

ITINERARIOS DEL CRONISTA SOBRE MIGUEL EDUARDO PARDO¹

Álvaro Contreras

Universidad de Los Andes

Mérida – Venezuela

alconber@gmail.com

Recibido: 2016-09-12

Aceptado: 2016-12-02

RESUMEN

La crónica modernista se constituyó en un desafío para el escritor finisecular, pues a través de la institución periodística el cronista entró en una relación comercial con su escritura debiendo adaptar sus textos a las exigencias del mercado sin por ello abandonar el aspecto literario. Al ver tratadas sus crónicas como mercancías, el escritor modernista funda entonces una nueva relación con su trabajo literario basada en el criterio estético y comercial. José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío y Miguel Eduardo Pardo hicieron de la crónica modernista no sólo una vitrina abierta a la exposición de las mercancías de la vida moderna, sino además un espacio de reflexión sobre los cambios en las condiciones del trabajo intelectual. En este sentido, el presente artículo trata de estudiar la labor de cronista de Pardo, recogida parcialmente en sus libros *Viajeras. Prosa y versos* (1892), *Al trote. Siluetas, croquis, rasgos, artículos literarios y descripciones instantáneas de París y Madrid* (1894) y *Volanderas (Pluma y lápiz)* (1895).

Palabras clave: Crónica modernista – literatura venezolana

¹ Este artículo forma parte de un proyecto de investigación adscrito al CDCHTA de la Universidad de Los Andes (Código: H-1498-15-06-B).

Chronicler's itineraries
About Miguel Eduardo Pardo

ABSTRACT

The modernist chronicle constituted a challenge for the writer of the end of the century, because through the journalistic institution, the chronicler went into a commercial relationship with his writing, must adapt his texts to the requirements of the market without abandon the literary aspect. Seeing his chronicles treated like merchandise, the modernist writer decide to found a new relationship with his literary work based on the aesthetic and commercial judgment. José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío and Miguel Eduardo Pardo take the modernist chronicle into an open window of the modernist life's merchandise, and also, into a space of reflection about the changes in the conditions of the intellectual work. In this way, this article wants to present a study about the Pardo's chronicle work that was recollected in his books *Viajeras. Prosa y versos* (1892), *Al trote. Siluetas, croquis, rasgos, artículos literarios y descripciones instantáneas de París y Madrid* (Trotting. Silhouettes, sketches, features, literary articles and instant descriptions of Paris and Madrid) (1894) and *Volanderas (Pluma y lápiz)* (Volanderas. Pen and pencil) (1895).

Key words: Chronicle modernist - Venezuelan literature

Soy el hombre “eternamente urgido”. Lo contrario acontece al señor Calcaño, que se pasa las horas muertas en su sillón de la Academia atiborrando notas y citas, que, a transcribirlas, ofrecerían precioso contingente para sus obras. Yo no puedo atender a esos exquisitismos retóricos, y por de contado este artículo, cuya próxima perspectiva es el correo de mañana, va aventurando sus ideas
Miguel Eduardo Pardo

El periodista está estimulado por el plazo. Cuando tiene tiempo, escribe peor
Karl Krauss

1. EL ASEDIO DE LOS DÍAS

Entre 1892 y 1895, breve período que corresponde a su intenso peregrinar por tierras españolas y francesas, Pardo publica tres libros de crónicas: *Viajeras. Prosa y versos* (1892), *Al trote. Siluetas, croquis, rasgos, artículos literarios y descripciones instantáneas de París y Madrid* (1894) y *Volanderas (Pluma y lápiz)* (1895). Es importante tener en cuenta cómo Pardo considera su escritura periodística, cómo piensa el oficio de cronista en términos profesionales de economía y tiempo, como si el trabajo de escritura, a la vez que permite afirmar su conciencia profesional, hace que el propio escritor se convierta en esclavo de su cotidianidad; como si la precaria condición económica formara parte de una carencia de tiempo (para vivir y escribir bien), en fin, como si la falta de un excedente económico sólo pudiera traducirse en el marco de una celebración del instante vivido, de una escritura sin “exquisitismos retóricos”. Así es como nace la crónica modernista, entre la servidumbre a la fórmula tiempo-dinero y la soberanía de la escritura: una servidumbre que se ejerce no en los espacios institucionales y privados de la Academia, el gabinete o la biblioteca personal, sino en los espacios soberanos del café, la calle, la oficina del periódico, el teatro o la cervecería. Estos cambios pueden advertirse en el prólogo a su obra *Viajeras*, donde señala la circunstancia de escritura de sus textos, la mayoría de ellos redactados “en los rincones del hotel, en las cámaras del buque, en las plataformas de los wagones (sic), y hasta en los empolvados asientos de una diligencia, oyendo los chicotazos del auriga” (1892: V). Exponer estas condiciones de creación como un episodio atravesado por la inmediatez de la experiencia, implica también la invención de unos sucesos, pero, sobre todo, y quizás lo más decisivo, de un espacio al margen de los libros donde tuviera cabida otro mensaje en otro lenguaje y en otro papel, un proceso que Pardo lleva a cabo de modo personal por la consiguiente necesidad de organizar la duración de esos restos de papeles, los desperdicios

amados de un “libro enclenque”:

De ahí que los llame: Viajeras... porque fueron hechos, como al esfumino, en las amarillas márgenes del periódico, en las hojas rucias del libro de lectura, oficiando de arenilla el polvo de la carretera o la lluvia de carbón que sopla al respirar la máquina del tren. Viajeras, sí, fugitivas, inconclusas, gastando el traje de confianza del diario callejero; por eso sirven más al papel crudo del pregón, que al satinado del libro; por eso ufánome que se hayan perdido muchas en las correrías de los viajes: Revistas, Apuntaciones, Croquis, en revuelta confusión se fugaron de la maleta de trapo; lo que resta, es decir, el desperdicio, la hez, pero hez y desperdicio amados, forman este libro enclenque, que va a demandar el cariño de las manos que lo hojeen y la indulgencia de los ojos que han de contemplar su mal vestir, su despreocupada toilette. (id.).

Si el primer libro de crónicas de Pardo lleva impreso en el título la imagen del escritor viajero, su segundo libro, titulado *Al trote*, pareciera metaforizar con mayor intensidad esas relaciones convencionales entre escritura e ideología del trabajo en las crónicas de Pardo. Luis Bonafoux, al prologar este libro, advierte cómo esas relaciones esconden secretamente una tensión en que cada una trata de devorar a la otra: “Mentira parece que pueda entretenerse en devaneos literarios quien vive esclavizado a la dura tarea del periodismo” (Bonafoux, 1894: II). En *Al trote*, Pardo recoge las crónicas escritas para diversos “periódicos de América, a quienes narra el acontecimiento de cada día, colaboraciones literarias en la prensa madrileña y a todo esto *jen route!* siempre en marcha” (I). En

una prosa “breve, sintética y vibrante” (V), vistas las cosas a través del “temperamento” (IV), Pardo ofrece un panorama de todo “lo que consume la prensa diaria” (II). Esta estrategia de presentación de Bonafoux al medio intelectual español, vuelve aparecer en el “Prólogo sin pretensiones” de Pardo a su libro *Volanderas*, estrategia que consiste en la construcción de un punto de vista histórico de los materiales de trabajo, de manera que nos permite apreciar la labor de valoración y los criterios de selección de los textos. Se trata de artículos y crónicas “hechos, no para la blanca y pulida página del libro sino para la cruda y estrecha del periódico diario”, elaborados “en horas, digo en minutos, con letras como escarabajos, sin puntos ni comas casi, sin la laboriosidad lenta que exige toda tarea literaria” (1895: V). El problema aquí es la severa distancia que se plantea entre el oficio periodístico y el trabajo literario, problema que se propone no tanto en términos de procedimientos artísticos como de la dinámica propia de la vida moderna. Esta percepción real de la falta de tiempo es accesible al intelectual en su intento de profesionalización, por un lado, y en ese juego entre racionalización y fragmentación propio de la modernidad en el cual se encuentra atrapado, por otro. Lentitud y rapidez remiten a dos modos de vivir la escritura, pero también a dos maneras de representar las relaciones del escritor con la institución literaria: en un extremo “la blanca y pulida página del libro”, en el otro, las “desordenadas producciones” asediadas por “críticos ceñudos, lúgubres y severos” (*id.*)².

2 Estas afirmaciones de Pardo sobre su oficio de escritor, que parecen razonables, encuentran posiciones opuestas, como las de Manuel Ugarte, que las contradicen, no sólo en su valoración sino en otros aspectos. En un artículo sobre la muerte de Pardo, Ugarte revela este contraste debido a la inclusión de argumentos que se refieren tanto a la personalidad de Pardo como a su obra literaria: parte del texto habla del carácter de Pardo (“Sincero, impetuoso locuaz”), otra parte corresponde al oficio de cronista (“Sus crónicas apasionadas, sus opiniones resueltas, habían creado a su alrededor una buena atmósfera de enemistades y de simpatías que se han unificado naturalmente ahora con una sola genuflexión de respeto”, 1908:175). No es difícil, entonces, decir cuál de todos estos aspectos es tomado como foco de análisis por el escritor argentino: la obra literaria de Pardo no era producto “de una labor paciente, sino de una improvisación prodigiosa”, a la que correspondía un estilo “desigual, incorrecto de muchos casos, pero cautivante siempre” (*id.*). Esta visión de la vida-obra de Pardo iba a convertirse en un lugar común: su legado literario se reduce a “Algunos libros en los estantes y una notoriedad dentro de su

Puede verse en este punto la importancia de la idea de coleccionar como parte integral en la concepción del libro: se compila aquello que resta del trabajo diario, lo visto y lo vivido a cada instante; el *repórter*, “atropellado de continuo por los sucesos” (Pardo, 1895: V), registra en esta colección confusa de su producción también una expectativa de lectura para sus textos: no la del libro como objeto artístico, concebido según las reglas de orden y coherencia (estilística, temática, sintáctica), sino la del libro “variado”, “majadero”, “frívolo”, jamás “Académico” (VII), algo así como una “ensalada nutrida de todos los ingredientes y especies” (VI), esto es, el lugar de lectura del paseante urbano, poseedor de un breve tiempo para sumergirse en las banalidades que cuenta el *magazín*³. Estas direcciones de escritura y lectura fueron las que Pardo hizo notorias en los mismos títulos de sus libros: *Viajeras*, *Al trote*, *Volanderas*. De hecho, en cada una de esas obras expuso la imagen del escritor ambulante, integrado al mercado de revistas y periódicos, atraído por los chismes de la ciudad y por la utilidad mercantil de su trabajo. Esta imagen representaba un desafío a la figura del artista viajero que por ese entonces celebraban los textos *Sensaciones de viaje* [1896], *De mis romerías* [1898], de Díaz Rodríguez, y *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), de Gómez Carrillo.

Al desarrollar la idea del libro de viajes en Díaz Rodríguez como “odisea de artista” (1896: XIV), Pedro Emilio Coll, en el prólogo a *Confidencias de Psiquis*, examina lo que hace posible el origen del deseo de viajar, aquello capaz de determinar la “ingénita aptitud para gozar y sufrir” (XII). Se viaja por placer, “por curarse del mal de vivir” (id.), “por “darle tregua al pensar” o “para pensar

generación” (176), su imagen de *hombre eternamente urgido* le hace arrojar “en desorden y al azar todas las floraciones de su alma, para tratar de salvar cuanto fuera posible de la inundación de sombra que adivinaba en el horizonte” (175).

³ El formato del *magazín*, como aclara Sarlo, “tenía a la miscelánea como método de armado de los materiales literarios y artísticos que incluía. La miscelánea aparece como ‘forma’ de las curiosidades, pero es también por definición, una forma de lo relativamente breve, de lo que puede ser leído de una sentada, como la entrega del folletín, el poema o el cuento” (2007:66).

intensamente” (XIV). La cuestión se decide entre dos modelos de viajeros: Humboldt y Loti, el primero asumiendo el viaje como descubrimiento o comprobación de las leyes de la naturaleza, el segundo como una experiencia interior. Es precisamente contra esta identificación del artista por su “sensibilidad exquisita” (XVI) que Pardo se rebela en sus crónicas, para afirmar su alejamiento de los “exquisitismos retóricos”, y exponer las incomodidades físicas de su escritura. Veamos la imagen cómplice que Coll ofrece a propósito del lugar de trabajo de Díaz Rodríguez:

En el gabinete de trabajo tapizado de anaqueles que se cimbran al peso de copiosos volúmenes, me leyó Díaz Rodríguez, con voz llena de modulaciones, los manuscritos de las Confidencias de Psiquis. Sujetaba con una mano las cuartillas, mientras que con la otra parecía destrenzar una invisible cabellera de mujer; seguir los contornos de una figura femenina oculta a mi vista (XVI-XVII).

Este nuevo uso de la figura del artista viajero la expuso el mismo Díaz Rodríguez en su artículo “Alma de viajero” incluido en su libro *De mis romerías*. Allí traza el deslinde entre dos tipos de viajeros: “los que viajan movidos de la sed de oro” (1917:7), y aquellos que persiguen “los vaporosos fantasmas del amor y la belleza” (8). Esta polarización podemos pensar es de tipo ideológico: a la finalidad económica se opone el enriquecimiento espiritual; a la posesión utilitaria de la ciudad que realiza el turista, se opone la contemplación estética del artista, transformando los *objetos* de la ciudad –un balcón, un árbol, el perfil de una mujer hermosa, una calle, un banco de piedra (10-11)– en lazos afectivos. Hay entonces el deseo de trazar una vinculación práctica y estética con la ciudad, deseo que además se traduce en una visión selectiva de

los elementos urbanos. En *Sensaciones de viaje*, Díaz Rodríguez ya había insistido en marcar estas dos formas de vinculación que se materializan en el lenguaje, en la posición de los cuerpos, en los trayectos que cada quien elige en sus paseos. De visita en la Ciudad Eterna, comenta el autor: “Uno de los compañeros de viaje” se indigna “cada vez que tropieza con algún inglés o tudesco, en actitud de admirar una obra de arte, a la vez que lee de cuando en cuando en el *Baedeker*” (1917: 156)⁴. Estos viajeros, mientras buscan nombre y fechas en la guía turística, “la gracia, el perfume y la poesía de los monumentos se le escapan” (í.d.). Este mismo amigo le asegura a Díaz Rodríguez, “que lo único pobre y ridículo que el viajero divisa entre las ruinas del Foro es el viajero mismo” (157). Es a propósito de esa visión programada y ofrecida por la guía turística que el artista viajero plantea el problema de la sensibilidad a las cosas de la ciudad. Si, en efecto, el *Baedeker* funciona para el turista como un manual histórico, ¿cómo debe entenderse lo “histórico” para el artista? Es aquí donde el problema del otro uso del tiempo encuentra su formulación. La estrategia del viajero artista es clara: se trata de prescindir de la experiencia ordenada, de las zonas visibles en las rutas turísticas, de las direcciones impresas en los manuales, de las imposiciones de un modo de saber, oír y ver la ciudad, de aquellas trayectorias que deciden la historicidad de los monumentos ciudadanos. En Nápoles, Díaz Rodríguez hace la proposición a sus compañeros de viaje de prescindir del *Baedeker*, pues para “conocer de cerca” la ciudad es preciso no “seguir el camino vulgar señalado por las guías”, menos aún ir a esos hoteles de costumbres francesas donde reposan “alemanes llanotes e inglesas remilgadas” (184). Este interesante reflexionar sobre el itinerario de este viajero ideal, en

4 José Antonio Castro emplea el término literatura de viajes en una forma exactamente opuesta a la sugerida por nosotros. Para Castro, el “relato de viajes” constituye “un género inferior” (1973:45); a propósito de *Sensaciones de viaje* señala: “El primer libro donde Díaz Rodríguez recoge sus andanzas de viaje participa de una cierta intrascendencia que le impone el género, y en ciertos momentos no ve más allá de lo que podría decir un simple guía turístico, pero hay ya en sus escritos un aire de modernidad, un estar al día con la nueva literatura de la época” (í.d.).

ese breve mapamundi de sus goces artísticos, pues en ese itinerario están inscritas unas nociones convencionales de modernidad y modernización, de historicidad, de sociabilidad, nociones que transformaba la mayoría de las veces lo ideal del viaje en una prueba de resistencia a la subjetividad del viajero, un reto a la integridad de su yo. Si en Roma, por ejemplo, es posible prescindir del guía, en ciudades como Constantinopla es impensable no acudir en su ayuda:

El recién llegado que se dé a caminar a la ventura por las calles, arriesga no tornar al punto de partida sino muy difícilmente, de modo que el guía, inútil en casi todas las ciudades europeas, es en Constantinopla indispensable, por lo menos para el viajero que sólo dispone de breve tiempo (221)⁵.

Dentro de los términos de esta misma fórmula del artista paseante, Gómez Carrillo escribe el texto “La psicología del viajero”, autor con quien Pardo mantuvo siempre relaciones no cordiales⁶. En este breve artículo, el escritor guatemalteco habla del “viajero artista” (1912: 12) como ese “nómada ideal” (13) dispuesto siempre a dejarse guiar por su instinto de novedad, por aquellas asociaciones sensibles que la imaginación establece entre los signos exteriores de un país y la subjetividad que los contempla. Sólo en este nivel profundo de la sensibilidad se revela la esencia del viaje: “yo no busco nunca en los libros de viaje el alma de los países que me interesan” (7). Y continúa: “Lo que busco es algo más frívolo, más sutil, más pintoresco, más poético y más positivo: la sensación” (id.). A partir

5 Para una redefinición del “estatus privilegiado del viajero” en oposición a la figura del turista, ver el trabajo de Pera, 1998.

6 Forma parte del anecdotario modernista, el duelo a espada, en 1903, entre Pardo y Gómez Carrillo, por motivos hasta ahora desconocidos, y donde resulta vencedor el escritor venezolano. El mismo Pardo, en una carta remitida al periódico madrileño El Herald, deja constancia de este singular combate. En esta nota aclara que el duelo no se debió “a la vieja y ya olvidada cuestión de Cotarelo: “el negocio Cotarelo nada tiene que ver con el asunto resuelto ayer por medio de las armas” (Pardo, 1903:1).

de esta revelación puede el viajero asumir la escritura del viaje a contrapelo de la guía turística: su mirada opera como un mecanismo de invención cultural (“ya sabes por Bourget que las observaciones sobre las sociedades extranjeras no son sino pedantes invenciones”, p. 11), conduce al lector por zonas desconocidas evitando los “los detalles baedekerianos” (12), no le indica al lector culto lo que debe mirar, ni se detiene en cosas triviales, pues los detalles son para un lector que desconoce el país. Debemos pues insistir sobre dos puntos: se trata de una mirada que basa su autoridad en la experiencia del “Yo he visto” (8,9), y en esta experiencia el viajero graba su itinerario ideológico; y por lo tanto, de la composición de un mapa textual y político, pues el artista viajero a la vez que habla de lo “sensible y lo variable” de los paisajes urbanos, de las ciudades que están dentro de una ciudad, libera el texto de la información libresca, del detalle histórico, del dato geográfico, transformando lo visto en una trama de afectos. La expresión, “Un pueblo no debe pesar entre las páginas” (12), alude precisamente a este nuevo mapa político de las ideas de ciudad y nación.

Debemos pues considerar el itinerario del artista viajero y del cronista como producto de dos economías del viaje y la escritura, una diferencia que no se resuelve sólo en consideraciones de tipo monetario, o en el exceso o carencia de tiempo, sino que abarca la tensión entre dos modos de inserción del intelectual en el mercado literario, dos modos de organizar el trabajo intelectual en la cultura democratizada finisecular. Así como el viaje del nómada ideal queda grabado en los capítulos del libro, de igual manera la estructura de la crónica se impregna de los desplazamientos del cronista por la ciudad, de sus visitas al teatro o al café, de sus relaciones sociales, de sus simpatías y sus odios. Rubén Darío hace la siguiente aclaración a sus lectores (1 de enero de 1899), en una de sus crónicas de *España contemporánea*:

La Nación me ha enviado a Madrid a que diga la verdad, y no he de decir sino lo que en realidad observe y siente. Por eso me informo por todas partes; por eso voy a todos los lugares y paso una noche del “saloncillo” del Español a las reuniones semibarriolatinescas de Fornos; en un mismo día he visto a un académico, a un militar llegado de Filipinas, a un actor, a Luis Taboada y a un torero. Y anoche, hasta última hora, he ido del Real al Music Hall, y mis interlocutores han sido, el joven conde O’Reily, Icaza, el diplomático escritor, Pepe Sabater, Pinedo, y un joven repórter... Ya veis que estoy en mi Madrid (1907:30-31)⁷.

2. TIEMPOS DEL CRONISTA

La crónica modernista se constituyó en un desafío para el escritor finisecular, pues a través de la institución periodística entró en una relación comercial con su escritura, debiendo adaptar sus textos a las exigencias del mercado sin por ello abandonar el aspecto literario. Al ver tratadas sus crónicas como mercancías, el escritor modernista funda entonces una nueva relación con su trabajo literario basada en el criterio estético y comercial. José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique Gómez Carrillo, João do Rio, Rubén Darío y Miguel Eduardo Pardo hicieron de la crónica modernista no sólo una vitrina abierta a la exposición de las mercancías de la vida moderna, sino además un espacio de reflexión sobre los cambios

⁷ Gutiérrez Girardot, a propósito de las crónicas de Darío sobre Madrid, habla del “condicionamiento especial” de este tipo de escritura: el “proceso de profesionalización del escritor en los países de lengua española”, “su sometimiento a la ley de oferta y demanda, sin el cual la existencia del escritor resultaría incompatible con las exigencias de «profesionalización» estética, es decir, de rigurosidad y de cálculo en la elaboración poética que postulaba el Modernismo” (1993:152). Respecto al horizonte español dibujado por Darío en *España contemporánea*, agrega: “El libro no es, como suele asegurarse, un vasto panorama o retablo histórico de la España finisecular. Se echan de menos, por ejemplo, páginas sobre la situación social de las masas trabajadoras. El libro es, en cambio, un testimonio de la apropiación de Madrid, en el sentido de que al acercarse a los aspectos que le llaman la atención va haciéndose ciudadano de Madrid y al mismo tiempo crea el Madrid del que es ciudadano” (id.).

en las condiciones del trabajo intelectual, las nuevas fuerzas del mercado editorial que demandaba temas novedosos, formas literarias flexibles, horas extras de trabajo robadas al ocio de las grandes ciudades. Cuáles son esas condiciones. Cómo actúan esas fuerzas en la escritura de esos años, y cómo actuarán en los años siguientes. Si bien es cierto que, en cierto modo, el dinero marca la producción literaria, es necesario no abandonar la escritura de tal modo que el mercado sea la única regla con la cual medir el efecto estético, la originalidad de dicha producción. De allí que sea posible identificar esa doble preocupación formulada por Gómez Carrillo en su artículo “El dinero y el arte”. La primera relacionada con el precio de la escritura, la relación económica entre del número de páginas y su valor pecuniario, de donde derivaría otra cuestión fundamental, los derechos de autor: “todo aquel que produce e imprime tiene la conciencia de que su labor es un artículo industrial que debe ser protegido por las leyes contra la codicia ajena”, al igual “que una joya o un espejo” (1921: 246-247). La segunda, estrechamente relacionada con la anterior, apunta a los modos como el mercado modela las formas de escritura, como en la misma medida en que el mercado produce temas de moda e ideas también fabrica escritores adaptados a dichos asuntos. Al escritor, en esta nueva etapa de sus relaciones con el mercado, lo mueve un ideal inédito: no “que *lo lean*” sino “que *lo compren*” (250).

Podemos pensar la crónica como un relato que basa su autoridad en la experiencia de lo cotidiano, en el suceso excepcional y frágil que cubre la vida diaria. En tanto fábula de la cotidianidad anclada en la contingencia del día a día, su referencia al tiempo presente incluye la percepción de las diversas experiencias y objetos que abarcan la modernidad. Para Susana Rotker, la crónica aportaría a los modernistas “no sólo una práctica de escritura” sino además “una conciencia concreta de su instrumento y nuevas formas de percepción” (2005: 118), lo que mediaría incluso en la apreciación

de los “*temas poetizables*: el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante” (id.). El *chroniqueur*, como ha señalado Aníbal González, “realiza una minuciosa «arqueología del presente», reconstituyendo, representando, exhumando el acontecimiento del detritus que lo envuelve” (1983: 74). Esta arqueología y, a su vez, esa visión del suceso moderno como residuo ciudadano, no aparece tal vez en ningún lugar con tanta evidencia como en aquellas crónicas donde se expone de manera simultánea el gesto de caminar, mirar y escribir, proponiendo un modelo de lectura del mundo moderno: interpretar la superficie de las cosas, acechar el significado grabado en el límite de los objetos. Las consecuencias que estos procesos de interpretación tienen en la constitución de la crónica como mercancía son significativas porque pueden pasar por la formación de una ética del trabajo. Qué tipo de escritura puede construirse sobre la superficie de los objetos. Ciertamente, una escritura personal, ligada a las vivencias del mundo moderno, y otra de valor económico, relacionada con el reconocimiento social de la producción literaria. En la noción de corresponsal está grabada pues la idea de un tratamiento comercial de la escritura y del arte como mercancía. Lo que ve, describe o siente el cronista, tiene un precio; obedece a una transformación. La escritura deviene en un laboratorio donde se experimentan los cambios del mundo material, donde lo visto en las calles, en los teatros, en los cafés, se transforma en objetos de uso urbano. Para Ángel Rama, la novedad fue “la gran obsesión” y la estrategia del “mercado” dirigida a arrasar con los valores tradicionales (1985b: 69). La novedad, junto con la concisión y la amenidad, se constituyen en las tres operaciones principales que caracterizan la crónica en tanto modo narrativo ligado al formato del periódico o la revista ilustrada. De este estatuto narrativo, escenario de noticias y novedades, de encuentro con la vida heterogénea ciudadana, deriva su atención a los temas cotidianos, a la experiencia de los nuevos lectores, la levedad del tono crítico, la inserción del

suceso insólito dentro del imaginario de la modernidad; del mismo deseo de reorganizar los segmentos de la experiencia social emerge lo fragmentario de la crónica, entendiendo lo fragmentario como experiencia extensiva de la ciudad: calles, teatros, cafés, mercados, cervecerías, simbolizan el *itinerario* ciudadano del cronista, los nuevos circuitos de comunicación literaria, pero también señalan el aspecto formal de la misma crónica, su diseño fraccionado y plural. Una caminata por la ciudad puede así devenir además de vivencia exterior en un gesto documental y reflexivo. Las andanzas del cronista son también movilidad social, movilidad ya no narrada desde un ángulo satírico sino abierta a una zona de contactos, con una perspectiva narrativa más libre, menos moralizante.

Estas ideas básicas en torno a la crónica produjeron, en la reflexión del escritor modernista sobre su escritura, la común idea del intelectual “eternamente en apuros”, como lo dibujara Pardo, del escritor sin tiempo (para la escritura) y sin dinero (con problemas económicos para desarrollar sus actividades públicas). Ahora bien, cómo penetra esta falta de tiempo y dinero en la escritura, cómo se imponen estas carencias en el oficio del cronista. El argumento de Rama es que hacia finales de siglo se están transformando las estructuras que vinculan, no sólo las relaciones del escritor con la sociedad, sino las del escritor con el saber: asistimos a una transición del saber ilustrado a las impresiones ligeras del viajero, del “conocimiento profundo y aun la concepción de la felicidad como un agotamiento de la experiencia”, al “relampagueo epidérmico de la ‘sensación’” (1985b: 70). Es así como surgen las nociones de “encanto”, “sensaciones”, tan comunes en los títulos de muchos libros de crónicas, una manera de imaginar la constitución de un nuevo saber y de traducir las nuevas relaciones con el tiempo de trabajo. Recordemos algunos de esos títulos: de Enrique Gómez Carrillo, *Sensaciones de arte* (1893), *Sensaciones de París y de Madrid* (1900), *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India,*

la China y el Japón (1900), *El alma encantadora de París* (1902), *El encanto de Buenos Aires* (1914); de Manuel Díaz Rodríguez, *Sensaciones de viaje* (1896); de João do Rio, *A alma encantadora das ruas* (1908).

El cronista no tiene como escenario de escritura la vieja idea del gabinete de lectura de los intelectuales tradicionales donde se elaboran, como dice Martí, libros duraderos, “aquellas luengas y pacientes obras”: “Sólo en época de elementos constantes”, de cierta “tranquilidad individual, de cauces fijos y notorios, es fácil la producción de esas macizas y corpulentas obras de ingenio” (Martí, 1978:208). De esta manera se caracteriza una forma de producción literaria y la situación material y espiritual del escritor moderno: géneros inestables y volubles, inquietud individual, precarias condiciones vitales y económicas. El azar muchas veces determina la producción de unos textos a su vez devorados por el circuito de producción y consumo: “La imposibilidad de concentración y la constante movilidad derivan de este esquema de vida y se habrán de reflejar en la creación” de obras literarias fortuitas surgidas “bajo la presión social cotidiana como escapes compensatorios” (Rama, 1985a: 123). A partir de esta caracterización, es posible pensar en otra cualidad del saber y del intelectual en una sociedad de valores democratizados, pues ya no se trata de ser didáctico sino ameno, tampoco de ridiculizar viejas y absurdas costumbres sino de integrarse a un proyecto modernizador con sus consecuencias y contradicciones. El saber representado en la biblioteca personal como espacio sagrado y de consagración del escritor público, es desplazado por el autodidactismo, por el café, la calle, el teatro, la cervecería, lugares donde se elabora otra forma de comunicación, se fabrican *plagios y originalidades*, se comenta la vida intelectual alimentada de chismes, polémicas, discusiones literarias, obtención de favores y, además, donde es posible conseguir un empleo provisional⁸.

Atendamos lo siguiente. La crónica no presenta las cosas como han sido sino como fueron figuradas, y esta divergencia incluye un sistema distinto de presentar y representar el pasado: mirar cómo fue figurado enlaza con un proyecto crítico del pasado y del presente. Esta perspectiva de la crónica finisecular tiene como soporte la misma materialidad de la vida cotidiana, el rastreo de oficios, sucesos, objetos, el quehacer literario mismo, es decir, la elaboración de un arqueo de la vida material incluyendo el registro de sus múltiples tiempos. Sobre este soporte de la crónica modernista, se puede pensar la diferencia respecto a las exploraciones costumbristas del siglo XIX. Bajo la metáfora de la pintura fiel de la realidad, se habían publicado las colecciones *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852), *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854-1855), entendidas estas colecciones como creadoras de imágenes de identidad, como espejos donde la nacionalidad se mira y se hace mirar a través de algunas figuras sociales. En estas compilaciones, derivadas tal vez de los famosos panoramas sociales publicados en Europa a mediados del siglo XIX: *Heads of the People or Portraits of de English* (Londres, 1840), *Les français peints par eux-mêmes* (París, 1840-1842), *Berlin und die Berliner* (Berlín, 1840-1842), la noción de panorama de la vida social rige la elección del tema narrativo, la imagen de lo típico determina aquellos objetos incluidos y excluidos en el registro social costumbrista.

8 Una vez más leamos a Ángel Rama, en este caso muy especialmente identificado con la figura del intelectual moderno: "En todos los problemas de la actividad pública de un hombre, las diversas fuerzas antagónicas andan entrelazadas, y cuando se trata de la imposición social sobre un artista —cuál no las conoció—, más que una lamentación sobre lo que hubiera hecho si no hubiera sido forzado por ella, interesa saber cómo la manejó. El artista no es un ser pasivo: es el otro término de la ecuación, que responde a fuerzas que sobre él se ejercen, a las que a veces trata de vencer y, de no lograrlo, intenta utilizarlas en su beneficio. Como no es un ente abstracto, sino un hombre en situación, estos elementos aparecerán siempre en su vida que en definitiva está tejida con ellos" (1985b:72).

El cronista, que detalla los acontecimientos sin discernir entre grandes y pequeños, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que alguna vez aconteció puede darse por perdido para la historia.

Walter Benjamin

2.3. HABITAR LA VAGANCIA

El pasaje del cuadro costumbrista (con sus notas pedagógicas) a la crónica pone al escritor modernista en contacto con otra experiencia de la ciudad y de la vida diaria. Al quedar liberada del esquema didáctico, la crónica traza una representación de la vida social más dinámica y heterogénea, ya no se trata de imaginar la ciudad como modelo político de ciudadanía, sino como experiencia personal, lo cual exige un nuevo estilo narrativo. Mientras la propuesta moral del artículo de costumbres imponía una manera hierática de percibir y valorar la vida ciudadana, la crónica, en tanto producto urbano marcado por el deseo de ver, elabora otra percepción de lo público, amplía el repertorio de los temas narrados saciando así las demandas de los editores y las expectativas de los lectores (estratos medios y bajos).

¿Cómo escribe Pardo su experiencia de la ciudad moderna? En *Al trote*, Pardo articula estratégicamente dos imaginarios de la ciudad, inscribiendo cada uno de ellos en un juego de fijación y diferenciación de lo moderno. Por un lado está el París “rico, espléndido”, el “artístico, literario” y el “íntimo” (1894:3) y, por otro, Madrid, villa progresista con “su esplendor y su fastuosa vida de corte” (75). Los títulos de las crónicas (“Los grandes boulevares, La Gran Opera. El Museo Grevin. Remembranzas históricas”, p.29), entendidos como coordenadas espaciales y culturales, revelan un modo de transitar del escritor que será iluminado con referencias a su trabajo literario. Pardo insiste en que su perspectiva narrativa, su punto de mira no es la del turista, ni la del rastacuero, sino la

del viajero escritor, una perspectiva que se traduce en el trabajo de la mirada sobre los monumentos arquitectónicos, los muros, las bibliotecas:

Nutrir estas páginas de descripciones, de siluetas, de amabilidades y de risas, de anécdotas y comentarios, ya lo dije alguna vez, es lo que me propongo; sin orden, sin preocuparme poco ni mucho del recetario cronológico y sin anegarme en asuntos difíciles, porque tendría que someterme a reglas y consultas, acabando por no hacer cosa de provecho. Lo primero que necesito es independencia; y reglamentar las descripciones de París, o perseverar prolongadamente en ellas, es hacer un trabajo literario empalagoso o soporífero, que es peor (30-31).

Yo cuento como caso de fortuna vivir aquí, en el Barrio Latino, a guisa de estudiante, para verlo todo con ese hábito cuasi indiferente que he adquirido en las grandes ciudades: ni lanzo exclamaciones de estúpido como aquellos que llegan de lugares remotos, ni paso por cerca de lo que encierra verdadero mérito sin analizarlo como Dios me da a entender (32).

Como ya hemos señalado, en la escritura del cronista se cruzan vagancia y capital. La imagen del escritor perdido entre las calles y los excesos de la ciudad corresponde a los mismos trayectos que se traza su escritura. La topografía procede de la errancia y de la falta de tiempo del cronista. Su vagancia tiene un precio: se pierde en la ciudad para escribir. La vagancia es la escena urbana donde se representa la topografía económica del ocio. Esa política de la crónica, instituye también una relación con el saber: la huida de la ilustración para asumir el saber como sensación e impresión, no la idea del libro

ilustrado con temas eruditos, pues para ello se requiere tiempo y “reglas”, sino contarlos todo “a prisa y corriendo” (34). El bulevar parisino se vuelve entonces el “soberbio punto de observación para los que, como yo, han venido a estudiar las costumbres, a escudriñar los sucesos y a penetrar en las entrañas de esta vida de atrevimientos humanos” (30). Dentro de estos croquis urbanos tiene cabida una “pesquisa sobre la vida de los grandes autores” (11). Paul Verlaine es un hombre que “asusta”, “calvo, de labios lacios, mirar abotargado, viejo y pálido”, “es un desequilibrado”, “el poeta corifeo de ese erotismo cínico, de ese espantoso erotismo que el humano lenguaje no encuentra epítetos con que calificar decentemente” (14); el can-can es “el placer llevado hasta la cúspide de la locura”, “tiene su epopeya victoriosa en el descaderamiento de una mujer que parece una virgen” (43). Pardo ubica la ciudad parisina dentro de una relación escindida de admiración y rechazo, como parte de un juego fetichista de afirmación y negación: fascinación por su historia, su arte, su idioma, pero reprensión por sus lugares de perdición, una ciudad-medusa que amenaza los sueños de tranquilidad del cronista: “jamás volveré a ti en demanda de ideales” (íd.), una ciudad identificada con los estereotipos finiseculares de mujer “irritante, lujuriosa”, olorosa a “carne” y “sangre” (íd.), de caderas voluptuosas “que aplana con su aliento todas las facultades del hombre” (44). Precisamente estas imágenes de la ciudad-hembra castradora constituyen el argumento de la huida de Pardo en búsqueda de un “lugar tranquilo” (íd.), proporcionan a Pardo la posibilidad de crear una identidad común en torno a lo hispano frente a la Europa (París) decadente.

No es casualidad que la segunda parte del libro *Al trote* comienza con el encuentro sexual del cronista atrapado entre la duda y la tristeza. El desencuentro con la ciudad parisina deviene ahora en tierra española en una experiencia casi amorosa: la cita serena con una prostituta-amante, mediada por charlas amenas. Si París era lujuria, Madrid es felicidad verdadera (47). El pasaje París – Madrid

incluye un desplazamiento de escritura que le permite mezclar al autor en un mismo texto ficción y crónica. De esta manera, lo sexual y la sangre devienen en una especie de tropo de lo nacional en torno a lo cual se teje una articulación compleja de la ciudad. Madrid asume entonces una forma discursiva específica: es la tierra de “nuestros abuelos” (74). Sus paseos por tierras españolas llevan la marca de una genealogía a partir del elemento hispano: el encuentro con una España tradicional y una “villa” (Madrid) progresista a la par de las ciudades europeas. Algunas de las crónicas de Pardo sobre España (la romería de San Isidro, la descripción de lo andaluz, el baile flamenco –“himno del pueblo, del verdadero pueblo español”, p. 112)– colindan con las clásicas imágenes de tipos genéricos tan en boga en el siglo XIX, con las colecciones de escenas urbanas y retratos de tipos –relato sobre un personaje peculiar y su actividad– derivados del artículo costumbrista, acompañados habitualmente de ilustraciones o viñetas intercaladas en el desarrollo de los textos. Pero más allá de los límites con las colecciones de tipos decimonónicas, las crónicas de Pardo se inscriben en un momento clave de rehispanización de la cultura, por tanto, la presentación de la vida española está liberada del tratamiento satírico, jocoso y moralizador, como era común en el texto de costumbres. Ir más allá del objeto de estudio de la tipificación suponía dejar atrás la noción de retrato o de cuadro fisiológico para así presentar el “carácter” español en un nuevo género, si bien en esta nueva presentación siguió perviviendo muchas veces la integración texto – imagen.

¿Qué registra la mirada temporal de Pardo? Sociabilidades populares, festividades públicas religiosas, retratos de escritores y artistas, sucesos relacionados con la rutina familiar, callejera, artística y monárquica. Aquello que genéricamente podría llamarse la vida española. ¿Y qué temas elude? La política del momento es tratada con humor, pero sin llegar a profundizar en el tema nacionalista, y quizás en esto último encontremos dos motivos: la línea editorial

de la revista *El Cojo Ilustrado* y las alianzas intelectuales con los discursos hispanistas del momento. Es muy relevante además la ausencia de noticias sobre ciencia o avances tecnológicos. Predomina, en cambio, todo lo relacionado con la noción de tradición nacional. La incorporación de lo nacional a este mundo refinado del mercado – que permite reposicionar el tema de lo hispánico en sus coordenadas literarias y políticas– responde a ese momento de inserción de la tradición en la modernidad, de *invención de la tradición*. Pero si de este modo se puede pensar la imagen de lo típico como un elemento generado dentro del marco propio de la modernidad, de igual forma aquellas zonas y tramas presentes o borradas del mapa nacional e ibérico permiten acentuar el grado político de las crónicas de Pardo⁹.

Es ese horizonte de lo tradicional, el que aspira representar Pardo, el que se vuelve complejo en el lenguaje de sus crónicas. Su identificación con Madrid revelan por un lado sus conexiones con el mundo editorial e intelectual, y por otro la afirmación personal de una conciencia nacional¹⁰. Como parte del proyecto de recoger

9 Sobre el ambiente intelectual español finisecular, sobre esa España de la Restauración y del 98, sería interesante cotejar las crónicas de Pardo y las de Amado Nervo, por un lado, con las recogidas por Rubén Darío en *España contemporánea* (1901), y la biografía novelada de Enrique Gómez Carrillo, *La miseria de Madrid* (1921), por el otro; tendríamos un cuadro de imágenes bastante polémico tanto de la vida española como de las posiciones políticas del intelectual hispanoamericano.

10 Es notable la ausencia de crónicas de Pardo referidas a la pérdida de España de sus últimas posesiones coloniales (Guerra de 1898). Quizás esa ausencia pueda entenderse por esa rígida política de Jesús María Herrera Irigoyen, director de *El Cojo Ilustrado*, de no dar cabida a temas de esta índole. Sin embargo, dada su filiación hispanizante, no es difícil imaginar la posición de Pardo, al igual que muchos intelectuales hispanoamericanos (Rubén Darío, José Enrique Rodó, por ejemplo) en este conflicto. Pardo conoce bien ese ambiente intelectual *regeneracionista* de fin de siglo, y muchos de sus amigos integran las nuevas revistas que deciden revisar el tema español como un manera de conjurar *el desastre del 98*: *Germinal* (1897), *Vida Nueva* (1898), *Revista Nueva* (1899), *Alma española* (1903). Sin embargo, para evaluar hasta dónde llega en términos culturales y raciales esta construcción de la raíz hispana, es necesario leer la posición antisemita de Pardo en una de sus últimas crónicas titulada “Decadencia”. Como aclara Sylvia Molloy, en muchos casos la defensa de la noción de hispanidad “favorecía la xenofobia, el racismo y, específicamente, el antisemitismo” (Molloy, 2012:241). ¿Hasta qué punto este nacionalismo que tiene como base la hispanidad se desarrolla como una performance de la nación criolla? El 19 de septiembre de 1914 se estrena en el Teatro Caracas lo que se conoce como el “segundo” himno nacional venezolano. Los encargados de la puesta en escena de la zarzuela *Alma llanera* serán: la compañía española de Matilde Rueda, Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954) y Rafael Bolívar Coronado (1884-1924) autores de la música y letra respectivamente, con escenografía de Leoncio Martínez (1888-1941). De esta zarzuela emerge musicalmente la imagen del sujeto llanero,

todos los lenguajes de la ciudad, Pardo traza la configuración literaria de un Madrid lleno de contrastes: entre la pobreza y la fastuosidad, entre el vulgo y la aristocracia. El Madrid que vio Pardo incluye el “alma española” y su reverso: imágenes del otro, el cuerpo de los márgenes, la vida de los barrios y las escenas del teatro popular. Nota la ausencia de signos arquitectónicos modernos para fijarse en el mundo de los valores tradicionales. Pero hagamos la siguiente aclaración. En el discurso de Pardo existe una palabra que contiene en su espesor semántico y en un orden de simultaneidad los signos de modernidad y tradición: la palabra encanto. Cuando afirma: “nada más encantador que Madrid” (1894: 75), produce una relación estética con la ciudad. Madrid es ese signo encantador que autoriza a una mirada ávida consumir los objetos que la modernidad exhibe en sus tiendas, museos, cafés e “iglesias polvorientas” (75). De manera especial, el encanto reposa en las calles, en las grandes avenidas. Allí hay algo que hechiza la mirada del cronista: la multitud, la heterogeneidad de grupos, el “lujo aristocrático”, el ruido de carruajes, el bullicio de la gente. En estos espacios abiertos todo lo visible puede nombrarse, lo heterogéneo tiene una condición social y estética; allí conviven, amablemente, en la hora del paseo, el obrero y el señorito, “los grandes nombres y las grandes miserias” (78).

Colindantes (en sentido espacial y semántico) a estas imágenes de lo encantador se encuentran las vías (físicas y textuales) que dan acceso a lo pintoresco. Para ello hay que tomar un atajo, abandonar los lugares encantadores que despiertan en todas las almas “idénticas sensaciones de deseos y de placeres” (78) y entrar en los barrios pobres de la ciudad (“tristes” los llama Pardo). La diferencia entre ambos términos surge con toda claridad del mismo mapa ciudadano: si el encanto aludía a un centro simbólico donde se ubicaba el mundo elegante y antiguo de la ciudad, lo pintoresco está a dos pasos de ese centro y lo conforma tres rasgos espaciales: calles

en el cual se articula, como parte de ese espacio figurativo de lo criollo, lo nacional-popular.

torcidas, angostas y empinadas. Ambas experiencias son producto de un modo de mirar la ciudad, tienen un marco, un borde donde se anuncia el significado de aquello que está disponible al mundo del consumo privado: en un caso, la seducción de la mercancía, en otro la miseria indócil. Hagamos otra aclaración sobre este punto. Aquí no se trata del dibujo amable que delineaba lo pintoresco romántico. La crónica modernista reelabora lo pintoresco como ruina o margen del progreso, zona de acumulación de pobreza. Estos barrios, dice Pardo, “despiden toda la atmósfera pegajosa de sus sotabancos y covachas” (78); en sus “calles torcidas” se respira un “olor salvaje” (79); de las casas cuelgan ropa interior inmunda con agujeros; hacinamiento de humanos y bestias. El cronista moderno atraviesa el umbral de lo pintoresco buscando lo “típico” que ha desaparecido: la chula, la manola, el mozo elegante, y encuentra como sustituto un mundo de excesos: prostitución, desperdicios, “mucho colorete”, “mucho perfume penetrante”, vestuarios con “alardes de agujeros inmundos” (79). En las calles hay músicos ambulantes, mujeres “que llevan chambras desabrochadas”, hombres sospechosos en las esquinas, “chulos de gorras aplastadas”; “cáscaras, cacharros, desperdicios de merienda”, un “ejército de perros”, niños gritando, albañales, peluquerías. En la calle está la vida social y los desperdicios: allí se trabaja, se juega, la gente se exhibe y están las cloacas. El fisgoneo del cronista resuena en cada página: la vida del barrio se compone de “hacinamiento de trapos”, de “muchedumbres ásperas” (80): “es el mundo del realismo” que se eleva “con su atmósfera encendida de canalladas, el mundo del escándalo, amarillento de plebe, hinchado de vicio, repleto de carcajadas y de gritos impúdicos” (í.d.):

A lo mejor y en el cuarto de una peinadora que entona una canción picaresca se encuentra una chica guapísima; se queda uno estático admirándola, pero de pronto se levanta aquella Venus del suburbio

y rompe la ilusión con una frase de bronce. Y si aventuráis la mirada hacia arriba, allá a la altura de un quinto piso, no extrañéis el espectáculo portentoso de una desvergonzada que, sosteniendo con los dientes el extremo de la camisa, se divierte en cazar pulgas a cielo abierto... (id.).

Aquí no hay “embellecimiento de la miseria urbana” como apunta Julio Ramos a propósito de las crónicas de José Martí (Ramos, 2003: 134), no estamos ante un *flaneur* sino frente a un escritor asalariado que en su trayecto por ese Madrid finisecular “retrasadamente cosmopolita” (Gutérrez Girardot, 1993: 154), un Madrid “provinciano” pero por eso mismo “gran ciudad europea finisecular” (162), cuenta la pobreza que encierra la capital hispana. Desde una antropología de los sentidos, podemos decir que el encanto establece una jerarquía de la vista y el oído, una visión panorámica de lo social, mientras lo pintoresco privilegia el olfato y la visión del detalle. En las construcciones del otro resalta el exceso (de deshechos materiales, de maquillaje) y una carencia social aducida en términos olfativos. Se trata de un mundo en relieve, iluminado en sus particularidades, regido por otra moral (lo privado no se nombra): los trapos están al sol; donde la pobreza tiene un color “amarillento”, como si la enfermedad fuera una condición natural de la clase social o formara parte del color de la piel; se trata de una otredad con color de clase, pero un color enfermo; una otredad de muchos y grandes vicios en un mundo insolente, y grotesco¹¹.

El tratamiento de esta idea de suceso en las crónicas de Pardo podemos compararlo, brevemente, con el universo cosmopolita dibujado por José Martí. Pardo y Martí se mueven en dos escenarios

11 Otras visitas urbanas interpelan de manera particular la sensibilidad de Pardo: su paseo por El Rastro (el mercado de los “deshechos de Madrid”, 1894:90), sus vueltas por “la calle baja de Toledo” (lugar de encuentro de las verduleras y toda “la vagancia de baja estofa”: “La primera vez que uno la tropieza inspira simpatía, después irrita”, p. 93) y, por último, la asistencia a un teatro popular (lo primero que piensa al entrar: “¡Aquí nos matan esta noche!” (109).

finiseculares distintos, cada uno mira y se desplaza por una ciudad diferente e inventan dos formatos representacionales para esos dos lugares de la modernidad. Qué mira Martí: una modernidad técnica, los procesos democráticos, las nuevas corrientes de la vida literaria, las difíciles orientaciones del intelectual en la actualidad. Teniendo como referente las *Escenas norteamericanas*, señala Julio Ramos: “Martí escribía sobre prácticamente cualquier aspecto de la cotidianidad capitalista en los Estados Unidos” (2003: 113). En Pardo, la ausencia de imágenes ligadas al mundo de la técnica resalta si se la coloca junto a la presencia dominante de códigos tradicionales, una ausencia que puede ser interpretada como una crítica de la modernidad tecnológica¹², del progreso técnico, de los imaginarios tecnológicos que cruzan la ciudad moderna. La retirada del mundo técnico en las crónicas de Pardo adquiere otro valor: revela ciertamente una relación particular con los nuevos bienes culturales, pero también la seducción de otra modernidad, aquella generada en la percepción de lo antiguo, una modernidad traducida en la admiración por los signos de la sociabilidad tradicional.

Si enfocamos la representación de lo tradicional desde el arqueo material que supone la escritura de la crónica, veremos que dicho esquema de la tradición resulta radicalmente alterado por las nuevas estrategias de figuración de la ciudad. Si las ideas de variedad y entretenimiento son claves para la escritura y recepción del texto, el cual está vinculado al marco de su aparición en revistas o periódicos, la imagen de lo tradicional no escapa a esta lógica artística y admirativa de la crónica modernista. Es así como la ciudad, observada desde el punto de vista de su cotidianidad, por tanto, en su dimensión histórica y casual, puede devenir en una

12 Señala Gwen Kirkpatrick: “The demonic power of the machine, embodied often as the monster, is yet another example of the shock effect of new technologies on the poetic system. In an almost onomatopoeic pattern, late *modernista* verse picks up the quickening rhythm of the machine-filled cities, with controls such as strict rhyme and meter losing ground. Machine power certainly is one of *modernismo*'s many topics, although references to it are often shrouded in another kind of language” (1987:350).

tienda de antigüedades donde converge lo *antiguo* y lo *moderno*. La misma ausencia de imágenes técnicas en las crónicas de Pardo puede interpretarse en esta dirección: la crónica y la ciudad son pensadas como construcciones museísticas. Acaso sea éste uno de los aspectos de la modernidad literaria reprimidos en la crónica: la invención de una imagen de la antigüedad, especie de cámara fotográfica que fija los instantes celebrados por la modernidad como nacionales y autóctonos.

Es en este sentido que la crónica debiera entenderse como el lugar donde se registra la vida civil de las ciudades, el relato de un instante fijado como *instantánea* donde todo es acontecimiento: una mirada en la calle, un chiste en la cervecería, un murmullo en el teatro, son detalles que iluminan una escena y permiten hilar toda una secuencia narrativa. La decisión de contar algunos lados del suceso elegido da como resultado el encabalgamiento de varios hechos en una misma crónica, conlleva una redefinición de nuestra idea de suceso: la narración de un paseo matutino celebrando la entrada del otoño, puede luego terminar en los pormenores y el comentario del estreno de una obra teatral. Esta fragmentariedad formal de la crónica corresponde a su misma posición desiderativa frente a la vida moderna, posición que instala en el texto cronístico una distancia irónica frente a los estilos usuales de escribir la ciudad. Para Pardo, las formas sintácticas académicas no están separadas de una percepción rutinaria del espacio citadino, de un modo de representar y vivir la sociedad; él ambiciona puntualizar las tensiones entre un orden social tradicional, antiguo, y una prosa ágil, cambiante, que remita a las fantasías de otra escritura. Lo desiderativo implica imaginar otra ciudad y otro archivo para intentar representarla.

Pensemos dos itinerarios más (que son a la vez puntos de vista) a través de los cuales el cronista singulariza su experiencia de la ciudad, dos mapas modernos de lo urbano: Caracas y Madrid. En *Todo un pueblo*, Pardo figura la ciudad como caos, una urbe con

simulacros de civilidad; en sus crónicas sobre España, cifra la ciudad como signo de la tradición. La severidad con que Pardo examina la sociedad caraqueña plantearía otras interrogantes si constatamos en sus crónicas la presencia de unos valores y tradiciones que confiesa admirar; las denuncias de incivilidad en su novelística van acompañadas en sus crónicas de una visión cautivada por los valores del pasado. ¿Se trata acaso del choque entre la realidad percibida y el plano de los valores planteado por una narrativa que se desarrolla en esta zona de contactos, entre el deseo de incorporar ideas modernas y la garantía de formas tradicionales de vida? ¿A qué problemas lleva esta posición?, ¿a la imposibilidad de conectar mundos de ideas y planos de valores, a una crisis personal? ¿Podría considerarse desafortunado Julián Hidalgo –protagonista de la novela *Todo un pueblo*– por vivir en un medio que no le permite desarrollar sus ideales libertarios? ¿A qué clase de libertad aspira su rebeldía? Así planteado, este conflicto derivaría de un tipo de intelectual acostumbrado a las alternativas: atraso social o desarrollo personal, de donde surgirían las respuestas desesperadas de los personajes artistas o letrados. Se trata más bien del proceso por medio del cual el ideal cultural y el ascenso social se plantean como opciones excluyentes, un esquema de certezas donde quedan atrapadas muchas tramas novelísticas finiseculares.

En el “Prólogo” a su novela, Pardo había señalado: “los desaciertos naturales de un lenguaje brusco y desenfadado como el mío, nada importan, cuando lo que afecta al público, en realidad, es el fondo, la totalidad de lo escrito” (1899: XI), desaciertos que corresponden a la imagen de sí mismo forjada por Pardo: “entre original y desequilibrado” (XII). Esta estrategia de presentación del propio Pardo ha confundido a más de uno. Gonzalo Picón Febres explica la trama de la novela en términos de “odio” y “venganza” (1906: 397), vínculos pasionales que aluden a una historia personal de Pardo que se nos escapa, pero podemos imaginar como conflictiva en tanto serviría para medir su actuación pública y sus relaciones

personales, vínculos que serían, además, la respuesta de quien ha vivido fuera del país, y al volver percibe que todo sigue igual o peor. Este conflicto contado en un tono pasional y clasista, Picón Salas lo remite a los “trazos realistas” y la “picante mordacidad” con que Pardo dibuja las “ciudades criollas”, todo ello contado en un estilo “chabacano y pobre” (1984: 150). ¿Se piensa en un estilo literario o es la tipificación de un modo de vida? ¿Hasta qué punto los calificativos de su estilo no aluden a la conducta del autor? Precisamente da la muestra de nuestra dificultad de comprensión de su narrativa el hecho de que pensemos que es posible elegir entre lo “pobre” y lo “chabacano”, y que esta elección debe marcar un estilo literario y un estilo de vida. En todo caso, en la escala de la historia literaria, lo que Pardo parece descubrir entre las mallas de una prosa entrenada en la observación de la vida ordinaria, es el problema de traducir narrativamente los problemas de vinculación y desvinculación con su medio, problema regulado por su experiencia personal y profesional.

No habría entonces que reducir los méritos de *Todo un pueblo* a su carácter satírico, ni de sus crónicas a los procedimientos de una observación más precisa de la realidad. Estos mecanismos de observación señalados juegan a una valoración diferente de lo percibido, son modos de ver que encuentran su realización pasional en el lenguaje: conjunción de espacios, tramas y estilos que dramatizan la vida de Pardo, la imagen que de sí mismo construyó “entre original y desequilibrado”. Pero la realidad a la que debe en última instancia vincularse es a un modelo donde se dan cita los distintos imaginarios urbanos elaborados por su escritura, en la que cada imaginario busca al otro a través de una historia social y un mito personal. No obstante, debemos agregar ante esta posibilidad, que la comunidad imaginable a partir de estas visiones y lenguajes es susceptible de ser conocida en la trayectoria de una época, en las relaciones personales de proximidad o desafección (algunas

deseadas y otras impuestas) con el medio. En estos términos, la rebeldía clásica de Pardo, en sus modales, en su carácter, en su vida pública, puede revelarse como una anarquía en búsqueda de un orden tradicional que la contenga y, por qué no, como una pose en ese baile de máscaras finisecular. Incluso su pose de escritor rebelde puede pensarse como estrategia autovalorativa. En otras palabras, junto a la construcción de una personalidad rebelde, de esta autofiguración basada en la incomprensión, también interesa reconstruir aquello otro que queda fuera del personaje idealizante, aquello que el mismo autor dejó de lado¹³.

De igual manera, el carácter anárquico del héroe de *Todo un pueblo* podría significar, por un lado, crítica social, por otro, nostalgia de un orden perdido, y quizás por esto su rebeldía tenga algo de ridículo, es divertido y heroico pero está condenado al fracaso en el descubrimiento de un orden vivencial y social; su programa libertario, que proviene no sólo del mundo de las ideas sino de sus relaciones personales, encierra una crítica del provincianismo

13 Como testimonio de esa comunidad de intereses solapados que representa la amistad, cito a continuación una carta privada de Vargas Vila enviada a Pardo, justo un año y dos meses antes de la muerte del escritor venezolano.

Mi muy estimado Miguel:

Su fina carta del 13 vino a mis manos y su lectura me ha sido muy grata.

Le envío hoy dos Sonetos de una serie que tengo "El campo", sugeridos por la naturaleza; son un poco extraños, y tal vez no gusten, léalos U. y si los juzga buenos deles publicación; a mi me gustan más que las últimas dos composiciones que le mandé; puede cambiarlos si estos le agradan, en todo caso dígame su concepto y haga de ellos lo que quiera.

Lo invito a que venga unos días por esta su casa; le ofrezco que pasará buenas horas; es muy bonito esto y yo procuraré que U. no se vaya enojado de mi invitación; el viaje hasta aquí es corto y cómodo; día y medio de tren, y 5 horas de navegación; véngase que a U. le conviene un tiempo de descanso.

Le pagué al Sr. Bolaños.

Lo saluda su amigo,

J.M. Vargas Vila.

P.D. Si puede conseguirme un ejemplar de "El alma de los lirios" hágame el favor de mandármelo.

El Molino, julio 20 del 904.

Esta carta fue tomada de los archivos privados de Jesús María Herrera Irigoyen que reposan en la Academia Venezolana de la Lengua, Caracas. Agradezco al Dr. Francisco Javier Pérez, director de la Academia, el haberme permitido el acceso a este archivo.

pero va igualmente acompañado de una defensa del hogar como definitivo reducto de la virtud. Tenemos entonces actuación pública, además intelectual, por un lado, y defensa de valores familiares y privados, por otro. Una lectura atenta de las crónicas de Pardo ayudaría a precisar los límites de esa búsqueda libertaria y su deseo de soldar viejos vínculos en otras circunstancias. Conviene precisar, por último, que no hay necesidad de separar tajantemente su obra ficcional de las crónicas, como si estas pertenecieran a otro orden de ideas. En su escritura, Pardo efectúa estas relaciones de vinculación y desvinculación paralelamente en la búsqueda de un modo itinerante de pensar la configuración pasional de las ciudades.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Bonafoux, Luis (1894). “Prólogo” a Miguel Eduardo Pardo, *Al trote. Siluetas, croquis, rasgos, artículos literarios y descripciones instantáneas de París y Madrid*. París: Librería de Garnier Hermanos. pp. I-VI.

Castro, José Antonio (1973). *Narrativa modernista y concepción del mundo*, Maracaibo: Universidad del Zulia.

Coll, Pedro Emilio (1986). “Prólogo” a Manuel Díaz Rodríguez, *Confidencias de Psiquis*, Caracas: Tip. El Cojo. pp. IX-XXII.

Darío, Rubén (1907). *España contemporánea*, París: Garnier Hermanos.

Díaz Rodríguez, Manuel (1917). *De mis romerías y Sensaciones de*

viaje, Madrid: Editorial América.

Gómez Carrillo, Enrique (1921). “El dinero y el arte”, en: *El cuarto libro de las crónicas. Obras completas*, T. XX, Madrid: Mundo Latino. pp. 243-253.

Gómez Carrillo, Enrique (1912). “La psicología del viaje”, en: *Páginas escogidas*, París: Casa Editorial Garnier Hermanos. pp. 3-17.

González, Aníbal (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid: José Porrúa Turanzas.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1993). “Rubén Darío y Madrid”. *Anales de literatura hispanoamericana* 22: 151-164.

Kirkpatrick, Gwen (1987). “Technology and Violence: Casal, Darío, Lugones”. *MLN* 102: 2: 347-357.

Martí, José (1978) *Obra literaria*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires: Eterna cadencia.

Pardo, Miguel Eduardo (1894). *Al trote. Siluetas, croquis, rasgos, artículos literarios y descripciones instantáneas de París y Madrid*. París: Librería de Garnier Hermanos. “Prólogo” de Luis Bonafoux

(I-VI).

Pardo, Miguel Eduardo (1903). “Una carta”. *El Herarldo*. Madrid, 6 de febrero de 1903. pág. 1.

Pardo, Miguel Eduardo (1899). *Todo un pueblo*, Madrid: Imprenta de La Vida Literaria.

Pardo, Miguel Eduardo (1892). *Viajeras. Prosa y versos*. Caracas: Tip. Guttenberg – Sociedad a Traposos, No.2.

Pardo, Miguel Eduardo (1895). *Volanderas (Pluma y lápiz)* (Dibujos de A. Pons), Caracas: Tipografía El Cojo.

Pera, Cristóbal (1998). “De viajeros y turistas: reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana”. *Revista Iberoamericana* LXIV:184-185:507-528.

Picón Febres, Gonzalo (1906). *La literatura venezolana en el siglo diez y nueve*, Caracas: Empresa El Cojo.

Picón Salas, Mariano (1984). *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas: Monte Ávila. (1era. edición 1940).

Rama, Ángel (1985a). *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo: Fundación Ángel Rama.

Rama, Ángel (1985b). “Los poetas modernistas en el mercado económico”, en: *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas: Alfadil ediciones. pp. 49-79.

Ramos, Julio (2003). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, 1era. reimpresión, México, F.C.E.

Rotker, Susana (2005). *La invención de la crónica*, México: Fondo de Cultura Económica – Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.

Sarlo, Beatriz (2007). “Una novela política de Roberto J. Payró”, en: *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI. pp. 59-96.

Ugarte, Manuel (1908). “Miguel Eduardo Pardo”, en: *Burbujas de la vida*, París: Librería Paul Ollendorff. pp. 172-178.