento, la ciudad de las colinas, la ciudad de los fantasmas, el puerto de la nostalgia. (Edwards, 1997, 268)

Leemos un contexto específico, un texto determinado combinados en una columna comentada de manera flexible y con la eficacia didáctica que permite la sencilla referencia de un texto B sobre un texto A, con ciertos rasgos de ficcionalidad propios de las combinaciones de sentidos entre lo literario y lo biográfico, al desplegar los episodios de la vida familiar y las acumuladas lecturas que lo llevan a invocar autores y espectros entre vientos y montañas.

La biografía comentada, despojada de las rigurosidades que debe observar el biógrafo profesional o el historiador, se encuentra también en *Cabezas de Rumiante*[134] (2003). Es una narración que a la vez pondera y acomoda la figura de Joaquín Machado de Assis. El polémico escritor brasileño es entronizado por Edwards de una manera particular pero contundente, ya que equipara al autor de las *Memorias Póstumas de Brás Cubas* con la figura de Jorge Luis Borges.

> Hubo épocas en que Machado de Assís estuvo sometido a los más furiosos ataques provenientes de los dogmatismos políticos de siempre. Algo parecido le ocurrió décadas más tardes a Borges y le costó el Premio Nobel de Literatura" (2003, 80)

Diálogos en un tejado[135] (2003), es el título de un compendio de crónicas al tiempo que lo es también de una de sus columnas. En ella recuerda a su compañero Alejandro Jorodowski, con quién compartió conversaciones en los tejados de una casa decimonónica de Santiago, en los años cuarenta: "Alejandro Jodorowsky habla de un Chile invadido por la locura poética, un país de la imaginación, más bien, un país imaginario inventado por sus poetas" (118)

[134] Originalmente publicado en marzo de 2001
[135] Publicado en 1995

El cronista, en un ida y vuelta, recuerda a modo de comentario al polifacético artista, y otros hombres de letras como Jorge Teillier, Luis Oyarzún, quienes alcanzaron la experiencia artística de convertir la vida en obra de arte y el arte en vida, más allá de moldes y satisfacciones convencionales.

En *El relato de John Byron*[136]*,* abuelo del escritor romántico, realiza un llamativo procedimiento. Se refiere al nieto poeta en contraste con el marinero que antes de las revoluciones independentistas llegaba a las tierras chilenas: "conoció la isla de Chiloé y las ciudades de Santiago y Valparaíso a mediados del siglo XIII" (2003, 125) en el marco de la guerra entre España e Inglaterra, cuyos testimonios también han sido publicados por la UNESCO con el título de *Naufragio en Patagonia*. Según Edwards es una versión que genera un aire despiadado y destemplado de la vida colonial chilena.

El procedimiento comparativo se utiliza desde el comienzo de la crónica: "el abuelo, el viejo John, pertenecía a la época de Denis Diderot y del Doctor Johnson. En el nieto poeta influían otras corrientes, otras visiones, otros mundos." (2003, 125)

También comenta la lectura a partir de otra comparación, la de un acantilado, helado y pantanoso Sur con el colonial Santiago, poblado de personajes pintorescos y espacios urbanos. Y se detiene con un tono misterioso y algo humorístico en el cautiverio de Byron, quien tuvo que convivir posiblemente atraído por la sensualidad de las habitantes mapuches y criollas "una de ellas se apartó en forma repentina y le dio un fuerte pellizco en una pierna. El narrador pretende no tener explicación alguna para este gesto tan arbitrario" (2003, 127). Este comentario de ingenuidad disimulada (Tanner, 1993) por el narrador es una característica de ironía satírica.

Hasta aquí observamos que Edwards esboza pensamientos que interpretan lo cotidiano, los conflictos del mundo, los problemas de los territorios nacionales, de la historia, la política, y la dictadura. No vacila en reunir los temas heterogéneos y las más dispares retóricas para comentar cuestiones de la literatura y la cultura latinoamericanas. Reivindica el periodismo en tanto práctica que encuentra en la crónica, el camino para transitar "una de las vertientes de la modernidad literaria". Hasta figuras de sucesos coloniales como Francisco Pizarro se encuentran representadas en las crónicas de Edwards. Es el caso del texto periodístico *Manuscrito entregado en Concepción* (129), allí comenta novedades publicadas en

[136] Publicado en 1996

el diario italiano *Corriere della Sera* acerca de un texto antiguo descubierto por una ponencia de un congreso de Etnografía en Lima por Laura Minelli.

El cronista memorialista

> ¿Los chilenos tenemos mala memoria? Muchas veces pienso que sí. Pésima memoria. Un estado de verdadera amnesia colectiva." (Edwards, 1997, 61)

Identificamos que Jorge Edwards ha producido sus trabajos periodísticos con una doble actitud: la conciencia del tradicional género memoria, como fuente de la Historia, y la memoria como dispositivo de las escrituras del yo que permite integrar la experiencia vital a la producción textual, a través de estrategias como la evocaciones líricas y la fragmentación de los sucesos de forma no secuencial. Por esta razón, lo subjetivo se encuentra presente, el sujeto involucrado en los acontecimientos de la historia, aunque a la vez tome distancia o se aproxime según requiera la complejidad de los hechos.

Ha elucubrado, de ese modo, sobre asuntos que han derivado en áreas donde las discusiones aún se encuentran abiertas por el ejercicio de la memoria colectiva e individual, como han sido los crímenes cometidos en la dictadura de Pinochet. En una entrevista Edwards advierte que "la memoria no cesa" o "la memoria se ha convertido en un problema"[137] para aquellas posiciones que desean poner un fin a la historia.

Entonces en sus crónicas rescata episodios de su vida: su amistad con Neruda, las conversaciones con Gabriela Mistral, los encuentros con Borges o Donoso, sus aventuras diplomáticas, el recorrido por calles neoyorquinas, parisinas y londinenses, por nombrar algunos. Los intercala con algún comentario crítico o con alguna ocurrencia literaria que desemboca en motivos relevantes, por ejemplo, la forma en que circulaban los borradores y los *work in progress* de los escritores chilenos.

[137] El Arriero: entrevista a Jorge Edwards

> Una de mis primeras imágenes de José Donoso es la de una noche en el antiguo café Bosco, en plena Alameda, más o menos a la altura de la iglesia de San Francisco y de la también antigua y desaparecida Pérgola de las Flores. En medio del humo, del bullicio, de los vinos baratos, vimos aparecer de repente a José Donoso, un joven alto, sobrio, más bien pálido, más bien tímido, que nos entregó el primero de sus cuentos, <China>. Los cuentos y los poemas de nuestra generación circulaban en forma manuscrita, en copias de color lila de máquinas de escribir que tenfan los tipos gastados, saltados. (Edwards, 2003, 35)

En ocasiones modela esas operaciones para organizar y componer secciones narrativas que (re)conectan con el tema central o con el título de la crónica, al que vuelve del modo digresivo. Vemos esta forma de proceder en el ejemplo: “me lo encontré otra vez a José Donoso en la esquina de La Alameda” (35). Esa esquina reconecta con el título de la crónica *Encuentros en La Alameda* (2003), relato donde puede apreciarse esa operación selectiva de la memoria, ese juego entre memoria y olvido (Lotman, 1996), que sitúa los encuentro con su colega “Pepe”, en ese lugar reconocido en Santiago de Chile, espacio que compartió con otros artistas.

A veces utiliza su historia de vida o recuerdos sueltos para producir cierta ambientación inicial para luego desplegar sus inquietudes sobre una lectura, sobre algún autor, sobre algunos versos, para introducir cuestionamientos sobre personajes y sucesos contemporáneos:

> En la Asamblea General de la Sociedad Interamericana de Prensa, que acaba de clausurar sus sesiones aquí en Santiago, me hicieron una pregunta interesante. ¿Por qué Fidel Castro, que se dio a conocer en julio de 1953 con el ahora famoso asalto al Cuartel Moncada, es decir, hace nada menos que cuarenta y siete años, conserva todavía buena parte de su prestigio? (Edwards, 2003, 254)

También registramos que matiza la función complementaria entre la memoria y el olvido a partir de la dosificación de ambos, lo que asimismo implica una “dosis de

olvido y algo de memoria inventada"[138], para no caer en esa especie de ficcionalización que surge de quien maneja los códigos de la invención literaria y de la escritura de sucesos: "Me piden semblanzas, balances, recuerdos, y la verdad es que necesito detenerme, reflexionar, respirar un poco. Me falta el espacio y el aire no me sobra. La escritura de circunstancias adquiere sentido cuando deja de ser escritura de circunstancias." (Edwards, 2003, 34)

El artículo *Los fantasmas de Montolín* reconstruye los lugares de su infancia y el barrio cuya calle tenía otro nombre.

> En años remotos, en otro mundo, bastante antes de la mitad del siglo pasado, visitaba un caserón de la calle que se llamaba entonces Montolín. Me parece que es el mismo caserón donde vivió del cual habla en sus crónicas Joaquín Edwards Bello (...) Yo me acuerdo de grandes salas desordenadas, con los cojines tirados por el suelo, de pianos de cola, de primas atractivas que tenían un peligroso sentido de aventura me llevaban a cruzar un puente colgante sobre el río Mapocho. Me acuerdo de la oscilación del puente sobre las aguas torrentosas, de mi miedo infantil (2003, 195)

A través de estos fragmentos podemos visualizar el ejercicio de la memoria en Edwards como articulación entre los recuerdos de la infancia y la historia familiar con la necesidad de concientizar a los lectores para generar leyes de conservación del patrimonio urbanístico de Santiago de Chile, con el fin de evitar que áreas de la ciudad se continúen deteriorando y de las cuales solo quedan vestigios en las remembranzas de generaciones de los adultos mayores: "la verdad es que no tenemos visión patrimonial de ninguna clase." (198)

Como hemos mencionado al principio del apartado: entre el episodio narrado de manera lineal, ajustado a la secuencia diacrónica, y el recuerdo evocado, teñido de apreciación personal, el cronista da cuenta de parcelas de la vivencia personal en relación con la historia colectiva local e internacional, a partir del mecanismo selectivo que le permite conectar el suceso evocado con el punto de vista personal que necesita desplegar.

[138] Jorge Edwards y el "boom latinoamericano"

Ambientes que resuenan

En los pasajes narrativos de sus crónicas Edwards va recreando climas, lugares y figuras literarias de un espacio que se encuentra en los recuerdos y en las experiencias vitales del autor. La ambientación es muy común en el comentario, pues requiere cierta aclimatación que hace enunciable la impresión o la curiosidad.

Desde los microcosmos bucólicos de los poetas chilenos o el campo cultural carioca del siglo XIX, en el que se movió Machado de Assís desde una posición bastante subalterna y de cómo consigue acceder a los lugares de prestigio como la Academia Brasileña de Letras: “hoy en día es muy difícil que un niño de los morros pueda formarse como autodidacta, adquirir conocimientos avanzados de español, inglés, francés, latín y llegar a ser un alto funcionario de Estado y un novelista de genio” (2003, 79). A partir de esa afirmación Edwards empieza a reconstruir el entorno que rodeó la formación de Machado de Assis que, por aprovechar las oportunidades consiguió ubicarse en el campo de las letras decimonónicas del Brasil.

Los ambientes nerudianos son un caso, aunque puntualmente no refiere a la poética del autor de *Odas elementales,* de un acontecer irrefrenable en constante degradación, sino al entorno que sabía gestionar Pablo Neruda y sus próximos en cenas, encuentros con autores, convivencia entre personalidades con fuertes desencuentros ideológicos o curiosidades y cuestiones de la vida cotidiana en sus recorridos por las carreteras chilenas:

> el poeta decidió bajarse a visitar el Mercado Persa (...) descubrió una enorme y enmohecida cadena debajo de una mesa. Desde ese preciso instante, resolvió que la vida no tenía el menor sentido sin la posesión de esa cadena (...) la cadena quedó colocada en el jardín (...) donde el poeta solía sentarse a la hora de los aperitivos.” (1997, 162)

El cronista comenta también algunas escenas de las etapas finales de la vida de Wittgenstein, encontradas en una biografía, cuando éste decide morir en la casa de su amigo. La curiosa convivencia fraternal con la esposa del mismo, con quien compartía una rutina:

> Todas las tardes partían juntos al bar de la esquina y pedían una copa de oporto para cada uno. La señora Bevan bebía su oporto con sumo placer

> y Wittgenstein, en medio de la conversación, tomaba su copa con el mayor disimulo, pero con expresión de diablura, y la derramaba sobre el macetero de una aspidistra. ´Es el único acto deshonesto que le conocí', explicaría con el tiempo la señora Bevan. En uno de los regresos del bar, el filósofo se sintió gravemente enfermo (2003, 193)

Por otro lado, a la vez leemos lo siguiente con un tono un poco más serio: Ellos llegaron en compañía de un sacerdote católico que había alcanzado a tener algún trato con el enfermo, el padre Conrad. Hubo muchas dudas si era lícito administrarle los últimos sacramentos". (2003, 193). En ese caso, Edwards logra montar el momento de la extremaunción del filósofo austríaco en una habitación sencilla, cuyo escepticismo como método científico no impide que se celebre el ritual privado a cargo de un cura del pueblo.

En las crónicas, Edwards elabora ambientes experimentados a partir de su vivencia personal o a partir de lecturas que disparan su imaginación, a veces para reconstruir parcelas de su vida o vidas ajenas y otras para sugerir lecturas. En los cronotopos que utilizamos como ejemplos las sensaciones y las anécdotas se entrelazan para reconstruir breves episodios que se amoldan a unos abiertos a contaminaciones.

Interconexiones

> La pluma de Cervantes y la de Borges, como la de Machado de Assis, como la del inglés Laurence Sterne, como la de algunos otros, son similares, parientes cercanas, y están empapadas en la misma tinta. (Edwards, 2005)[139]

Si repasamos sus crónicas podremos establecer una posible interconexión entre Jorge Edwards y Machado de Assís, a partir de un juego de intertextualidad. Primero

[139] Del artículo *La pluma de la broma y la tinta de la melancolía*, publicado en el portal Letras Libres, surge en el final esta interconexión condensada.. La pluma de la broma y la tinta de la melancolía. Por Jorge Edwards. Letras Libres, febrero de 2005.

por las fuentes europeas, tanto inglesa como francesa en ambos si tenemos en cuenta las menciones de los autores: Stendhal y Sterne. En *Las memorias póstumas de Blas Cubas*, el autor carioca menciona el *Tristram Shandy* y al autor francés, lo cual revela el propio Edwards[140]:

> Pero hay un prólogo de esa novela escrito por el propio Machado de Assis, y otro prólogo escrito por Blas Cubas. Hay que atender a esa diferencia pero muy interesante. Y Blas Cubas habla de Stendhal, él no habla directamente pero Blas Cubas sí. Y entonces el humor de esa novela, ese difunto que cuenta su historia y que duda a veces de contarla y que hace digresiones muy divertidas, es un narrador stendhaliano. Así que Stendhal en cierto modo llega primero a Brasil. Porque Machado de Assis es un escritor que nace en 1839 muere en 1908, así que él escribe sus novelas modernas como se dice, más o menos en 1880.

Esta cita pertenece a una presentación que Jorge Edwards realiza en el Instituto Cervantes, en la cual se reconoce admirador del autor francés, y donde se explaya sobre su influencia en Latinoamérica. En esa oportunidad traza una posible línea admitiendo que Machado de Assis, a quien le dedica un libro, es un *stendhaliano fino*. Autores como el mexicano Christopher Domíngez, vinculan a Machado de Assis y Edwards porque ambos son narradores "incisivos, bromistas, cultos." Y Jorge Edwards repite una singularidad de la narrativa machadiana cuando ofrece guiños al atento lector por medio de una afilada ironía: "Hemos salido hace ya algún tiempo de la Edad de Piedra, pero entramos hace rato en la de los apedreos, lo cual en muchos aspectos es peor" (Edwards, 2003, 314). En este caso, a partir de la inversión lógica de un retruécano que se anuda con lo que Tanner propone: "la ambigüedad, la paradoja y la ironía de la situación redondean el panorama" (1993, 402)

Machado también es considerado igual que Edwards un escritor del yo, tradición aplicada por Montaigne, a quien el cronista chileno también se adscribe. Se presenta como un narrador memorialista desde distintas perspectivas, utilizando

[140]Se encuentra publicado en el repositorio del sitio web del Instituto Virtual Cervantes. CVC. Conferencia Spinoza. Jorge Edwards (2017). Stendhal y la literatura en español.

burlas, con máscaras distintas, y formas cambiantes. En su juego produce reemplazos de disfraces de manera ininterrumpida[141].

Como ya hemos expuesto en el título *Arte narrativo* (cf. supra), una afirmación extraída de un reportaje en el cual se identifica con Montaigne, optamos por ubicar otra filiación posible, la cual coincide con las letras hispánicas. En las crónicas pueden registrarse los nombres de Quevedo, Góngora, Cervantes. Una de ellas, de tintes diplomáticos titulada *El último occidente*[142] (2003) refiere lo siguiente: "Don Luis de Góngora el poeta de las *Soledades,* dijo por ahí que América es el último Occidente" (302), que a su vez la conecta con la frase borgeana "ahora los europeos somos nosotros". Este juego de inversión especular es manejado con la destreza que le permite iluminar otros agenciamientos culturales y económicos, para defender las patentes de envasado de origen de los vinos y espumantes franceses y chilenos.

Con estas operaciones intertextuales, el autor interconecta puntos rizomáticos desde distintos ámbitos de la vida cultural, produce en suma agenciamientos complejos reterritorializados en la crónica.

Escritor diplomático

> "La visión de los escritores sirve a veces para ayudar a cortar los nudos gordianos". (Edwards, 1997, 266)

En Chile los lazos entre la literatura y la diplomacia no solo se le puede adjudicar a Neruda. Como vimos en el último párrafo del apartado anterior, el cronista cita a Góngora para defender las políticas de protección a la producción de envasado en origen de su país natal, a través de la habilidad para manejar figuras retóricas.

Otro de los artículos significativos donde se registra la intersección entre el oficio del escritor y la carrera diplomática, quehaceres que en Edwards son difíciles de observar por separado en sus crónicas, es *Capítulos bolivianos* (1997). En ese título leemos de manera notoria el rol del conciliador. Trata de acercar posiciones, de hacer notar a quiénes contienden, aspectos de la disputa que no se alcanzan a

[141] De la lectura del repositorio *Pasión por la lectura* surgen las observaciones de Domínguez, C. (2017): *Machado de Assis de Jorge Edwards*. jorge edwards – Pasión de la Lectura

[142] Originalmente publicado en marzo de 2002

percibir. El cronista interpone una pregunta retórica "¿Tenemos que seguir entrampados, sin embargo, en las secuelas de una guerra del siglo XIX, en un anacronismo?" (1997, 266). Se refiere a la guerra del Pacífico, un conflicto entre Chile, por un lado, Perú y Bolivia, como aliados, por el otro. Además añade la imposibilidad de Bolivia de tener un acceso propio al mar y las consecuencias que de eso se desprenden, pues más allá de los conflictos vecinales sigue siendo la salida más viable al Pacífico.

Edwards señala al detenerse en las relaciones entre Chile y Bolivia "nunca fáciles, pero siempre llenas de posibilidades" la necesidad de un reinicio a partir de las conexiones entre escritores, por esa razón recrea épocas o episodios ficcionalizados, basados en la estancia de personalidades de la cultura chilena en Bolivia. Describe la diversa riqueza de áreas del país: el mercado indígena, la agitada atmósfera de la ciudad, el pulso de la dinámica comercial y los rituales que comunican con las profundidades de un tiempo remoto y vibrante de la cultura local.

> He caminado por un mercado indígena en el corazón de La Paz, hace un par de años, y he tenido la sensación de una vida enigmática, impenetrable, hasta cierto punto intemporal. Me encontré, a la vez, con una ciudad bullente, nerviosa, animada. Todo el mundo parecía dedicado a algún comercio y la atmósfera general era menos aplastada, menos deprimida, más optimista que la de muchas otras ciudades latinoamericanas. Los chilenos que vi por casualidad, y fueron varios, me dieron la impresión de que estaban a gusto. (Edwards, 1997, 265)

Todas esas notas valoradas por Edwards y otros chilenos que habitaron las tierras bolivianas causan una sensación de comodidad. El autor pone este hecho en evidencia como una oportunidad para encontrar un punto de *entremedio* (Bhabha, 2002) una síntesis transformadora, para intentar restablecer las relaciones diplomáticas: "los chilenos, a pesar de los conflictos históricos, nos acostumbramos muy bien en Bolivia. Sentimos una mezcla de extrañeza, de curiosidad y de comunicación" (1997, 264).

La mirada del escritor diplomático es central hasta cuando analiza términos como utopía, compromiso, relatividad y sectarismo en América Latina, en las formas de comparar los compromisos de su generación con los de los más jóvenes:

> Terminó la guerra fría, por ejemplo, y contra todas nuestras previsiones, las guerras locales se multiplicaron y adquirieron una especie de ferocidad insensata. Hace poco hubo unas cien mil personas asesinadas en Ruanda, en una sola semana (...) En Bosnia-Herzegovina se produce la destrucción sistemática de ciudades y de regiones de una enorme densidad cultural" (1997, 305)

El sondeo panorámico de la política internacional y su coyuntura es utilizado para ejemplificar los argumentos en cuanto a las posiciones político-ideológicas de actores intelectuales en el diálogo intergeneracional. En esa línea expresa un sentido crítico al retomar la dinámica del trabajo diplomático en el tiempo, a través de lo que Tanner llama ironía por falsa modestia y autodesprecio, tal como se lee en el ejemplo siguiente: "supongo que la diplomacia de hoy es más técnica en cierto modo más rigurosa, pero no sé si consigue mejor sus objetivos de fondo" (2003, 298). Asimismo, los presupuestos básicos de la actividad diplomática a veces son mencionados en forma de consejo, muchos de ellos de herencia europea como puede leerse "la de no emplear nunca demasiado celo en los tratos de la diplomacia" (301), que según Edwards proviene de la sabiduría francesa.

Por lo visto hasta el momento, podemos registrar que en sus crónicas la conexión entre la escritura y la diplomacia le permite explayarse, con habilidades literarias como la ironía, para relativizar los supuestos logros o avances de las relaciones internacionales. Utiliza la palabra letrada para expresar su descreimiento en un mundo cuyos diálogos posibles se encuentran truncos y hasta fuera de alcance para quienes son simplemente personal del servicio exterior de los países: "La historia de los veinte años que siguieron a 1973 es la historia de un mundo que perdió su rumbo y se deslizó hacia la inestabilidad y la crisis." (Hobsbawm, 2016, 403)

Las notas biográficas

Las historias de vida de personalidades que le parecen significativas contaminan las crónicas de Edwards. La forma abierta genérica va a permitir integrar lo biográfico

con lo artístico, así va delineando un lugar desde donde enunciar ponderaciones para echar luz, enaltecer o desentronizar elementos significativos de la cultura.

La mención que hace el cronista revela, en cierto aspecto, su forma de trabajo, de registro y de indagación del quehacer periodístico: “abro uno de mis cuadernos de apuntes y me encuentro con notas biográficas dispersas, que en algún momento me parecieron significativas. Es una selección de datos enteramente personal, hecha por intuición y al correr de la pluma” (1997, 293)

La galería de personalidades históricas y literarias que conforman estas notas son retratadas por el cronista a veces haciendo énfasis en aspectos peculiares y/o tangenciales: Víctor Hugo, Tolstoi, Wittgenstein, Montaigne, Machado de Assís, Neruda, Borges, Nicanor Parra, por nombrar algunos, conforman este ilustrado repertorio. Podemos notar en an el artículo *Cincuentenarios* (1997) la vida de notable de las letras hispánicas del siglo XX:

> Don Miguel de Unamuno murió en Salamanca el día 31 de diciembre del año 36, de muerte natural y, según han relatado familiares y testigos, de cansancio y de tristeza. Con motivo de este aniversario, los investigadores salmantinos han descubierto numerosos poemas inéditos de Unamuno, relacionados todos con la escritura de uno de sus textos maestros, El Cristo de Velázquez. Unamuno desarrollaba en esa obra, escrita entre 1913 y 1920, su idea de una España diferente de Europa, marcada por otra forma de religiosidad Mientras la fe, en Europa, se orienta hacia el presente, hacia la ética y la conducta en el trabajo, Unamuno exaltaba la fe española como una reflexión sobre la muerte y el más allá. (Edwards, 1997, 125)

Como leemos en la cita referida a Unamuno, que revela una novedad acerca del estado del arte de los poemas hasta entonces inéditos, lo biográfico deviene tras de un comentario o una información desconocida. A veces después de un hallazgo en consonancia con un episodio de la historia pasada o presente, también al rechazar polémicas cerradas. De este modo por medio de artilugios argumentales teje episodios específicos de la vida de un autor para proponer nuevos interrogantes o desarticular representaciones cristalizadas.

La biografía literaria e intelectual, a veces biobibliográfica pues refiere los episodios vitales tramados con la publicación de las obras, tiene la peculiaridad de estar en sintonía con la curiosidad de un lector que comparte un campo de interlocución común (Grimson, 2011) con el cronista. Como sucede en la crónica *Los sobresaltos de la conciencia* (1997) en el marco de la celebración de los ochenta años de Octavio Paz:

> nació en Mixcoac el 31 de marzo de 1914, poco después del estallido de la Revolución Mexicana y en la víspera de la Primera Guerra Mundial.Es decir, en los umbrales históricos de este siglo tan intrincado y endiablado. Su padre era criollo y su madre tenía abuelos andaluces. El abuelo paterno, Ireneo Paz, nacido en 1836, fue liberal, masón, oficial del ejército que combatió contra la intervención militar de Napoleon I y de Maximiliano. (Edwards, 1997, 293)

Unos párrafos más adelante prosigue:

> Sus orígenes intelectuales se encuentran en la filosofía de la Ilustración (...) Su libro sobre sor Juana Inés de la Cruz demuestra que ha examinado a fondo el tema del reformismo y de la crítica del mundo hispánico (...) Su escritura, por el contrario, tiende a disolver los géneros. Me acuerdo, al decirlo, de los textos de El mono gramático" (296)

Así, lo conmemorativo y lo crítico avanzan a través de intertextualidades, sin detenerse en explicar el por qué de invocar cierto nombre o cierto estado de una configuración cultural. Tras el despliegue de lo biográfico de la crónica antes mencionada, informa sobre la posición del propio Paz acerca de la expulsión de André Gide del partido comunista tras publicar *Regreso de la URSS*, obra que efectúa una crítica al modelo ruso de entonces. En la votación, según apunta Edwards, muchos intelectuales latinoamericanos admitieron la salida del francés, mientras que otros se abstuvieron: Octavio Paz y Carlos Pellicer.

En suma, a partir de los ejemplos planteados, pudimos notar que lo biográfico participa de la crónica y que Edwards desde la misma interviene en las discusiones del siglo XX, por momentos para matizar las polarizaciones de la Guerra Fría como el caso Gide, o para señalar cuestiones vinculadas al estado del arte de un autor.

Discusiones sobre América

> “Toda esta noción del descubrimiento, claro está, es europea, eurocéntrica.” (Edwards, 1997, 214)

En las postrimerías de los años noventa, cuando se cumplían los quinientos años del descubrimiento, el cronista remueve las ideas fosilizadas que circulaban por entonces, no solo en los campos especializados sino también en la extendida opinión pública.

En consecuencia, invierte los sentidos, presenta preguntas, y abre otras discusiones quizá con la intención de nunca cerrarlas. La nota *La condena de los descubiertos* (1997) problematiza la idea de descubrimiento con parte de los cuestionamientos que se escenificaron en aquellos años, una forma finisecular y de fin de milenio de pensar la historia, en este caso los comienzos de la historia moderna. Por ejemplo, como leemos en el epígrafe, los términos eurocéntrico/eurocentrismo se utilizaron de manera recurrente pues estaban presentes en gran parte de las reflexiones y trabajos académicos.

Asimismo, examina un aspecto también relevante de la época: “lo curioso es que la noción de descubrimiento persigue a los americanos, ¿latinoamericanos? ¿iberoamericanos?, desde hace quinientos años. Europa nos olvida y cada cierto tiempo nos descubre o redescubre” (1997, 215)

La cita, de tono tan irónico como intemporal, opone y tensiona las discusiones sobre lo americano que irradia el continente europeo, muy distinta a la tradición de autores como Angel Rama (1984) quien en su trabajo sobre la transculturación narrativa latinoamericana, expone la potencialidad de desarrollar un propio aparato crítico-teórico sin importar las representaciones europeizantes heredadas de las tradiciones del siglo XIX. O también los trabajos de los sesenta y setenta de Fernandez Moreno (1971) que intenta buscar elementos semejantes y/o comunes para hallar un hilo conductor ante la diversidad del mundo americano.

Otro punto importante por destacar de la crónica es la relevante densidad del componente luso-brasileño que destaca Edwards, a través de Machado de Assis por nombrar alguno.

Dentro de sus preocupaciones sobre cómo ven a América Latina en el mundo, Edwards se detiene en analizar la génesis de cierto antiimperialismo asociado al rechazo a los Estados Unidos. Puede detectarse en el artículo *El supuesto orgullo de América Latina*[143] (2003) su mirada comentada acerca de cómo fue moldeando Fidel Castro esta posición tanto para ubicarse dentro de las contiendas internas del partido comunista cubano, como para favorecer la relación con Moscú y las posturas moderadas de un sector de la militancia revolucionaria. Incluso describe los intentos fallidos de Castro por reconstruir una relación entre la Revolución y la Casa Blanca: "en otras palabras la responsabilidad primera del giro revolucionario del castrismo recaía en Eisenhower y en Nixon, no en el propio Fidel" (Edwards, 2003, 293) y, más adelante, sentencia cuando un escritor francés pondera a Castro desde la definición de orgullo continental "el orgullo nuestro debe consistir en crear sociedades más desarrolladas, más modernas, más democráticas y justas" (296).

Edwards también plantea otra discusión que se da con respecto a los comportamientos y costumbres de los latinoamericanos. Matizadas de cierto humor, algunas crónicas bosquejan un estereotipo solidificado, superficial y homogeneizante, repetido por la crítica extranjera que podemos leer, en el siguiente ejemplo en el que se refiere al escritor latinoamericano como "personaje exótico, de pecho caliente, asimilable en alguna medida al [latin lover[144]], lleno de ideas generosas, de izquierda o extrema izquierda en política y escribe sobre personajes y escenarios selváticos, con frecuentes recursos al realismo mágico" (2003, 78).

A modo de cierre del apartado, sostenemos que el cronista en continuidad con su posición de *entremedios,* desarrolla en su múltiple quehacer cronístico matiza las posiciones sesgadas y al calor de los eventos recientes de un mundo que se encuentra saliendo de la guerra fría, y a la vez reafirma la tradición de críticos como Ángel Rama que aportaron una mirada que integra, a través del término transculturación, los componentes culturales de latinoamérica: "Soy más bien escéptico frente a los sucesivos descubrimientos de América, frente a las nociones

[143] Originalmente publicado en 2002
[144] Cursivas en la edición

entusiastamente fundacionales. Tiendo a verlo todo, por el contrario, como un proceso gradual, difícil. con momentos menos malos y momentos terribles ¿Podemos decir que la historia sea diferente en alguna otra parte del mundo?" (Edwards, 1997, 218)

La figura del lector

En algunas crónicas de Edwards hallamos referencias al lector. Estas alusiones coinciden con la imagen de una hipotética comunidad de lectores, en consonancia con lo que señala Benedict Anderson (2007) como lazo imaginario, con aspectos compartidos y comunes. En las citas que incorporaremos por momentos se incluye y en otros se excluye entre los mismos. Podemos suponer que Edwards en esa ausencia deíctica de primera persona intenta generalizar, a diferencia de otro fragmento de la crónica donde el cronista prefiere incluirse.

Estas deixis, que se registran en algunos enunciados de Edwards, son formas de ingresar a la lectura y a la relectura. En la crónica *Encuentros en la Alameda* (2003) el cronista sostiene que "uno debería pasarse el resto de la vida releyendo, saboreando el ritmo lento, incomparable, profundo, de la relectura" (Edwards, 2003, p. 34).

En otra crónica titulada *Cabeza de rumiante* (2003), además de excluirse, Edwards se explaya sobre el rol de los lectores, a quienes considera "una minoría, excéntrica, batalladora" (77). Con especial anuencia este fragmento alcanza a los lectores latinoamericanos de principio del milenio, época en que su actividad de escritura por encargo lo llevaba a curiosear entre anaqueles y librerías, escribir cartas, entre otras estratagemas para, por ejemplo, conseguir un autor no tan extraño para un lector medio continental. Edwards desliza en esa crónica su impresión sobre la imagen del lector, a partir de argumentos acerca de las razones por las cuales el brasileño Machado de Assís ha sido un lector poco valorado en la dimensión de América Latina:

> Los lectores nunca han sido la mayoría y menos que nunca en los tiempos que corren: son una minoría excéntrica, batalladora, paciente, que gasta las suelas de los zapatos, escribe cartas, hace encargos a los amigos viajeros y termina por encontrar los libros. (2003, 77)

En la doble articulación de inclusión y de exclusión el autor moldea una especie de perfil de lector, teñido con algunos tonos de la vida cultural latinoamericana, donde los obstáculos se encuentran a la orden del día y a la vez demanda un rol activo para estar actualizado y/o acceder a los bienes culturales que en otros lugares del mundo son un poco accesibles.

Comentario capitular

Como cierre del capítulo, consideramos que la múltiple praxis del escritor, diplomático e intelectual fluye en sus artículos de prensa. En ellos se relevan episodios de la vida pública y ambientes de épocas no conocidos, o apenas conocidos por momentos, espacios privados cuya noticiabilidad no radica en el chimento sino en el comentario que captura zonas de la vida cultural. Esto es posible a partir de una crónica atravesada por matices ensayísticos, biográficos y metaliterarios, donde las operaciones como la ironía tienden a matizar las posiciones solidificadas. Este escepticismo político proviene de un siglo cuyas tensiones y conflictos han alcanzado un sesgo teológico que desemboca en un desesperanzado relativismo: “La razón de esta impotencia no reside sólo en la profundidad de la crisis mundial y en su complejidad, sino también en el aparente fracaso de todos los programas, nuevos o viejos, para manejar o mejorar los asuntos de la especie humana.” (Hobsbawm, 2016, 555)

En consecuencia, los episodios de la vida pública internacional se encuentran integrados en las columnas como un componente que no solamente tiene en cuenta cubrir un hecho que tenga relevancia periodística, más bien como parte de una evaluación en la cual busca ubicarse en un lugar intermedio, sin adscripción mensurable, escéptico, que pondera “la relatividad” (Edwards, 1997) y con una representación del lector con quienes comparte tramas simbólicas semejantes (Grimson), lectores o “minorías batalladoras” (cf. 188) dotadas de habilidades para establecer diálogos.

En sus crónicas utiliza el comentario para interconectar de forma dinámica y rizomática el mundo de la novedad intelectual, los conflictos geopolíticos, los ambientes de época a raíz de experiencias vitales o de investigaciones, producto de sus viajes por Europa y América, a veces como exiliado y otras como diplomático.

Sus remembranzas y travesías también son experiencias vitales que contaminan las crónicas en un selecto tejido de memoria y olvido.

El arte narrativo que desarrolla Edwards va permitir construir una posición personal, a través de procedimientos como la pregunta retórica, la alusión cargada de cierto lirismo, el juicio irónico y la intertextualidades de géneros primarios y secundarios (ministros dando discursos, conversaciones de café, recuerdos compartidos con personajes de la cultura, etc.). Este espacio de enunciación libre de adscripciones partidarias, le permite ofrecer diferentes miradas; a veces para enunciar una doble crítica al régimen de Pinochet como a la revolución castrista, otras veces para plasmar el horror de la tragedia de las Torres Gemelas y denunciar también las excesivas posturas como la de Oriana Falacci que deriva en un grave repunte antimusulmán, tras el impacto de los aviones en Manhattan.

De cómo el distinguido Oidor Monsiváis introdujo nuevas escenas

"O ya no entiendo lo que está pasando o ya pasó lo que estaba entendiendo" (Monsiváis)[145]

[145] Según la cuenta oficial de Elena Poniatowska (2020) la frase corresponde a Carlos Monsiváis:https://x.com/Eponiatowska/status/1274018125600690176

> “El universo llamado Monsiváis es tan grande, diverso y generoso que en él pueden identificarse diferentes planetas.” (Presentación *Dossier Folios*, 2010, 4).

A diferencia de los autores abordados en los apartados anteriores, el caso de Carlos Monsiváis resulta singular, pues su notoriedad y ubicación en el canon letrado se debe a su prolífica y distinguida producción cronística y no a su obra ficcional, aunque también se destaca en este aspecto con publicaciones como *Nuevo Catecismo para Indios Remisos* (1982) donde el discurso cronístico es fuente de la narración.

Su trayectoria inicia en 1966, cuando publica su autobiografía, y cuatro años después sus primeras crónicas *Días de guardar* (1971). Más tarde, sale la edición *Amor perdido* (1977). Le siguen sus relatos de ficción titulados *Catecismo para indios remisos* (1982). Las crónicas *Entrada Libre* (1987) y *Escenas de pudor y liviandad* (1988) cierran los años 80. En la década siguiente editó *Rituales del Caos* (1995). Su premiada obra *Aires de Familia* (2000), lo ha colocado como distinguido ensayista; a los pocos años las *Las herencias ocultas* (2007), *Apocalipstick* (2009) y postmortem *Esencias viajeras* (2012).

Es de los escritores más prolíficos e influyentes de México. Monsiváis forma parte de la generación de Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Elena Poniatownska, Juan García Ponce, que desarrollaron sus trabajos desde una impronta marcada por la contracultura y la posguerra. Además es confeso votante de izquierda sin adhesión partidaria y referente de los derechos de lo que se denominaba entonces “minorías sexuales”. Ejerció sus trabajos intelectuales en órganos de la cultura: revistas, editorial, centros de estudios históricos.

El inmenso género Monsiváis

Una forma de aproximarnos a Carlos Monsiváis podría ser a través de José Emilio Pacheco, en el prólogo de *Alusiones perdidas*. Este reconocido escritor y amigo del cronista cita un fragmento de Octavio Paz en las palabras preliminares a la publicación que reproduce el discurso que el autor de *Aires de Familia* ofreció al

recibir un premio en Guadalajara (2006). Dicha mención, donde se resume su estilo, había sido incorporada en *Puertas al campo,* edición barcelonesa con una especie de homenaje prematuro:

> El caso de Monsiváis me apasiona: no es ni novelista ni ensayista sino más bien cronista, pero sus extraordinarios textos en prosa, más que la disolución de esos géneros, son su conjunción. Un nuevo lenguaje aparece en Monsiváis -el de un muchacho callejero de la ciudad de México, un muchacho inteligentísimo que ha leído todos los libros y todos los cómics y ha visto todas las películas. Monsiváis: un nuevo género literario. (Monsiváis, 2007, 24)

A continuación, Pacheco expresa que ha sido *un gran acierto del jurado del Premio FIL*[146] *2006* consolidar por siempre la máquina Monsiváis, ese nuevo género que el mismo Paz reconoce como comunitario y que cada vez tiene la particularidad de poseer más seguidores. En efecto, Octavio Paz declaró que Carlos Monsiváis es todo un género literario. El poeta y ensayista mexicano en su oportunidad también promovió a Sor Juana Inés de la Cruz como personalidad raigal de la cultura mexicana. Ambas distinciones, a la poeta y al cronista, en consecuencia la lírica y la narrativa, son señaladas por Paz como celebración de una tradición literaria con cuantioso espesor. Por su voluminoso trabajo, uno de sus amigos, el escritor mexicano Sergio Pitol, lo llamaba en broma "ese sindicato de escritores llamado Monsiváis" (2010, 3).

Juan Villoro afirma y también pregunta "el conjunto de su obra solo puede ser conocido por la tribu, o una parte significativa de ella. ¿Existe la comunidad capaz de revisar todas sus páginas?" (2012, 11). La idea de inabarcable expresada por este cronista permite volver de manera continua al autor de *Aires de familia*. El carácter fragmentario y la forma dispersa en la que el propio Monsiváis ha puesto en circulación sus numerosos textos requiere de múltiples puntos de vista y resignificaciones. Por eso Villoro agrega "el conocimiento del conjunto de su obra

[146] El Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, creado en 1991 con el nombre de Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, es otorgado a escritores de cualquier género de la literatura (poesía, novela, teatro, cuento o ensayo literario), que tengan como medio de expresión artística alguna de las lenguas romances: español, catalán, gallego, francés, occitano, italiano, rumano o portugués. Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances - Wikipedia, la enciclopedia libre

para la etapa en que sea puesta en relación por los muchos exploradores que amerita.” (11)

Por esa razón, abordar el corpus del autor nos obliga a manejar una gran porción de un canon, en parte mencionado una y otra vez en publicaciones y entrevistas, y otra consignada en las obras editadas al final de su vida y también en *Esencias viajeras*, publicada tras su fallecimiento en 2010.

Historizar la crónica

> “Y yo preguntaba y anotaba, y el caudillo no se dio por enterado”. (Monsiváis, 1980, 11)

En el prólogo de *A Ustedes les consta* (ed.1999) publicado en 1980, título que celebra una de las características de la crónica que consiste en el *dar cuenta*. Allí Monsiváis consigue labrar una síntesis de la historia de la crónica mexicana que en cierta medida se corresponde con la del resto de América Latina, lo que implica un repaso por la historia de la crónica mexicana, indiana y latinoamericana, estableciendo divisiones temporales y hasta literarias.

Abordar la historia de la crónica como camino para repensar al género es parte del sumario de la crítica, incluso el prólogo mencionado presenta matices cronísticos. La crítica se ha ocupado de esta labor al historizar la literatura continental; sin embargo uno de los promotores de la inquietud ha sido el propio Carlos Monsiváis, a partir del cual habilita trazos y cruces temporales en concomitancia con otros géneros.

> A los conquistadores españoles la crónica les resulta instrumento de consolidación: a la gesta de tan bravos y leales súbditos le corresponde el canto homérico que combine intimidación y relatos majestuosos, ojos maravillados y la sangre chorreante en los altares. Los cronistas de las Indias observan, anotan, comparan, inventan. Su tarea es hacer del Nuevo Mundo territorio habitable a partir del coraje, la fe, la sorpresa destructiva ante los falsos ídolos.“ Nuestra literatura —afirma Alfonso Reyes en Letras de la Nueva España— es hecha en casa. Sus géneros nacientes son la Crónica y el Teatro Misionario o de evangelización. La crónica primitiva no corresponde por sus fines a las bellas letras, pero las

> inaugura y hasta cierto instante las acompaña. (Monsiváis, 1999, 17)

Con lo señalado, el autor mexicano ubica la crónica latinoamericana en la época de Colón, como un conjunto de textos que conforman la fase inaugural del discurso de la conquista donde se narran hechos y/o sucesos vinculados a ella. Estos términos considerados como notorios por Walter Mignolo (1992, 223), coinciden con el aporte de *Aires de Familia* que también agrega otro género: el teatro misionario o de evangelización. Monsiváis expone que aquellos cronistas que escriben sobre las Indias observan, inventan, anotan y componen analogías, son quienes cursan la tarea de consolidar de manera discursiva la maquinaria de la conquista. Hasta repone una célebre alusión de Humboldt que indica "la emoción auténtica ante las maravillas del Nuevo Mundo, es más verificable en los cronistas que en los poetas" (Monsiváis, 1999, 13).

Más tarde en *A Ustedes les consta*, prosigue, la épica de narrar hazañas y episodios con ojos maravillados ante los nuevos escenarios pierde el entusiasmo inicial y entona un aire de augurios del porvenir utópico. Entonces, el tenor virreinal revela un *arte celebratorio* de aquel presente, y a su vez despliega un gusto por lo descriptivo al considerar sucesos de la vida cotidiana en las calles de las comunidades americanas. Asimismo, a través de una operación intertextual invocar documentos de Indias donde se define al género:

> su condición de arte celebratorio que transmuta en hazañas los hechos comunes y vuelve de inmediato legendarias las hazañas recientes. Por crónica se entiende el ejercicio de la Historia como programa de estímulos: "que siendo los cronistas los que con los libros de la historia hacen patentes las memorias y sucesos pasados, asientan los presentes que experimentaban y dan norma para los futuros" , se lee en el acta que designa primer cronista e historiador del reino de la Nueva España a Juan Francisco Sahagún de Arévalo (18)

Carlos Monsiváis informa que para 1722 la *Gazeta de México* será de las primeras expresiones de la prensa colonial, donde primó lo administrativo-burocrático, lo marítimo-comercial, la saga clerical, las festividades y otras cuestiones de la vida social. Transcurrido un tiempo, en la etapa de Independencia, emergen voces como

la de Fernández de Lizardi quien se alude a la libertad de expresión en el *Correo Semanario de México* "La opinión pública y la libertad de imprenta son el bozal y el freno con que se contiene a los déspotas, maliciosos y tontos" (1999, 19). Si bien el acceso a la lectura es un instrumento de diferenciación entre la propia élite, la importancia del periódico trasciende cualquier esfera, pues logra representar y darle cierto orden a los grupos oponentes, a las facciones partidarias y, de manera simultánea, sirve de espacio de bellas artes y letras, de ateneo, chantaje y novela por entregas semanales.

Monsiváis anota que en la prensa del siglo XIX mexicano perviven ciertas características, que de acuerdo al contexto político y a la evolución de los marcos institucionales cobran mayor o menor relevancia. En la fase de consolidación, término que coincide con el de Rama (1984), las tiradas aumentan y, a pesar de las persecusiones y apremios, la prensa logra prestigio y cierta legitimidad, a veces enfrentado las representaciones ideológicas: "las posiciones se enfrentan y usted elije" (1999, 19), las cuales eran dramatizadas con cierto efectismo; esto le permitió asentarse y expandir su alcance. Si bien se valoró el aumento de tiradas, en el fondo se consideraba que la cultura oral, que conectaba los sectores alfabetizados y no alfabetizados multiplicaba el impacto de los jornales y diarios. Entonces las polémicas y enfrentamientos mencionados también circulan por las calles, fluyen con una intensidad sin precedentes.

Con el impacto señalado en el párrafo anterior, los periodistas y el mundo de la prensa empiezan a estar vigilados por quienes ejercen el poder; de ahí que Monsiváis piense que en aquellos años "las etapas políticas se van midiendo por la facilidades absolutas, relativas o nulas concedidas a la prensa, por la resistencia de los periodistas a la cárcel, el destierro, la intimidación y la censura*"* (1999, p. 20). Por ello, se exige adherentes y solidaridad a quienes trabajan en aquel universo, lo cual les redunda en relativo éxito[147] como enlaces de la nación, cumplen una misión comprometida con su patria y su pueblo. Unas décadas después, en los años de Porfirio Díaz, el rol crítico y el compromiso cívico de la prensa se atenúan notoriamente.

[147] En *A ustedes les consta…* "El presidente Arista, en septiembre de 1852, emite un decreto prohibiéndole a la prensa que directa o indirectamente favorezca a los sublevados de Jalisco. En respuesta, El Siglo XIX aparece en blanco dos días seguidos; el gobierno da marcha atrás."

Asimismo, el autor de *Escenas de pudor y liviandad* afirma que otra marca singular de la crónica del siglo XIX se encuentra en los cuadros de costumbres. En este marco, el mexicano es representado como fruto del mestizaje, donde se montan connotaciones negativas a las que solo puede darle forma la nación, la gran creación intelectual del siglo, y sus inconvenientes y problemáticas surgen a partir de los errores de las instituciones "la vergüenza es para nuestros gobiernos, que aún no saben formar un pueblo".[148] Con el tiempo, la falta de recepción crítica de los lectores de un país en formación es un aspecto que favorece el relato, la novedad y el gusto por el escándalo, pero también intensifica la vinculación entre noticia y espectáculo, a veces rayando lo violento y/o sanguinario.

Por otra parte, en la crónica del siglo XIX se contamina de matices ensayísticos, y se puede visualizar la mixtura genérica en la misma práctica, especialmente en los autores modernistas. Podemos tomar nota que este último aspecto va ser tomado por el propio Monsiváis, especialmente en lo que respecta al contraste de argumentos y la identificación de polémicas.

A este recorrido podemos sumar aportes sobre la situación de situación de la crónica de las últimas décadas. Al describir la especie, Mónica Bernabé (2006) expone que se trata de una forma de "fronteras abiertas y funciones variables", porque las crónicas contemporáneas retan a la "fijeza que anida en toda definición" (8). Para lograr un acuerdo preciso del término habría que trazar una ruta que demuestre su evolución en el tiempo, desde las relaciones de la Conquista, pasando por el relato de pretensiones objetivas del S. XIX hasta las narraciones que buscan recuperar la memoria colectiva e intentan hacer visible lo ignorado en los años 80 del siglo pasado.

María Julia Daroqui por su parte nos dice que "el cronista sabe que la función de la memoria es detener la velocidad del olvido" (2000, 116), especialmente en las últimas décadas, cuando el sujeto se ve bombardeado por un abrumador peso de información circulante a velocidades que aumentan cada vez más. Por este motivo, Monsiváis secciona, reescribe, fracciona, reparte, reforma, relee su contexto a partir de la subjetividad emergente, que se encuentra a su vez ceñida por las formas textuales que imperan en los medios masivos de comunicación.

[148] Extractado por Carlos Monsiváis, cuyo autor es Guillermo Prieto en la Revista Científica y Literaria de México, de 1845.

A la vez, las voces que se montan en la crónica van a correr la cortina para demostrar unos límites diluidos, de un narrador que se insinúa a veces como testigo, otras veces como lector o como audiencia de los espectáculos.

Las coberturas realizadas en el lugar de los hechos, las entrevistas, los debates, los montajes plasmados en las redes sociales, la televisión, e incluso, todavía, la radio, le permitirá al cronista leer el movimiento incesante entre el mundo de lo privado y la reconstrucción de un hecho social que incide en la comunidad. Monsiváis nos narra las vivencias diarias de personajes específicos o la de colectivos que habitan los espacios invisibles de la ciudad; estos sujetos sin nombre que son meros simulacros de los hombres de carne y hueso que rondan por las calles y hoyos del D. F.; allí donde "el pachuco reta a la sociedad que lo excluye y, sin decirlo explícitamente, se va alejando de la sociedad que lo engendra" (Monsiváis, 1981, 285).

Esas identidades construidas con los recursos de la escritura nos muestran que dentro de la cultura mexicana hay una herencia de tradiciones genéricas compartidas, que gravitan en la crónica desde hace tiempo, pero que se van haciendo más complejas y diversas en el presente.

Conciencia abierta del género

> Persiste, con todo, una definición de trabajo de la crónica: reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre la urgencia informativa. Esto implica la no muy clara ni segura diferencia entre objetividad y subjetividad (...) el juego literario usa a discreción la primera persona o narra libremente los acontecimientos como vistos y vividos desde la interioridad ajena. (1999, 13)

Así como Monsiváis se encarga de formular los antecedentes históricos de la crónica, también dedica un notable esfuerzo metalingüístico por ensayar posibles definiciones y delimitaciones del género. No siempre a través del tono serio, a veces leemos un tono paródico que articula epítetos que producen un efecto humorístico:

“sustitución o anticipación de la historia, argucia contra el olvido, regalo del proselitismo religioso, tributo funeral a los vencidos.” (1999, 17), en pos de articular una concepción de crónica de fronteras más permeables que notamos por ejemplo cuando afirma haber “vencido el inútil y bizantino al abismo genérico entre crónica y reportaje.” (1999, 13). Ello deja ver un autor que se maneja en un espectro genérico y estilístico más amplio que el de la simple crónica y, consciente de ello, intenta definirla, inscribirla en una praxis impura y donde participan elementos de otros géneros.

Pocos como Monsiváis han metarreflexionado sobre su forma de hacer crónica, en la búsqueda de pensar desde su impronta una condición genérica elástica y variable en el tiempo. Así nuestro cronista hurgó aunque no imitó en los autores del *Nuevo Periodismo*; en los cronistas de los movimientos emergentes del Mayo de 1968; en los que cubrían con estilo literario las manifestaciones en Washington contra la guerra de Vietnam, pero también en Tom Wolfe, Norman Mailer, Upton Sinclair, John Reed, entre otros.

> Monsiváis tuvo que tener una memoria deslumbrante para adaptar y desarrollar en México un tipo particular de nuevo periodismo. Como renovador principal del ensayo-crónica entre 1960 y 1970, Monsiváis estudió a fondo el nuevo periodismo estadounidense, en particular la versión practicada por Tom Wolfe, para actualizar la crónica que Salvador Novo en su momento había comenzado a modernizar. Monsiváis no imitó a Wolfe ni a Jane Kramer ni a Norman Mailer ni a ninguno de los novo-periodistas que escribían para The New Yorker y a quienes admiraba. Notó su técnica —sobre todo lo que Tom Wolfe llamaba “reportaje a fondo” o de inmersión. (Egan, 2013, 13)

Desde esa perspectiva, como se expresa en el epígrafe del apartado, la búsqueda estético-formal está por encima de la manía informativa del momento, de la primicia. Éste es el camino por el que procuró transitar Monsiváis con una prosa que habilita y amplía una forma de periodismo que abreva en la sátira, la ironía y otros procedimientos del humor, con las marcas del habla que el tema amerite.

Otros límites difusos han sido explorados por Monsiváis; en tal sentido, el caso de los vínculos entre la crónica y el ensayo pueden rastrearse en su

publicación *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina* (2000), que recibió el premio *Anagrama* al ensayo; allí podemos corroborar la confluencia de ambos géneros tradicionales en contacto con otras formas como el comentario, la no-ficción.

En suma, esta condición genérica abierta permite articular lo objetivo y lo subjetivo en pos de desplazarse de manera libre entre el relato de los hechos, las opiniones personales, la combinación de enunciados que componen heteroglosias a partir de la ironía y la parodia, para abrirle espacio a los desafíos éticos que se plantea:

> De modo especial, registrar y darle voz e imagen a este país nuevo que, informe y caóticamente, va creciendo entre las ruinas del desperdicio burgués y la expansión capitalista, significa partir de un análisis de clase o, por lo menos, de una defensa clara y persistente de los derechos civiles. No pretendo que tal encomienda sea el único destino posible de la crónica y el reportaje ni columbro oleadas de periodistas radicales; consigno tan sólo una jerarquización ideal del trabajo periodístico. (Monsiváis, 1999, 76)

Entre posrevolución mexicana y postindustrial

Pa´ una ciudad del norte yo me fui a trabajar
Mi vida la dejé entre Ceuta y Gibraltar
Soy una raya en el mar, fantasma en la ciudad
Mi vida va prohibida, dice la autoridad
(Manu Chao, *Clandestino*)

Tras el proceso posrevolucionario y después de la etapa de unidad nacional, en México se agudiza el pasaje de la modernidad sólida a la líquida (Baumann, 2002) caracterizada por el retiro del control homogeneizante del Estado-Nación para darle lugar a la industria cultural internacional impulsada por las fuerzas corporativas y empresariales. En este contexto, Monsiváis lee con urgencia la necesidad de dar cuenta de la dinámica hacia esa configuración y, a la vez, interpela a la comunidad de cronistas de su tiempo para que lo acompañen en el desafío: “Todo está por escribirse, grabarse, registrarse. Entender, desplegar, reportear este nuevo país es primordial para el periodismo escrito, televisivo, fílmico, radiofónico, lo que exige e

irá exigiendo el crecimiento de una prensa marginal y el aprovechamiento inteligente y crítico de los recursos de la prensa establecida.” (Monsiváis, 1999, 76)

El proceso del capitalismo tardío que llega a México y al resto de América Latina trae consigo nuevos espacios sociales, nuevas esferas de socialización y nuevos actores. La categoría del desposeído, del indocumentado, del omitido en el discurso de la nación, del clandestino, se hace latente en el observador agudo, y de manera especial en los cronistas contemporáneos de la prensa no hegemónica. Expresa Monsiváis al ser citado por Luis Hernandez Navarro: Hay un nuevo país todavía incronicado e indocumentado, el México de masas y desempleo, de frustración y esperanzas bajo la tierra. (Hernández, 2017, 80)

Para entonces, ya habían empezado a producirse episodios que ponían en crisis las formas de cubrir y referir la noticia y, a pesar de la entrenada y aguda observación de los expertos periodistas va a ser necesario desarrollar nuevas herramientas para dar cuenta de “algo difícil de explicar y sencillo de ver” (Monsiváis, 1995, 188), lo omitido por las corporaciones periodísticas.

No obstante, aunque la formación y consolidación intelectual del autor de *Amor perdido,* se produce en la etapa que Eric Hobsbawn llama el corto siglo XX, que va desde la Gran Guerra a la caída del muro de Berlín, su interés no se limitó únicamente a esos sucesos y a su antesala finisecular; por el contrario, sus intervenciones en los medios masivos y parte de su producción escrituraria centraron la atención en las formas en que el proceso capitalista ha generado exclusión y dependencia; situación que se profundiza en América Latina y que se torna especialmente visible en el campo cultural; en el mundo del “entretenimiento” y en las forma de habitar la ciudad. Leemos tales expresiones en *Rituales del Caos, Esencias viajeras, Apocalipstick;* como también en las participaciones de Monsiváis en debates sobre el feminismo y la liberación sexual.

> Luego de la lucha Cristera que pierde la iglesia católica, el estado la compensa con algunas zonas de control y una de ellas es la censura oficial que, como la tradicional, se norma también por la defensa a ultranza de la familia, es decir, por la supresión de todo lo que, idealmente, no se menciona en casa, los conocimientos soterrados invisibilizados. Éstas son las zonas rojas más genuinas, las zonas de encierro, con toda legislación y las ordenanzas municipales y estatales

> referentes a la prostitutas, también se cierra el cine y de la radio, todo lo que ofenda a esos valores. (Eltit y Monsiváis, 1994)

Las anteriores expresiones, surgen del diálogo con Diamela Eltit, y le permiten al cronista explicar por qué, tras esas consideraciones, la censura apunta a todo lo que cuestionara al gobierno, la religión, al aliado del norte y la distribución espacial urbana; así como también retoma esos temas considerados por un sector conservador "indeseables", nos referimos a las homosexualidades que la escritura de Monsiváis alcanza a filtrar como ecos, bisbiseos o directamente silencios. Estas formas de control se habían extendido hasta llegar la iglesia a cuestionar las campañas del uso masivo de preservativos, en años en que el HIV se propagó en todo el mundo, muy a pesar de la publicidad imperante en todo el planeta. Sin embargo, la influencia clerical perdió terreno en todos los órdenes de la vida cotidiana y el estado no pudo ser su brazo custodio como lo fue durante décadas. La sociedad panóptica se estaba resquebrajando dando lugar a la sociedad del cansancio, en términos de Byung-Chul Han (2024), donde los individuos comienzan a introyectar los sistemas de control y las regulaciones, que ahora provienen del interior de los sujetos, serán las nuevas tiranías subjetivas que empiezan a tallar. Estas nuevas formas de control introyectadas permiten relajar las cuestiones morales y al mismo tiempo apretar las tuercas en forma de autoexigencia, para que el rendimiento y la eficacia primen ante los demás.

Para el autor de *Rituales del Caos,* la cultura urbana puede considerarse cultura de masas por los aportes de la tecnología en la ciudad capitalista. Ésta conlleva operaciones ideológicas difundidas desde espacialidades hegemónicas dispersas de manera estratégica en los tejidos urbanos; esas "grandes ciudades, tradicionales fortalezas clasistas…" (1996, 58) de los grupos dominantes amplían su público con la incorporación de las grandes masas al consumo de los productos de la industria cultural. De este modo, las telenovela, los programas radiales, -y hoy en día internet- modelan masivamente las nuevas subjetividades que, según Byung-Chul Han en *Capitalismo y pulsión de muerte* (2023), es la del ocio improductivo; la del empresario de sí mismo, del hombre autosuficiente, regulado por un poder que le parece satisfactorio ya que viene recubierto de ilusorias vestiduras. Para el esclavo moderno "el poder que mantiene el sistema no es represivo, sino seductor, tentador

(...) El neoliberalismo convierte al trabajador oprimido en empresario libre, en un empresario de sí mismo.” (2023, 32)

Las configuraciones culturales urbanas fueron licuando la cultura tradicional de forma paulatina, por más que en sociedades como la mexicana un montón de rasgos conviven y lo anterior es atravesado por lo nuevo. De este modo, Monsiváis afirma que en esa licuefacción la cultura urbana es la de la capital, la utopía capitalina de presentarse como articuladora de la cultura nacional a partir de la demonización de la forma de sentir, pensar y actuar de la vida en las provincias y regiones de los márgenes se mantiene constante desde la segunda mitad del siglo XIX y gran parte del XX.

> La cultura urbana -y en el caso de América Latina por cultura urbana se entiende la cultura de la capital- fue, en primer lugar, una cultura de excepción: en una sociedad cerrada y tiránica la capital se ofrecía -por comparación- como ámbito libertario. De allí que la creación intelectual recayese o se concentrase cada vez más en la capital, extinguiéndose la relativa autonomía de algunos lugares (en .el caso de México: Veracruz, Guadalajara). Se impuso el mito de la provincia como el infierno, la negación de las posibilidades culturales e individuales. En forma concomitante, el proyecto de la industria cultural fue oprimiendo o desplazando las tradiciones regionales y nacionales, negándose a mantener, más allá del folclor, la "singularidad". (Monsiváis, 1980, 10)

De manera complementaria, el bienestar económico de los años sesenta del siglo pasado le permitió a ciertos actores del mundo cultural mexicano, en este caso Monsiváis, y de la clase que Tom Wolfe (1970)[149], llama *notable*, acceder los bienes de la cultura *pop* y las producciones editoriales que le permitieron cuestionar el despliegue estatal de imponer formas arcaizantes y rígidas de lo local, que habían quedado firmes tras la Revolución Mexicana.

Como culminación del apartado, retomamos uno de los vectores que señala Walerstein (2007) para pensar la etapa post guerra fría es la incertidumbre, de

[149] En el relato de Tom Wolfe *La izquierda exquisita* (1970), autor de la corriente del Nuevo periodismo y leído por Carlos Monsiváis, se narran las expediciones de las panteras negras en la quinta avenida, en la casa del reconocido director musical Leonard Bernstein para recaudar fondos de clases medias-altas detectamos la expresión.

entender cómo se lleva a cabo la transición de un sistema mundial a otro. En este sentido, entre las famosas frases de Monsiváis leemos: “O ya no entiendo lo que está pasando o ya pasó lo que estaba entendiendo" (2020) enunciado que describe las emociones y sensaciones de incertidumbre de los escritores e intelectuales de esta última fase del capitalismo tardío y/o modernidad líquida. Estas expresiones serán recurrentes en la crónica contemporánea que se consagra en un espacio discursivo consolidado y fértil.

Antólogo, editor y cronista

Lo que nos ocupa en este apartado es dar cuenta de las operaciones que efectúa Monsiváis como antólogo, en correlación con la práctica del cronista. La figura del antólogo puede pensarse como una función que reúne algunos aspectos del autor y otros del editor. En este rol Monsiváis se dedica al caso mexicano, y específicamente a la crónica como puede leerse en *A ustedes les consta* (1980), en la cual escribe el prólogo y realiza la compilación de los textos de autores varios, “a la presente antología la limita muy esencialmente, derivar en la mayoría de los casos, su material de libros, por lo que los incluidos suelen ser más escritores que periodistas…” (1980, 3).

Para esa oportunidad, y en sus decenas de reediciones, Monsiváis se muestra como un antólogo consciente del género y las problemáticas que pueden plantearse, como por ejemplo la relación con la producción periodística. Esta vinculación entre editor y cronista se presenta como un trabajo articulado donde una actividad condiciona y modifica a la otra. Podemos leer esta dialéctica en el siguiente pasaje:

> En 1978, publiqué en la colección de Texto de Humanidades de la UNAM, la primera versión de esta antología. He reescrito el prólogo, he agregado y suprimido crónicas y, también, he vencido el inútil y bizantino temor al abismo genérico entre crónica y reportaje. (1980, 3)

Además de la tarea metarreflexiva sobre su actividad que condensa al cronista, al antólogo y al prologuista, podemos leer en el fragmento arriba citado un posicionamiento claro respecto al género y la naturaleza borrosa de sus límites, y

que se plasma como cualidad de su escritura en permanente fuga respecto del registro genérico.

Como vimos en el capítulo sobre la historia de la crónica, Monsiváis hace un raconto de las formas de la crónica que de alguna manera es una historia de la edición en ciernes, tanto por el rol oficial, como el religioso y el profano. Allí observa también que las localizaciones de imprentas instaladas en la etapa de las independencias, le dan un gran impulso a las constituciones, los documentos legales, las revistas, los diarios, pero también a lectores críticos, lo que implica enunciar en parte la dinámica que el género fue adquiriendo en el desarrollo de la vida cultural mexicana.

> la función orientadora de la prensa y a exigir la libertad de expresión que — desde el derecho a vocear en la calle las publicaciones- le allegue a folletos, hojas de volantes, papeles y periódicos un caudal de lectores críticos: “La Opinión Pública y la libertad de imprenta — afirma Lizardi en el Correo Semanario de México— son el bozal y el freno con que se contiene a los déspotas, maliciosos y tontos” . Nadie discrepa del credo que es consigna: en un país analfabeto (donde el gusto por la lectura distingue a la élite dentro de la élite), el periódico, instrumento constitutivo de la nación, representa y ordena las convicciones en pugna y es —no necesariamente en este orden— tribuna, escuela, ateneo, partido político, espacio de las bellas letras, foro agitativo, chantaje, novela por entregas. (Monsiváis, 1999, 19)

Leemos en sus páginas los distintos momentos de la labor del cronista, del investigador, del historiador, del filólogo, lo que nos sitúa frente a una prosa que no sólo hace de la crónica su forma inicial, sino también tema y problema de sus elaboraciones.

No había hasta entonces trabajos ni libros, que abordaran la edición y la lectura en términos transnacionales, continentales, a escala latinoamericana. Al mismo tiempo, Monsiváis efectúa un reconocimiento de cuentas pendientes en el rescate de cronistas “una antología irreprochable de la crónica en México necesitaría de la resurrección hemerográfica de un sinnúmero de textos espléndidos nunca recogidos en libros…” (1980, 4), como también lo hace con *Herencias ocultas* veinte

años más tarde. Allí también se refuerza la idea de sacar del olvido a talentosos escritores de tiempos pasados.

En consonancia con este apartado, también es posible pensar a Monsiváis como figura que cumplió una destacable participación en libros y revistas, donde se observan otros aspectos de la maquinaria editorial, por su rol múltiple de secretario de redacción en *Medio Siglo* (1956-58) y *Estaciones* (1957-59), director de *Cultura en México* (1972-1987), coordinador y prologuista en *A ustedes les consta* (1980), columnista en *Sucesos*, *Futuros*, *Política*, *Nexos*, en periódicos *Novedades* y *El Día*. Esto nos permite detectar que sus distintos roles en torno a la investigación, producción edición y circulación cronística convivieron en varias oportunidades durante su vasta praxis intelectual.

Monsiváis boticario y relicario

La figura del acumulador de objetos de bienes culturales con un criterio orientado por las inquietudes intelectuales nos son reveladas por Villoro (2012):

> velocista de la prosa, Monsiváis carece de vocación para verse asimismo como protagonista literario. Colecciona caricaturas, grabados, libros, películas y gatos pero detesta ser museógrafo de sus manuscritos. (Villoro, 2012, 10).

Esta cita del colega cronista ilustra la dispersión de la escritura en proceso de Monsiváis, al tiempo que revela un interés vital por coleccionar. A este arte le dedica un conjunto de reflexiones que leemos en *Rituales del Caos* (1995), bajo el irónico y extenso título: *La hora de las adquisiciones espirituales. El coleccionismo en México (notas dispersas que no aspiran a formar una colección*.

> “El coleccionismo de arte, tendencia en auge en México, es muchas cosas, diversas y complementarias:
>
> * la aventura que comienza de modo tímido y se amplía al rango de pasión devoradora, de urgencia inacabable de propiedades exclusivas.
>
> * una estrategia especulativa a mediano y largo plazo.
>
> * el vínculo -devoción y homenaje- con aquel segmento material del pasado que representa para su poseedor la tradición que es placer estético.
>
> un método probado o azaroso de educación artística.

*la “privatización” de un territorio del gusto.

*el anhelo patrimonial: que la casa-museo reelabore la personalidad individual y familiar, y justifique la existencia por el altruismo de la empresa (Monsiváis, 1995, 232)

Monsiváis toma como referencia los estudios de “*Walter Benjamin en su gran ensayo Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”* (1995, 234) sobre el coleccionismo y a través de este intertexto traza con cierto humor una historia de la pasión y la obsesión por acumular abalorios, especialmente artísticos y otros objetos del acervo cultural en México.

Vemos que el registro, que en algunos casos adquiere forma museológica, condensa nombres propios singulares: empresarios, extranjeros potentados, artistas pero también corporativos como el mercado del arte o el propio Estado. Así en correspondencia con la acumulación de objetos, estas referencias se nos ofrecen a la lectura como recortes, fragmentos de cierto campo cultural. Un ejemplo de esto podemos observar al señalar un rasgo peculiar del porfiriato: “En la ciudad de México el impulso es distinto, y el afrancesamiento es la norma en la corte del dictador Porfirio Díaz.” (Monsiváis, 1999, 234)

Este conjunto de reflexiones dedicadas al coleccionismo va recortando singularidades que están motivadas por cierto gusto entendido por el cronista como “una sucesión de vuelcos y preguntas” (1995, 247), vinculado y sometido al poder adquisitivo de los coleccionistas, personalidades a veces difíciles de entender, pero que tras su legado o donaciones adquieren un mayor reconocimiento, por eso Monsiváis convoca la siguiente frase de Benjamin “sólo se comprenderá al coleccionista cuando se haya extinguido” (1995, 247). Estos elementos además serán recreados en sus crónicas como signos de una crítica a la sociedad líquida donde la pulsión adictiva por comprar cubre la angustiosa incertidumbre (Bauman, 2002, 87).

Compilador de la vida cotidiana y cultural mexicana

Tomamos el concepto de colección en el sentido que Barthes (2009) reconoce, como unidades de sentido que permiten distribuir los contenidos en el texto. En Monsiváis, una serie de hechos y de arquetipos, de ocurrentes y existentes, van a plasmarse en acontecimientos de un México que se erosiona de manera constante:

los núcleos temáticos tradicionales (motivos religiosos, figuras del cine, cancionero popular, entre otros), más los productos de la industria cultural moderna le permiten modelar las lentes con las que se leen las formas de vida contemporánea, casi a su propio gusto. Como lo leemos en la nota introductoria de *Escenas de pudor y liviandad*

> El tema común es el espectáculo y sus figuras, y son temas complementarios la liviandad promovida por la diligencia, el pudor a que incita la ausencia de público, la mudanza de costumbres a que obligan la época y la demografía, y la cultura popular urbana, o como quiera llamarse a eso que es a la vez realidad viva para millones de personas, nostalgia inducida, efectos de las personalidades únicas sobre los modos de vida, industria cultural y respuestas colectivas al proceso de modernización. Pudor y liviandad, la dualidad feliz y funesta del espectáculo, las indicaciones escénicas en el campo de la moral y la diversión. (Monsiváis, 1992, 19)

Por esa razón, describe la forma en que lo *kitsch* se inserta en la vida cotidiana, como mercado de sensiblerías que irrumpen en el cinematógrafo, en la música juvenil, el fútbol, la fotografía, y en los diálogos entre las vecinas que miran la televisión.

> Las fotos, nuevo comercio del siglo xx, lo son todo a la vez: recuerdos de lugares, incitaciones al viaje, estallidos de morbos y fascinaciones, testimonios antropológicos que ignoran tal condición, apoyos masturbatorios, apogeos del alma enamorada. De fines de siglo a los años cincuenta, son varias las insistencias fundamentales:
>
> —Los envíos exaltados, los novios tomándose de la mano, la pareja encerrada en un corazón, las frases dulcíferas que preceden al noviazgo santificado o al matrimonio.
>
> —Las canciones de moda.
>
> —Las divas o vedettes célebres de México y el mundo.
>
> —Las fotos “audaces” o “pornográficas” de mujeres semidesnudas con pechos naturalmente abundantes.
>
> —Los paisajes, edificios y monumentos notorios.
>
> —Los héroes y los políticos en el poder.

> —Los fenómenos (seres mutilados, campaneros, idiotas) y un desfile de tipos populares: mendigos, peones, ladrilleros, indígenas e invariable expresión asustadiza, vendedores de rebozos, petates, velas, pan, matracas. Conviene, por vía de contraste, detenerse en este último punto. (1992, 24)

La extensa cita nos permite visualizar una forma incipiente de lo que Lipovetsky y Serroy (2025) van a denominar: un kitsch prolífico y recargado que añade cada vez *más kitsch al kitsch* hasta producir el efecto paroxístico de la intensidad breve proveniente del mundo del espectáculo.

Teniendo en consideración esas cuestiones, conformamos un listado para ejemplificar lo planteado anteriormente, ya que hasta se encuentran menciones en inglés que constituyen una marca reconocible del componente estadounidense. Este fue permeándose, producto de las inmigraciones y de los medios de comunicación.

A) Ocurrentes: mirar (televisión), leer (periódicos), cantar y escuchar (música), ver (como testigo), vestir (a la moda), comprar, padecer, sufrir, gastar, adornar, fumar, beber, escapar (de la policía), *dancing* (bailar), entre otros.
“Tómate esta botella conmigo y en el último trago nos vamos” (1992, 209)

B) Existentes: los simpatizantes (de fútbol), las vecinas, los nacos o naquiza, los cholos, los pachucos (tribus urbanas), la placa (la policía), el Don (Señor), el Macho, el Público, la Doña, la clases altas y nuevos ricos, entre otros.
“El Macho: ¿Qué me miras? ¿Soy o me parezco?”; “El Macho:¡Por su mamacita, no me dejen vivo! Van a pensar que les pedí perdón” (1992, 110-111)

Estas unidades de sentido, a veces paródicas o irónicas, son manejables y combinables entre sí en la dinámica del texto, no obstante son pasibles de ser estructuradas al menos como listas, porque si bien no pertenecen a un universo discursivo común, son relativas a la sociedad de masas mestiza y postindustrial contemporáneas, que ha pervivido a la modernidad sólida, como lo define Bauman (2002), y a la Revolución Mexicana.

Los componentes de lo mexicano se diluyen, se archivan y se sintetizan con otros órdenes conceptuales como sucede con géneros tradicionales como el folletín que se integran a la telenovela. Los mismos circulan en el tiempo y se van resignificando en una cadena de sentidos que borronean las marcas iniciales que les dieron curso. Monsiváis intenta encontrar articulaciones entre las enunciaciones que forman parte de los intereses económicos desnacionalizantes con las producciones del mundo del espectáculo.

> En la década presente la industria cultural es plenamente indiferente excepto para fines comerciales- ante las obsesiones y prédicas del nacionalismo. No se trata ya de eso, de insistir en "singularidades", ahora hay que imponerle al país las predilecciones y la obsesión de status de clase media. Se desmorona la vieja tradición criolla y el otro tradicionalismo, el de campesinos y zonas indígenas, pierde aceleradamente gran parte de su densidad y poder movilizador." (Monsiváis, 1980, 10)

Por otro lado, el comportamiento de coleccionista, de alguna manera, se prolonga en su mirada sobre la producción editorial y cinematográfica. En esa tensión entre los productos locales mexicanos-latinoamericanos y los norteamericanos-europeos, Carlos Monsiváis incorpora su lupa para extraer singularidades y fusiones que operan en el lenguaje visual y en el verbal.

Desde las nuevas tendencias de los cronistas norteamericanos, la influencia de la edición de la Biblia de Casiodoro de Reyna (revisada por Cipriano de Valera), hasta el lenguaje mestizo de personajes urbanos que hablan en una especie de signos que Monsiváis decodifica, de alguna manera traduce las expresiones de una comunidad de habla o de una tribu urbana específica de México.

> "¿Sabes qué, ése? Que caí a un borlo acá, a tirar un dancing y echarme unos pistos, pero traía jaira y me salí a echarme un refín, y que guacho que la ruca del resto se escamó y llamó a la placa, entonces yo tripíe, nel, pues ultimera y hasta a la pinta voy a dar, así que mejor ahí los guacho, y me desconté pal barrio a turiquear con los homies que la rolan en la esquina del cantón del Chory. Pero antes le dije "chale, ni que estuviera tan firmes su congal".

> Traduzco como puedo: “Fíjate, fui a una fiesta a bailar y beberme unos tragos, pero llevaba mariguana y salí a fumar, y me doy cuenta que la dueña de la casa se alarmó y llamó a la policía. Aluciné y me dije: Voy a ir a la cárcel por nada, y me largué al barrio a conversar con los amigos que se juntan en la esquina de la casa del Chory. Pero antes le dije a la señora: ‘Vamos, ni que fuera tan respetable su casa’” (Monsiváis, 1992, 311)

La frase que acompaña el término que refiere traducción seguido de “como puedo” describe la poca estabilidad de habla de la tribu urbana que expresa todo un itinerario nocturno en los márgenes. Día a día, en los barrios mexicanos con sus personajes estereotipados, es referida por el periodista que en su referencia efectúa el rol de mediador entre la cultura letrada y la fusionada forma de vida cotidiana de los habitantes.

Hasta aquí vimos que los enunciados que se tejen en las crónicas de Monsiváis pueden registrarse un muestrario prolífico de bienes de las sociedades de consumo, artículos de sensiblería y cursilería, fórmulas del habla, objetos artísticos transformados en abalorios, entre otros, que dan cuenta de la manera en que las resignificaciones circulan en las sociedades contemporáneas latinoamericanas.

Optimismo y desencantos

> “Utopizar la democracia y democratizar la utopía”. (Fernando Aínsa)[150]

El retruécano que inaugura el presente apartado nos permite visualizar la oposición entre dos figuras controversiales desde el punto de vista crítico, pues ambas posiciones pueden ser una clave para pensar la vida contemporánea en América Latina, los proyectos de los Estado-Nación, las experiencias históricas socialistas, las ilusiones de bienestar provenientes del mundo tecnológico-digital, las temporalidades diferidas y, en nuestro caso, parte de la obra de Carlos Monsiváis.

[150] Reflexión acerca de los proyectos utópicos que intentaron concretarse en el siglo XX. La frase se encuentra en (3:56). Fuente: Cuentos Cortos # 111 · Utopía · Fernando Aínsa

En sus textos de no ficción Monsiváis narra/ensaya[151] aspectos que dan cuenta de la complejidad de los sujetos de la ciudad de México; ciudad que, sin perder singularidad, puede pensarse como sinécdoque de otras megalópolis latinoamericanas como São Paulo o Buenos Aires[152]. En *Alusiones perdidas, Aires de familia, Rituales del caos, Apocalipstick, Entrada Libre* y otros títulos más, se recrean escenas de una sociedad y cultura disgregada en permanente estado de ebullición y permeable a las crisis sanitarias, económicas, políticas, de amplitud internacional.

> Quedarse en la capital de la república es afrontar los riesgos de la contaminación, el ozono, la inversión térmica, el plomo en la sangre, la violencia, la carrera de ratas, la falta de significación individual: Irse es perder las ventajas formativas e informativas de la extrema concentración,' las sensaciones de modernidad (o de postmodernidad) que aportan el crecimiento y las zonas ingobernables de la masificación. (Monsiváis, 1995, 20)

En esas sociedades urbanas, las posibles formas de organización colectiva son asediadas por el avance tecnológico desigual, la desocupación, el capitalismo salvaje, la distribución de dimensiones espaciales asimétricas, las representaciones conservadoras y coloniales.

Poco antes del fallecimiento del autor, en el 2009, se realiza la última publicación de otro de sus relatos de no-ficción. Esta vez, en su prólogo, se presenta con ironía distópica la cuenta regresiva del fin del mundo a causa del cambio climático: "Se informa a los habitantes del planeta Tierra y, a saber: a consecuencia del cambio climático, muy pronto se iniciará el conteo regresivo y la humanidad entrará en su fase terminal." (Monsiváis, 2009, 13)

---

[151] Reconocemos que una de las particularidades de la obra de Monsiváis, es el límite permeable entre los géneros de la crónica y el ensayo. En *Aires de Familia* se pueden leer las características generales del ensayo y al mismo tiempo la mirada del cronista.

[152] Aunque también puede visualizarse en Chile, según ya lo indicaba en *Paradojas de la modernización del* Equipo encargado de la preparación del INFORME DE DESARROLLO HUMANO EN CHILE 1988: los datos presentados en este Informe sugieren, sin embargo, un deterioro de la sociabilidad en Chile. Ello se manifestaría en un alto grado de desconfianza, una asociatividad precaria, la descomposición de las identidades colectivas tradicionales, e incluso cierto debilitamiento de la cohesión intergeneracional en la familia." (Fitoussi y Rosanvallon, 1996), como la violencia intrafamiliar, la violencia sexual, la toxicomanía, los actos de incivilidad y desborde anómico, el aumento de la delincuencia juvenil, entre otras.

Una manera de satirizar el género catástrofe tan vigente en el cine y las series de nuestro tiempo, máquinas narrativas que vienen alimentando a diversos segmentos de público y a distintas generaciones. En esa línea, la introductoria ficción rápidamente se diluye en la heteroglosia del registro propagandístico y en el discurso de la historia, al señalar a la antigua reina egipcia.

> Y la decoración facial continúa, aunque todavía no a cargo de expertos. Cleopatra, la reina que presintió el *close-up*, dispuso de un pintalabios hecho de escarabajos carmín triturados, de pigmento rojo profundo, y hormigas para la base. En los comienzos, los lipsticks con efectos brillosos se elaboran con una sustancia encontrada en las escamas de peces llamada esencia de perlas. (Como ya nos vamos todos, es justo agradecer una vez más los servicios de San Google.) (13)

El título de esta obra es *Apocalipstick* (2009), palabra compuesta que abreva en la conjunción de dos términos, del discurso religioso tan presente en la formación del autor[153], y en el *lipstick* (lápiz labial, en inglés) que permite remitirnos a la cultura *pop* y del consumo, referencia notoria en su obra. Mientras se aproxima el fin del mundo, todavía hay tiempo para promocionar un labial, metáfora de una fase del capitalismo que no para, ni siquiera segundos antes del apocalipsis: “señoras y señoritas (…) ¡No se pierdan las ofertas del fin de esta y todas las temporadas!” (2009, 19).

La dialéctica entre lo religioso y la cultura pop, generalmente mediados por modos enunciativos paródicos, es una constante en su obra y puede rastrearse en las primeras producciones, como lo vemos en la cita perteneciente a su primera colección de crónicas, *Días de guardar*: “Y la gente decidió llegar a la Alameda Central a partir de las seis de la mañana. Hora y media después se había saturado totalmente el lugar del holocausto, el altar propiciatorio. Y ese domingo la gente insistió en acudir y se abatían las adolescentes en bandadas, con su intento de ser mod y juliechristie” (Monsiváis, 1970, 45)

Aunque muchas referencias son directas, otras son alusiones en modo indirecto, las cuales señalaremos más adelante. En el siguiente apartado, leemos la imagen imagen desencantada que la crónica de Monsiváis construye en torno a las

[153] En entrevistas y en otras obras como *Alusiones perdidas*, Carlos Monsiváis señala la influencia de la versión de la Biblia de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera del año 1569.

iniciativas de modernización, en parte por los fracasos que produjeron las experiencias anteriores.

> ¿Cuál es la percepción dominante de la Ciudad de México? Sea cual sea su pasado prestigioso, desde hace mucho se borran o se vuelven sectoriales las ambiciones de armonía y belleza, y se imponen las fórmulas de rentabilidad. Salvo las zonas consagradas – la historia y el arte que convocan el turismo-, el paisaje urbano se abandona a su (mala suerte). (Monsiváis, 2009, 20-21).

Desde la imagen del fin de México-Tenochtitlan indígena al paso de Nueva España, la utopía se configura, se resquebraja y continúa expandiéndose en lo que podríamos llamar, al menos de modo geo referencial, el amplio México hispánico, cuyo territorio alcanza algunos estados del país del norte.

Este pendular entre optimismo y desencanto se inicia cuando Monsiváis contempla el colapso de la Revolución Mexicana, la sociedad espontáneamente organizada tras la desgracia del terremoto en la ciudad de México de los años 80, la emergencia del EZLN y la última gran expectativa con la llegada de López Obrador luego de 70 años de gobierno del PRI[154].

El viaje a Chiapas: EZLN

Carlos Monsiváis ha sido un viajero que se desplazó por la megalópolis y cosmópolis del Distrito Federal mexicano, también viajó al interior de su país y a distintos países de América Latina.

En *Apocalipstick* (2009), y en la recopilación *Los ídolos a nado,* leemos una crónica inmersiva (Agudelo, 2012) de un viaje muy singular, pues cubre los hechos de la monumental marcha del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el cronista se involucra en el avance desde el subsuelo hacia la superficie de esta organización paramilitar, entre las luces de las cámaras, impulsado por la incesante

[154] Partido Revolucionario Institucional (PRI) es un partido político mexicano de centroderecha. Fue fundado el 4 de marzo de 1929 bajo el nombre de Partido Nacional Revolucionario (PNR) por el expresidente Plutarco Elías Calles. En 1938 fue reconstituido como Partido de la Revolución Mexicana (PRM) y en 1946 fue refundado, adoptando su nombre actual.14 Fue el partido gobernante en México durante setenta años consecutivos, de 1930 a 2000. En 1988 sufrió su mayor escisión, con la separación de la Corriente Democrática, que derivó en la creación del Partido de la Revolución Democrática (PRD). (Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Partido_Revolucionario_Institucional9

reproducción al que los medios masivos someten los sucesos emergentes: “Los Medios son el primer ejército parazapatista. Siete años de volverlos noticia y a ver quién los desaloja por lo pronto del nicho de lo digno de atención” (Monsiváis, 2009, 376).

El Tratado de Libre Comercio que firma México con el Norte desencadena una reacción, de muchas injusticias sumadas, de un grupo de encapuchados que cobra una notoriedad casi espectacular, al final del milenio y a pocos años de la caída del Muro de Berlín.

Por esa razón, una vez más se abre otro espacio de resistencia, en el cual Monsiváis muda lo sedentario por lo nómade (Benjamin, 1936) para escenificar un movimiento de liberación revolucionaria que recupera, en cierta medida, la posición de las luchas armadas que caracterizaron la segunda mitad del siglo XX latinoamericano (Hobsbawn, 2016): "debates armados sobre el neoliberalismo" (Monsiváis, 2009, 368). Este desplazamiento en busca de una experiencia que contar articula la experiencia que relaciona viaje y narración: “Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo” (Benjamin, 1936, 2).

El cronista presenta a la marcha del ejército zapatista como un espectáculo donde, luego de exclamar un discurso, el comandante dispara a la torre del reloj para detener el tiempo. Dicha espectacularidad puede pensarse bajo la idea de puesta, una especie de escepticismo del narrador, quien ha vivido desilusiones sucesivas.

> A raudales, acuden a San Cristóbal los medios informativos. Si la violencia en un país pobre es "pintoresca", una guerrilla a fines de milenio, y tras la caída del Muro de Berlín, es un banquete. Al inicio, la persuasión de las imágenes es extraordinaria y muy novedosa Los "encapuchados' en San Cristóbal, el subcomandante Marcos que habla en la plaza con nativos y turistas, los disparos al reloj del edificio municipal de Ocosingo "para detener el tiempo”. (2009, 368)

Sin embargo, admite lo singular de esta emergencia, la de un colectivo que desemboca en una marcha, *La Marcha de la Dignidad*, donde caravanas de pueblos, comunidades peregrinando y manifestantes ocupan un territorio que recorre desde las rutas y caminos aledaños hasta el Palacio Legislativo de la capital para expresar

diferentes reclamos provenientes del interior: tierras, cambio climático, feminismo, movimientos agrarios y reivindicaciones de pueblos indígenas.

> Cerca de las diez de la noche descienden a la plaza de San Cristóbal quince o veinte mil indígenas de Chiapas, tzeltales, tzotziles, tojolabales, choles. Por esperarlos se ha retrasado cinco horas el mitin del inicio de la marcha zapatista, la Caravana de la Paz o, para darle la oportunidad al "turismo de la conciencia', el Zapatour. (2009, 373)

Camarógrafos y fotógrafos hacen internacionales las imágenes capturadas. A ello, se suma la personalidad del Subcomandante Marcos, a través del epíteto, el "nuevo Flautista de Hamelin del país" (372), quien es motivo de columna televisiva, radiofónica; su foto recorre los principales jornales del país, así discurre su nombre en conversaciones cotidianas y en entremesas, al punto de consagrar a un líder en quien el cronista alcanza a dibujar, al menos de manera parcial, con la solvencia discursiva de un personaje carismático.

El relato despliega información e intertextos orales de una inmensa movilización cuyo sentido permite reconocer, como lo admite el Autor, la inusitada toma de voz de una parte de la nación mexicana hasta ese momento silenciada. En palabras de Alfonso Reyes, "con la paciencia muda de las hormigas" este nuevo movimiento consigue visibilizar: “...Chiapas, la palabra que concentra las condiciones inhumanas de vida de los indígenas y no sólo de ellos.” (Monsiváis, 2009, 369). Este fragmento más tarde se relaciona con otro, cuya composición anafórica es el término "por vez primera …", a partir de allí despliega un listado de cuentas pendientes entre el estado mexicano y los pueblos indígenas en materia de derechos, reconocimientos, a lo cual se suman nuevos emergentes como la primera voz feminista indígena que denuncia un sistema racista y discriminatorio. Sin embargo, la tonalidad de la expresión no refiere un discurso separatista, más adelante aclara la necesidad de incluirse en la nación, de esa manera se apropian de los símbolos patrios y hasta por momentos se movilizan y concentran cantando el himno en lenguas nativas y en la oficial.

Hasta aquí podemos señalar que Monsiváis produce una crónica producto del viaje, que revaloriza los sucesos atestiguados como un narrador dotado de habilidades retóricas para volcar la experiencia vivida en un relato que a la vez se

transforma en experiencia para el lector: “la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información” (Benjamin, 1936, 6).

La sociedad organizada

> "La afiliación espontánea no es asunto de títeres, sino de ciudadanos" (Monsiváis, 2009, 369).

Carlos Monsiváis ha narrado en diferentes obras a las multitudes que concurren a determinados espacios no sólo como espectadores e integrantes de la tribuna, sino también como activos partícipes que, sin ser llevados, cercados o *acarreados,* se manifiestan libremente como miembros de un colectivo cuyos reclamos democráticos revelan aristas de las situaciones invisibilizadas de la heterogénea demografía:

> democracia es, también, la terquedad indignada, el abandono de fórmulas del martirologio, el apego a la racionalidad, la búsqueda del avance gradual, la estrategia de la movilización permanente: plantones, marchas, mítines, asambleas, exigencia de diálogo con las autoridades correspondientes, boteo, volanteo, pintas, ocasionales huelgas de hambre, arduos viajes a la capital para instalar campamentos de la Dignidad (Monsiváis, 1987, 11)

Cuando algunos grupos se organizan y dan voz a las minorías que representan las condiciones de subalternidad (Hobsbawn, 2016) otros se suman de forma espontánea. Coincide que en su ciudad natal ocurre una catástrofe sísmica, y puede estar involucrado todo el tiempo que sea necesario para elaborar sus relatos (Agudelo, 2012, 34). Por ejemplo, cuenta cómo las iniciativas rescatistas de víctimas del terremoto en los años 80 en el DF, encuentran una acción coordinada por un grupo de personas, voluntarios, que sí se hubieran visto en el subterráneo, en el tren o en el ómnibus, jamás recordaría uno el rostro del otro. A esos grupos Monsiváis le asigna en *Entrada Libre* (1987) el adjetivo “civil”, término que se adscribe al ideal de sujetos “racionales” autodeterminados y a una tradición más remota aún, el *ius civile* romano.

> Si te fijas, la sociedad civil está resultando el espacio a la disposición de los carentes de espacio, lo que cobra fuerza durante un tiempo y luego se aletarga, sin desaparecer jamás. Siempre hay abanderado de las causas más diversas que se consideren sociedad civil: los vecinos no quieren una gasolinera cerca de sus casas, los defensores del patrimonio histórico, los ecologistas, los defensores animales que se oponen a la crueldad del arte taurino... La Señora de la Sociedad Civil de la que tanto se han burlado es a la hora de la hora el sinónimo del Pueblo sectorial. (Monsiváis, 2011, 293)

Estos grupos han encontrado para la democracia el aprendizaje de la resistencia civil, a partir de la defensa de la legalidad, ante la ilegalidad practicada desde las esferas del poder económico y político. Con esto el avance del individualismo de la gran ciudad encuentra su límite, pues el habitante se incorpora al conjunto a través de medidas organizativas, una labor de autogestión y una relativa independencia de la administración y gobierno oficial (Bencomo, 2001, 116). La participación ciudadana se da a partir de la adhesión espontánea de los integrantes que en estos casos no siguen a “los flautistas de Hamelin” (Monsiváis, 2009) o a los liderazgos carismáticos, sino a un cuerpo colectivo que el cronista denomina movimiento popular:.

> Pero el avance civil ha continuado y entre sus logros cuenta la democratización como estado de ánimo y cambio de mentalidades. Allí los resultados son notables. Mi optimismo -así le llamo a mi escepticismo ante las razones oficiales para no concederle democracia a los "menores de edad"- no viene tanto de los adelantos de partidos y corporaciones como de la revalorización generalizada de la democracia. (Monsiváis, 1987, 13)

Se ha sedimentado la idea de un ciudadano que habita en comunidad de su país que lo contiene y moldea a través de sus instituciones tradicionales, en una primera fase de los Estados-Nación; a partir de los años setenta del siglo pasado, la forma estatal se vuelve lábil y es perforada por procesos de neoliberalización donde el habitante es considerado un consumidor antes que un ciudadano (Bauman, 2002),

entonces lo comunitario cede ante lo individual. Sin embargo, el cronista expresa que se van conformando grupos representantes de lo que por entonces se llamaban minorías como las de género, los movimientos indígenas y agrupaciones de características espontáneas.

Como ejemplo de este relativo entusiasmo, Monsiváis primero escenifica la magnitud de una catástrofe distópica a través de imágenes sensoriales para luego representar a la sociedad conmovida que se acerca a colaborar en auxilio de las víctimas. El recurso que en otros casos podría referirse como hiperbólico parece apenas ser suficiente para describir la ciudad que yace en cimientos:

> El sonido de los desplomes, las imágenes de los derrumbes, las poses fantásticas de los edificios al reducirse abruptamente a escombros. Paulatinamente, en un lapso de dos o tres horas, los habitantes de la ciudad se asomaron a la dimensión de lo ocurrido, los hoteles y condominios en tierra, las escuelas y los hospitales desvencijados, la precipitación del gran edificio de Tlatelolco, los miles y miles de víctimas, la respuesta masiva ante el desastre. (Monsiváis, 1987, 18)

Vimos hasta aquí que el autor de *Rituales del Caos* muestra, por medio una cobertura periodística inmersiva, un relativo optimismo ante las acciones de colectivos que se muestran solidarias cuando la coyuntura lo demanda. Aunque este entusiasmo se ve matizado por el desencanto y la falta de credibilidad de las proyecciones futuras, por esa razón incorpora como intertexto en *Entrada Libre* (1987), la cita de Scott Fitzgerald: “La verdadera prueba de una inteligencia superior es poder conservar simultáneamente en la cabeza dos ideas opuestas, y seguir funcionando. Admitir por ejemplo que las cosas no tienen remedio y mantenerse sin embargo decidido a cambiarlas” (1987, 15).

Aires de consumo y sensaciones

> El hipercapitalismo actual disuelve por completo la existencia humana en una red de relaciones comerciales. Ya no queda ningún ámbito vital que se sustraiga al

> aprovechamiento comercial". (Byung-Chul Han, 2023, 39)

En las crónicas de Monsiváis es reconocible un juego de ida y vuelta entre la vida cotidiana y el mundo del entretenimiento y el espectáculo. Siguiendo la frase de Jameson entonces "podemos esperar que los efectos de la nueva lógica espacial del espectáculo sustituyan a lo que antaño acostumbraba a ser el tiempo histórico." (1991, 22) Las escenas están presentadas como un muestrario de diversión donde los existentes (Barthes, 2009) se mueven entre la dualidad de *la diversión y la moral*. Lo publicitario va conformando la forma de lenguaje del mundo del espectáculo, que reconfigura la temporalidad diacrónica en un zapping permanente. Un marco que diseña mundos insospechados, a veces clandestinos, con personalidades y formas que se retroalimentan.

La noche, sus *dancing*, sus *night club*, diseminados por la ciudad, son la repetición de lo que ocurre en la televisión, en la radio, transmitidos desde diferentes lugares del globo, así la máquina-satélite permite apropiarse del comportamiento de la industria porno y disco, de las fiestas de las clases acomodadas, personajes que cumplen con estereotipos globales y evitan los localismos porque "... BUENA SOCIEDAD es la reunión [en la] que se distinguen por su cultura y modales (...) Para algunas personas la Sociedad está integrada por banqueros ricos, los industriales prósperos y los políticos de influencia…" (Monsiváis, 1986, 155).

El autor de *Aires de Familia* refiere que así como la industria cultural transformó el panorama a través del acceso a los clásicos de la literatura, la pintura, el cine y la música, lo mismo sucedió con la industria del espectáculo y el divertimento, a través de la radio, la televisión, la música popular, los *magazines*, las tiras cómicas, el póster, entre otros.

> En Distinción, Pierre Bourdieu, a partir de su tesis del capital simbólico, señala aquellos signos (disposiciones) (esquemas clasificatorios que delatan los orígenes y la trayectoria vital de las personas, y usan como vehículos expresivos la forma del cuerpo, la altura, el paso, la postura, la manera de caminar, el porte, el tono de voz, el estilo del habla, la sensación de comodidad o de disgusto con "la envoltura". Si se quieren observar los ires y venires de este capital simbólico, el observatorio más

> adecuado es un mall. Allí se advierte, por ejemplo, cuán uniformadas se hallan la clase media alta y la burguesía (conceptos muy probablemente inoperantes a estas horas, y tal vez canjeables por "los globalizados locales", y "los globalizados de primera"). Uniformadas hasta cierto punto, unos compran por docenas y otros a plazos. (Monsiváis, 2011, 340)

El mundo de ofrecimientos y negaciones es el cosmos hiperconsumista, cuyos núcleos han acampado en la flora y fauna urbana en forma de shoppings, centros comerciales y bazares. Allí se exorcizan los cuerpos, como lo refiere Bauman (2002), con ofertas para las masas convencionales, pero también para las tribus urbanas que encuentran asilo entre las tiendas de *tattoo*, de música, de cómics y en el merchandising.

Las experiencias de los sectores populares se encuentran avasalladas y cercadas por la voracidad capitalista, a través de estrategias de la cultura del entretenimiento y el divertimento, la cual actúa sobre la dimensión ideológica del gran público, como lo refiere Byung-Chul Han del consumidor seducido que cree elegir en completa libertad, más bien la sensación de libertad, producto de la licuefacción de lo privado y lo público, parece despojada del aparato represivo del poder panóptico que se basaba en la vigilancia y el control.

> En la megalópolis las tradiciones se renuevan a partir de su negación y se trastornan con celeridad los hábitos de lo público y lo privado. El que no le cuenta a un desconocido las dificultades sexuales con su pareja, carece de intimidad. El que, para humillar un poco a los subordinados, no les pregunta: ";Cuántos condones traes en tu cartera?" es un provinciano irredimible. (Monsiváis, 2009, 71)

Así, las intervenciones del cronista nos muestran la nueva dinámica que se desplaza de las representaciones tradicionales del intelectual distante de temáticas cotidianas, para intentar desarmar la forma en que operan los medios masivos de comunicación y la sociedad de consumo: una forma elegante y afable y gracias a ello se hace invisible y inimpugnable (...) que en el régimen neoliberal incluso se hace pasar por una libertad” (Byung-Chul Han, 2023, 34).

La mega ciudad o metrópolis destructivas[155]

La ciudad de México, cuyas características desafían toda pretensión censal, va a adecuarse a las nuevas tecnologías que en los años finales de su vida y carrera Monsiváis señala con aguda severidad. Alcanza a notar lo que Calderón y Castells (2019) señalan acerca del extractivismo tecnológico:

> En un contexto de revolución tecnológica informacional, la articulación tecnológica de América Latina conllevó una modernización fundamental de los procesos de producción y gestión empresarial, necesarios para competir en los mercados globales de mercancías, servicios y capital. Un nuevo modelo de producción, el extractivismo informacional, emergió como centro de muchas economías latinoamericanas y, en particular, de las de mayor dimensión. (15)

En la ciudad recreada por Monsiváis, la veloz dinámica que presenta esa ambivalente característica se define a través del bosquejo de las megalópolis como "ciudades desprendidas de su centro tradicional, que así retengan zonas de prestigio, se amplían orientadas por otros centros notables, los medios electrónicos, y su aprovisionamiento de sensaciones." (2009, 23)

El Distrito Federal México, actualmente ubicado entre las 36 megaciudades[156] del globo, es considerado una de las conformaciones urbanas más desbordantes, pues la mayor parte de sus estadísticas rebasan cualquier expectativa, por eso se considera una tentación especial para el extractivismo informacional. Su inconmensurable población es una fuente de emociones, reacciones y comportamientos que enriquecen la base de datos de las corporaciones globales, lo *hiper-* o *super-* son los prefijos que pueden acompañar cualquier adjetivo que se le atribuya a cualquier colección de existentes barthiana:

> Ciudad de México: la acumulación de almas, recursos naturales, cuerpos a la deriva, edificios, instituciones, calles superpobladas, estadísticas que bien podrían ser predicciones de la migración próxima la que ya sólo encuentra oportunidades de empleo en el interior de la conciencia; problemas acuíferos, movimientos sociales y políticos, asentamientos

[155] Término tomado de la publicación *La nueva América Latina* (México. FCE. 2019) pág 18.
[156] El mapa de las megaciudades del mundo - Mapas de El Orden Mundial - EOM

> urbanos que en un descuido del Censo van a aceptar que son ciudades en toda forma, desastres que o se previenen o se estimulan (ya es lo mismo), cifras que aturden (21)

Por otra parte, el crecimiento desigual, la contaminación, la sociedad disgregada, la violencia, el narcotráfico, el tránsito, entre otros aspectos fueron tiñendo la representación sobre la ciudad de un gris que convive con el abanico multicolor, propio de los tratamientos de las formas de circulación de las imágenes que también le imprimiría el estímulo de la convivencia entre lo local y lo global, del muralismo, los artistas callejeros, los ritos guadalupanos y otros aspectos del arte religioso, por nombrar algunos. Monsiváis en *Apocalipstick* (2009) elabora listado hiperbólico, enumeraciones caóticas y desbordadas de cualidades de la ciudad, a la que la hace coincidir con una configuración distópica:

> En la calle, deslumbra y aturde el desfile (el laberinto) de los oficios viejos y nuevos: músicos ambulantes que son lo insólito: cultura popular fuera de los cubículos, manifestantes que gradúan la intensidad de sus rostros, mujeres granaderas con su metralleta que feminiza la fuerza pública, niños trapecistas en el salto mortal de una luz roja a una luz verde, barrenderos, jóvenes que se acercan a las cajas automáticas (...) tragafuegos, mimos, boleros, la pedagogía de la violencia que se inicia en la crueldad contra los animales... La calle, el espectáculo que compite gloriosamente en vano contra la televisión. (2009, 30)

En este apartado consideramos que el cronista logra esbozar una ciudad desbordada en todas las variables estadísticas que la demografía pudiera sopesar. Con estilo voluptuoso y desmesurado Monsiváis personifica a una ciudad de características distópicas, donde los excesos llevan a una posible destrucción. Siguiendo a la afirmación deóntica del autor de la *Era de la Revolución*: “Las propias estructuras de las sociedades humanas, incluyendo algunos de los fundamentos sociales de la economía capitalista, están en situación de ser destruidas por la erosión de nuestra herencia del pasado. Nuestro mundo corre riesgo a la vez de explosión y de implosión, y debe cambiar” (Hobsbawm, 2016, 576).

Todos los tiempos al mismo tiempo

En el conjunto de comentarios titulados *Esencias viajeras* la crónica de Monsiváis adquiere matices ensayísticos, y, en su reflexión, las travesías y andanzas serán una excusa para pensar discusiones sobre América Latina, y para pensar las temporalidades diferidas y el espesor de los sistemas literarios, características señalada por Ana Pizarro (1985).

> En las grandes formaciones de dos siglos se encuentran: el catolicismo y sus lentas, incesantes variaciones; las formas nunca muy diversas de nombrar o vivir la condición dependiente de los países; el federalismo; las dictaduras, las democracias fallidas. En las estructuras del conocimiento intervienen en la mitología bíblica, la Divina Comedia, los catecismos, Shakespeare, Cervantes, los clásicos de la lengua, y desde la vida cotidiana, las creaciones populares, las otras literaturas, las otras formas musicales." (Monsiváis, 2012, 27)

En esta cita se condensa el estilo de acumular, colecciones de existentes y ocurrentes (Barthes, 2009) como nombres propios, títulos de obras, movimientos políticos y otros fenómenos de las sociedades americanas desde que inicia su fase independentista. Al mismo tiempo, será un catálogo de la historia de cada país, donde la influencia europea marca el destino de los pueblos.

Por eso, al recorrer cada obra mencionada de Carlos Monsiváis, con excepción de *Entrada Libre*, las cuales contienen en mayor medida crónicas, se leen relatos que registran hechos de diferentes momentos del siglo XX y hasta del siglo XIX al marcar representaciones que perviven desde el porfiriato[157] finisecular, e incluso desde tiempos anteriores de la colonia. *Escenas de Pudor y Liviandad, Herencias ocultas* o *Apocalipstick,* hacen coexistir relatos que están tramados en función de un registro que hace convivir lo novedoso y lo tradicional. Hasta en sus opiniones políticas desliza esta dinámica: “hay un leve contraste entre el México de los liberales de entonces y el México de los neoliberales de hoy” (Monsiváis, 2007, 23)

[157] Es común en México utilizar esta denominación para referirse al largo periodo en que gobernó Porfirio Díaz, a través de una diversidad de cargos que le permitieron tejer una red poder cuestionada y releída en la actualidad.

En ese sentido, en el dar cuenta del autor se presentan situaciones con temporalidades diversas, sin un orden cronológico, un pastiche temporal, una simultaneidad de diferentes épocas y estilos (Jameson, 1991). En *Apocalipstick,* por ejemplo, el primer título refiere a la cuenta regresiva del fin del mundo del mundo contemporáneo, y en los subsiguientes textos se narran las calles, los cines y los clubes de los años de 1940-50, la apretujada vida en el metro mexicano, en los centros comerciales y *malls,* el cancionero popular en las carpas, teatros y burdeles, la emergencia del EZLN, el estallido territorial de la ciudad en los año 70, entre otros. Esta fragmentación de la experiencia temporal (Jameson, 1991), también puede leerse leerse en *Rituales del Caos*, el espectáculo de una pelea de boxeo, detalles sobre habitar el campo en los conciertos de rock, personalidades del espectáculo de los años 80 y 90 como Gloria Trevi, Luis Miguel, los almanaques con pinturas de Jesús Helguera, la peregrinación de fieles para conseguir favores de un brujo que se encuentra con el diablo, por nombrar algunos.

Jameson señala el fin de "la genealogía orgánica del proyecto colectivo burgués" (1991, 22). Entonces sobrevendrán los saltos en el tiempo, simulacros, temporalidades paralelas y otras veces diferidas; también biografías, etnografías, fábulas y parábolas[158], fotografías, se mezclan en momentos de un México que porta diversos componentes que funcionan en simultáneo, de modo que:

> Las formas enredadas -solemnes, divertidas o grotescas- de la vida en sociedad se identifican ante sí de modo más bien típico: multitudes que se hacen y rehacen cada minuto, carnavales previstos e imprevistos, capacidades adquisitivas, placer por extraviarse en los laberintos de la energía o la inercia (Monsiváis, 1995, 15).

La cita anterior también ilustra cómo esas formas se ven más enredadas aún gracias al avance tecnológico y las tensiones geopolíticas. El caos en nuestro autor puede pensarse como expresión de una lógica de poder en permanente crisis, donde las "multitudes admiten las disciplinas del pasmo" (15).

[158] En Apocalipstick, los géneros de la parábola y la fábula son utilizados por Monsiváis, ambos afluentes de la cultura griega y sus antecesores, y de carácter didáctico y moral. Adaptadas a la publicación del autor, pueden leerse en clave de sátira.

Mercancías al alcance

La escenografía urbana narrada por Monsiváis está diseñada a partir de la reunión de elementos heterogéneos marcados por una sensibilidad de bienes y objetos que circulan en la cultura de masas. Muchos de ellos están atravesados por el diseño industrial, algunos presentan formas exageradas, y son citados como parte de una recreación irónica y humorística. La lógica del consumo los trivializa y los hace formar parte de la industria cultural. Entonces el cronista ilustra una dinámica novedosa por entonces: el paso de lo popular a lo *pop*, pues lo popular se considera anacrónico y el *pop* al retomarlo bajo la lógica de la industria cultural lo vuelve nostálgico, de modo que

> una mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas (...) no bien entra en escena como mercancía, se transmuta en cosa sensorialmente suprasensible.(Marx, 2008, 87)

Así registramos la crónica de una sensibilidad, de una captación o registro, a veces regulada y otras veces espontánea, otras como hilo conductor que vincula las distintas clases sociales y a los distintos actores sociales. En la gran ciudad las imágenes de los cuerpos que encarnan personajes del mundo del entretenimiento se tornan mercancía, cumpliendo su doble condición, de valor de uso y de cambio (Marx, 2008):

> TODO EL PUEBLO A ADMIRAR DE CERCA A LA COTIZADA
> ARTISTA DEL CINE MEXICANO, LA SIN PAR MARÍA FÉLIX
>
> La riqueza, las joyas, el abrigo, no son, en el cine Aurora, provocación sino beatificación. El regalo del éxito omnímodo. Ella es hermosa, famosa, elegante, rica; ha sobrevivido a sus años de gloria, es la cumbre de una especie casi extinta —¡Las estrellas!— (Monsiváis, 1992, 171)

Por otro lado, en términos de Benjamin (1989), la obra de arte recreada en bienes de consumo, a pesar de retener atenuados ciertos rasgos artísticos, se encuentra accesible a través del póster, el adorno, la radio, el cinematógrafo o la televisión. Al

perder el aura en la era de la reproductibilidad técnica va a caer en la prejuiciosa consideración de formar parte de “un universo familiar marcado por la falta de gusto” (Lipovetsky y Serroy, 2025), de la vida de la gente común que lo integra a sus dramas cotidianos, pero también lo sigue en conciertos multitudinarios o en festivales barriales:

> un público congelado le aplaude al Compositor de Moda, el representante del sentimiento que-le-queda-bien-a-esta-época, sencillito, cariñoso, querendón, de vocabulario reducido, de ritmos variadisimos y emoción resucitada cada tres minutos. (Monsiváis, 1992, 289)

Los adornos, las estatuillas, el chisme, las canciones populares son consumidos por estímulos publicitarios que recubren la ciudad y moldean los gustos y los ánimos. El bolero, el drama shakesperiano, la trama de la telenovela, el cuerpo esculpido impreso en un almanaque son montados en un mundo de pudor y liviandad. Esa voracidad conseguida se exorciza, en palabra de nuestro relator, en *La hora del consumo,* uno de los apartados de *Rituales del Caos* (1996). Como lo refieren Lipovetsky y Serroy acerca de la nueva era del *kitsch* “lo que era vilipendiado por las mentes cultivadas, denunciado como impostura de la superficialidad, acusado de ser el emporio de lo falso y el signo de la mediocridad comercial se eleva al rango de las bellas artes y suscita una forma de simpatía cómplice, de sonrisa connivente, de indulgencia divertida, incluso en nuestros días, de verdadera admiración (2025, 2):

> En Europa, el Kitsch ha sido un proceso de localización del enemigo histórico del gusto; en América Latina es un intento de culminación, la pretensión del éxtasis social e individual ante un símbolo del status, un cuadro, una figura de porcelana, unos versos en donde se “vierte el alma” del autor, y en donde el espectador se aferra a las reminiscencias de lo que jamás le ocurrió, y urde la memoria benéfica. El Kitsch, el apogeo de la sinceridad, el snobismo de masas a la deriva que inventan al pasado magnífico bajo cuya protección se formó el grupo artístico. El Kitsch en Latinoamérica: ya estuve aquí, ya gocé ese cuadro, ya me deleitó la estatua; la resistencia a empezar desde cero, la creencia en el largo ejercicio de la sensibilidad a la que la gran mayoría se asoma por vez primera. (Monsiváis, 1992, 194)

En términos de Z. Bauman (2002) el comportamiento austero, moderado y circunspecto son enemigos de lo proporcionado con estratégico sigilo por el mercado del consumo, que siempre encuentra suficientes razones para promover "salir de compras", la compulsión adictiva de las últimas décadas, que requiere a diario ser renovada pues en la góndola los productos poseen fecha de vencimiento.

Sin embargo, en las crónicas de *Días de Guardar, Amor perdido, Escenas de pudor y liviandad y Rituales del Caos*, lo *kitsch*, además de acusar la penetración postmoderna de la era del consumo, también incorpora su contraparte popular, anudando lo global con lo local. Esto se manifiesta en las distintas imágenes y objetos tendientes a fijar las tradiciones religiosas y populares. Cuando el mexicano guarda, guarda el santito; en su mesa de vidrio del living comedor reposa el sombrero mexicano en miniatura y la orfebrería sincrética y guadalupana ingresa a su decorado doméstico en los años 30 y 40 "en un amor estremecido por los símbolos (...) Es la Reina de México. Aquí no tenemos monarquía, pero ella es la reina de todos nosotros, porque es india" (Monsiváis, 1995, 40). No solo las estatuillas decoran la vida doméstica mexicana como cita de una memoria religiosa, también la fotografía en el póster o en las tarjetas postales son un signo del breve siglo XX:

> Como recurso clasista, la fotografía aprovecha figuras del pueblo para encerrarlas en las tarjetas postales, "pequeñas vitrinas" que le dan a lo captado aire de feria de horrores o de museo de seres cuyo rostro nunca es "individual". ¿A quién le interesa esta imaginería de la "grotecidad" y el desamparo del pueblo? (Monsiváis, 1992, 24)

También el *kitsch* envuelve los rituales y cultos a los ídolos, tanto a los religiosos como a los emergentes de la sociedad del espectáculo y, en este sentido, la devoción al cantante Juan Gabriel es capturada por Monsiváis cuando observa que "las jovencitas se apiñan en torno al que vende calendarios o fotos. Juan Gabriel es su novio ideal, o algo más, el amigo inaccesible, el novio inalcanzable." (1992, 291).

Desde el caudillo, el cantante de boleros, el muralista, el intelectual de izquierda están unidos por las caprichosas intensidades del kitsch. Al ubicar la

sección de espectáculos del diario, al sintonizar una frecuencia modulada estereofónica, al pulsar el control remoto el canal 8, desde cualquier residencia se ajustan esos filamentos tejidos en la gran ciudad, desbordándose lentamente hasta digerir a las áreas rurales cuyos habitantes también tienen a su alcance los mercancías del mercado de sensiblerías: “Aunque nací en Xochimilco, mi corazoncito también sabe amar” (Monsiváis, 1992, 59)

Las mercancías que se ajustan a la condición de kitsch en Monsiváis no representan un carácter asociado al mal gusto, sino un modo singular de incorporar el mundo de la industria cultural a la vida doméstica, una singularidad latinoamericana.

México: entre lo latinoamericano y lo norteamericano

En el conjunto de reflexiones que integran *Aires de familia* (2000) el cronista recompone formaciones discursivas de la unidad nacional, de las instituciones populares, de la cultura de masas, de la memoria oficial, con un tono irónico y pesimista que por momentos remeda lo nostálgico (Tanner, 1993), con una precisión crítica que desarma la evocación lírica y la lectura compasiva de que *todo pasado fue mejor.*

> La modernización de América Latina, ya irreversible desde los años cuarenta, no modifica de inmediato la percepción literaria de lo popular. Al dogma de siglos que condena a los pobres (la falta de riqueza, pecado original), se le añade el veredicto de los ideólogos que ven el enemigo en el hombre-masa, la abstracción que a fin de cuentas nada mas califica al <hombre común y corriente>. (Monsiváis, 2000, 24)

En esa complejidad también se reconocen magnitudes como la de la industria cultural internacional, especialmente la norteamericana, que penetra en México y en el resto de América Latina y se hibridan con el elemento local donde se produce un elemento nuevo, esa neoculturación a la que alude Rama (1984), distinto al gestado en los centros hegemónicos. Podemos leerlo en el contraste que el cronista mexicano establece:

> Los productos de Hollywood -internacionalización y espejismos a bajo precio- se vuelven imperativos del comportamiento. <Así me gustaría vestir, así me gustaría moverme en esos lugares me gustaría vivir, cómo quisiera hablar así. Sin embargo, durante una larga etapa, no obstante la admiración y el aturdimiento ante el paisaje de sombras que envía Norteamérica, los latinoamericanos ni le confían ni le pueden confiar a Hollywood su representación y su ideario sentimental. Para eso cuentan con el cine mexicano, con el argentino y el brasileño. <Así hablamos, así miramos, asi nos movemos, así tratamos a nuestros semejantes.> (Monsiváis, 2000, 57)

La noción de *transculturación* (Rama, 1984) forma parte de un conjunto de términos que explican fusiones culturales como colisión o encuentro. El primero, choque de cuerpos o formas, la herida causada por el roce de dos elementos, la oposición o pugna de ideas, son acepciones del término "colisión" (RAE). El mismo además alude en el campo de la Física y la Astronomía al choque y/o fusión de partículas o de cuerpos celestes. Para explicar este impacto otro concepto que puede interponerse es el de "encuentro". Este último admite las notas de oposición, discusión, pelea, contradicción, disidencia, pero a la vez reconoce la coincidencia, el ajuste, el consenso, etc. (RAE). Estos dos términos son posibles, según sea el caso, para rastrear por ejemplo en *Escenas de pudor y liviandad* (1992) el aspecto de culturas en contacto, donde la vecindad con el norte pesa de manera notoria y la leemos en expresiones como "—Quien no conoce Los Ángeles no conoce México." (101) o —Aquí hay más mezclilla de la que jamás hubo en una gran fábrica…" (102). En este fragmento advertimos que Monsiváis ofrece testimonio de los intercambios culturales a partir de un término coloquial "mezclilla", un proceso de intercambio que no se puede mensurar en un laboratorio o en una fábrica, ya que entran a combinarse de manera azarosa. En suma, las contingencias producidas por el juego de aspectos entrópicos intervinientes.

A esto puede agregarse una pregunta acerca del problema del otro, en términos de Todorov, ya que en el proceso transitivo de una cultura a otra o en el diálogo de culturas, la otredad cuestiona los elementos obliterados de cada una de las partes. En la etapa del capitalismo tardío y global ese otro anglosajón ya no

puede definirse sin el latino y tampoco al revés: “Globaliza al televidente al insistir en la correspondencia de su país con lo internacional, y al familiarizarlo con la diversidad del paisaje. Más que el cine, por el número de horas invertidas la televisión destruye los bastiones del aislacionismo cultural.” (Monsiváis, 2000, 213)

Lo cual implica que un yo y un otro se reconocen en la influencia de uno en el otro: “seres a los que todo acerca a nosotros en el plano cultural, moral, histórico; o bien, extranjeros cuya lengua y costumbre no entiendo” (Todorov, 2003, 13). En el caso mexicano el desconocimiento se da en bastante menor medida ya que hay un diálogo permanente con el extranjero y el vecino. Retomando una de las citas de este apartado, *no conocer Los Ángeles es no conocer México*, ambas partes se ven afectadas en ese proceso transitivo (Rama, 1984) de manera inevitable.

Recorte final

Ante una tradición que pretendía del cronista la representación de la realidad en términos de objetividad y neutralidad, a través de su escritura Carlos Monsiváis recrea micro espacios de la cultura mexicana, tamizados por su representación sagaz, sutil y pesimista.

Esta idea se encuentra reforzada por su tendencia a ofrecer una perspectiva personal e incompleta, que por momentos simula ser exhaustiva, pero es consciente de los límites. También se arriesga a dejar planteados más interrogantes que respuestas, de manera abierta y en permanente reformulación, preguntas retóricas que son oberturas de un debate a partir de la inscripción de un narrador incisivo.

> “¿Efectivamente, como se dijo en el programa, esta multitud y por ende el país entero ha mecanizado su proceso de carnavalización? ¿Es el fútbol la alucinación catártica que facilita el desahogo de las frustraciones y los resentimientos de tanta vida aplastada?” (Monsiváis, 1995, 236).

Asimismo, Carlos Monsiváis desarrolla relatos que van trazando una lectura diferente sobre el territorio metropolitano mexicano y en consecuencia latinoamericano. No obstante, no tiene la pretensión de inscribirse como uno de los grandes relatos que delinean los contornos del imaginario de lo nacional. Aunque, por otro lado, sí hay esfuerzo por inscribirlo en el escenario intelectual por parte de la crítica académica, como de hecho lo hacemos aquí.

Más bien, sus crónicas se orientan a ofrecer narraciones parciales, fragmentadas, mosaicos de un presente que se abre y se licúa constantemente. Ese movimiento lo muestra como lector de múltiples lenguajes: el habla de la calle, cuando rescata conversaciones propias de los distintos ideolectos, pero también cuando hace una lectura de la cultura letrada. Atraviesa de este modo la historia literaria al completo, las manifestaciones del cine hollywoodense y de América Latina, las canciones populares, los géneros del melodrama vertidos en diversos formatos, y muchas veces lo hace a través de la operación del *kitsch*.

También, el autor de *Rituales del Caos* ofrece hechos y sucesos minúsculos, costumbres de pequeños colectivos humanos, que se encuentran ubicados en algún rincón de la inmensa capital. A ello se anuda el cosmos colorido y pintoresquista heredado de una tradición que tiende a entremezclarse, hasta cobrar completamente otro tenor, con los formatos y los géneros de la industria cultural más globalizante. De hecho en el título anterior, se lee una cierta tendencia a estabilizar la dinámica de una cultura que tiene un estado provisorio que a través de la escritura sí busca recrear, o al menos, asir.

No obstante, como nota particular en los textos de Monsiváis, puede registrarse la idea de lo popular a partir de los restos y los residuos de las sociedades postindustriales capitalistas, donde los componentes interactúan de manera híbrida y se derraman con una fluidez inconmensurable. En este sentido, nos podemos acercar más a las nociones de *modernidad líquida* ya que los hábitos, los estereotipos, las tradiciones, los espacios urbanos se van dibujando y desdibujando en la escritura de Carlos Monsiváis. Así, su producción se interpreta como un relectura del cosmos metropolitano mexicano.

Final del viaje: de cómo nuestros cronistas arriban a buen puerto

> “Un objeto cultural pierde su poder una vez que no hay ojos nuevos que puedan mirarlo.” (Fisher, 2016, 25)

> “El interpretante no es más que otra representación a la que se le entrega la antorcha de la verdad; como representamen tiene, a su vez, su propio interpretante. Surge, así, otra serie infinita. Se puede decir que todo signo interpreta a otro signo, y la condición fundamental de la semiosis consiste en esta regresión al infinito. Desde esta perspectiva, todo interpretante de un signo, al ser a su vez un signo, se comporta como explicación del primer signo, pero a su vez, resulta interpretable por otro signo que se comporta como su propia explicación. La semiosis ilimitada es el fenómeno por el cual un signo da nacimiento a otro signo y, especialmente, un pensamiento da nacimiento a otro pensamiento.” (Kuguel e Iturriza. *El signo en Peirce*. 1996, 16)

A modo de cierre, en este apartado nos proponemos formular interconexiones de las multifacéticas prácticas de la crónica, a partir del corpus de autores trabajado. Las continuidades que aquí desarrollamos han sido reconocidas por medio de los deslindes formulados en los capítulos anteriores y puestas en relación en términos de multiplicidad rizomática, como lo señalan Deleuze y Guattari “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro.” (2000, 13).

Asimismo, al tomar el recorte temporal propuesto por Eric Hobsbawn del *breve siglo XX* con algunos avances hacia el siglo XXI, registramos, en los artículos periodísticos de los cronistas seleccionados, algunos en mayor medida que otros, componentes o aspectos de la modernidad sólida y de la modernidad líquida, así como elementos de la transición entre una y otra. Este recorte sincrónico va estar marcado, no sólo por la caracterización de Bauman (2002), sino también por la fuerte tensión que el historiador británico sintetiza del siguiente modo:

> el derrumbamiento de la Unión Soviética llamó la atención en un primer momento sobre el fracaso del comunismo soviético (...) la utopía antagónica a la soviética también estaba en quiebra. Ésta era la fe teológica en una economía que asignaba totalmente los recursos a través de un mercado sin restricciones, en una situación de competencia ilimitada; un estado de cosas que se creía que no sólo producía el máximo de bienes y servicios, sino también el máximo de felicidad y el único tipo de sociedad que merecía el calificativo de «libre». Nunca había existido una economía de laissez-faire total. A diferencia de la utopía soviética, nadie intentó antes de los años ochenta instaurar la utopía ultraliberal. (Hobsbawn, 2016, 556).

Entonces sugerimos puntos de contacto entre los autores y sus producciones que de algún modo coinciden en esa fase transitiva. Podemos anotar que algunos de los ingredientes que en la etapa anterior tenían mayor preponderancia fueron diluyéndose y los que eran de menor relevancia cobraron mayor notoriedad en la fase líquida, por ejemplo, el paso del relato que sigue una línea cronológica a la presentación narrativa fragmentaria.

Estas complejidades pueden registrarse en niveles estéticos-ficcionales, otras veces en los matices ensayísticos, otras en las formas genéricas, por nombrar

algunos. Los contactos o interconexiones que planteamos no suscriben a formas liminares fijas sino a consideraciones abiertas y dinámicas de la semiosis ilimitada, en una especie de imposibilidad conclusiva donde los términos pueden repensarse. Al mismo tiempo, estimamos que estas coincidencias se pueden detectar por el aporte que Alejandro Grimson (2011) ofrece a través de la conceptualización de configuración cultural, pues se dan en un campo de posibilidades, con interrelaciones, trama simbólica y elementos compartidos que lo hacen posible.

Contacto estilístico

Según Diego Niemetz en su trabajo *Aventuras y desventuras de un escritor* (2016), Mujica Lainez tuvo un interés por las historias, las fundaciones, los procesos de mestizaje, la colonización, y a la vez imprimió elementos de su tiempo como lo fue el realismo mágico. Ese rasgo lo aproxima a la discusión de lo real maravilloso de Alejo Carpentier, a pesar de las diferencias entre ambas concepciones estéticas. Niemetz opina que el escritor cubano, que adquirió fama mundial, a nivel estético no tiene tanta diferencia con Mujica Lainez. Los dos tienen un estilo barroco y las temáticas son comunes.

En la prosa periodística de Mujica Láinez, aunque puede predominar una función informativa, se percibe un estilo singular enriquecido por elementos descriptivos y narrativos propios del modernismo, barroquismo y enciclopedismo, que embellecen y complejizan su columna con selecciones precisas de sustantivos y adjetivos.

Mujica Láinez acumula, en términos de Barthes (2009), colecciones ocurrentes y existentes de la historia universal y de la literatura, a veces también tejidos urbanos poblados de espectros y fantasmas del imaginario de Manucho. Por ejemplo, el cronista esboza una especie de sensación de esplendor, de misterio, de lujo y de lo proliferante de la vida en Constantinopla, que se encuentra presentada de una manera abigarrada, entremezclada y ornamentada.

De manera similar, Alejo Carpentier construye, con su cualidad de estilizar la lengua un campo común de posibilidad, un mapa cultural de un Caribe incluido en América Latina, que trasciende lo local para situarse en un contexto más amplio, con la diferencia de que lo representado no solo radica en el sacrificio humano sino en la naturaleza que conserva sus formas originarias. Esta región, marcada por sus

semiosferas coloniales y poscoloniales, se conecta a través de una trama simbólica heterogénea que entrelazan países como Cuba, Haití, Venezuela y otras islas, dan lugar a continuidades discursivas y socioeconómicas que Carpentier representa en su obra mediante citas, traducciones y paráfrasis. Consideramos que la vocación del narrador por esbozar sensaciones y escenarios que intentan plasmar aquel contacto con algo remoto, con una especie de origen, con tiempos inmemoriales y primigenios, otros viajes a otras semillas, a partir de una reescritura de la crónica. Desde las inextricables y desmesuradas gamas verdes de los montes poco accesibles, hasta las visitas a las muestras con instrumentos de datación antigua. Estos aspectos presentes en las crónicas pueden rastrearse en las aventuras del personaje en la selva venezolana en la novela *Los pasos perdidos* (1953). Como anotamos en el capítulo de Carpentier correspondiente a *El mundo del tiempo detenido* (2012, 199), localizamos su inquietud por registrar lo que aún se mantiene en estado primigenio, donde el tiempo de la cultura no define el paso de los días. Al contrario, la naturaleza rige con sus tempestades, desafiando a quienes desean habitar y desarrollar una comunidad a la manera occidental.

Ambos autores exploran la dialógica complejidad de lo local y lo universal, y activan su bagaje de lecturas y estilos de escritura que son más reconocibles en las ficciones, pero no están ausentes en lo no ficcional. Así integran cuidadas formas literarias ornamentadas y complementadas con la cualidad del observador experimentado. A través de esta condición, en el caso de Carpentier hasta se recrean aspectos y dimensiones de las interrelaciones culturales y socio-ambientales.

Contacto irónico

> “Al mirar *Children of men*, inevitablemente recordamos la frase atribuida tanto a Fredric Jameson como a Slavoj Zizek: es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. El latiguillo recoge con exactitud lo que entiendo por realismo capitalista: la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema

económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa.” (Fisher, 2016, 22)

En sintonía con esta mirada resignada y pesimista, la ironía desplegada en los textos de Sara Gallardo y los de Carlos Monsiváis permite entrever lo que Fisher (1016) describe como un proceso de desmoronamiento gradual del mundo, más que un suceso apocalíptico repentino. En el caso de Monsiváis, esta trayectoria hacia lo que podría llamarse un “fin” se articula a través de recursos satíricos que evidencian las contradicciones de la vida urbana y cultural moderna. Por otro lado, Gallardo muestra cómo el presente está atravesado por un constante renacer del pasado, un retorno que opera mediante la cita y la parodia, estrategias que resignifican la memoria cultural desde un tono irónico y muchas veces en modo sarcástico.

Las crónicas de Gallardo, influenciadas por formas periodísticas contemporáneas como trama simbólica semejante, incorporan medios livianos y cambiantes, propios de una modernidad tejida por los medios de comunicación y la tecnología. Mediando con la ironía, la autora expone los absurdos y las tensiones que atraviesan la vida cotidiana, montando escenografías narrativas que funcionan como microcosmos de una sociedad fragmentada. En sus crónicas dialogan voces de diferentes épocas y clases sociales, pero a diferencia de otros cronistas que privilegian la solemnidad o el rigor científico, Gallardo opta por un estilo que se mueve entre el humor, la parodia y las inversiones de sentido, despojando sus relaciones de seriedad para dar paso a la observación lúdica del mundo.

En paralelo, la descripción de la ciudad en Monsiváis se construye como una escenografía urbana compuesta por objetos heterogéneos que circulan masivamente en la cultura popular. Este campo de posibilidad contiene bienes que muchas veces son diseñados industrialmente y exhiben formas exageradas, entonces son presentados en los artículos desde una mirada crítica e irónica que revela cómo el consumo trivializa y convierte todo en parte de la industria cultural. Monsiváis vislumbra en este fenómeno un paso crucial: la transformación de lo popular en lo “pop”. Lo primero, originario y con carga social, se vuelve anacrónico y, bajo la lógica del mercado cultural, se reinstala como un objeto nostálgico y decorativo.

Este entramado cultural está compuesto por elementos kitsch: adornos, estatuillas, canciones y relatos que, bajo la influencia publicitaria, impregnan el tejido urbano y moldean no sólo los gustos sino también los estados de ánimo. El bolero, los dramas de Shakespeare, las telenovelas y otros elementos forman parte de una voracidad cultural que Monsiváis conceptualiza como *La hora del consumo*, en uno de los apartados de *Rituales del Caos* (1996). Aquí, la cultura popular se mezcla con la liviandad y el pudor, configurando un mundo donde los cuerpos, los afectos y los discursos están marcados por la superficialidad y la espectacularización.

Además, Monsiváis subraya cómo distintos actores sociales —desde el caudillo, el cantante de boleros, el muralista hasta el intelectual de izquierda— están unidos por estos cordones simbólicos de la industria cultural. Los medios masivos, desde la prensa escrita hasta la radio y la televisión, articulan estos hilos que atraviesan la gran ciudad y, de manera paulatina, extienden su influencia hacia el interior del país, del centro a la periferia.

En suma, los trabajos de Gallardo y Monsiváis permiten leer cómo se instala una dinámica cultural de desgaste y simulacro donde el futuro político y social se vuelve difícil de imaginar. La ironía y el humor en la crónica y en la interpretación urbana no solo revelan la fractura y crisis del presente, sino también evidencian la presencia de una actualidad que se reconduce de forma constante a través de repeticiones nostálgicas y escenografías consumistas. Así, el fin del mundo se piensa como un proceso lento y fragmentado, mientras que el fin del capitalismo permanece fuera del horizonte de nuestra imaginación social.

Contacto metarreflexivo

Consideramos que a través del género periodístico, Alejo Carpentier enlaza y vehiculiza el pasaje de una cultura a otra en términos transculturales: en nuestro caso entre las sociedades con diferentes grados de desarrollo, entre los habitantes de los territorios nacionales que conforman los distintos cuerpos continentales. Entonces el autor de *El reino de este mundo* (1949) no sólo aporta una variedad temática, sino también diferentes modalidades de la crónica, al reseñar, ensayar, exponer, conjeturar, describir, narrar experiencias vitales. Registramos que por momentos se muestra perplejo respecto a un conjunto de intereses que gravitan tanto en sus producciones ficcionales como en sus artículos periodísticos, lo cual

hemos comprobado en la lectura del conjunto de publicaciones seleccionadas. Y estas variedades abiertas, genéricas y temáticas, se conectan con su concepción de América Latina y el Caribe en especial, espacios mestizos marcados por lo barroco y lo real maravilloso en diálogo con el resto de los continentes.

Postulamos que a partir de la crónica pudo desarrollar un tratamiento crítico y singular sobre la modernidad, y si tenemos en cuenta que la crónica es el género inicial de la conquista, se abre la posibilidad de pensarla desde una perspectiva mucho más amplia que acompañó los avatares que atravesó el continente hasta el presente.

Lo mismo intenta Carlos Monsiváis al hacer evaluaciones metacronísticas y al historizar el desarrollo del género en México y América Latina, tarea compartida entre los miembros del campo intelectual latinaomericano. Desde ese abordaje reconocemos que la historia de la crónica ha sido el camino para repensar al género como parte del sumario de la crítica, pues hasta en el prólogo de *A ustedes les consta* (1999), en el cual ejecuta esa tarea presenta matices cronísticos, lo que implica *hacer crónica del desarrollo de la crónica en la historia*. Al mismo tiempo mencionamos, que la crítica se ha ocupado de esta labor al historizar la literatura continental; sin embargo referimos que uno de los promotores de la inquietud ha sido el propio Carlos Monsiváis, quien lo hace a partir de un enunciado anafórico “se entiende por crónica”, el cual habilita trazos y cruces temporales en concomitancia con otros géneros.

También en Jorge Edwards en distintos artículos registramos su preocupación por la literatura y sus deslindes críticos-teóricos. Con diferentes tonos y estrategias por momentos con ironía, en otros de manera rigurosa o como un curioso lector-crítico. Encontramos casos notorios en esas numerosas intervenciones, donde sus consideraciones revelan su biografía como hombre de letras, o la relación entre experiencia y literatura.

Contacto latinoamericano

La reflexión sobre lo latinoamericano a partir de los aportes de Alejo Carpentier y Carlos Monsiváis revelan una identidad americana que se trama en lo complejo, lo dinámico y lo plural, como aquello que no puede circunscribirse a una única raíz o forma, sino que surge de la confluencia de múltiples voces y tradiciones culturales.

Carpentier, desde su aporte en la noción de la transculturación, evidencia cómo lo latinoamericano es un espacio donde se da un pasaje entre las herencias africana, indígena y europea en un proceso dialógico y creativo. Esta compleja composición cultural da lugar a una expresión polifónica, donde coexisten géneros discursivos diversos —poesía, cuentos, leyendas, canciones— que se alimentan mutuamente. La referencia al barroco americano y su revitalización en el neobarroco de autores como él mismo, Lezama Lima y Sarduy remarca una estructura estética y cultural que simboliza esa mezcla incesante, una especie de "caldero" en constante efervescencia donde la identidad latinoamericana nunca es fija ni homogénea, sino una construcción siempre en proceso.

Por su parte, Monsiváis aporta un enfoque crítico a través de formas híbridas que problematizan los límites tradicionales entre géneros como la crónica y el ensayo para analizar cómo se construyen las formaciones sociales y culturales en América Latina. Su trabajo revela que esta identidad está atravesada por tensiones propias de la historia continental, la memoria colectiva y la cultura popular. Su mirada se plasma en una prosa irónica y crítica que desmonta idealizaciones nostálgicas y muestra diversas facetas de una realidad plural. Además, Monsiváis señala cómo la penetración de industrias culturales globales, en particular las norteamericanas, no anulan la especificidad local, sino que produce un elemento híbrido único, resultado de una negociación entre lo universal y lo particular.

Ambos autores proponen lo latinoamericano no como un término cerrado, sino como una categoría en movimiento, que se construye desde la convivencia de diferencias y la tensión creativa entre herencias culturales, memoria histórica y procesos contemporáneos. Así, lo latinoamericano emerge como una identidad multifacética, crítica y dinámica, que se define por su capacidad de sintetizar diversidad y resistencia cultural ante las imposiciones hegemónicas.

Contacto histórico

La memoria como repositorio biográfico e histórico es un dispositivo narrativo de Jorge Edwards y Manuel Mujica Lainez. En los dos se despliegan relatos familiares tramados con la vida íntima y pública de sus naciones. La configuración cultural de las familias notables encuentra similitudes en lo que Grimson señala como lo

compartido y la trama simbólica común. Mujica Lainez encuentra un antepasado en Cané y Jorge Edwards en Andrés Bello.

Para el caso de Jorge Edwards concluimos que ha producido sus trabajos periodísticos en dos niveles. Por un lado la conciencia del tradicional género memoria, y por otro, la memoria como dispositivo de las escrituras del yo que permite integrar la experiencia vital a la producción textual. En consecuencia lo subjetivo se afirma, el sujeto involucrado en los acontecimientos de una historia nacional aunque a la vez regule proximidad o cercanía, según lo requieran los hechos. Por momentos utiliza su historia de vida o recuerdos aislados para producir cierta ambientación inicial para luego desplegar sus inquietudes sobre una lectura, sobre algún autor, sobre algunos versos, sobre sucesos contemporáneos.

Observamos que modera la función complementaria entre la memoria y el olvido a partir de la dosificación de ambos, lo que asimismo implica una dosis de olvido y algo de memoria inventada, una estrategia de ficcionalización que surge de quien maneja los códigos de la invención literaria.

Por el lado de Mujica Láinez ponderamos que no se aleja de los sucesos históricos y de las cronologías de los personajes existentes. A estos componentes podríamos pensarlos como señales de un mundo que se fue desintegrando, aunque a través del relato se recrean a modo de constelaciones tremendistas y decadentes, que alguna vez supieron ostentar gala de aquellos ilustres aires.

Referimos que Mujica Láinez escribió las tres biografías literarias de Miguel Cané (Padre), Hilario Ascasubi (Vida de Aniceto el Gallo) y Estanislao del Campo (Vida de Anastasio el Pollo). Para ese fin ha recurrido a baúles con cartas y documentaciones de diferentes órdenes: instituciones nacionales e información de familiares. La historia vital de Miguel Cané, cuyo parentesco deriva de su madre, conjeturamos que pudo haber accedido a epistolarios más íntimos, y a la vez esgrimimos que buscó exonerar a su familiar de un pasado federal que falsamente le atribuyeron. Así esa narrativa integra el dato histórico, la rigurosidad como lector y observador, y el lirismo fascinado de la evocación poética. Si bien estas biografías no forman parte de su quehacer periodístico, esta célebre conexión es la que le permite ingresar al diario La Nación y a la vez funciona en paralelo con la escritura en prensa.

Luego de trabajar como corresponsal en Alemania, podemos considerarlo un escritor viajero. Es importante señalar que el viaje ha sido una de las actividades

centrales desde su infancia, pues ya había vivido en Francia y recorrido Inglaterra, donde moraban los Tíos ingleses, cuestión que también ilustró en sus crónicas.

Contacto coyuntural

Mujica Láinez y Sara Gallardo, abordan la realidad de los conflictos bélicos y el contexto político global desde miradas enriquecidas y complementarias. Mujica Lainez actúa como un corresponsal de guerra inmersivo que no se limita a reportar hechos superficiales, sino que profundiza en la interpretación y análisis de las causas, consecuencias y dimensiones políticas, sociales y geopolíticas del conflicto. Su trabajo se extiende a la etapa de posguerra, donde observa directamente la reconstrucción de las sociedades afectadas, dialoga con personas de distintas clases sociales y busca conjeturas sobre el impacto del conflicto y la sanación colectiva, ejemplificada en su atención a la reconstrucción de París.

Por su parte, Sara Gallardo incorpora una preocupación por la política internacional y la dinámica de relaciones de poder que determinan la pulsión bélica y la hegemonía mundial. Inferimos que intenta comprender los intereses en juego y las tensiones subyacentes entre sectores hegemónicos, sin desvincularse de la complejidad emocional y social que implica la vida en contextos de Guerra Fría, como lo reflejan sus relaciones sobre las Alemanias divididas. Pretende revelar los aspectos invisibilizados de los vínculos humanos y sociales, las ataduras familiares y las dificultades en el lenguaje para nombrar el pasado ligado al nacionalsocialismo, destacando efectivamente las barreras simbólicas y reales entre las dos comunidades.

Ambos comparten una preocupación por la mirada interpretativa más allá de la mera crónica de eventos, buscando ofrecer contextos y reflexiones que permitan comprender la complejidad histórica, social y política en territorios afectados por la guerra y la posguerra. La mención del dispositivo panóptico de Foucault, interpretado por Byung-Chul Han, que alude a la vigilancia y la división entre lo normal y lo anómalo, sugiere cómo estas observaciones se inscriben en sistemas de control y segregación social que acompañan y prolongan los efectos de la guerra y las tensiones políticas.

En suma, Mujica Lainez focaliza en la inmersión y el análisis directo para aportar contexto histórico y social, mientras que Sara Gallardo aborda la dimensión

política y las tensiones ocultas a través de su mirada pesimista y escéptica a través de una operación paródica, o en todo caso teñida de ironía..

Contacto mitológico

> "Sea que escuchemos con divertida indiferencia el sortilegio fantástico de un médico brujo de ojos enrojecidos del Congo, o que leamos con refinado embeleso las pálidas traducciones de las estrofas del místico Lao-Tse, o que tratemos de romper, una y otra vez, la dura cáscara de un argumento de Santo Tomás, o que captemos repentinamente el brillante significado de un extraño cuento de hadas esquimal, encontraremos siempre la misma historia de forma variable y sin embargo maravillosamente constante, junto con una incitante y persistente sugestión de que nos queda por experimentar algo más que lo que podrá ser nunca sabido o contado". (Campbell, 1952, 10)

Alejo Carpentier logra desde su primera novela, *Ecué-Yamba-Ó!* (1933), una estética profundamente enraizada en los mitos de las culturas yorubas, que se sincretizan con la rica tradición de la santería cubana. Esta presencia mítica y mágica se fortalece en El reino de este mundo , donde los rituales del vudú y los poderes sobrenaturales del líder del movimiento de liberación haitiano cobran un papel fundamental. En sus obras posteriores, como *El siglo de las luces* (1962) , este elemento mágico se integra con otros saberes, como el conocimiento medicinal del doctor Ogé, asistente del funcionario francmasón de la Revolución Francesa, quien utiliza su ciencia para liberar a Esteban, uno de los personajes principales. Esta progresión también puede rastrearse en la labor periodística de Carpentier, ya que muchas investigaciones y reflexiones plasmadas en sus artículos periodísticos se incorporan a sus ficciones, enriqueciendo su narrativa. Así, Carpentier traza una versión alternativa al relato hegemónico del Caribe, construyendo una historia propia donde convergen magnanimidades, sueños y utopías, fusiones de temporalidades,

complejidades geográficas y una red de influencias imperiales, para así consagrar una forma singular de humanismo caribeño.

Por su parte, Mujica Láinez se nutre del repertorio mítico grecolatino para mirar e interpretar el mundo desde un punto de vista personal. Por eso en su crónica *Realidad y triunfo de los hijos de la imaginación* (2007), el autor utiliza símbolos clásicos como Hércules, cuya fuerza imparable ahora se enfrenta, no a monstruos mitológicos, sino a la realidad contemporánea dominada por el nylon, el plástico y las frutas envasadas, evidenciando el contraste entre legado antiguo y modernidad. Su interés por ruinas y edificios antiguos va más allá de la mera descripción; los espacios se cargan de "sombras" y "presencias" del pasado, adquiriendo casi una dimensión sobrenatural. Este aspecto espectral se manifiesta particularmente en la crónica *La ruta mágica: Eléusis, Delfos* (2007), donde lo ausente se revive a través de la memoria, que conecta las experiencias personales con la imaginación, dando forma a presencias inmateriales que recorren salones y pasillos hasta desvanecerse. En la obra de Mujica Láinez, estas formas inasibles rememoran lo ilustre y mitológico, las glorias pasadas, mientras que la naturaleza se convierte en un paisaje vivido de manera casi sinestésica, otorgándole cualidades humanas y poéticas.

Ambos autores construyen así mundos narrativos que, desde distintas tradiciones míticas y simbólicas —el sincretismo afrocaribeño en Carpentier y el legado grecolatino en Mujica Láinez—, recrean una realidad compleja entre lo tangible y lo intangible, lo histórico y lo mágico, evidenciando la profunda vinculación entre memoria, identidad cultural y creación literaria. En este juego de presencias y ausencias, mitos y tiempos entrecruzados, emergen universos literarios que dialogan con la historia y resignifican la experiencia humana desde una mirada tanto crítica como poética.

Contacto trágico-urbano

Carlos Monsiváis y Jorge Edwards ofrecen miradas complementarias pero distintas sobre cómo se experimentan y se viven las tragedias urbanas en sociedades contemporáneas. Monsiváis destaca la capacidad que tienen las multitudes para constituirse en colectivos activos y conscientes, más allá de un anonimato pasivo o de ser simples espectadores. En sus narrativas, las "multitudes civiles" —grupos

autodeterminados que se forman sin necesidad de ser “acarreados”— emergen como espacios de resistencia y aprendizaje democrático frente a las injusticias y abusos del poder político y económico. Así, la sociedad civil se convierte en el ámbito donde los citadinos, a pesar del avance del individualismo propio de la gran ciudad, encuentran un límite desde el cual ejercen la solidaridad, defienden la legalidad y mantienen viva una memoria colectiva que no desaparece.

En cambio, Jorge Edwards, desde la crónica de un hecho tan conmocionante como el atentado a las Torres Gemelas, enfoca la tragedia urbana desde su espectacularidad mediática y su impacto emocional inmediato. La transmisión en vivo y la simultaneidad de la experiencia hacen que la tragedia sea percibida como un momento histórico de una magnitud casi mitológica, equiparable a situaciones emblemáticas como la Bastilla o Pearl Harbor. Sin embargo, Edwards también deja entrever la sensación de insuficiencia ante los gestos oficiales posteriores —visitas presidenciales, saludos a familiares— que parecen no alcanzar la solemnidad o el sentido necesario para responder a la magnitud del hecho.

Si cruzamos estas perspectivas, podemos ver en Monsiváis una apelación a la acción colectiva y al tejido social que dota de sentido y resistencia a la sociedad civil en su experiencia cotidiana y en sus respuestas a las tragedias, mientras que Edwards refleja la dimensión simbólica y mediática que estos dramas adquieren en la esfera pública global, marcadas por su espectacularidad y por una respuesta oficial que suele quedarse corta ante el impacto emocional masivo. Así, los conflictos urbanos no solo provocan sufrimiento o conmoción, sino que también revelan los modos en que la sociedad se organiza para resistir y darle significado, entre la experiencia directa y la relación mediática.

Contacto viajero

Las perspectivas sobre el viaje que ofrecen Sara Gallardo, Mujica Lainez y Carlos Monsiváis forman un entramado rico y complejo que refleja las múltiples dimensiones de esta experiencia humana. Gallardo, con un tono crítico y paródico, pone en relieve los estereotipos y rituales asociados al viajero, especialmente a quienes regresan para contar sus vivencias en espacios ritualizados como cenas o reuniones. Su enunciador articula un ethos que cuestiona las fórmulas instructivas y

los lugares comunes de la sociedad de consumo, mostrando un ecosistema turístico donde los viajeros muchas veces reproducen, con cierta inocencia o complicidad, los mecanismos para captar la atención y satisfacer deseos preconcebidos. El viaje, entonces, es sugerido como un fenómeno saturado de convencionalismos que ocultan la complejidad real del desplazamiento y la subjetividad del viajero.

Mujica Láinez, en cambio, aporta la figura del cronista modernista “andariego”, que vive el viaje no como hazaña ni aventura extrema, sino como un tránsito fatigoso y gozoso, entre lo urbano y lo rural, en el que la experiencia se construye desde la observación pausada y el cansancio cotidiano. Sus viajes burgueses no se inscriben en la espectacularidad sino en la rutina del traslado prolongado, en la fatiga que confiere sentido y profundidad a lo vivido. Aquí, el viaje es una forma de mirar el mundo con detalle y calma, un acto narrativo que conjuga la escritura y la experiencia.

Finalmente, Carlos Monsiváis se desplaza de forma inmersiva por la gran megalópolis que le ofrece cientos de escenas que ondean entre lo distópico y lo satírico, pero también transita por el interior de su país para cubrir la Marcha de la Dignidad, cuyos principales protagonistas son el Comandante Marcos y el Ejército Zapatista, que suman a las más heterogéneas reivindicaciones. Además amplía el sentido del viaje hacia un plano ensayístico y cultural que trasciende el desplazamiento físico para convertirse en un recorrido por la historia, la literatura, las creencias y las estructuras sociales de América Latina. Su mirada incorpora *Las esencias viajeras* (2012) como una excusa para interrogar las complejas formaciones históricas y culturales que moldean la identidad de los pueblos, con un estilo fragmentario y acumulativo que reúne desde la mitología bíblica hasta las dictaduras y las formas musicales populares. En Monsiváis, el viaje se convierte en un instrumento para explorar la memoria colectiva, los procesos de dependencia e independencia histórica y la diversidad cultural que atraviesan la región.

Al entrelazar estas tres miradas, el viaje se configura como una experiencia poliédrica que articula la crítica a la circulación superficial y consumista (Gallardo), la intimidad fatigosa y observadora del tránsito (Mujica Lainez) y el traslado simbólico y cultural que permite anclar la historia y la identidad (Monsiváis). Este tejido revela el viaje no solo como desplazamiento físico, sino como un acto narrativo y cultural que

se sitúa entre el yo y el otro, lo local y lo global, la experiencia individual y la construcción histórica, invitándonos a pensarlo desde diversas miradas y registros.

Contacto ensayístico

En los textos de prensa de Gallardo, Edwards, Mujica Lainez, Carpentier y Monsiváis convergen en un matiz ensayístico que oscila entre la autobiografía, la crónica y la reflexión crítica sobre el viaje y la representación cultural, articulando una interrogación profunda sobre la otredad, el conocimiento y la identidad.

Carpentier representa un viaje intelectual marcado por la conciencia de sus limitaciones frente a culturas que escapan a su comprensión, rechazando la autoridad eurocéntrica para describir el mundo oriental. Su posición es la de un "narrador mestizo intelectual" que habla desde la tensión entre su enciclopedia cultural vasta pero limitada, y el reconocimiento de lo desconocido que no puede ser apropiado mediante simples descripciones etnográficas, sino con una actitud de humildad y reconocimiento de la diferencia.

Edwards, en cambio, canaliza su experiencia personal y su historia en un ensayo híbrido que mezcla memoria, análisis y subjetividad, donde la voz del ensayista dialoga con la historia política y cultural de América Latina, problematizando el canon y cuestionando las formas de circulación cultural. Su postura es crítica, introspectiva, impregnada de un escepticismo que aspira a pensar autónomamente más allá de las imposiciones ideológicas.

Mujica Láinez ofrece otra dimensión del ensayo de viaje como observación cultural y artística desde la mirada del cronista agudo y bon vivant, que articula contraste y simbolismo para resignificar espacios y obras artísticas emblemáticas dentro de paisajes turísticos y aristocráticos. Su escritura conecta el detalle sensorial con un sentido inmediato que aproxima al lector a la monumentalidad y la historicidad del arte, creando un puente entre el acto periodístico y la experiencia estética.

Monsiváis, por su parte, explora las fronteras entre la crónica y el ensayo, revelando que ambos géneros pueden cruzarse para pensar la realidad social y cultural desde una perspectiva no ficcional que incluye evaluación crítica y consideraciones filosóficas. Su enfoque confirma el ensanchamiento contemporáneo

del ensayo, que ya no se restringe a lo estrictamente literario, sino que traza conexiones amplias con la historia y la sociedad continental.

Gallardo, finalmente, contrapesa argumentos sobre el lugar del viajero frente al turismo y el encuentro con la otredad, señalando cómo las experiencias de viaje son en sí mismas narrativas que se inscriben en rituales sociales de retorno y relato. Su reflexión crítica pone en discusión el estereotipo del turista, sus percepciones y la suspensión del tiempo y espacio que este representa, buscando una mirada que escape de lo convencional para ofrecer una interpretación más sutil y contextualizada de lo diverso.

En conjunto, estas voces ensayísticas dialogan como metáfora y experiencia del conocimiento, donde la diferencia cultural pone en juego la tensión entre autoridad y humildad, entre memoria personal y crítica social, entre percepción inmediata y reflexión histórica. El matiz ensayístico común es un lugar de hibridación, donde lo literario, lo autobiográfico, lo periodístico y lo filosófico se entrelazan para problematizar y enriquecer la comprensión del mundo y del propio escritor como sujeto histórico y cultural.

Haciendo honor al título…

> "la información trocea el tiempo y lo reduce a una mera sucesión de instantes presentes. La narración, por el contrario, genera un continuo temporal, es decir, una historia". (Byung-Chul Han, 2024, 15)

Sin urgencia y con estilo (cf. 27) es una especie de aproximación que intenta incorporar las problemáticas coyunturales, los campos de conocimiento y aspectos dinámicos que dieron cuerpo en todos sus años a Carpentier, Mujica Lainez, Gallardo, Edwards y Monsiváis. Reconocidos escritores de ficción, excepto Monsiváis –que de igual modo ha publicado una obra ficcional–, han tenido la posibilidad de hacer un periodismo menos dependiente de la novedad, menos atados a la tarea de cubrir el cotidiano que impone el ritmo de los medios de comunicación de masas. Liberados de esta intensa labor, han tenido la oportunidad de seleccionar temas, áreas de conocimiento, viajar a lugares, experimentar aventuras, y a la vez evaluar la forma de recrear personajes y escenarios a veces

reproduciendo las conversaciones cotidianas, otras ornamentando la prosa, otras superponiendo planos y hasta seleccionando y matizando tonos de enunciación que van desde lo solemne a los usos de ironía y otros recursos del humor.

Entonces no van detrás de la información como los reporteros, encuentran una historia que contar y encuentran el modo de contar. A veces se encuentran con novedades, pero esos hallazgos no son el fin de la mayoría de las crónicas, por más que éstas sean una forma de subsistencia. A la manera de Benjamin el arte de narrar es enunciar una historia sin muchas explicaciones. En esas elipsis los cronistas logran un aura que supone lejanía, misterio, los tiempos remotos de Carpentier, los templos grecolatinos escenificados por Mujica Lainez, el interior indómito de Salta que narra Gallardo, la memoria no narrada de la vida cultural de los poetas chilenos que refiere Edwards. No importan tanto los detalles de lo que se cuenta sino la historia que cohesiona al ser en el mundo.

A través de esta breve consideración nos aventuramos a esbozar una especie de nota complementaria sobre este género ornitorrinco tan amplio y desbordado.

La crónica de estos autores latinoamericanos, en sus distintas y fusionadas acepciones, puede pensarse como un espacio de discusión de la cultura universal, de su pasado y su presente, de sus utopías (orden) y distopías (caos), de sus espesas y simultáneas temporalidades que van de épocas remotas hasta las actualidades, de su cosmopolitismo y sus particularidades locales, de sus viajeros y expediciones, de sus tradiciones heredadas e importadas, de sus notas contradictorias e incertezas, de sus zonas grises, ambigüedades y antagonismos, de sus insularidades y sus extensiones territoriales, de enciclopedias y artículos de prensa, de sus vecindades y acechos, de su sincrética composición étnica, de sus monumentos, parodias y pastiches, de sus floras y faunas, de sus mitologías y leyendas tanto rurales como urbanas, de sus soberanías y dependencias. De sus prosas y sus versos, de sus latines, romances y lenguas nativas, de sus locuciones espontáneas y sus voluptuosas argumentaciones, de sus barrocos y clasicismos, de sus anónimos y autores, de sus liberadas y cautivas.

Leemos entonces a la crónica como un espacio posible donde las dinámicas de la sobrecargada historia pueden ser recreadas al menos parcialmente. Lo escondido, lo recóndito, lo remoto, lo fusionado, lo fantasmagórico queda plasmado, narrado a través de una elaboración textual en universos de discursos con disputas

y tensiones. Siguiendo a Deleuze y Guattari “el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo, (si puede y es capaz)” (2000, 16), de igual modo, los hechos recreados por los cronistas se reterritorializan en el artículo periodístico y luego vuelven al mundo a través de sus estilos particulares.

Bibliografías

Carpentier

a) Crónicas

-Carpentier, A. (1985): *Crónicas*. Tomo I y II. La Habana. Letras Cubanas.

—----------(2012): *Crónicas caribeñas*. La Habana. Letras Cubanas

—----------(1995): *Guerra del tiempo y otros cuentos*. Barcelona, Alfaguara.

b) Crítica

González Echeverria, Roberto (2012): *Debate: Sobre la correspondencia de Carpentier* https://diariodecuba.com/cultura/1330445360_1219.html

-Miampika, W. (2005): *Transculturación y poscolonialismo en el Caribe. Versiones y subversiones de Alejo Carpentier*. Madrid. Verbum

-Martínez-San Miguel, Y. (1992): *Una lectura en el origen en el nuevo mundo: la reescritura de la crónica en Los pasos perdidos.* California, Berkeley, Lucero.

-Rodriguez, E (2012): *Prólogo* en Crónicas Caribeñas. La Habana. Letras Cubanas.

-Pratt, M. L. (2011). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación.* Buenos Aires. FCE.

Edwards

a) Crónicas

-Edwards, J (1997): *El whisky de los poetas.* Buenos Aires. Sudamericana.

—----------(2003): *Diálogos en el tejado. Crónicas y semblanzas.* Barcelona Tusquets.

—---------- (2012): Persona non grata. Buenos Aires. De Bolsillo

—----------(2017): Stendhal y la literatura en español.
https://cvc.cervantes.es/literatura/conferencias_spinoza/edwards.htm

b) Crítica

-Morales, J. R. (2001): De la crónica, la historia y la narración en las obras de Jorge Edwards. Un tema con variaciones. Mapocho N° 50. Santiago de Chile.

-Otero, J. (2014): Joaquín Edwards Bello y Jorge Edwards en la intersección de la biografía y la autobiografía. V CONGRESO INTERNACIONAL CELEHIS DE

LITERATURA. Literatura española, latinoamericana y argentina. Mar del Plata, 10 a 12 de noviembre de 2014.

-Vila, M. del P. (2010): Aproximaciones a la obra ensayística de Jorge Edwards. *Perífrasis*. Vol. 1, n.o2. Bogotá, julio - diciembre 2010, 123 pp. ISSN 2145-8987 pp 82-94

—----------(2014): *Entre la literatura y la política. Las crónicas de Jorge Edwards*. Boletín N° 128 de la Biblioteca del Congreso de la Nación. 47-54

-Vargas Llosa, M. (2012): Jorge Edwards, un cronista de su tiempo en Letras libres .https://letraslibres.com/revista/jorge-edwards-cronista-de-su-tiemp

Gallardo

a) Crónicas

-Gallardo, S. (2022): *Vivir de viaje*. Buenos Aires. FCE.

b) Crítica

-Bertúa, P. y De Leone, L. (2013): *Escrito en el viento. Lectura sobre Sara Gallardo.* Ed. de la Fac. de Filosofía y Letras. UBA https://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Escrito%20en%20el%20viento_interactivo_0.pdf

-Fernández, E. (2018): *Las escrituras del yo y sus variantes funcionales.* Cadiz. Revista de Filología, 37; septiembre 2018, pp. 25-39; ISSN: e-2530-8548. https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/8669/RF_37_%282018%29_02.pdf?sequence=1&isAllowed=y

-Gorelik, A. (1994). Beatriz Sarlo, Escenas de la vida posmoderna, Buenos Aires. Espasa Calpe. 192 páginas. 1994. Revista de ciencias sociales, (1), 189-195. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1313

-Pérez Gras, M. L. (2016): Una Peregrina sin Meca, en Roma. Sara Gallardo y su Selección de Crónicas Romanas. Gramma, XXVII. 97-117. https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/179184

-Sujatovich L. (2019): Mitre y la prensa sensacionalista. ISBN 978-84-09-14731-1, págs. 379-386. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7694208

Monsiváis

a) Crónicas

-Eltit, D. y Monsiváis, C. (1994): Un diálogo (¿o dos monólogos?) sobre la censura. Revista feminista. El sudaricano.

-Monsiváis, Carlos (1999): *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* Compilador, (AAVV). Era. México. Primera ed. 1980.

—----------(1980): *Cultura urbana y creación intelectual*. México. Universidad Veracruzana.

—----------(1987): *Entrada Libre*. México, DF. Ediciones Era

—----------(1992): *Escenas de Pudor y Liviandad*. México. Grijalbo.

—----------(1995): *Rituales del Caos*. México. Grijalbo

—----------(2000): *Aires de familia.* Barcelona, Anagrama

—----------(2007): Alusiones perdidas. Barcelona, Anagrama,

—----------(2011): *Ídolos a nado*. Bs. As., Debate

b) Crítica

-AAVV (2010): *Monsiváis a varias voces: coincidencias y disidencias*. Jalisco. Ed. Folios.

-Bencomo, Anadeli. (2001) *Monsiváis: lo popular urbano y su representación* en Lasarte Valcarcel, J.: *Territorios intelectuales, pensamiento y cultura en América Latina.* Caracas, Ed. La nave va.

-Daroqui, M. J.: (2000) *Congelar la escena. Crónica literaria de fin de siglo en América Latina* en AAVV *América latina. Literatura e historia entre dos finales de siglo.* Valencia, ediciones del CEPS

-Egan, L. (2013): *Leyendo a Monsiváis*. Serie El Estudio. México DF, Ed. UNAM.

-Otero, J. y García Saraví, M. (2015): La ciudad leída. Carlos Monsiváis. Expositor en “IX Congreso Internacional Orbis Tertius. Lectores y Lectura. Homenaje a Susana Zanetti”, Univ. Nacional de la Plata – 3 al 5 de junio de 2015.

-Otero, J.; Suárez, R. (2021): La urbe Monsiváis. I Encuentro Nacional sobre Utopías y sus Derivas.
http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/EIUD/IEIUD/paper/view/5890

Mujica Lainez

a) Crónica

-Mujica Lainez, M.(1978): *Obras Completas.* Buenos Aires. Sudamericana
—---------- (1984): *Placeres y fatigas de los viajes.* Tomos I y II. Buenos Aires. Sudamericana
—----------(2007): *El arte de viajar. Antología de crónicas periodísticas.* Buenos Aires. FCE.

b) Crítica

-Ghiano, Juan C. (1978): *Introducción en Cuentos de Buenos Aires de Manuel Mujica Lainez.* Bs. As. Huemul.
-Hermes Villordo, O. (1991): Manucho. Una vida de Mujica Lainez. Bs. As. Planeta.
-Laera, Alejandra (2007): Un hombre de mundo en Mujica Lainez, Manuel (2007): *El arte de viajar. Antología de crónicas periodísticas*. Buenos Aires. FCE
-Lennard, Patricio (2008): *Viaje de izquierda. Viaje de derecha.*
https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2920-2008-02-03.html
-Schanzer, G (1980): Mujica Lainez, un cronista anacrónico. Instituto Cervantes. Madrid.

Bibliografía teórica y crítica

-Aínsa, Fernando (2017): *Cincuenta años de viaje buscando llegar "a ninguna parte" en Cuadernos Americanos.* México. Pp. 83.90
-Amar Sánchez, A. (1992): *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura.* Rosario. Beatriz Viterbo.
-Anderson, B. (2007): *Las comunidades imaginadas*. México. FCE

-Aragón, Alba (2016): Modas peligrosas. Darío y las resonancias del género en la revista Elegancias. Buenos Aires. Actas del Congreso “Sutura de los Mundos. Univ. Tres de Febrero.
-Auge, M. (1992): *Los no lugares: espacios del anonimato*. Barcelona. Gedisa.
-Barbero, J. (1984). Apuntes para una historia de las matrices culturales
y la massmediación. En Materiales para la comunicación popular N°3, Lima, Perú: Instituto de Educación Superior Tecnológico Privado Peruano Alemán (IPAL).
-Baczko, B. (1999): *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Bs. As., Nueva Visión.
-Bajtin, M. (2003) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento enel contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza.
-Barthes, R. (2009): “El discurso de la historia” en *El susurro del lenguaje*. Barcelona. Paidós.
-Bauman, Z (2002): *Modernidad Líquida*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
-Bhabha, H. (2002): *Los lugares de la cultura*. Bs. As. Manantial, pp. 14-60.
-Beira, D. (1982): El estudio del arte negro en Fernando Ortiz. Academia de Ciencias de Cuba. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-estudio-del-arte-negro-en-fernando-ortiz--0/html/fedf7ab4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
-Benjamin, W. (2008): *El narrador*, Traducción de Roberto Blatt. Editorial Taurus, Madrid.
—----------(1989): La obra de arte en época de la reproductibilidad técnica. *Iluminaciones I.* Madrid, Taurus, Traducción de Jesús Aguirre.
-Bernabé, M.: (2006) *Prólogo.* en *Idea crónica; literatura de no ficción iberoamericana. Buenos Aires,* Beatriz Viterbo. Pp. 7-25
-Bourdieu, P. (1979): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Buenos Aires. Taurus.
-Byung-Chul Han (2022): Capitalismo y pulsión de muerte. Artículos y conversaciones.
—----------(2024): *La sociedad del cansancio*. Barcelona. Herder
-Calamari, A. (2024): *Volver para contarlo.* Argentina. Paidós.

-Chartier, R. (1999). *Conferencia magistral: las revoluciones de la lectura: Siglo XV-XX.* 91-110. Instituto tecnológico y de estudios superiores de Monterrey, México. Versión digital.

Camblong, A. (1991): Culturas en contacto: umbrales semióticos. Posadas. Revista de Estudios Regionales. UNaM

-De Certeau, M. (1999): *Invención de lo cotidiano*. Habitar. Cocinar. México: Univ. Iberoamericana.

—----------(2000): Andar la ciudad en *La invención de lo cotidiano. I.- El arte de hacer*. México: Univ. Iberoamericana.

—---------- (2007): *Historia y Psicoanálisis entre ciencia y ficción*. México, Ed. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

-Deleuze, G. y Guattari, F. (2000): Introducción. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia.* Valencia. Pre-Textos.

-Derrida, J. (1980). *La ley del género*. Glyph. Univ. John Hopkins Press.

-Esquivada, G. (2007): Los nuevos cronistas de América Latina. Autores en Busca de un género en AAVV: *Tras las huellas de una escritura en tránsito: la crónica contemporánea en América Latina*. La Plata, Ed. Graciela Falbo.

-Ferrer, A. (2015): La economía argentina. Buenos Aires, FCE

-Fisher, M. (2016): *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Buenos Aires. Caja Negra Editora.

-Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura*. Buenos Aires. Siglo XXI.

-Havelock, E. (1996): “Colisiones interculturales” en *La musa aprende a escribir*, Madrid, Paidós. Pp. 61-71.

-Hobsbawn, E. (2016): Historia del Siglo XX. Buenos Aires, Crítica.

-Jameson, F. (1991): El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona. Paidós

—----------(1999): *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998.* Buenos Aires. Manantial.

-Jaramillo Agudelo, D. (2012): *Antología de crónica latinoamericana actual.* Bs. As. Alfaguara

-Link, Daniel (2009): *Fantasma: imaginación y sociedad.* Eterna cadencia.

https://books.google.com.ar/books?hl=es&lr=&id=jctwDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA63&dq=sobre+el+fantasma+en+la+cultura&ots=fmYaE7lVvj&sig=a-u99sXjG286L0EMI1VZs-IPSoE&redir_esc=y#v=onepage&q=sobre%20el%20fantasma%20en%20la%20cultura&f=false

-Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2025): Introducción. *La nueva era del kitsch.* Madrid. Anagrama

-Lotman, I. (1996): *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid. Cátedra.

-Lukács, G (1975): *El alma y las formas*. México. Grijalbo.

-Maingueneau, D. (2009): *La escena de enunciación*. Buenos Aires, Nueva Visión.

-Martorelli Campos, F. (2015): *Transformaciones de la utopía y distopía en la posmodernidad*. Tesis doctoral. Valencia

-Marx, K. (2008): El capital. Primer parte

-Menton, S. (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina.* 1979-1992. Buenos Aires. FCE. pp. 29-66.

-Mignolo, Walter (1992): "Texto y contexto discursivo: El problema de las crónicas indianas". En. AAVV: Texto/contexto en la literatura latinoamericana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, p. 223.

-Montaigne, M. (2012): Ensayos. Buenos Aires. Losada

-Pauls, A. (1980): Tres aproximaciones al concepto de parodia. Buenos Aires. Revista Lecturas Críticas. Pp. 7-14.

-Pêcheux, M. (2016) Las verdades evidentes. Lingüística, semántica, filosofía, Buenos Aires: CCC Ediciones.

-Peirce, Ch. (2012): *Fijación de la creencia* en *Obra filosófica* T I. México. FCE

—----------(2012): *Pragmatismo* en *Obra filosófica reunida T II.* México. FCE

-Pizarro, Ana (1985.): La literatura latinoamericana como proceso. Buenos Aires, CEAL.

-Rama, A. (1984): *Transculturación narrativa en América Latina*. Bs As. SXXI.

-Rancière, J. (2014): *Reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires. Prometeo.

-Reguillo, R. (2001) “Imaginarios locales, miedos globales: construcción social del miedo en la ciudad”, en Estudios. *Revista de Investigaciones literarias y culturales*,

No. 17, Caracas, Universidad Simón Bolívar; (2002) “Pensar el mundo en y desde América Latina. Desafío intercultural y políticas de la representación” -Paper leído en la 23 Conferencia Internacional de la Asociación Internacional de Estudios de Comunicación, Barcelona.

-Ricoeur, P. (1995), *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico.* Buenos Aires, Siglo XXI

—----------(2010): *La memoria, la historia, el olvido.* Madrid, Editorial Trotta

-Romero, J. L. (2001): *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Bs. As. Siglo XXI.

-Rotker, S. (2005): *La invención de la crónica*. México. FCE

-Said, E. (2002): *Orientalismo*. Barcelona. Random House.

-Sarduy, S. (1987): *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires. FCE.

-Sarlo, B. (2009): *La ciudad vista*. Bs. As. SXXI.

-Tanner, R. (1993): Las tradiciones entre la iría y la sátira en Palma, Ricardo (1993): *Tradiciones peruanas*. Edición Crítica. Madrid, Eurocolor, Colección Archivos. Pp. 478

-Wallerstein, I. (2007) Geopolítica y geocultura: ensayos sobre el moderno sistema mundial. Barcelona. Kairós

-Williams, R (2001): *El campo y la ciudad*. Barcelona. Paidós

—----------(1977): Marxismo y literatura. Oxford University Press. Ed. 2000