

## LA CRÓNICA MODERNISTA. PARA UNA ARQUEOLOGÍA DE SU CRÍTICA

BEATRIZ COLOMBI  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

### Resumen

El periodismo literario en el último cuarto del siglo XIX ha sido un tema privilegiado por los estudios literarios latinoamericanos en décadas recientes. La atención prestada a la prensa visibilizó nuevas zonas de investigación, permitió el rescate y exhumación de periódicos y revistas de fin-de-siglo y modificó las perspectivas de estudio. En este artículo, reviso algunos antecedentes críticos y propongo nuevas hipótesis sobre las reglas de formación de la crónica modernista como una serie heterogénea y discontinua. Para ello, tendré en cuenta la articulación entre búsqueda formal —prosa artística y fragmentación—, dispersión temática, ontexto discursivo de la prensa y formas de reproducción de la noticia, así como su valoración en la encrucijada entre literatura y periodismo.

Palabras clave: crónica modernista, reglas de formación, prosa artística y fragmentación, producción de la noticia, literatura y periodismo

### Abstract

Literary journalism in the last quarter of the nineteenth century has been a privileged topic for Latin American literary studies in recent decades. The attention given to the press made visible new research areas, allowed the rescue and exhumation of end-of-the-century newspapers and magazines and modified the perspectives of study. In this article, I review some critical background and propose new hypotheses on the rules of formation of the modernist chronicle as a heterogeneous and discontinuous series. For this, I will take into account the articulation between formal search —artistic prose and fragmentation—, thematic dispersion, the discursive context of the press and forms of news production as well as its assessment at the crossroads between literature and journalism.

Key words: modernist chronicle, rules of formation, artistic prose and fragmentation, news production, literature and journalism

El periodismo literario en el último cuarto del siglo XIX ha sido un tema privilegiado por los estudios literarios latinoamericanos en décadas recientes. La atención prestada a la prensa visibilizó nuevas zonas de investigación, permitió el rescate y exhumación de periódicos y revistas de fin-de-siglo y modificó las perspectivas de abordaje a este conjunto. Si bien podemos rastrear un interés en la materia ya entre los primeros críticos del movimiento, como Max Henríquez Ureña o E. K. Mapes, un libro señero para una nueva lectura de estas producciones fue *Rubén Darío y el modernismo* (1970) de Ángel Rama. Este analiza las profundas transformaciones políticas, económicas y sociales del continente tras su modernización y su impacto sobre el campo literario, relevando el lugar fundamental que ocupó la prensa en ese proceso. Una década más tarde, otros trabajos profundizaron esta senda abierta por el crítico uruguayo. El libro de Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana* (1983), se propuso leer la crónica como un modo de “traerla de vuelta al sitio importante que en verdad ocupó dentro del quehacer literario de los modernistas” (1); para ello, estableció una genealogía del género que abrevia en el artículo de costumbre pero, sobre todo, en la crónica francesa, modelo indiscutible para la mayoría de los hispanoamericanos. Susana Rotker, por su parte, obtiene el premio Casa de las Américas en 1991 por *La invención de la crónica*, publicado en 1992. Su libro renovó la lectura de las escenas martianas y de las crónicas modernistas en general al proponer a este género como el “punto de inflexión entre el periodismo y la literatura” (21); Rotker sostiene que las notas de prensa de los escritores finiseculares estetizan la representación de la realidad sin abandonar, al mismo tiempo, el plano de lo referencial informativo, lo que produce la inclusión de materiales y temas antes no abordados por la literatura. Entre Aníbal González y Susana Rotker, Julio Ramos publica *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (1989), reeditado en varias oportunidades en México, Venezuela y Chile. El libro constituye, seguramente, el aporte más significativo para el desarrollo de este campo. Ramos plantea una reflexión más abarcadora sobre la relación entre la literatura y el poder en la modernidad, así como sobre el papel de los letrados tradicionales y los escritores modernos y los nuevos lugares de enunciación y espacios de autorización de los autores de fin de siglo en su avance hacia la constitución de una esfera literaria autónoma. José Martí es el caso paradigmático de un desencuentro de autoridades: “Esa heterogeneidad disuelve en él cualquier tipo de síntesis, de equilibrio, entre las exigencias del emergente sujeto estético y los imperativos ético-políticos que relativizan su autonomía” (80). Ramos vio a la crónica como el campo de enfrentamiento entre el periodismo, que viabiliza y a la vez subordina a la escritura literaria, y la literatura, que imprime a los textos de la prensa la marca estetizante y la voluntad de autonomía. Sostiene, además, que la crónica modernista religa, a través de la narración, la fragmentación moderna, en un intento de reconstruir la totalidad perdida.

Estos tres últimos libros promueven una suerte de refundación de la crónica para el interés académico, que tendrá larga progenie en las siguientes décadas. Es de destacar que los tres críticos producen sus ensayos en el ámbito de la

academia norteamericana, donde desarrollaban sus actividades. El interés en la crónica finisecular emerge de modo paralelo a la difusión de los estudios culturales en este espacio, cuando se identifican nuevos objetos y perspectivas de estudio que invitan a ocuparse de un género que en su heterogeneidad y dispersión temática trató tanto de los asuntos cotidianos (moda, paseos, festejos, incidentes urbanos, escenas de boulevard, espectáculos), como de los grandes temas nacionales e internacionales (catástrofes naturales, magnicidios, huelgas, guerras, ferias internacionales). Roland Barthes ya había iluminado, en su libro *Mitologías* (1957), la relevancia de los asuntos aparentemente menores pero significativos para la construcción de mitos sociales, como la guía azul, el catch, o el Citroën, entre tantos otros que merecieron su examen. El giro culturalista habilita la atención prestada a este formato efímero y menor pero portador, al mismo tiempo, de los nuevos sentidos discontinuos que aporta la modernidad. Su interés se vio acrecentado por el debate modernidad posmodernidad, que tuvo su escenario en el continente en los años noventa. La vuelta a estos textos periodísticos de finales del siglo XIX y comienzos del XX permitía una lectura palpitante de las transformaciones de la alta modernidad en la pluma de los intelectuales y artistas más renombrados de la época. Sería imposible citar aquí las numerosas derivas a las que ha dado lugar el estudio de la crónica modernista, que avanzó en la consideración de diversos discursos, como la moda, la publicidad, la industria cultural, la cultura popular, el ocio, el tema social, y de distintos subgéneros cronísticos, como la crónica de viaje o de opinión, o el interés prestado a la imagen, la ilustración o la fotografía, entre otros. Andrew Reynolds en *The Spanish American Crónica Modernista, Temporality, and Material Culture* (2012), sostiene que el periodismo modernista no solo consolidó la autonomía de los escritores, sino que les permitió proyectarse de un modo inusitado entre el público, los editores y los agentes literarios; propició así la profesionalización de este sector proyectado en redes locales e internacionales antes impensadas.

En este artículo reviso algunos de estos presupuestos críticos y propongo nuevas hipótesis sobre las reglas de formación de la crónica modernista, que más que un género discursivo estable podemos considerar como una formación o una serie heterogénea y discontinua. Para ello tendré en cuenta la articulación entre búsqueda formal –en la cual la prosa artística y la fragmentación son sus marcas diferenciadoras–, dispersión temática, discurso de la prensa y formas de producción de la noticia (acontecimiento, suceso, *faits divers*), que determinan su fluctuante colocación en el campo literario.

### **Las reglas de formación**

Aunque la tradición de la crítica latinoamericana haya aludido a la “crónica modernista” como una entidad con características estables, parece difícil reunir las diversas manifestaciones bajo un mismo paradigma. Se trata de una formación o serie heterogénea y discontinua, como adelantamos, no obstante, vinculada entre sí por regularidades de distinto orden, enunciativas, retóricas, temáticas, léxicas. Según Bajtín los géneros discursivos “son correas de transmisión entre la historia

de la sociedad y la historia de la lengua” (254) y, en este sentido, están atravesados de sus circunstancias históricas. La crónica periodística, forma por excelencia anclada en su presente, exhibe de continuo esta temporalidad ligada a sus condiciones de producción. Partamos de una definición de E. K. Mapes de 1937, seguramente una de las primeras esbozadas críticamente sobre este conjunto:

Una de las más importantes formas de composición cultivadas por el grupo de los modernistas, considerado como un todo, fue la “crónica”, que puede definirse como un comentario sobre acontecimientos del día o sobre cualesquiera otras materias de interés general, cultivado conscientemente como una forma especial de prosa artística. Y dando por supuesto el hecho de que el tema tratado era en sí, y por lo general, de importancia exclusivamente local o efímera, el tratamiento artístico del mismo era siempre lo bastante elevado para dar a las composiciones un valor literario permanente. (292)

La definición se articulaba sobre una relación de contrarios, algunos explícitos y otros tácitos. Así, a “local o efímero” se opone “permanente”, condiciones que remiten a las dos dimensiones de circulación y estabilidad de los textos, una, la institución del periodismo que somete a los mismos a la fugacidad y la deriva de un soporte pasajero, y otra, la literaria, que se caracteriza por su duración y su necesidad de inscripción en un conjunto mayor y anterior, caracterizado por su perdurabilidad. Lo que evoca las dos vertientes que conforman lo moderno según Baudelaire en “El pintor de la vida moderna”, que es la combinación de lo efímero de lo nuevo y lo permanente de lo clásico: “El modernismo es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (677). La otra tensión que Mapes releva es entre lo elevado, es decir la “cultura alta”, letrada, y lo bajo o popular, alusión a los distintos circuitos de circulación y consumo, lo que expresa ese lugar intersticial de la crónica como espacio donde se produce un encuentro de diversas dimensiones sociales y simbólicas. El fragmento señala la prosa artística, en tanto procedimiento propio de la esfera del arte y alude, asimismo, al sistema de la prensa, al mentar el acontecimiento o el acontecer cotidiano. Planteamos que estas regularidades, de diverso orden, presentes en los enunciados de la crónica definen el *sistema de formación* (Foucault 181) de este discurso en el fin de siglo. Sobre ellas volvemos en este trabajo.

### **La búsqueda formal: la prosa artística, la fragmentación**

En “El artesanado del estilo” (1973), Barthes sostiene que hacia mediados del siglo XIX se produce en Europa un cambio en lo que hace a la consideración del trabajo del escritor:

Comienza entonces a elaborarse una imaginería del escritor-artesano que se encierra en un lugar legendario como el obrero en el taller, y desbasta,

pule, talla y engarza su forma, exactamente como un lapidario hace surgir el arte de la materia pasando en este trabajo horas regulares de soledad y esfuerzo [...] Este valor-trabajo remplace un poco el valor-genialidad; hay una especie de coquetería en decir que se trabaja mucho y mucho tiempo la forma, se crea inclusive un preciosismo de la concisión [...]. (*El grado cero* 66-67)

Este cambio del valor-genialidad al valor-trabajo será definido como la *flaubertización* de la escritura. Una escritura artesanal que contradice la racionalidad moderna de rendimiento en relación al tiempo invertido en su ejecución. Esta escritura flaubertiana, atravesada por las huellas de su fabricación, es el modelo del que se apropian los escritores modernos. Martí construye una escena de escritura que responde a esta práctica en carta de 20 octubre de 1887 a Manuel Mercado: “¡Y yo que a veces estoy, con toda mi abundancia, dando media hora vueltas a la pluma, y haciendo dibujos y puntos alrededor del vocablo que no viene, como atrayéndolo con conjuros y hechicerías, hasta que al fin surge la palabra coloreada y precisa!” (“Carta a Manuel Mercado” 116). Y cuando hable del propio Flaubert podemos constatar una relación en espejo entre prosista y prosista. Así, refiriéndose al hombre del “estilo de oro”, como lo llama, lo imagina: “Sentado como un turco, examinaba sus frases, dándoles vuelta, analizándolas y recortándolas” (“La última obra de Flaubert” 210), o también dice, en otra ocasión: “Para Flaubert el estilo era como el mármol; lo pulía, lo limpiaba, lo limaba: no salía una frase de sus manos hasta que su pensamiento no se hubiera ajustado precisamente a ella” (“Sección constante” 92). También Rubén Darío en “Los colores del estandarte” participa de esta ideología estética en la que el trabajo evidenciado adquiere un papel distintivo, “para ser decadente como los verdaderos decadentes de Francia, hay que saber mucho, que estudiar mucho, que volar mucho” (53), recortando el territorio de la escritura de los modernos como una práctica distante tanto del genio romántico como del diletantismo de la bohemia, para fundarlo en un ámbito de oficio y profesionalización, en el cual la marca de estilo será algo característico.

Enrique Gómez Carrillo, importante difusor de las ideas que circulan en el fin de siglo, se refiere a este tipo de escritura en “El arte de trabajar la prosa artística”, compilado en *El modernismo* de 1905. Señala en este ensayo que el “arte nuevo” es ante todo formal por lo que desecha el tratamiento de la frase como vehículo de la idea, concepción que obedece a los principios del arte por el arte y a la desconfianza en la transparencia de la lengua. El guatemalteco resalta la necesidad de estudiarla, ya que es el secreto del arte francés, y de construir el estilo a partir del efecto estético y no gramatical, postura anti academicista que comparte con sus pares modernistas. Frente al formato clásico, la frase moderna debe ser, según sus palabras, “corta, nerviosa, desarticulada”, frase mármol, color, orquesta, fruto de trasposiciones artísticas. Los nuevos obreros de la palabra (Flaubert, Baudelaire, Remy de Gourmont, Teófilo Gautier, los Goncourt, Maeterlink, D'Annunzio) realizan un continuo ejercicio de derroche para obtenerla: “leer cinco volúmenes para escribir una frase”.

El sistema de la prensa, en cambio, apunta a la eficiencia y a la celeridad, a un estilo que Barthes coloca como ejemplo del “grado cero” de la escritura en un ensayo publicado en su libro homónimo: “Guardando las distancias, la escritura en su grado cero es en el fondo una escritura indicativa o si se quiere amodal; sería justo decir que se trata de una escritura de periodista, si, precisamente, el periodismo no desarrollara por lo general formas optativas o imperativas (es decir patéticas)” (*El grado cero* 78). Esa escritura “indicativa” o “amodal” que tiene uno de sus modelos en el periodismo, aunque Barthes también advierta de las formas patéticas en las que incurre este discurso, es la contracara de la prosa artística que cultivan los franceses y de la cual abrevan los modernistas. Si la literatura es, según Barthes, “un sistema de información de coste elevado” (*El susurro del lenguaje* 145) la prosa moderna cultiva el despilfarro y la gratuidad.

La crítica sobre la crónica modernista ha sostenido que la prosa artística tiene el objetivo de “literaturizar” el periodismo, según Susana Rotker, o de “embellecer” lo cotidiano moderno, según Julio Ramos. Tal estetización puede pensarse como un excedente que conlleva un gesto político de autonomía. Dos tensiones contrapuestas y al mismo tiempo complementarias recorren estos escritos, trabajo y derroche, gratuidad y productividad. Para los escritores finiseculares el trabajo de estilo fue un modo de escapar al grado cero de la escritura no solo de la prensa, sino de una economía de los discursos modernos, que exigía precisión y racionalidad, y de mostrar, en cambio, una alternativa a esa lógica. Si la *pose* modernista (Molloy) está construida sobre la exageración, esta permeó el territorio de la expresión, particularmente en el discurso periodístico tan sensible al contacto y contagio con el cambiante presente. La mecanización de los signos manifiestos de “arte”, llevará, no obstante, del excedente al exceso. El mismo Darío advierte sobre este proceso en el prólogo a *Crónicas de boulevard* de Ugarte, donde dice que los jóvenes de América están expuestos al peligro de “la exageración y el apego a lo que aquí se llamó ‘escritura de artista’” (vi). Verdadero sismógrafo lingüístico de su tiempo, Darío percibe el momento de saturación de la estrategia. Bajo estos parámetros que prescriben normativas de inclusión y exclusión de procedimientos, la crónica del modernismo floreció durante más de dos décadas, pero luego demostró la fragilidad que opuso al paso del tiempo y a la propia exigencia de cambio que impone lo nuevo.

Junto a la *flaubertización*, prosa poética o trabajo de estilo, encontramos numerosos recursos asociados con la *fragmentación*; tanto uno como otro son principios de construcción constantes en la crónica finisecular. Si el primero puede ser leído como un gesto de resistencia a un poder discursivo homogeneizante, el segundo procura una sintaxis nueva que exprese las fracturas y disociaciones del presente. Revisemos lo que dice Miguel de Unamuno, sensible receptor de las operaciones sobre la lengua que realizaron los hispanoamericanos. En la reseña que escribe sobre *España contemporánea* de Darío, caracteriza el estilo y periodo sintáctico del nicaragüense como “inarticulado”, “desgranado”, “invertido”, “más que línea seguida, sigue línea punteada”, “cinematográfico”, “palpitante”, para cerrar su descripción con una metáfora, su prosa es un “espejo en mosaico” (119-118). Darío adopta la elipsis, el corte, el montaje para expresar la vibración y

vivacidad, así como la modernidad, que motoriza a La Rambla barcelonesa, con un ritmo sincopado abierto las nuevas experiencias estéticas que están en el umbral del nuevo siglo (Colombi *Viaje intelectual*). También en el prólogo a *Paisajes parisienses* de Manuel Ugarte, Unamuno encuentra: “Un lenguaje desarticulado, cortante y frío como un cuchillo, desmigajado, algo que rompe con la tradicional y castiza urdimbre del viejo castellano” (xv). Nótese que en ambos casos se está hablando de libros de crónicas, plataforma donde se llevan a cabo estas transformaciones que son a su vez reglas tácitas de su construcción.

### **Noticia, acontecimiento, suceso, *faits divers***

La definición de Mapes de 1937 a la que referimos más arriba alude a los “acontecimientos del día” como elemento disparador de la crónica. Después de los estudios sobre la industria cultural y los medios masivos, la palabra acontecimiento se ha cargado de nuevas connotaciones y expresa la capacidad que tiene la prensa de producir la realidad social. Pierre Nora considera al “acontecimiento moderno” como la culminación de lo que entendemos por actualidad y como un fenómeno generado por los medios en el último tercio del siglo XIX; según este autor, el *affaire* Dreyfus fue una de sus primeras expresiones (224). Para Nora, el acontecimiento tiene un carácter de espectáculo, de teatralidad, es “lo maravilloso de las sociedades democráticas” (228), que la modernidad multiplica a diferencia de las sociedades tradicionales que tienden a rarificarlo. El acontecimiento es un “desgarro del tejido social que el sistema tiene por función tejer” (235) y funciona como pantalla donde se proyectan las expectativas, miedos, esperanzas y utopías de la sociedad. Nora describe el sistema que rodea al acontecimiento de este modo:

Lo propio del acontecimiento moderno está en que se desarrolla en una escena inmediatamente pública, en que no carece nunca de reportero-espectador ni de espectador-reportero, en ser visto haciéndose y este “visionismo”, da a la actualidad tanto su especificidad con respecto a la historia como su perfume ya histórico. (229)

Reparemos en los elementos: escena pública, espectador-reportero y evento que es visto haciéndose, los mismos que suele reunir la crónica, al punto que podría pensarse esta como su escena base. Sobre todo, las crónicas de actualidad, como muchas de las “escenas norteamericanas” de José Martí donde siempre encontramos la tríada cronista, acontecimiento y espacio público. Pero no exclusivamente. También se presenta como acontecimiento cada una de las siluetas de *Los raros*, cuya novedad se echa a correr entre el público, con su dosis de extrañeza y asombro, calibrada por el cronista para su irrupción en el escenario porteño. El acontecimiento es también aquello que reintroduce lo inesperado y en esa medida, impone otro dominio de coexistencia entre los discursos. Por otra parte, la condición de simultaneidad remite a esa “ilusión de estar ahí”, a la enunciación marcada por los deícticos de inmediatez, yo, aquí, ahora, propulsores del “efecto de realidad” (Barthes) que acompaña, necesariamente, a la producción

de realidad que busca la prensa. El visionismo apunta a un aspecto implícito a las reglas de formación de la crónica, el privilegio de la mirada y de lo óptico por sobre todas las otras percepciones.

Cuando el acontecimiento se aproxima al suceso, en el sentido de causalidad “aberrante” (Barthes *Ensayos críticos* 259), la crónica se acerca al periodismo amarillo y se contagia de su retórica y de su pathos. José Martí toma la calamidad moderna y la reelabora desde una mirada crítica, y sin evadir los recursos efectistas instalados por la prensa americana saca provecho de ellos. Así lo hace en sus entregas sobre el caso Guiteau, inicio de su corresponsalía para la *Opinión Nacional* de Venezuela, donde da cuenta de la muerte del presidente Garfield a manos de un loco místico. La serie de crónicas está construida como una novela de folletín, con tensión, dramatismo, melodrama, maniqueísmo y recursos de la prensa amarillista. Por una parte, el héroe moderno, el presidente herido, por otra, el villano, el loco Guiteau. El magnicidio y sus secuelas es presentado, a su vez, como una construcción de los periódicos, así aparece la continua remisión a sus fuentes periodísticas, como *The Sun* o el *Herald*. El discurso literario sostiene la estructura, ya que tanto la popular novela de folletín como los cuentos tenebrosos de Hoffmann contribuyen al tramado narrativo, sin escatimar el tenebrismo cuya vivacidad sanguinolenta casi salpica al lector (Colombi “Martí y el caso Guiteau”). El acontecimiento narrado como suceso puede encontrarse en crónicas de Darío como “El Hipogrifo”, donde relata una carrera de autos y reflexiona, al mismo tiempo, sobre la locura de la velocidad moderna. Al final de las crónicas sobre la Exposición de París de 1900, compara el progreso moderno con una locomotora a punto de estrellarse contra un paredón. Pocos años antes, en 1895, los hermanos Lumière exhibirían su famoso corto, donde no importaba tanto la velocidad de la locomotora, como el efecto de primer plano que producía en el espectador la sensación de que podía arrollarlo en su carrera, colocando a este último como partícipe necesario de la performance cinematográfica. Los cronistas buscan este mismo efecto para obtener la reacción participativa por parte del público lector. Con ese fin explotan las paradojas progreso y destrucción, ciencia y muerte, riqueza y pobreza, siguiendo una retórica de contrarios, que se vuelve altamente productiva a la hora de convocar al público de la prensa, y también de reescribir el discurso amarillista.

El contagio de la crónica con el sensacionalismo ha sido trabajado por Francisco Morán y Jorge Camacho, como una veta aun poco explorada y que tiene mucho para decirnos de la permeabilidad de los géneros en el fin de siglo. Morán demuestra el impacto de la prensa sensacionalista en el modernismo, valorando el vínculo que establece este movimiento con la cultura de masas, y propone que así como los modernistas mantienen una fascinación por el lujo y la vitrina, lo tienen igualmente por la sangre, la violencia y la ruina. Por lo tanto, podemos pensar, la crónica modernista no responde solo a un gesto de embellecimiento de la fealdad y de sutura de la segmentación moderna, como se ha sostenido, sino que también incorpora a su despliegue temático y expresivo este factor disruptivo, que aparece de este modo como otra de sus reglas de formación tácitas, anónimas e históricas.

En “La enfermedad del diario”, artículo de 1897, Darío comenta y glosa partes del libro de Lucien Muhlfeld, *Le monde ou l'on imprime*, quien señala que la prensa aloja diferentes infecciones: la publicidad, la lucha por los precios competitivos, el sistema del reclame, los grandes escándalos como Lesseps y el canal de Panamá, el sensacionalismo. La variedad y profusión de noticias confiere a la crónica una característica dispersión temática y una estructura de *patchwork*, donde se superponen indiscriminadamente los asuntos más diversos, el chisme, la cantante de moda, la visita de una cabeza coronada a París, al modo de los *faits divers*. En otra crónica, “La prensa de París”, alude a este desborde:

Ved los asuntos de un número de diario: El crimen desbordado. El tribunal correccional juzga cincuenta asuntos por día. Hay cerca de mil cuatrocientos procesos retardados. No se encuentran jueces de instrucción. Cada uno tiene que estudiar ciento veinte causas a la vez. -El cabo Deschamps cuenta cómo se hizo traidor, se robó una ametralladora con secreto especial y fue a venderla a los alemanes. -Llegan los ecos de los últimos disturbios del Mediodía. -Al asesino de las panaderías de Bar-le Duc, se le prueba cómo también asesinó a su abuela. -El asunto de Duez, el ladrón de millones, continúa su curso. (37)

La crónica exhibe la indiscriminación de la oferta informativa, el momento de selección de los materiales en una agitada sala de redacción. Una catarata informativa, donde prima el “suceso”, la crónica policial o el delito, en el incontinente trajín del bulevar parisino. Procedimiento que Darío incorpora en el poema “Agencia...” compilado en *El canto errante*: “Qué hay de nuevo... Tiembla la tierra./ En La Haya incuba la guerra./ Los reyes han terror profundo./ Huele a podrido en todo el mundo” (163). Esta práctica habilitó a saltar con soltura de un modo de producir la noticia a otro. Permitió ir más allá del paradigma de la armonía, tan distintivo de la primera estética dariana, para acercarse a formas más desconcertantes, como este poema *ready-made*, contagiado de la cadencia del acontecimiento y del suceso, que responde a las condiciones de producción de la prensa.

### **De la prensa al libro**

Entre los géneros se establecen relaciones de rivalidad o primacía, e incluso, una dominante que ordena la valoración de los demás. En la primera mitad del siglo XIX en Francia, el teatro y la novela son tenidos como los géneros de popularidad y éxito comercial, la poesía es identificada como el refugio del arte puro, mientras el periodismo es considerado como un oficio subalterno. En el fin de siglo, la relación entre el valor económico de los géneros y su gravitación en la esfera estética es inversa. Por eso Pierre Bourdieu habla de una estructura quiasmática, en la que a mayor beneficio comercial del género es menor su valía en un ámbito estrictamente literario, y viceversa (175). La crónica de filiación francesa se caracteriza por su doble pertenencia al mercado de la gran producción

cultural y al pequeño mercado de la vanguardia estética, por eso en ella se manifiesta, particularmente potenciada, la doble faceta inscripta en los bienes simbólicos, mercancía y significación (213).

En el fin de siglo, la prensa moderna de corte norteamericano había impuesto el mito liberal de la noticia objetiva e inmediata, en oposición al modelo francés apegado a moldes tradicionales, en los que el cronista, la mayoría de las veces ligado a las letras, había tenido un papel preponderante. Los modernistas siguieron, en general, a los modelos franceses de los grandes *chroniquers* de fines del siglo XIX como Scholl, Ignotus, Catulle Mendés o Janin. También tuvieron en mente la tradición periodística de escritores como Théophile Gautier, alguna vez integrante de ese significativo “proletariado de la prensa”, como son llamados los numerosos escritores que pululan en el diarismo francés durante todo el siglo XIX. Gómez Carrillo en “Esplendores y miserias del periodismo” (1905), reseña un libro de Paul Pottier *El proletariado de la prensa*, que describe la relación desigual entre la oferta desbordante de periodistas (3000) y la demanda reducida de los mismos (500 a 600 plazas) en el París del 900, situación que produce un verdadero “proletariado intelectual” (Bourdieu). Los modernistas se unirán a ese proletariado intelectual deseoso de mantener su status en la prensa y, al mismo tiempo, de dar el salto hacia la publicación en libro. La realización del proyecto literario personal y la inserción en el mundo laboral implicó casi siempre un desplazamiento desde las zonas periféricas americanas a las grandes capitales centrales, espacio privilegiado para el desarrollo de sus aspiraciones de profesionalización. José Martí, Rubén Darío, Amado Nervo, Enrique Gómez Carrillo, José Santos Chocano, José María Vargas Vila, Francisco Contreras, Rufino Blanco Fombona, Alcides Arguedas, Alejandro Sux, Francisco y Ventura García Calderón, Manuel Ugarte, entre muchos otros, en su residencia en el exterior estuvieron ligados a la prensa, la corresponsalía, las revistas (Colombi “Camino a la meca”). La crónica de boulevard parisina, la estética, la artística, la literaria, la política o de ideas, la de actualidad, atendiendo a diversos objetos y modalidades enunciativas, capitalizó sus actividades. Desde las “escenas norteamericanas” de José Martí en New York a la sección de crítica literaria del *Mercur* de France de Francisco Contreras, desde las crónicas de boulevard de Ventura García Calderón o Enrique Gómez Carrillo al periodismo de ideas de Manuel Ugarte o Francisco García Calderón. El encuentro de escritores en puntos excéntricos o *polos de religación* (Rama) como París, Madrid o New York, contribuyó a la construcción de comunidades migrantes americanas y al establecimiento de un nuevo mapa de afinidades estéticas y políticas. En este primer ingreso masivo de la inteligencia hispanoamericana en la llamada “literatura mundial” (Casanova; Moretti; Sánchez Prado), el periodismo fue una de las vías de acceso más cotizadas.

Por eso es conveniente relativizar la tensión o fricción entre literatura y periodismo ya que, si bien estuvo planteada en los mismos textos, se diluye tan luego examinamos la gran contaminación y negociación que establecieron estos autores entre uno y otro espacio, como modo de autorizar y justificar su propia práctica. En un artículo sobre *Nosotros* de Roberto J. Payró de 1896, Darío sostiene que el diario es como una “Estigia de tinta” que los escritores atraviesan en sus

balsas, una especie de condena por la cual se ven sometidos a “tareas psicomecánicas”, distante por su automatismo de cualquier experiencia próxima a lo artístico (3). Pero, en este mismo texto lo define como campo de batalla donde las ideas no mueren sino que nacen por contagio, por analogía: “Luego vienen las correlaciones extrañas, el secreto de las cosas, las simpatías inexplicables, la amistad por el utensilio -así el amor a la pluma y el papel- y la voz pausada y cadenciosa de la máquina que anuncia su diaria preñez” (3). Darío pasa de una retórica de la lamentación a una continuidad entre la pluma y la máquina. En “El periodista y su mérito literario”, también dignifica este “oficio moderno” y propone que muchas notas escritas para los periódicos son “verdaderos capítulos de libros fundamentales” (219-220). Martí lo expone en términos similares en la carta que dirige a Bartolomé de Mitre y Vedia: “Es mal mío no poder concebir nada en retazos y querer cargar de esencias los pequeños moldes, y hacer los artículos de diario como si fueran libros [...]”. (16). El testamento literario martiano es el testimonio más evidente de este principio de obra que impuso a las piezas periodísticas. Lo que permite visualizar, antes que una real tensión entre literatura y periodismo, un campo asociado, un dominio de coexistencia de los discursos, un nuevo modo de articular estas esferas a partir de posiciones discontinuas y fluidas.

#### Obras citadas

- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI, 1982.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, 1973.
- - -. *Mitologías*. Siglo XXI Editores, 1980.
- - -. *El susurro del lenguaje*. Paidós, 1994.
- - -. *Ensayos críticos*. Seix Barral, 2003.
- Baudelaire, Charles. *Obras*. Aguilar, 1963.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, 1995.
- Casanova, Pascale. *La república mundial de las letras*. Anagrama, 2001.
- Colombi, Beatriz. “Camino a la meca. Escritores hispanoamericanos en París (1900-1920)”. *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. I: La ciudad letrada, de la conquista al modernismo, compilado por Jorge Myers, Katz Ediciones, 2009, pp. 544-566.
- - -. “Martí y el caso Guiteau: crónicas sobre el magnicidio, la ficción y la nación”. *Crisis, apocalipsis y utopías*, editado por Rodrigo Cánovas y Roberto Hozven, Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000, pp. 157-160.

- - -. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Beatriz Viterbo, 2004.
- Darío, Rubén. “La enfermedad del diario”, *La Quincena*, 1897.
- - -. *El canto errante*. Editorial Mundo Latino, 1918, pp.163-164.
- - -. “Los colores del estandarte”. *El modernismo visto por los modernistas*. Introducción y selección de Ricardo Gullón, Guadarrama, 1980, pp. 49-57.
- - -. *España contemporánea*. Lumen, 1987.
- - -. “El hipogrifo”. *Parisiense*. Editorial Mundo Latino, 1917, pp. 175-180.
- - -. “Introducción a *Nosotros* de Roberto J. Payro”. *La Nación*, 1 de mayo de 1896, p.3.
- - -. “El periodista y su mérito literario”. *Obras completas*, vol. XII. Biblioteca Rubén Darío, pp. 219-220.
- - -. “La prensa de París”. *Todo al vuelo*. Renacimiento, 1912, p. 37.
- - -. “La prensa en Francia”. *Opiniones*. Librería de Fernando Fé, 1906, pp123-142.
- - -. *Los raros*. Casa Editorial Maucci, 1905.
- - -. *Obras completas*. Vols. I-V. Afrodisio Aguado, 1950-1955.
- - -. Prólogo. *Crónicas de boulevard*, por Manuel Ugarte. Hermanos Garnier, 1903, pp. i-x.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI Editores, 2002.
- Gómez Carrillo, Enrique. “El arte de trabajar la prosa artística”. *El modernismo*. Librería de Fernando Fé, 1905, pp. 235-250.
- - -. “Esplendores y miserias del periodismo”. *El modernismo*. Librería de Fernando Fé, 1905, pp.139-155.
- - -. *El Modernismo*. Librería de Fernando Fé, 1905.
- González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Porrúa, 1983.
- Mapes, E. K. Prólogo. “Obras inéditas recogidas de periódicos de México de Manuel Gutiérrez Nájera”. *Revista Hispánica Moderna*, vol. 3, no. 4, 1937, pp. 292–310.
- - -. *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Instituto de las Españas en Estados Unidos, 1938.
- Martí, José. Carta a Bartolomé Mitre y Vedia. 19 de diciembre de 1882. *Obras completas*, tomo IX, Editorial Nacional de Cuba, 1964, pp. 15-18.
- - -. Carta a Manuel Mercado. 20 de octubre de 1887. *Obras completas*, tomo XX, Editorial Nacional de Cuba, 1964, pp. 116-118.

- - -. "Escenas norteamericanas". *Obras Completas*, tomos IX-XII, Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- - -. "Sección constante. *La Opinión Nacional*. 21 de noviembre de 1881" *Obras Completas*, tomo XXIII, Editorial Nacional de Cuba, 1964, pp. 91-92.
- - -. "La última obra de Flaubert". *Obras Completas*, tomo XV, Editorial Nacional de Cuba, 1964, pp. 209-213
- Molloy, Sylvia. *Poses del fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, 2012.
- Morán, Francisco. "El pájaro azul en tinta roja: modernismo y sensacionalismo". *Rubén Darío: cosmopolita arraigado*, editado por Jeff Browitt y Werner Mackenbach, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, 2010, pp.180-206.
- Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature". *New Left Review*, no.1, 2000, pp. 54-68.
- Nora, Pierre. "La vuelta del acontecimiento". *Hacer la historia*, colección dirigida por Jacques Le Goff y Pierre Nora, vol. 1, Laia, 1985, pp. 221-239.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Reynolds, Andrew. *The Spanish American Crónica Modernista, Temporality, and Material Culture*. Bucknell University Press, 2012.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Letra Buena, 1992.
- Sánchez Prado, Ignacio, editor. *América Latina en la "literatura mundial"*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- Ugarte, Manuel. *Paisajes parisienses*. Garnier, 1903.
- Unamuno, Miguel. Prólogo. *Paisajes parisienses*, por Manuel Ugarte, Garnier Hermanos, 1903, pp. i-xvi.
- Unamuno, Miguel. "'España Contemporánea' por Rubén Darío", *La Lectura. Revista de Ciencias y Artes*. Julio, 1901, pp.118-119.