

Anadeli Bencomo*

↳ **Subjetividades urbanas: mirar/contar la urbe desde la crónica**

Miradas y guiños urbanos

From a discursive perspective, there is another common denominator between the chronicle and ethnography: a predominance of visual modes of representation. In privileging the visual, their discourse assumes the metaphorical role of being the “eyes” of a society and a historical mode of consciousness.

Ignacio Corona

Abordar el fenómeno urbano, su dinámica y modos culturales, implica en gran medida la consideración de las narrativas que representan la experiencia de situarse y moverse dentro de estas cartografías de lo colectivo. Diversas, cambiantes y, a veces, inabarcables resultan las ciudades latinoamericanas que han proliferado extensamente junto a las políticas modernizadoras popularizadas desde la segunda mitad del siglo XIX en la región. Frente al fenómeno urbano en Latinoamérica, el discurso de la crónica periodístico-literaria figura como una instancia que no sólo toma a las ciudades como uno de sus temas privilegiados, sino que se ocupa al mismo tiempo de la representación de subjetividades emergentes dentro de este contexto cultural. En esta oportunidad, me interesa precisamente revisar los modos en que la mirada de los cronistas se despliega en su deambular por la ciudad, inflexiones que delatan posicionalidades y articulaciones de una sensibilidad intelectual y de una conciencia correspondiente de representación.

Como punto de partida podríamos distinguir la perspectiva desarrollada por el discurso de la crónica como un modo subjetivo de representación.¹ Esto implica, en parte, el

* *Anadeli Bencomo es profesora de Literatura Latinoamericana Contemporánea en la Universidad de Houston. Su área de especialización es la narrativa contemporánea y, en particular, el discurso de la crónica periodístico-literaria. Sobre el tema ha publicado varios artículos y el libro Voces y voceros de la megalópolis (2002). Actualmente está preparando un libro sobre la formación del canon de la novela latinoamericana del siglo XX.*

¹ En un reciente artículo, Ignacio Corona (2002) estudia las estrategias de representación de la crónica periodístico-literaria en comparación con la discursividad etnográfica, estableciendo parámetros muy pertinentes para la consideración de ambas modalidades narrativas.

referirse a los modos de mirar/percibir como instancias claves dentro de la experiencia cronística, de su concepción y traducción textual. El cronista es, ante todo, un sujeto que observa y escucha la realidad que le rodea; es fundamentalmente un testigo del acontecer diario que decide registrar ciertos eventos y personajes contemporáneos.² La autoridad de la enunciación cronística se vincula a la noción de la presencia autorial en el contexto que sirve de punto de partida para el discurrir textual. En otras palabras, la *función autor* (Foucault 1984) dentro del género no depende exclusivamente de una enunciación discursiva, sino que requiere además la validación de un modo de recorrer/observar la urbe. El cronista urbano no es únicamente un autor que sabe contar la ciudad, es necesariamente alguien que sabe guiarse dentro de ella mostrándose como una subjetividad capaz de elaborar una cartografía imaginaria sobre el paisaje mudo y ciego al transeúnte común (De Certeau 1990): “[...] aun cuando ignore los nombres de las calles, que suelen cambiar con discutible frecuencia, el puro ambiente me guiaría para saber si me encontraba en una u otra de estas que tan significativamente llamamos ‘colonias’ de la ciudad” (Novo 1996: 109).

Esta experticia señalada por Novo en la cita, va acompañada además por el deseo de registrar el instante vivido en un espacio que, como el mismo autor señala, se modifica constantemente. La crónica urbana relata preferentemente acontecimientos, protagonistas y pulsiones actuales/contemporáneas de la ciudad observada. De ahí su perfil de escritura fechada e inscrita en medio de una realidad cambiante y fugaz. Es respecto a esta condición tácita que se defiende el perfil no ficcional de la prosa cronística, que parte de un hecho y una observación determinables espacial y temporalmente. Se mezclan así dos requisitos que podrían antojarse como contradictorios pues de un lado se reconoce el perfil factual/objetivo del relato y, por otro, se aprecia su factura subjetiva.

Para ilustrar mejor este punto intentaremos una revisión –que no pretende en modo alguno ser exhaustiva– de diversas posturas autoriales/visuales que pueden adoptarse frente a un mismo “objeto”: la ciudad. La idea es referirnos al fenómeno urbano en perspectiva, esto es, desde distintos ángulos que la pupila cronística ilumina en su realización imaginaria y textual. Lo que sigue a continuación no es una ordenación historiográfica de diferentes miradas cronísticas, sino una suerte de tipología de los distintos ojos que recrean en la página una ciudad virtual, realización textual de un referente, la ciudad real, inabarcable por un único discurso, sea éste literario, cinematográfico, periodístico o plástico. En otras palabras, lo que el discurso de la crónica intenta desde sus múltiples ángulos/miradas es la creación de una ciudad imaginaria que, en el caso particular del discurso que nos interesa, cobra fuerza y credibilidad por esa eficaz combinación de aspectos factuales y ficcionales. Las miradas que exploraremos pueden convivir dentro de una misma ciudad y una misma época, y son todas ellas modos de deambular por la textura urbana para decirla y recrearla en las distintas ciudades que nos ofrece la crónica.

Cronista histórico

Una de las miradas que marcó al género de la crónica urbana desde sus inicios es aquella vinculada a la historia y a la tradición. Mientras la ciudad se percibe como un

² En algunas ocasiones, el cronista ocupa la posición de protagonista dentro de la materia reseñada.

espacio sujeto a planificaciones y/o modificaciones constantes, se intuye la necesidad de elaborar un registro de los cambios, las borraduras, lo perdido. En consecuencia, el cronista histórico, investido en algunas ocasiones con el cargo de “cronista oficial” de la ciudad, se asoma a la cartografía como palimpsesto que él decodificará gracias a su conocimiento privilegiado del entorno. El cronista historiador es generalmente un individuo que ha crecido en la localidad citadina, observando y registrando sus cambios, como una especie de testigo memorioso que archiva múltiples capas e historias de la urbe. La labor de este cronista oficial se vincula generalmente con el registro y archivo de la tradición local y sus acopios populares y cultos.

Es usual que en las crónicas y documentos de este paseante histórico, la ciudad se recupere a partir de una nostalgia que se incrusta en el discurso como representación de la mirada desencantada de un cronista que añora un pasado urbano mejor, más auténtico, menos caótico, si se quiere. Así es tópico recurrente en estos recuentos urbanos, la sanción añorante de un paisaje, un espacio, una arquitectura, desplazados en el tiempo. Es por ello que la mirada es marcadamente histórica, cuidadosa de registrar fechas y eventos en su deambular por una urbe fantasmagórica. El cronista histórico escarba tras las apariencias que registra su mirada para encontrar una imagen compilada en su memoria o en los libros y anales que recogen el pasado de la ciudad que ahora él rescata.

Escuchemos por ejemplo, el tono de Arturo Sotomayor al comentar el uso de un elemento ornamental –la hornacina– en las edificaciones de la ciudad mexicana, la de antaño y la actual:

...la hornacina continuó caracterizando a nuestra ciudad. Aún al correr de las centurias esta costumbre ha sobrevivido, sin grandeza ya; pero quien quiere darle un tono distinto –en esta época de mediocridades repetidas y de lisuras infecundas– al edificio que manda levantar, le aplica un remedo de hornacina prefabricada que afortunadamente nadie distingue sino con catalejos o con microscopio, según la altura a la que la encaramen la codicia y las pretensiones o la insignificancia que le aseste quien supone que hornacina es igual a un agujero en cualquier pared (Monsiváis 1980: 224).

Además de figurar como archivo de imágenes de una ciudad reemplazada por nuevas fisonomías, la crónica histórica sirve al mismo tiempo como espacio para el comentario de los modos culturales de la urbe: tipos, personajes, oficios, tradiciones, etc. Hay dentro de esta vertiente de la crónica un parentesco con el género de las “Tradiciones” popularizado por Ricardo Palma en la segunda mitad del siglo XIX. Es bastante común entonces que la mirada nostálgica del cronista histórico confluya con el comentario sobre el comportamiento que caracterizaba la vida de la ciudad en otras épocas. Aquí el cronista cede a su gusto por rescatar cierta historia menor que es dejada de lado por los grandes relatos. Se comenta sobre sucesos curiosos, prácticas cotidianas comunes en otra época, valores y creencias que se entroncan con la cultura local. Como muestra de lo dicho, citemos dos ejemplos:

En la época del Obispo Diez Madroñero, 1757 a 1769, Caracas no tenía jardines ni paseos ni alumbrado ni médicos, ni boticas ni modistas, ni cosas que se le pareciera [sic], ni carreta ni coches, sino magnates y siervos. Distingúase el carnaval de aquellos días no sólo en el uso del agua, en el baño fortuito, intempestivo, que se efectuaba en *ciertas* familias del poblado, cuando el zagalejo entraba de repente en el patio, cogía con astucia a la zagaleja, y ambos

se zambullían en la pila como estaban, sino en algo todavía más expresivo, como eran los jueguitos de manos entre ambos sexos, los bailecitos, entre los cuales figuraban el fandango, la zapa, la mochilera y compañía (Rojas 1994: 51).

En 1939 se armó un gran escándalo, cuando los periódicos comenzaron a protestar por el elevado costo de los trabajos dentales. “Aquí nadie puede tener los dientes buenos”, reclamaba un editorial del diario *El Heraldo*, “porque arreglarse una muela sale por un ojo de la cara” [...] Fue cuando se puso de moda en Caracas la llamada Libreta de Ahorro Dental, una fórmula que inventó un dentista muy famoso, el doctor I. Navarro Méndez, para que la gente se arreglara la boca a crédito [...] Las muchachas que se iban a casar sacaban su Libreta de Ahorro Dental, para que cuando se fueran a lanzar al agua tuviesen los dientes perfectos (Yanez 2003).

Ambas citas pertenecen a dos cronistas venezolanos de distintas épocas. Aristides Rojas alcanzó popularidad con sus textos periodísticos a finales del siglo XIX, mientras Oscar Yanez es quizás el cronista de Caracas de mayor visibilidad en la actualidad. Yanez no sólo publica regularmente crónicas en su columna semanal del diario *El Universal* (“Así son las cosas”), sino que cuenta con un espacio televisivo homónimo donde relata amicamente historias y eventos caraqueños (origen de la onomástica de la calles y esquinas caraqueñas, sucesos menores, etc). Lo que señala la continuidad de esta práctica de la crónica urbana histórica, es el arraigo profesional y social de un tipo de discursividad urbana que pareciera conjurar el embate del tiempo y las infinitas remodelaciones de las ciudades capitales latinoamericanas.³

En el caso de la Ciudad de México, símbolo por excelencia de la megalopolización de las ciudades latinoamericanas, la institución del cronista oficial se ha hecho tradicional desde el siglo XIX y ha distinguido a nombres como Luis González Obregón, Artemio de Valle Arizpe, Salvador Novo, Guillermo Tovar de Teresa y Miguel León-Portilla. Tanto en el caso venezolano como en el mexicano, la crónica histórica cuenta además con el apoyo institucional, que ha desarrollado y promovido iniciativas oficiales de protección, difusión y edición tanto de la figura del cronista oficial como de sus discursos.⁴

Cronista paseante (*flâneur*)

The contemporary chronicler is on the streets, exposed to the risks and dangers of urban life, which he or she must negotiate like everybody else.

Jean Franco

³ Como muestra de la popularidad de las crónicas urbanas históricas cabe mencionar que el libro de Oscar Yanez, *Cosas de Caracas*, aparece en la lista de los diez libros más vendidos en Venezuela en 2003.

⁴ Cuando a finales del siglo pasado, la figura del cronista oficial de la ciudad se convierte obviamente en un dispositivo anacrónico de representación urbana (dado el desborde de la ciudad que la hace inenarrable por un único sujeto), el gobierno mexicano opta —en 1987— por la creación del “Consejo de la Crónica de la Ciudad de México”. En Venezuela, la Alcaldía de Caracas, junto a una de las editoriales oficiales promueve las colecciones “Rescate”, “Urbe” y “Caracas” como muestra del interés institucional por preservar la historia y la memoria de la ciudad capital.

Por insomnes que parezcan, las calles abrigan sueños, los dibujan, inventan, reinventan, alteran, fortalecen y asesinan según el día, la suerte que uno traiga y el rumbo por donde ande.

Hermann Bellinghausen

Como apunta Franco (2002), el paseante de la urbe debe actualizar constantemente su contrato con la ciudad y sus calles, debe negociar su presencia en ellas y su derecho a deambular. En los inicios de la crónica urbana en la segunda mitad del XIX, la imagen del *flâneur* se vinculó con una particular sensibilidad del escritor y artista, quien se veía desplazado por las dinámicas de la ciudad moderna y las masas urbanas. No voy a ocuparme en esta oportunidad de la genealogía del *flâneur*, sino más bien de la dinámica subjetiva que acompaña su deambular urbano.⁵ Si aceptamos que el *flâneur* es en esencia un paseante que (di)vaga por la ciudad, aparece la imagen de un sujeto cuyo movimiento traza y entreteje una lectura del espacio transitado en su recorrido urbano. El *flâneur* no parte en un rumbo fortuito (aunque así lo haga creer a veces el propio cronista), sino en búsqueda de un itinerario que ilumine la experiencia urbana de su tiempo. Pero no sólo de su tiempo, pues el sujeto que deambula es un individuo intersectado por múltiples narrativas (de clase, de género, de gusto, etc.) que se sugieren tras la metáfora de la actividad motora.

El paseo urbano se presenta como instancia germinal del texto que recogerá simbólicamente el recorrido, reconstruyendo no sólo la experiencia deambulatoria sino también su sentido. El *flâneur* es sin duda alguna uno de los intérpretes más funcionales de la ciudad moderna. Para este paseante, la vista se convierte en recurso primordial de disección urbana, junto a la libreta de apuntes que recoge sus impresiones.

Un buen ejemplo de la dinámica y la retórica del paseo lo encontramos en algunas de las “Escenas Norteamericanas” que Martí redacta durante su estadía en los Estados Unidos. En muchos de sus textos sobre Nueva York, se privilegia una imagen de la ciudad como un hormiguero en constante movimiento que aturde al caminante no sólo con el vértigo de su modernización inigualable, sino con la opacidad de su sentido. Se evidencia, en otras palabras, la dificultad de negociación y comunicación entre un *flâneur* un tanto diletante y un entorno que lo repele en su aceleración temporal. Podríamos decir que mientras el *flâneur* se identifica con la ciudad en cuanto espacio por él recorrible y observable, la vertiente temporal del fenómeno urbano lo aliena y lo hace sentir desplazado. Un modo de responder ante este desencuentro es el escape a una época menos frenética de la urbe, más propicia al ritmo reflexivo del paseante (sería el caso del cronista histórico que mencionamos en el apartado anterior). Otro recurso, frecuente en Martí y característico también de otros autores, es el de la denuncia de un desencuentro insalvable entre la sensibilidad autorial y el contexto que representa⁶, tal y como se manifiesta en el siguiente texto de Uslar Pietri sobre la ciudad de Nueva York (1950):

⁵ Para una revisión más detallada de la figura del *flâneur*, véase Bencomo (2002: 36-45) y Mazlish (1994).

⁶ Sobre este tema recomiendo consultar el ya clásico trabajo de Julio Ramos (1989).

El peregrino en la isla de Manhattan anda por días mirando edificios flotantes y vastas muchedumbres que pasan sin adherir a ellos. No parece estar el espíritu de esta ciudad extraordinaria en algún parque, en un templo o siquiera en un puente. Míranse desmesuradas obras que sobrecogen el pensamiento porque son perpetuas hazañas técnicas. *Pero no siente uno que está allí presente esa misteriosa relación que hace de pronto de un solo monumento toda la explicación y hasta la justificación de una época.* Pero al penetrar un día en la Gran Estación Central o en la Estación de Pennsylvania [sic], una brusca iluminación se hace en nosotros y comprendemos que está allí más que en otra parte la fisonomía de la ciudad inmensa. *Son como los templos de un monstruoso dios del tiempo que devora los hombres.* [...] flotan las caras ensimismadas de las unidades que integran este continuo y confuso rito. Van entregados a una ineludible consigna de no detenerse, de no distraerse, de no mirar de lado o hacia atrás [...] (Uslar Pietri 1960: 41-42; el subrayado es mío).

En estas notas contrasta el interés del caminante/observador con la prisa ‘ciega’ de los transeúntes locales. Trayectorias que se cruzan sin comunicarse, sin reconstruir un sentido compartido de la urbe. Es por ello que se alude frecuentemente a la posicionalidad ambigua del *flâneur*, quien en medio de la multitud urbana no logra integrarse a esta fuerza colectiva que le rodea, dejándole como un observador que se otorga a sí mismo cierto privilegio de clarividencia y lucidez. Sin embargo, hay algo de atracción inevitable que lanza una y otra vez al paseante a la calle, lugar último –si no de sus certezas– de sus pasiones: “No hay una de las veinticuatro horas en que la Avenida no conozca mi pisada. Le soy adicto, a sabiendas de su carácter utilitario [...]” (López Velarde 1979: 227); “Pocos mortales habrá que amen a esta ciudad de México tan desinteresada, tan puramente como yo” (Novo 1996: 107). Más aún, el paseante reclama para sí una experticia que le distingue de otros habitantes de la urbe, pues él es capaz de ubicarse en la ciudad a partir de las sensaciones que le producen los distintos sectores o colonias, y se da una especie de conexión íntima entre el alma de la ciudad y la de su cronista paseante. Para Salvador Novo, por ejemplo, “ver un plano o consultar un mapa son actos humillantes y bochornosos. Para la cartografía, todas las manzanas, mayores, menores, vienen a ser lo mismo” (109).

Sin embargo, con el advenimiento de la ciudad vial (autopistas, subterráneos, periféricos) vemos entorpecida y debilitada la figura del *flâneur* a quien se le ha exiliado a una acera reducida o a los espacios interiores. Se da entonces un fenómeno de aceleración del recorrido del paseante que ahora se ubica de preferencia dentro de uno de los vehículos de transporte propios de la ciudad contemporánea. Es así como vemos que el paseante/informante que protagoniza la conocida crónica de Novo “Nueva Grandeza Mexicana” (1948) se desplaza en coche a la vez que muestra a su acompañante los cambios y glorias de la capital de México a mediados del siglo pasado. Más dramática aún aparece la travesía por las ciudades latinoamericanas de fines del xx como lo muestra Gabriel García Márquez en una crónica sobre el infernal tránsito caraqueño, o Hermann Bellinghausen en una crónica sobre el transporte colectivo en México, o la película de un cineasta venezolano, quien imagina el recorrido de la urbe como una sucesión caótica de pasajeros, choferes y ruidos imbricados en la cotidianidad del transporte urbano.⁷ Igual-

⁷ “Memoria feliz de Caracas” es un texto de Gabriel García Márquez, compilado por Mendoza (1980) en *Así es Caracas*. La crónica de Bellinghausen se titula “Donde el turismo no se atreve y sólo es real la plebe”. *El camino de las hormigas* es el título de la cinta de Rafael Marziano-Tinoco (1993).

mente sintomático del desplazamiento del *flâneur* por las nuevas ciudades viales, es un libro que representa a Caracas desde el recorrido automotriz que la plasma fotográfica y espasmódicamente, o las múltiples crónicas que se han dedicado al metro de la Ciudad de México en los últimos años. Lo que el libro de Garaycochea y Jiménez (1993) y las crónicas sobre el metro parecieran poner en evidencia es el protagonismo de una nueva urbe: la que se recorre sobre ruedas o bajo tierra. Junto a la marginación del *flâneur* se da entonces el asentamiento de una mirada que descuida el exterior, la arquitectura y los personajes de la calle para condensarse en el apretujamiento del vehículo colectivo, triste metáfora de la explosión demográfica y deshumanizadora de las megalópolis actuales y del paradójico aislamiento sobrepujado de sus habitantes.

La irrupción de los peseros en el sistema de transporte trajo una semiprivatización del amontonamiento (Bellinghausen 1987: 51).

La muchedumbre defeña sabe, ya incluso por reflejo, que ella misma es la ciudad, astro y precaria; las más de las veces –hacia las siete de la mañana, en el metro– con cierta naturalidad casi inexplicable [...] y entonces nos vemos por millones haciendo milagros para respetarnos mutuamente, ahí apachurrados, esforzándonos por casi no oír, casi no hablar, casi no oler al aplastado prójimo que lo aplasta a uno, que expele sobre la oreja, que pisa y disculpe usted [...] (Blanco 1990a: 202-203).

El mismo José Joaquín Blanco ha hecho explícito este carácter un tanto narcisista de las multitudes urbanas actuales al declarar desde el título de uno de sus libros recientes, *Los mexicanos se pintan solos*, el declive del rol del cronista como intérprete privilegiado de las masas. Pero la crisis de la figura del paseante no se da exclusivamente por la explosión demográfica, sino por la reconfiguración de la urbe en asentamientos inconexos entre sí: de un lado los barrios marginales, de otro los fraccionamientos de la clase media, tras las murallas, las mansiones de los acaudalados. Y entonces el mapa de la ciudad se destro(a)za y los sentidos que congregaba la retórica de la caminata se diluyen tras la fragmentación del espacio. La rearticulación metafórica popularizada por la retórica del *flâneur* se hace cada vez más difícil cuando el flujo real y simbólico de las viejas calles se encuentra interrumpido por la realidad de las nuevas urbanizaciones “privadas”, cercadas, donde habita “una población homogénea alejada de la ciudad por el automóvil y los almacenes locales; de modo que puede vivir sin mezclarse para nada con la ciudad, y hasta ni verla” (Blanco 1981: 102).⁸

⁸ Prueba de lo que denuncia Blanco en su cita es mi propia experiencia al enseñar cursos sobre cultura y literatura urbana en distintas universidades. En 1994, durante un curso en una institución de educación superior, mis alumnos caraqueños declararon no conocer el centro ni el oeste de la ciudad. Criados en la zona este de la capital y envueltos dentro del gueto cultural de la clase media, confesaron no haber visitado –ni como turismo accidental– las urbanizaciones o colonias menos privilegiadas de la urbe, ni el casco histórico. Fue irónico tener que socorrer a los estudiantes con textos, fotografías, e incluso con una visita improvisada, a la ciudad que ignoraban. Más recientemente, en una clase en la Universidad de Houston donde discutíamos precisamente la figura del *flâneur* y su conexión con la cultura urbana moderna, una estudiante decidió escribir como trabajo final una especie de anticrónica o texto que hablaba precisamente de la incapacidad de la retórica del paseante en esta ciudad que carece de una infraestructura conductiva a la actividad peatonal.

Retomando el epígrafe que encabeza este apartado, tenemos que admitir además que la noción del cronista *flâneur* debe enfrentarse hoy en día no sólo con la confrontación de la fragmentación de la urbe, sino con las condiciones de la calle como espacio de violencia y supervivencia límite, tal y como se representa en el discurso cinematográfico reciente.⁹ Esta indetenible ola de criminalidad y violencia urbana hacen que a ratos la crónica urbana se confunda con las voces y miradas identificadas tradicionalmente con la “nota roja”.

Cronista “rojo” o la mirada hecha pesadilla

El relato del miedo en las ciudades se construye, se encarna en cifras y a través de ellas.

Susana Rotker

Si en otra época la morbosidad del lector lo llevaba a tragarse las páginas rojas o de sucesos, hoy agrega la inseguridad y el miedo como indeseables motivaciones.

Earle Herrera

Susana Rotker apunta que las narrativas del miedo, para hacerse efectivas, deben verse en los moldes y voces testimoniales que dan cuenta de una experiencia personal de violencia.¹⁰ Otro modo de pensar/decir las narrativas del miedo en las ciudades latinoamericanas de fines de siglo es imaginar a la urbe misma como la protagonista por excelencia de la violencia y a la crónica como una de las voces que la ciudad genera en su agonía. Es notable, en este sentido, el contraste entre la discursividad, la temática y la visión de la crónica más tradicional y una de las formas emergentes del género: la crónica roja que denuncia los relatos y personajes de la ciudad violenta. Por ello podemos hablar de una mirada de pesadilla, una visión alucinante de lo que las calles arrojan al tránsito de reporteros y cronistas, en cifras de víctimas, de sucesos delictivos, de impunidad legal y corrupción policial. Todo ello constituía tradicionalmente el material propio de una sección particular del periódico, las páginas rojas que recogían los sucesos sangrientos y violentos acontecidos en el espacio urbano.

Como señala Earle Herrera (1993) en el epígrafe, la nota roja se hospedaba genérica y temáticamente en las páginas sensacionalistas de la prensa, aquello que el lector con-

⁹ El tópico de la calle infernal ha sido ampliamente representado en cintas como *Amores Perros* (González Iñárritu, 2001); *De la calle* (Tort, 2001), *Perfume de violetas* (Sistach, 2002), *Cidade de Deus* (Meirelles, 2002) y *La virgen de los Sicarios* (Schroeder, 2000).

¹⁰ Se supone que las voces del miedo incluyen tanto las de las víctimas como las de los victimarios, tal y como queda registrado en la compilación testimonial editada en Caracas por José Roberto Duque y Boris Muñoz, (1995). En el libro editado por Rotker (2000a), se incluye precisamente una crónica de Alberto Salcedo Ramos donde se emplea la estrategia discursiva del relato testimonial (“La víctima del paseo”).

sultaba con la morbosidad de enterarse sobre una otredad que no le concernía personalmente. Pero hoy en día, la violencia ya no anida exclusivamente en las márgenes de la publicación periódica o en el diario de títulos amarillistas, pues la violencia se ha desbordado de tal manera que ha invadido todos los rincones de la urbe (ya no es una desgracia de los *otros*) y, en consecuencia, su relato se ha colado a otros espacios y géneros de la prensa escrita, la radio o la programación televisiva.

De pronto, la pesadilla de la violencia y el miedo se instalan en la cotidianidad de la calle reseñada por buena parte de la crónica urbana.¹¹ Y así el cronista sale de las oficinas del diario a observar con inquietud la degradación de su entorno y del alma de la ciudad tan socorrida por el nostálgico *flâneur* ahora reconvertido en un espectro que pena y sufre al seguir el ritmo de sus pisadas:

Baje usted al mediodía desde el estacionamiento y depósito del diario *El Nacional* hasta “El Tajo”, [...] baje por puro mirar no más este tajo de la ciudad más barata del mundo; baje sin bajar la vista y sentirá, así no sea poeta, un hondo tajo que le encoge el corazón. Aquellas tres mujeres de la esquina desde esta mañana ofrecen sus servicios a los transeúntes que simulan buscar direcciones imposibles. El tipo que ofrece destornilladores, convierte a éstos por un malabarismo en condones y mentoles infalibles. El sujeto que se le acerca le ofrecerá un reloj de marca remarcada e incierta procedencia... (Herrera 1993: 31).

La violencia urbana denunciada por cronistas como Earle Herrera, José Roberto Duque (Venezuela) o Alberto Salcedo Ramos, José Navia y Fernando Vallejo (Colombia) construyen versiones particulares de la corrupción urbana, de la ciudad como infierno. Para estos cronistas, un riesgo consistiría en la conversión de la reciente violencia en una colección de números y datos que materialicen el crimen y las muertes dentro del lenguaje de las estadísticas capaces de deshumanizar el drama. La tematización de la violencia en la crónica apuesta quizás a contrarrestar la falta de asombro de una población asediada por el crimen (la violencia cotidiana) al insistir en el recuento macabro, en la escena que busca instalarse en nuestra memoria más allá de la fugacidad de una nota roja consumida de voladas.

Debemos decir además que el escritor de crónicas de violencia, se manifiesta no sólo como el paseante atemorizado y amenazado por la ciudad del crimen. Se da igualmente el recurso a la reescritura de la nota roja y sus personajes, para reinscribir un género decididamente menor en el orden discursivo secundario de la crónica (Bajtín). Así, la crónica reconstruye algunas de las páginas y protagonistas estelares de la prensa amarillista dentro del tono más estilizado de la crónica periodístico-literaria. Asistimos así a una narrativa de la violencia menos escueta, menos apegada a los datos ‘duros’ del caso y que se permite una reflexión autorial que busca entablar un diálogo con el lector:

En los centros urbanos en perpetua expansión, se consolida y amplía un espacio: el del “desperdicio humano”. Cada ciudad con 800 mil o un millón de habitantes, genera su propia *zona prescindible*, compuesta por esa “gente sin oficio ni beneficio”, en el filo de la navaja entre la sobrevivencia y el delito (Monsiváis 1994: 90).

¹¹ Sobre este punto consúltese Rotker 2000b.

El cronista, tal y como apunta Herrera, “acude a las palabras para gritar que de todas partes están disparando” (Herrera 1993: 7), sirviéndose de la textualidad para denunciar el estado de emergencia que hoy se vive con particular intensidad en países como Colombia, Venezuela, México y Brasil.

Cronista cívico/político o la mirada que denuncia

Ya vimos que ante la degradación de la megalópolis y el asedio de la violencia y el crimen urbanos puede darse el discurso de la crónica roja. Pero este mismo panorama de corrupción y caos puede generar otro estilo de crónica que nace de la mirada crítica del cronista cívico. Digamos entonces que mientras la crónica roja se ocupa en relatar las distintas caras de la criminalidad urbana y su fatalidad, hay otro tipo de crónica que ahonda en el formato reporteril al indagar en los culpables, las causas, lo oculto tras la mascarada oficial del gobierno local. El cronista cívico es precisamente aquel que despliega una mirada inquisitoria frente al panorama de abusos y violencias inacabables. En este caso se hace de la violencia un hecho ejemplar, en lugar de la imagen cotidiana que reflejan las crónicas “rojas”. Así, en lugar de partir de las estadísticas, lo repetible y predecible, se privilegia el carácter de acontecimiento del suceso relatado por la crónica. Y si este cronista comparte con el de la nota roja el sesgo de tragedia que reviste a su noticia, hay menos de alarma y más de apuesta civil en esta narratividad que pareciera descubrir tras los sucesos urbanos una fuerza de cambio, una pulsión más democrática o justa de la repartición de las responsabilidades ciudadanas.¹² Sin embargo, esto no quiere decir que no se reitere en estas crónicas la imagen de un gobierno o fuerzas locales degradadas, o de una ciudadanía en crisis.

El cronista que denuncia y aspira a una remodelación civil ha logrado momentos ejemplares en algunas voces de los cronistas mexicanos de la última parte del siglo XX. *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska es quizás el texto más emblemático de esta corriente. También lo es el libro de crónicas de Carlos Monsiváis *Entrada Libre*. En Venezuela, José Ignacio Cabrujas se hizo partícipe de esta postura en algunos de los textos publicados en su columna del diario *El Nacional*. Hugo Prieto también sería nombre destacado en los noventa como lo muestra su libro *Todos somos Garimpeiros*. Y se hace necesaria esta conjunción del escritor crítico y el órgano de prensa que se afilie —de algún modo— a sus convicciones, creando los espacios necesarios para la publicación de las crónicas que reseñan momentos singulares de la vida urbana: terremotos, insurrecciones civiles, epidemias, derrumbes, etc. Es en estas coyunturas excepcionales cuando los males del estado político, cultural y administrativo se ponen en mayor evidencia, junto a prácticas de ineficiencia, burocracia fosilizada, corrupción, clientelismo, etc. La ciudad convulsionada invita así a una mirada un tanto ambivalente, pues de un lado se percibe el tono escéptico que comenta los lugares comunes de las prácticas de los gobiernos locales y, del otro, se atisba en los acontecimientos reseñados la posibilidad de un cambio y el relato de una ciudad más vivible:

¹² Ver el análisis al respecto en Bencomo (1998).

¿Cuáles son los elementos de unidad de los habitantes del DF? Los medios masivos y las sensaciones de agobio. Por lo demás, los capitalinos no disponen de un lenguaje político común, ni de tradiciones democráticas, ni de prácticas ciudadanas, ni de vías confiables de información. La urgencia de responder a la violencia del sismo crea la unidad momentánea que es vislumbramiento cívico [...] En los meses de septiembre y octubre la ciudad de México cambia. A la residencia presidencial de Los Pinos marchan costureras, médicos, vecinos de Tlatelolco, vecinos de Tepito, enfermeras. La presión modifica muchas decisiones y la acción civil es elemento de gobierno (Monsiváis 1987: 42-44).

Cronista figón (*voyeur*)

Aquí sentado, perfectamente seducido por mi soledad de voyeur, me encuentro a mitad de camino entre la ensoñación y la observación [...]

Edgardo Rodríguez Juliá

Entre las distintas miradas que un cronista despliega por su entorno hay una representativa por excelencia de la operatividad del cronista como productor de lecturas y textos sobre la urbe. Me estoy refiriendo a la concientización expresa que hace el autor de su posición de observador, siendo a partir de la mirada que todo el proceso de la escritura se elabora como progresivo deambular de la calle a la página, del sujeto que observa al que describe con palabras el escenario y los actores por él vigilados, disectados: “[...] *Cada vez que la veo* me pregunto: ¿qué pensará esta criatura mientras corre?” (Socorro 1994: 3; el subrayado es mío).

Con regularidad asistimos a un desencuentro entre el observador y lo observado, a un distanciamiento que se inscribe en el texto como marca de la posicionalidad intelectual de su autor:

El prejuicio de clases reduce hasta el límite paranoico: Por algo vine en taxi; ¿dónde demonios dejo el carro ahí en Lloréns? [...] *Mi pana*, ese lenguaje es como la cifra de una distancia insalvable entre mi condición y la de ellos [...] Pero no crean, también yo seré sometido a la mismísima reducción: Un blanquito de cara mofletuda, bigote de punta al ojo y espejuelos es presencia perturbadora en Lloréns (Rodríguez Juliá 1983: 12-13).

Baladas hechas en serie para conciertos en serie. Esto murmullo desde mi aislamiento generacional y de clase [...] (Monsiváis 1995: 191).

Se hace evidente en estos pasajes que el acto de ver al otro, de registrar visualmente sus gustos, comportamientos, modales, se lleva a cabo desde un “punto de vista” que no sólo es un horizonte escópico, sino el lugar del imaginario autorial ampliamente contaminado con sus prejuicios, valoraciones, sensibilidades y archivos. Sin embargo, el sentimiento de extrañamiento que expresa el cronista no menoscaba, en modo alguno, su interés por observar aquellos personajes o eventos que reseña. Muy por el contrario, habría que señalar que una de las características primordiales del autor de crónicas es ese impulso que le impele a observar con gusto, deleite, morbo, acuciosidad, el entorno.

Podríamos entonces señalar que al cronista le marcan, al menos, dos instancias de placer/saber: una vinculada al acto de observar, de desplegar sus dotes de *voyeur*, y otra más relacionada con el gusto por contar, por relatar con maestría aquello que el ojo o la libreta de notas ha capturado provisionalmente.

Por otro lado, dentro de las megalópolis contemporáneas donde se adelgaza la vivencia cotidiana de la calle y se potencian las redes imaginarias de la industria de la comunicación y el espectáculo, la idea misma de observar parece más pertinente que la lógica peatonal del paseante si pensamos en los modos más usuales de representación y congregación urbanas. Los conciertos o los eventos deportivos se presentan como las versiones más recientes de la colectividad reunida bajo un mismo ánimo. Vemos entonces que al cronista andador, deambulante, le sucede la figura del cronista fisgón que mira desde la comodidad de su asiento o de su lugar dentro de la multitud gozosa. Asistimos así a la conversión del cronista en espectador, pero esto no implica su inmersión definitiva en el público que le cobija, pues aquí viene nuevamente la idea de la subjetividad particular a ocasionar esa especie de aislamiento en el aglutinamiento que ya habíamos observado en ciertos pasajes del cronista *flâneur*:

¡¡Aquí está Willy Colón!! El gran Willy se embarca en su primer número... y el Century se vuelve campo de batalla, las detonaciones sustituyen a los magnavoces, la calidad parece bajo la distorsión, qué caso tuvo venir, me digo. *Miro a mi alrededor y no entiendo* (Monsiváis 1995: 119; el subrayado es mío).

Es igualmente importante señalar que la mirada del cronista *voyeur* se distingue entonces por su curiosidad y su carácter privado. De un lado, y como vemos en los cronistas del espectáculo, la mirada no se detiene tanto en las masas móviles de las calles y el exterior urbano, sino en las multitudes congregadas en un recinto, una arena de boxeo, una sala de concierto, un estadio. Es la mirada que cronistas como Carlos Monsiváis y Juan Villoro han hecho ya habitual en cierto tipo de reseña de los comportamientos gregarios contemporáneos. Pero hay también un tipo de mirada de cuño más privado, vinculada a las pulsiones del deseo de aquel que fisgonea a su alrededor descubriendo una ciudad y unos personajes erotizados, una cadencia lujuriosa de una urbe que se descubre observada y eso la inquieta y escandaliza. Se representa así en ciertas crónicas esta mirada desestabilizadora para las multitudes urbanas que se resguardan tras la aparente garantía de la homogeneización masiva:

Las califican como sesgadas, fijas, lujuriosas, sentimentales, socarronas, rehuyentes, ansiosas, rebeldes, serviles, irónicas, etcétera. Estos adjetivos no hablan de los ojos de los homosexuales en sí sino de cómo la sociedad establecida nos mira: somos parte de ella, sobre todo de su clase media, y a la vez la contradecimos; resultamos sus beneficiarios y sus críticos. Voluntaria o involuntariamente, al decidimos a ser como somos, lo hacemos *contra* ella y colaboramos a la disolución (Blanco 1981: 183).

Podríamos aquí hablar de las miradas del morbo y sus sesgos, como aquella que magistralmente recrea Rodríguez Juliá en su crónica maestra *Una noche con Iris Chacón* o aquella a las que nos ha habituado Pedro Lemebel a partir de algunos de sus textos sobre la ciudad que él describe con su 'ojo coliza'. Es este tipo de mirada, no sólo inquietante como apunta Blanco en su cita, sino reveladora de flujos libidinales que se advierten tras las apariencias convencionales, tal y como se observa en las siguientes líneas:

El Puma, quitándose una nívea camisa de seda (desde luego muy eróticamente) al compás pegajosísimo de *chévere, chévere, cuchévere*, no sólo entusiasmo y da los primeros pasos para la educación sexual de las jovencitas. Los líderes del dominó y de la democracia (o viceversa), al igual que los afanados caballeros de la retro-izquierda se masturban (¡se masturban mucho!), mientras José Luis está contoneándose en el ritmo álgido de *El pavo real* (Lerner 1984: 140-141).

La ciudad en fin de semana transforma sus calles en flujos que rebasan la libido, embriagando los cuerpos jóvenes con el deseo de turno; lo que sea, depende la hora, el money o el feroz aburrimiento que los hace invertir a veces la selva rizada de una doncella por el túnel mojado de la pasión ciudad-anal (Lemebel 1995: 123).

El cronista se presenta entonces como un impertinente fisgón que hunde sus pupilas no sólo en lo exteriormente observable, sino en las apetencias de una urbe que se ha vuelto remedo grotesco de esa otra pupila intermitente de la pantalla televisiva. Una y otra vez, el cronista mirón descubre en las multitudes y sus contoneos, los ecos de una educación sentimental gobernada por el imperio mediático. En otras palabras, en una sociedad de espectadores, el cronista *voyeur* se figura a sí mismo como una instancia no del todo colonizada por el poderoso lenguaje de los medios masivos.

Cronista sociólogo

En el colofón a modo de autocrítica de la compilación de crónicas *Amor perdido*, Monsiváis se refiere a la relación tácita entre la labor del cronista y la de un sociólogo de costumbres:

[...] ¿y no será redundante advertir que estos materiales –que en su mayoría se iniciaron periodísticamente [...]– tienden a la configuración cronicada de un panorama “de costumbres”, “de moral social” o de Figuras Sintomáticas y Fenómenos Significativos del México del siglo xx? (Monsiváis 1977: 347).

A lo que se refiere Monsiváis en estas líneas es al rasgo probablemente más difundido de la mirada cronística, la de captar los signos de una identidad, comportamiento o sensibilidad comunitaria y de época. La ciudad se figura entonces como el laboratorio por excelencia de nuevas modas, tipologías emergentes y conductas seriadas. La crónica urbana pasa a gloriar los modos y usos urbanos con un afán descriptivo que la emparenta a ratos con la nota costumbrista. Se advierte así el gusto del cronista por catalogar y organizar el caos urbano a partir de categorías reconocibles. Según Rossana Reguillo (1999), la crónica se encarga de narrar las distintas ciudades que conviven en una misma urbe y, al mismo tiempo, pone a dialogar a las distintas voces y rituales que conforman el tejido social. Esta misma autora se hace partícipe de esta mirada sociológica cuando destaca en su volumen de crónicas urbanas un conjunto de tipologías juveniles donde encontramos al marginal, al esotérico, al migrante, a la niña bien, al miembro de la generación X, al enfermo de sida, etc. Guadalupe Loaeza también ha alcanzado popularidad entre los lectores mexicanos que siguen fielmente sus retratos periodísticos de los modos, gustos y sensibilidades de las clases pudientes mexicanas (una especie de reelaboración narrativa de las tradicionales crónicas de “sociedad”).

En este sentido, la crónica sociológica que explora en las zonas de los otros, de sus hábitos y apariencias, cuenta con la complicidad lectora que se recrea al hurgar en la vida ajena desde el atisbo que le ofrece el texto. Se entera así el lector de lo que hace, cree, sueña, su conciudadano más o menos privilegiado:

Antonia forma parte del ejército infantil integrado por miles de héroes y heroínas de la sobrevivencia, aquellos para los que cada minuto de estar vivos es casi un milagro. La Tony, como la conocen sus cuates, tiene ya 11 años; o sea, es de las veteranas. Ya de plano no se acuerda y una sombra de duda le cruza por la carita prematuramente envejecida cuando alguien le pregunta que desde cuándo anda en la calle, por no decir vivir, que se oye feo. Uhh, pos sepa, contesta mientras separa con los ojos brillantes lo que le sirve y lo que no del botín que rescató de un bote de basura: bien muchos, añade, desde que estaba chiquita (Reguillo 1999: 56).

La crónica sociológica se conforma con retazos de historias, de personajes, de acciones, que aluden al carácter heterogéneo de una ciudadanía irreducible a fórmulas o imágenes totalizadoras.

Si hoy en día asistimos a la fragmentación e inabarcabilidad de la urbe, la crónica urbana apuesta narrativamente por la reconstrucción de los sentidos urbanos pasando —como hemos visto— por los lenguajes de la historia, la violencia, la política. La mirada y el enfoque sociológico colaboran también en gran medida con la empresa decodificadora de un género que nos orienta dentro de distintas cartografías urbanas desde un imaginario y un lenguaje menos aséptico que el de una guía turística o el de las estadísticas de algún organismo local o multinacional. Lo interesante del discurso de la crónica urbana es la invitación a descubrir la ciudad a partir de miradas perspicaces. Y con ella y a través de sus textos nos disponemos a (re)visar un paisaje que nos puede haber estado ocultando sus múltiples perfiles y lenguajes.

Bibliografía

- Bellinghausen, Hermann (1987): *Crónica de multitudes*. México, D. F.: Océano.
- Bencomo, Anadeli (1998): “Representaciones de lo popular urbano en la crónica mexicana contemporánea”. En: *Estudios*, 6/11, pp. 191-201.
- (2002): *Voces y voceros de la megalópolis*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Blanco, José Joaquín (1981): *Función de medianoche*. México, D. F.: Era.
- (1990a): *Un chavo bien helado*. México, D. F.: Era.
- (1990b): *Los mexicanos se pintan solos. Crónicas, paisajes, personajes de la Ciudad de México*. México, D. F.: Pórtico de la Ciudad de México.
- Corona, Ignacio (2002): “At the Intersection: Chronicle and Ethnography”. En: Corona, Ignacio/Jørgensen, Beth (eds.): *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Albany: State University of New York Press, pp. 123-156.
- De Certeau, Michel (1990): *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard.
- Duque, José Roberto/Muñoz, Boris (1995): *La ley de la calle*. Caracas: Fundarte/Alcaldía de Caracas.
- Foucault, Michel (1984): “¿Qué es un autor?”. En: *Dialéctica*, Año IX, 16, pp. 51-82.
- Franco, Jean (2002): *The Decline and Fall of the Lettered City*. Boston: Harvard University Press.
- Garaycochea, Oscar/Jiménez, Ricardo (1993): *Caracas desde el carro*. Caracas: Fundarte/Alcaldía de Caracas.

- Herrera, Earle (1993): *Caracas 9 mm. Valle de balas*. Caracas: Alfadil.
- Lemebel, Pedro (1995): *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Lerner, Elisa (1984): *Crónicas ginecológicas*. Caracas: Línea Editores.
- López Velarde, Ramón (1979): *Obras*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Martí, José (1991): *Obras Completas*. Tomos 9-13. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Mazlish, Bruce (1994): "The *flâneur*: from spectator to representation". En: Tester, Keith (1994): *The Flâneur*. London/New York: Routledge, pp. 43-60.
- Mendoza, Soledad (ed.) (1980): *Así es Caracas*. Caracas: Ed. Ateneo de Caracas.
- Monsiváis, Carlos (1977): *Amor perdido*. México, D. F.: Era.
- (1980): *A Uds. les consta. Antología de la crónica en México*. México, D. F.: Era.
- (1987): *Entrada Libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México, D. F.: Era.
- (1994): *Los mil y un velorios*. México, D. F.: Alianza.
- (1995): *Los rituales del caos*. México, D. F.: Era.
- Navia, José (1998): *El lado oscuro. Crónicas urbanas*. Bogotá: Gerardo Rivas Moreno Editor.
- Novo, Salvador (1996): *Viajes y Ensayos*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Poblete, Juan (2003): "La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel". En: Muñoz, Boris/Spitta, Silvia (eds.): *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: ILLI/Biblioteca de América, pp. 117-137.
- Ramos, Julio (1989): *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Reguillo, Rossana (1999): *Ciudadano N. Crónicas de la diversidad*. México, D. F.: Iteso.
- (2002): "Border(line) Texts: The Chronicle, Writing in the Open". En: Corona, Ignacio/Jørgensen, Beth (eds.): *The Contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*. Albany: State University of New York Press, pp. 51-60.
- Rodríguez Juliá, Edgardo (1983): *El entierro de Cortijo*. San Juan: Huracán.
- (1986): *Una noche con Iris Chacón*. San Juan: Antillana.
- Rojas, Aristides (1994): *Crónica de Caracas*. Caracas: Fundarte/Alcaldía de Caracas.
- Rotker, Susana (ed.) (2000a): *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad.
- (2000b): "Nosotros somos los otros". En: Rotker, Susana (ed.): *Ciudadanías del miedo*, pp. 217-230.
- Socorro, Milagros (1994): "La Venus del Cafetal". En: *El Diario de Caracas*, 29 abril, pp. 2-3.
- Tester, Keith (1994): *The Flâneur*. London/New York: Routledge.
- Uslar Pietri, Arturo (1960): *La ciudad de nadie*. Buenos Aires: Losada.
- Yanez, Oscar (2003): "Empeñaban los dientes". En: *El Universal*, viernes 23 de mayo <<http://www.eluniversal.com/ccs.shtml>>.