

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 38

*Humor
y crónica
urbana*

*ciudades vividas,
ciudades imaginadas*

*Carlos
Bonfim*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



ABYA
YALA



CORPORACIÓN
EDITORA NACIONAL

Humor y crónica urbana
ciudades vividas, ciudades imaginadas

SERIE 
Magister
VOLUMEN 38

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Toledo N22-80 • Teléfonos: (593-2) 255 6405, 250 8150 • Fax: (593-2) 250 8156
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador
E-mail: uasb@uasb.edu.ec • <http://www.uasb.edu.ec>

EDICIONES ABYA-YALA

Av. 12 de Octubre 1430 y Wilson • Teléfonos: (593-2) 256 2633, 250 6247
Fax: (593-2) 250 6255 • Apartado postal: 17-12-719 • Quito, Ecuador
E-mail: editorial@abyayala.org

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Roca E9-59 y Tamayo • Teléfonos: (593-2) 255 4358, 255 4558
Fax: (593-2) 256 6340 • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador
E-mail: cen@accessinter.net

Carlos Bonfim

Humor y crónica urbana
ciudades vividas, ciudades imaginadas



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



Quito, 2003

Humor y crónica urbana
ciudades vividas, ciudades imaginadas
Carlos Bonfim

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 38

Primera edición:
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Ediciones Abya-Yala
Corporación Editora Nacional
Quito, agosto 2003

Coordinación editorial:
Quínche Ortiz Crespo
Diseño gráfico y armado:
Jorge Ortega Jiménez
Cubierta:
Raúl Yépez
Impresión:
Impresiones Digitales Abya-Yala,
Isabel La Católica 381, Quito

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
9978-19-001-5 (serie)
9978-19-066-X (número 38)

ISBN: Ediciones Abya-Yala
9978-04-700-X (serie)
9978-22-335-5 (número 38)

ISBN: Corporación Editora Nacional
9978-84-250-0 (serie)
9978-84-331-0 (número 38)

Derechos de autor:
Inscripción: 018439
Depósito legal: 002473

Título original: *Humor y crónica urbana*
Tesis para la obtención del título de Magíster en Letras
Programa de Maestría en Letras, mención en Estudios de la Cultura, 1999
Autor: *Carlos Bonfim*. (Correo e.: *parangolemanero@yahoo.es*)
Tutor: *Alejandro Moreano*
Código bibliográfico del Centro de Información: T-0085

Contenido

Se dice «gracias» / 11

Capítulo I

El humor, la crónica y la ciudad / 13

Capítulo II

La risa y su función social / 19

1. Pero ¿de qué se ríen? / 24
2. Reír juntos / 27

Capítulo III

La crónica: un nuevo escenario para el debate sobre la ciudad / 31

Capítulo IV

Poéticas de la crónica, o: «tarea de ociosos» / 35

1. ¿Dónde se sitúa el cronista? El *punto de vista* y las crónicas quiteñas / 43

Capítulo V

Lo que estamos siendo: la crónica como espejo / 49

1. «Falta una firmita, nomás». Vivir / sufrir la burocracia / 49
2. «La calle es de todos». Usos de espacios públicos. Actuaciones urbanas y modos de ser en la ciudad / 54
3. «Figuras que uno encuentra»: homenajes a los de a pie / 63

Capítulo VI

Tomar en serio a la risa y a la crónica / 71

Bibliografía / 75

Universidad Andina Simón Bolívar / 77

Títulos de la Serie Magíster / 78

*Para Pedrinho
y su risa*

[...] Aquel hombre se había pasado la vida recogiendo risas. Grabador en mano, había recogido los Estados Unidos de cabo a rabo, al revés y al derecho, en busca de risas, y había logrado reunir la mayor colección del mundo. Había registrado la alegría de los niños jugando y el alborozo gastadito de la gente ya vivida. Tenía risas del norte y del sur, del este y del oeste. Según se le pidiera, podía proporcionar risas de celebración o risas de dolor o de pánico, risas enamoradas, aterradoras carcajadas de espectros y risotadas de locos y borrachos y criminales. Entre sus miles y miles de grabaciones, tenía risas para creer y risas para desconfiar, risas de negros, de mulatos y de blancos, risas de pobres y de ricos y de mediopelos. (...) Pero él era un hombre más bien melancólico, y tenía una mujer que de una mirada quitaba a cualquiera las ganas de reír.

EDUARDO GALEANO, «El vendedor de risas»,
EL LIBRO DE LOS ABRAZOS, pp. 206-207.

Se dice «gracias»

En esta obra hay algo sobre la risa, algo sobre la ciudad, algo sobre textos que hablan de ciudades y de ciudadanos. En esta obra hay mucho de nosotros, hay mucho de América Latina, que es hacia donde deberían mirar más nuestros ojos. Mirarnos hacia adentro, hacia nuestras prácticas cotidianas. Solo de esta forma nos acercaremos a una comprensión de lo que *estamos siendo*.

El proyecto de pensar la risa y su incidencia en nuestra vida diaria nació hace algunos años, sin que me diera cuenta de ello. Se fue concretando a lo largo de mis viajes, lecturas y vivencias.

Este es un primer recorte en ese proyecto ambicioso que pretende ir trabajando, poco a poco, la risa en las más diversas dimensiones de nuestras prácticas cotidianas y de nuestra producción cultural. Ha sido escrita originalmente como una tesis de maestría que presenté a la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito, Ecuador, en 1999.

El tiempo, la bibliografía y la información disponibles en ese entonces, llevaron a sucesivos recortes. En la revisión del texto para la presente publicación, noté que este trabajo invita a una ampliación. Ampliación que está en curso en la medida que se amplían también los diálogos y la bibliografía sobre el tema, así como el acceso a obras de otros autores que no han sido incluidos en esta primera versión.

El foco sigue –seguirá– siendo América Latina. Y (aclaración importante) «América Latina» incluye a muchos más países de los que se suele mencionar habitualmente...

Dentro de este mismo espíritu de diálogo, trabajo actualmente –dentro del programa de doctorado de la Universidad de São Paulo–, en una investigación sobre la música joven latinoamericana.

Paralelamente, siguen las deliciosas lecturas de nuestros cronistas y de nuestras ciudades.

Y, para todos estos proyectos, uno siempre cuenta con manos, corazones y cabezas amigas, compañeras. Almas generosas a las que uno queda eternamente agradecido. En este sentido, la elaboración de este trabajo ha sido posible gracias a una serie de personas que, directa o indirectamente, me apoya-

ron y colaboraron de diferentes formas para que esta etapa de mi proyecto se concretara.

Agradezco en especial a Laura Bonfim, Coco Maldonado, Jurema Castro, Neide Maia González, Lucia Helena Gorayeb, María Luisa Martínez, Amelia Natalino, Dolores Martín, María Eta Vieira y a María José Muriel, quienes en diferentes momentos en el tiempo y en el espacio estuvieron / están presentes.

Agradezco también a mis alumnos de la Escuela de Comunicación de la Universidad Politécnica Salesiana y de la Universidad Andina Simón Bolívar con quienes compartimos lecturas, sabores y saberes.

A mis amigos de La BB Band, con quienes hicimos también muchas crónicas (musicales) durante mi residencia en Quito.

Agradezco a la Universidad Andina Simón Bolívar, en la persona de su rector, Dr. Enrique Ayala Mora, por la ayuda económica adjudicada para la elaboración de la tesis, a la Mtr. Alicia Ortega, dedicada tutora de este trabajo y al Dr. Alejandro Moreano, atento y agudo lector.

CAPÍTULO I

El humor, la crónica y la ciudad

La risa, aun en sus formas más intrascendentes, inocentes, banales, cumple en la vida diaria el importante papel de proporcionar placer. En la antigüedad, la risa era considerada, junto con la razón y el espíritu, el elemento configurador de la naturaleza humana, privilegio espiritual supremo del hombre.¹ Viene de esa época la célebre formulación aristotélica de que el hombre es el único ser viviente que ríe. Pero, además de proporcionar placer y de su carácter vital, la risa cumple, dentro de su importancia social, un papel que he optado por definir como *propositivo*.

De esta forma, partiendo de una reflexión inicial en torno a la función social de la risa y de algunos cronistas que recurren, en sus textos, al humor, me propuse pensar más detenidamente esta relación que divisé entre humor y crónicas urbanas. Apoyado fundamentalmente en los estudios de Bajtín, Freud, Bergson, Eco y Pirandello, he pensado la risa desde su función social: además de constituir un poderoso elemento cohesionador y conformador de comunidades, la risa se presenta también como un instrumento de apropiación de la vida, como una incisiva mirada crítica hacia nuestras prácticas sociales. Es decir, hacia las más diversas actividades que desarrollamos –los habitantes de una ciudad– en nuestra vida diaria: compartir espacios, interactuar, trabajar, transitar por la ciudad, divertirse, *usar*, en fin, la ciudad.

La ciudad –concebida aquí como un espacio físico, edificado y usado por sus habitantes, pero también como una construcción social, como un espacio simbólico en el cual se perfilan modos de usarla, de percibirla, de narrarla– se presenta, desde las metáforas propuestas por la semiología,² como un *texto* que escribimos y leemos los habitantes, los transeúntes ordinarios de la ciudad. Un texto «cuyas palabras se desdoblán hacia diversos rumbos y, co-

1. Pierre Comelin, *Nova mitologia grega e romana*, trad. Thomaz Lopes, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1983.
2. La ciudad es definida por Barthes, por ejemplo, como «una escritura, como una inscripción del hombre en el espacio». Cfr. Roland Barthes, «Semiología y urbanismo», en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 223.

mo todo texto vertiginoso y esquivo, la ciudad ofrece distintas posibilidades de lectura».³

Narrar la ciudad, construir sobre ella un relato, supone situar la mirada en una determinada perspectiva, supone instaurar un lugar de enunciación, supone, en síntesis, un *punto de vista*. Recojo, de esta manera, la categoría de «punto de vista ciudadano», definida por Silva como «una serie de estrategias discursivas por medio de las cuales los ciudadanos narran las historias de su ciudad».⁴ Partiendo del principio de que desde el humor y la crónica se insinúan respuestas a los asuntos de la vida diaria, inscribo, de este modo, estas dos instancias discursivas dentro de la categoría de *punto de vista*. En este sentido, defino el humor y la crónica como una suerte de estrategias discursivas que, a la vez que aglutinan en torno a un sentimiento común (de placer o de indignación) a determinados grupos sociales, inciden crítica e incisivamente en la realidad social.

En estas reflexiones en torno a la función social de la risa distingo un doble movimiento: por un lado, se advierte (en la risa) un movimiento hacia la exposición de las fisuras sociales, de lo «ridículo», pero con un afán –aun indirectamente– propositivo. En este caso estaríamos hablando de un papel desacralizador, desmitificador⁵ de la risa. Por otro lado, se advierte una risa estigmatizadora que, a través de prejuicios y estereotipos, maneja fundamentalmente aspectos negativos. En ambos casos, identifico en la risa una *función cohesionadora*. Reconozco una mirada colectiva, una mirada que instauro un grupo, que hace que el individuo experimente esa sensación de pertenecer a una determinada comunidad. De ahí que –de acuerdo con la definición propuesta anteriormente– humor y crónica aglutinen a un determinado grupo social en torno a un sentimiento experimentado en común.

Concebida la ciudad como un *texto*, veo, entonces, al cronista como un lector privilegiado de nuestras prácticas cotidianas, como un lector del texto urbano que escribimos los transeúntes de la ciudad. A partir de esta concepción, propongo entonces que si el cronista recoge nuestros movimientos, nuestras demandas de sentidos y les da forma, muestra, en fin, el estado de nuestras interrelaciones, y a la vez, –sin proponérselo explícitamente– los legitima, fortalece o, en el caso de un *impasse*, propone caminos a seguir, nuestra tarea consistirá en tratar de ver en las crónicas que componen el corpus qué lecturas y qué propuesta de ciudad y de ciudadano hay allí.

3. Fernando Vizcarra, «Las ciudades nómadas: notas sobre comunicación y cultura urbana», en *Estudios sobre culturas contemporáneas* (Colima, México), vol. II, No. 4 (1996): 83-93.
4. Armando Silva, *Imaginario urbano*. *Cultura y comunicación urbana*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1997 [1992], p. 39.
5. Empleo aquí «mitificar-desmitificar» en la acepción que le asigna Roland Barthes en *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1989, pp. 199-257.

El hilo conductor en la selección de los textos fue, por un lado, la risa y el humor que caracterizan los textos de los autores seleccionados. Por otro lado, la selección tuvo el propósito de reflexionar, fundamentalmente, sobre los *sentidos de uso de la ciudad*; es decir, sobre cómo conciben los cronistas la ciudad desde el punto de vista del uso de los espacios urbanos, de la interacción entre los ciudadanos. Si la mirada del cronista es, como propongo, una mirada crítica, una mirada que, desde las crónicas, nos muestra un estado de cosas, revela *lo que estamos siendo*, la crónica puede ser definida como un *espejo*.

Reencontramos en esos textos lo conocido, lo que –como habitantes de la urbe– vivimos y practicamos a diario. La crónica no revela, por tanto una ciudad desconocida, más bien nos devuelve una imagen que reconocemos. Una imagen algo deformada por el proceso caricaturesco que opera la crónica y por pertenecer a la categoría de lo extrañamente familiar –aquello que por su proximidad cotidiana no vemos– pero que reconocemos. Recuerda, en este sentido, el espejo esperpéntico de Valle Inclán, en el cual la realidad se reflejaba deformada, degradada –artificio que permitía ejercer una crítica mordaz e incisiva de la cultura española. La crónica, por tanto, no «maquilla» ni «decora» la ciudad, tal como lo hacía la crónica decimonónica estudiada por Julio Ramos.⁶ Más bien lo que hace la crónica es «desmaquillar» la ciudad, en el sentido de que –desde el humor– escarba la superficie de la «ciudad perfecta» y desbarata su imagen. Es este proceso de «desmaquillaje» el que leo en la reflexión de Henri Bergson a propósito del arte:

El arte [...] no tiene otra misión que apartar los símbolos corrientes, las generalidades convencionales aceptadas por la sociedad, todo, en fin, cuanto pone una máscara sobre la realidad, y después de apartada ponernos frente a la realidad misma.⁷

Ponernos «frente a la realidad misma» se opone, por tanto, a «decorar» la ciudad. Al definir la crónica como una instancia discursiva propositiva no pienso ni en un discurso prescriptivo –que reivindica y propone normas–, ni en un discurso que trata de embellecer la ciudad. Si bien es cierto que en algunos textos, como se verá, se divisan unas ciudades y unos ciudadanos que practican ternuras, solidaridades, irrumpen también en las crónicas sobre to-

6. Julio Ramos, «Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana», en *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 112-142.

7. Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1991, p. 120.

do ciudades burocráticas, ciudades injustas, intransitables, contaminadas por todos los ruidos posibles.

Ahora bien, si la crónica, definida como *espejo de lo que estamos siendo* los ciudadanos, se insinúa como propositiva, ¿qué ciudad se dibuja, qué ciudad se insinúa en aquellos textos? ¿Qué ciudad imaginan, conciben los cronistas, qué ciudad proponen desde sus textos? Una breve reflexión en torno a las crónicas que componen el corpus permite esbozar una respuesta posible: aunque la ciudad que se insinúa en aquellos textos no es la concebida por Tomás Moro, la ciudad propuesta por los cronistas se sitúa en lo que podríamos llamar *dimensión utópica*. Si lo que reconocemos en aquellos textos es una suerte de progresiva burocratización de las relaciones, una progresiva deshumanización en las relaciones entre los ciudadanos, entonces se puede reconocer también que subyace en las crónicas un llamado a la solidaridad, a la ternura; subyace una apuesta por lo humano. En este sentido, considero oportuno recordar lo que dice al respecto de la utopía Arturo Andrés Roig:

La utopía es un lugar adonde llega un viajero y en donde encuentra lo que podríamos considerar como la imagen invertida de la propia cultura urbana del escritor que simula el viaje. Y puede muy bien suceder que ese juego de inversión sea realizado mediante un recurso que no nos pinta lo que ‘la sociedad debería ser’, sino lo que ‘la sociedad es’, más ennegrecida con una pintura satírica. De este modo el ‘no-lugar’ [...] es en verdad ‘el lugar’, la topía sobre la cual se intenta, mediante una especie de tiro parabólico, dibujar el deber ser social.⁸

La crónica se ofrece, de este modo, como esa *topía* propuesta por Roig: se ofrece como un lugar que, desde una «pintura satírica», refleja –para parafrasear a Roig– *no lo que deberíamos ser sino lo que estamos siendo*. Y al hacerlo, encierra e insinúa un «deber ser». Me interesa, por tanto, ver cómo dos instancias (la risa y la crónica) aparentemente «precarias» desde el punto de vista del debate formal y académico, se ofrecen como un nuevo escenario para el debate sobre la ciudad y sobre los modos de ser de los ciudadanos.⁹

En cuanto a los autores que componen el corpus, los he seleccionado obedeciendo a los vínculos que pude establecer entre sus crónicas y el eje temático de mi tesis: el humor, la crónica y la ciudad. Dado mi interés personal en reflexionar sobre el ámbito cultural latinoamericano, he optado por cir-

8. Arturo Andrés Roig, citado por Alicia Ortega, *La ciudad y sus bibliotecas. El graffiti quiteño y la crónica costeña*, Quito, UASB-Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1999, p. 52.

9. Una «precariedad» que reside –como se verá en el capítulo III– en el hecho de que ambas aparecen siempre vinculadas al entretenimiento a la distracción.

cunscribirme a autores que escriben desde y sobre éste ámbito. De esta forma, he seleccionado a tres cronistas: Jorge Ibarguengoitia, Eduardo Galeano y Carlos Drummond de Andrade. Se trata de autores nacidos, respectivamente, en México, Uruguay y Brasil. Incluyo también en el análisis a algunos autores ecuatorianos, entre los cuales figuran Jorge Martillo, Edgar Freire Rubio, Carlos Andrade, Gonzalo Zaldumbide, Alejandro Carrión, Francisco Febres Cordero, entre otros. Sin embargo, a excepción de algunos nombres, la crónica ecuatoriana –la quiteña, más precisamente– parece situarse mucho más en una perspectiva nostálgica que evoca una ciudad que ya no existe. Es decir, en pocos autores se advierte una escritura que recoja ese «gracejo y donaire que se manifiestan al instante, espontáneamente, en las más diversas situaciones, por graves que parezcan» que define la *sal quiteña*.¹⁰ De esta forma, pese a que, a partir de autores como el guayaquileño Jorge Martillo y los quiteños Carlos Andrade y Francisco Febres Cordero, trataré de establecer –por la vía del humor que manejan en sus textos– un diálogo con los demás autores, los cronistas ecuatorianos incorporados al corpus serán leídos en una suerte de contraste entre dos modalidades, dos perspectivas de lectura de la ciudad: una que propone una mirada bien humorada de lo que estamos siendo, y otra que habla, fundamentalmente, de un presente comparándolo nostálgica o líricamente con su propio pasado.

10. Empleo aquí la definición propuesta por Jorge Salvador Lara, *Quito*, Madrid, Mapfre, 1992, p. 344.

CAPÍTULO II

La risa y su función social

Para ilustrar más claramente lo que quiero decir con «función social de la risa» hago una breve referencia al clásico estudio de Mijaíl Bajtín sobre el contexto de la obra de François Rabelais.¹ Bajtín dedica, en esta obra, un capítulo fundamental a las características de la risa en el contexto medieval y en el Renacimiento. Se trata, por tanto, de una referencia que nos permitirá aclarar qué implica el *carácter positivo* de la risa.

Siguiendo la trayectoria propuesta por el estudioso ruso, observamos que la risa era uno de los elementos centrales de la cultura popular en la Edad Media. La vida cultural medieval estaba marcada, de un lado, por la *cultura oficial*, personificada por la jerarquía feudal (eclesiástica y laica); de otro, por la *cultura popular*. Mientras aquella se caracterizaba, según Bajtín, por una seriedad «helada y pétrea», para la cultura popular, la risa configuraba una cosmovisión. En este contexto, la única forma capaz de expresar lo que era considerado importante era la *seriedad*.

Ante ese tono de *seriedad*, la cultura popular buscaba salida en los espacios públicos. La plaza pública era el lugar donde se manifestaba la «visión cómica del mundo», que se expresaba principalmente en las celebraciones rituales y espectaculares. Separada del culto y de la concepción del mundo oficiales, la cultura popular «formó su propio nido al amparo de las fiestas que, además de su apariencia oficial, religiosa y estatal, poseían un aspecto secundario popular carnavalesco y público, cuyos componentes principales eran la risa y lo inferior material y corporal».²

De ahí que Bajtín hable de la risa como uno de los elementos fundamentales de la cosmovisión popular medieval. La risa era la manera suprema de vencer los miedos (cósmico, terrenal, social). Esa superación de los miedos (de las censuras externas e internas) se realizaba, por ejemplo, «por medio de la representación de monstruosidades cómicas, de símbolos del poder

1. Me refiero especialmente al capítulo «Rabelais y la historia de la risa», en Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1990 [1965].

2. Bajtín, *op. cit.*, p. 79.

y la violencia vueltos inofensivos y ridículos, en las imágenes cómicas de la muerte, y los alegres suplicios divertidos. Lo terrible se volvía ridículo».³

Al desconstituir las separaciones entre muerte y vida, razón y locura, superior e inferior; al suprimir las jerarquías, la risa acentúa su carácter renovador. A la vez que se burla y destruye (al otro y a sí mismo) la risa, porque derroca, subvierte y transforma las jerarquías, revitaliza a la comunidad.⁴

A lo largo de los siglos sucesivos se produce, de acuerdo con Bajtín, la extinción progresiva de la risa popular tal como se caracterizaba en la Edad Media. La risa pasa de un «estado de existencia espontánea a un estado de conciencia artística, de aspiración a un objetivo preciso»; se reduce al mínimo y «sólo queda la ironía desnuda, la famosa ‘risa volteriana’; toda su fuerza y su profundidad residen en la agudeza y el radicalismo de la negación, mientras el aspecto renovador está casi totalmente ausente; lo positivo (que había caracterizado la risa medieval y la renacentista) es exterior a la risa y queda relegado al terreno de la idea abstracta».⁵ Ese proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular llega a su fin en el XVIII, al mismo tiempo que se constituyen también las formas restringidas de la risa: humor, sarcasmo, ironía etc.

Ahora bien, a partir de lo dicho hasta aquí, ¿sería posible afirmar la permanencia de elementos de la risa popular medieval en nuestros días? Que la risa sigue cumpliendo un papel capital en nuestras sociedades no resta la menor duda. Si no, ¿cómo se explicaría la obligada presencia del bufón en las telenovelas y en las películas comerciales?, ¿cómo se explicaría que en las páginas editoriales de los periódicos del mundo se reserve un importante espacio a la caricatura?, ¿cómo se explicaría, en el caso del Ecuador, la popularidad de los artículos de Francisco «Pájaro» Febres Cordero, o, en el caso de Brasil, de José Simão? La explicación estaría tal vez en que, como afirma Bajtín, solo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo.

Pero, volviendo a la pregunta inicial, se podría decir que solo en cierta medida y en algunos aspectos un poco imprecisos es posible encontrar en la risa popular de hoy los elementos constitutivos de la risa medieval. No se trata ya de aquella risa, fundamentalmente material y corporal, que expresaba una cosmovisión. Sin embargo, una breve mirada a las expresiones coloquiales relativas a la risa nos recuerda su carácter vital: uno puede «morirse de la

3. *Ibid.*, p. 81.

4. Aquí valdría la pena observar que este proceso de «derrocar» y «revitalizar» responde, en cierta medida, a aquella dimensión simbólica que tiene en el ciclo *muerte-vida* su principal característica. Es decir, estaríamos hablando, simbólicamente, de una muerte que engendra vida: al destruir, la risa –porque reforma– renueva, revitaliza.

5. Bajtín, *op. cit.*, p. 109.

risa», puede «llorar de la risa», «matarse de la risa» y (¿ecos del cuerpo medieval?) «cagarse de la risa». De la misma forma, podemos identificar en algunos elementos de las fiestas populares actuales ecos de aquella risa.

Los símbolos de cambio y renovación, de crecimiento y abundancia, señalados por Bajtín, sobreviven, de alguna manera, en los rituales contemporáneos. Los rituales de superación del miedo, aunque mantengan su expresión en la representación grotesca, con la respectiva quema del modelo representado (ver, por ejemplo, los *ninots* en las Fallas de Valencia, los Años Viejos ecuatorianos y los *Judas* brasileños), aparecen ahora bajo la forma de la sátira, de la crítica social. Es decir, la representación de monstruosidades cómicas y de símbolos del poder, a que se hizo referencia anteriormente, aparece ahora bajo la forma de la risa posrenacentista: la risa racional. Se trata de una risa ya no festiva, afirmativa, sino de una risa «dirigida contra los fenómenos puramente negativos de la realidad». ⁶ Veo, sin embargo, la permanencia de su sentido totalizador (en el sentido de destrucción y reconstrucción): se mantiene el sentido regenerador, renovador de la risa medieval. Al quemarse los monigotes, se quema también todo lo negativo representado allí.

En este mismo sentido, la representación caricaturesca que se advierte en los diversos «Testamentos de Año Viejo» ecuatorianos y en los «Testamentos do boi-bumbá» brasileños sugieren la presencia del mismo principio satírico –destructor y renovador– en el ámbito de la escritura. Es decir, el sentido crítico y regenerador de la risa popular aparece incorporado a la palabra escrita. Si con los monigotes se propone una suerte de «exorcismo» de los males políticos y sociales, con los testamentos se persigue el mismo fin: responder, desde el humor, a un estado de cosas que incluye aspectos políticos, sociales, económicos, éticos, etc. Este es, desde mi punto de vista, uno de los primeros enlaces que se puede establecer entre el humor y la crónica. Si bien es cierto que el humor que se advierte en las crónicas presenta matices diferentes al humor popular descrito anteriormente –es decir, estamos hablando, en el caso de las crónicas, de una risa más racional que festiva o espontánea–, ⁷ veo en los textos de los cronistas seleccionados la pervivencia del sentido crítico y regenerador señalado anteriormente a propósito de la risa popular. Al relatar lo que estamos siendo, el cronista propone –desde el humor– una mirada crítica hacia nuestros modos de ser en la ciudad, a la vez que señala caminos, propone salidas.

6. *Ibid.*, p. 127.

7. Y, en este sentido, al presentarse como una risa «más racional», el humor presente en las crónicas analizadas debe ser entendido dentro del proceso de «descomposición» de la risa popular estudiada por Bajtín.

En lo que refiere a las relaciones entre la «seriedad permanente» de la iglesia medieval y sus reproches al canto, a la gesticulación y la risa, podríamos pensar en los conflictos surgidos en Brasil, no solo durante la colonia, sino hasta entrados los años 50 de este siglo. El ritual del *candomblé* se caracteriza precisamente por aquello que ha sido condenado por la iglesia: el canto, la danza, la gesticulación y la risa. No ha sido casual que la tradición cristiana haya satanizado a Exu, la deidad más «dionisíaca», más «carnavalesca» de los rituales del *candomblé*.

También en el carnaval de Brasil —que luego de su oficialización fue experimentando un proceso cada vez más creciente de mercantilización— se mantienen algunos elementos de la risa festiva medieval. Pero, claro, no me refiero al «típico» carnaval brasileño, transmitido al mundo por la televisión: aquel carnaval de *mulatas* desnudas sobre enormes carros alegóricos repletos de colores y brillos; aquel espectáculo *for export*, preparado para turistas ávidos de exotismo. Hablo de los carnavales que se mantienen todavía en muchas ciudades del país, independientemente de su grado de desarrollo económico y/o urbano. Esos carnavales que no aparecen en los noticieros nacionales e internacionales se caracterizan sobre todo por no ser un espectáculo: allí no se va a contemplar. Se va a jugar, a bailar y a divertirse. Y además no se baila, necesariamente, al ritmo de samba. Si bien es cierto que este es, para muchos, el ritmo del carnaval por excelencia, también lo son los *maracatus*, los *frevos* y las *marchas*. Como se sabe, la forma inicial del carnaval en Brasil fue el *entrudo*, de inspiración portuguesa. Los juegos con agua, harina, la ausencia de escenarios, de fronteras (y hasta hace poco, la presencia de los excrementos), los muñecos cabezudos, etc. —elementos característicos del *entrudo*— siguen vigentes en estas fiestas.

En las celebraciones de carácter religioso, tanto en el ya mencionado *candomblé* como en las llamadas *Folias de reis*, se observa en determinado momento el papel protagónico que tiene la risa. Algunos de los rituales del *candomblé* concluyen con un *samba de roda* —el componente «pagano» del ritual— en el que se improvisan versos, en general graciosos o pícaros. De la misma forma, en las *Folias de reis* —especies de comparsas que visitan las casas durante los días de Navidad, cantando *toadas* laudatorias al niño Dios— se dedica un importante espacio a los *payasos* (también Mateus, Marungo o Bastião, en otras denominaciones), cuya característica fundamental es la risa, expresada tanto a través del cuerpo como de los versos jocosos que dicen.

Hasta aquí he propuesto un recuento de algunos elementos de la risa popular medieval y de la permanencia, a mi entender, de algunos de aquellos elementos en nuestros días. Quisiera concluir este capítulo discutiendo la oposición que establece Bajtín entre la significación positiva, regeneradora, de la risa popular medieval y las teorías y filosofías de la risa posteriores, que —to-

davía según ese autor— acentúan preferentemente sus funciones denigrantes. Aunque coincida con tal afirmación, considero importante destacar que la *función denigrante* de la risa contemporánea mantiene todavía algo de su significación positiva y —como he indicado anteriormente— un sentido propositivo, regenerador.

Si el humor, de acuerdo con la definición propuesta por Santiago Vilas, «suele ocasionar reflexión»,⁸ y si Pirandello, a su vez, habla de una *finalidad moral* de la risa,⁹ entonces podríamos decir que lo de *ridendo castigat mores* seguiría vigente, de alguna manera: la risa tiene por objeto una corrección. La risa actúa incluso —tal vez deberíamos decir *sobre todo*— cuando no se lo propone de una manera explícita: cuando actúa, como en el caso de las crónicas, desde instancias que aparentemente solo tienen la finalidad de entretener. Siendo así —según señala Bergson—, al crear una obra, el artista —en nuestro caso, el cronista— «crea algo que pertenecerá al arte porque *sólo pretende agradar*, pero que se diferenciará de las demás obras por su carácter de generalización y por *su inconsciente propósito de corregir e ilustrar*».¹⁰ Es decir, la risa que se advierte en las crónicas tiene una función *propositiva*. Las crónicas se presentan, por tanto, como una estrategia discursiva que, al *desordenar*, al *desestabilizar* un estado de cosas, *propone* otro orden —utópico, si se quiere, pero igualmente legítimo.

De esta forma, hemos visto a lo largo de este capítulo que en diferentes ámbitos culturales contemporáneos (tanto el de las fiestas y rituales populares como el de la escritura), la risa sigue cumpliendo un importante papel de desfogue, de vía de escape, pero sobre todo de renovación y de aguda intervención en hechos de la vida diaria. De ahí se desprende la relación que se establece entre el humor y la crónica. Si, como hemos visto, solo la risa puede captar determinados aspectos de la vida, es precisamente a partir de esta capacidad que concibo la relevancia de las crónicas con las cuales he estado trabajando. De esta forma, las crónicas que componen el corpus desautorizan la noción (medieval, como hemos visto, pero contemporánea, a la vez) de que los aspectos importantes de la vida solo pueden ser abordados desde la seriedad. Al situarse en la perspectiva del humor, estas crónicas se ofrecen como un escenario desde donde se subvierten relaciones de poder, desde donde se trastocan jerarquías: en las crónicas asumen el papel protagónico los «detalles menores» e intrascendentes de la vida diaria, los transeúntes ordinarios de la

8. Santiago Vilas, «Hacia un concepto de humor», en *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 90.

9. Luigi Pirandello, «El humorismo», en *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 53 (el subrayado es mío).

10. Bergson, *op. cit.*, pp. 128-129.

ciudad, el «ciudadano cualquiera». Desde el humor y desde hechos aparentemente anodinos, las crónicas se inscriben –a su manera– en las agendas de los «grandes debates» sobre la ciudad y los ciudadanos.

1. PERO, ¿DE QUÉ SE RÍEN?

Cuando, en nuestro lenguaje cotidiano, empleamos (u oímos) frases como:

¿En serio?
¡Habla serio!
No les tomes en serio.
¿Por qué se ríen? Parecen tontos...
¡Esto es ridículo!
Es un payaso.
Somos gente *seria*.
Me niego a participar de esta comedia.

Se puede entender que, desde la perspectiva de determinadas convenciones sociales, nos estamos moviendo en un lenguaje, en un imaginario en el que lo serio es positivo y la risa (y sus correlatos) es negativa, poco fiable. Por otro lado, como hemos visto en el capítulo anterior, encontramos también en el lenguaje coloquial una serie de expresiones relativas a la risa que nos recuerdan su carácter vital: uno puede «morirse de la risa», «llorar de la risa», etc.

Si revisamos algunos de los estudios que se han hecho sobre la risa, veremos que entre sus más importantes funciones sociales está la de proporcionar placer. En su estudio sobre el chiste, por ejemplo, Freud trata de identificar la sicogénesis del chiste y cómo se constituyen los mecanismos de placer. Freud habla de los procesos síquicos que se verifican en los sujetos expuestos al chiste, de los medios técnicos del chiste, sus motivos y su papel en el imaginario social.¹¹

Reír, propone Freud, nos proporciona placer. Pero ¿de qué nos reímos? ¿Qué nos hace reír? En una de sus excelentes películas, el grupo inglés Monty Python responde a estas preguntas con un «ilustrativo» *sketch*. Se trata de una especie de manual para hacer reír. Se presentan, con la gravedad inglesa del locutor, una serie de «técnicas infalibles». Mientras el locutor describe las ac-

11. Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1990.

ciones y acota «importantes» observaciones, los demás actores llevan a cabo las técnicas: estrellar el pastel en la cara de alguien, resbalar sobre la cáscara de un plátano tirado en el suelo, retirar la silla en el momento en que se va a sentar el otro, y así sucesivamente... Buenos o malos, gastados o no, estos chistes todavía hacen reír. Pero ¿de qué manera?, ¿qué elementos, qué procedimientos nos hacen reír? ¿De qué nos reímos, en definitiva?

Nos reímos de lo disparatado, nos reímos a causa del reconocimiento y, según el caso, la comparación. Lo cómico aparece, nos dice, Freud «primeramente como un involuntario hallazgo que hacemos en las personas; esto es, en sus movimientos, formas, actos y rasgos característicos [...]».¹² Nos reímos de lo excesivo e inapropiado: la exageración característica de la pantomima y del *clown* contrasta con nuestros gestos cotidianos. Los vídeos enviados por el público a los programas estilo *Video match* en los que aparecen toda clase de «accidentes» domésticos (resbalones, caídas, golpes, etc.) funcionan, según la terminología freudiana, por el reconocimiento y la comparación que hacemos: reconocemos el contexto y las circunstancias (domésticas) y reconocemos lo que nos pudo haber pasado a nosotros; es como si nos viéramos en esa situación cómica, como si nos identificáramos en lo ridículo. Nos reímos de la deformidad; «para la génesis de este placer, dice Freud, es indispensable una comparación».¹³ Lo deforme y lo feo, son cómicos. Y a ello oponemos lo que consideramos «normal». La caricatura, una de las formas privilegiadas de la deformidad, hace reír destacando / degradando determinados rasgos aislados que resultan cómicos. Todavía en el ámbito de la comparación, son cómicos, o de ellos se extrae la comicidad –desde determinadas perspectivas, entiéndase– la pertenencia étnica y social, los diferentes acentos, razas, nacionalidades y los temas de género.¹⁴

Ahora bien, podemos reírnos cuando Chaplin le propina una patada al trasero del policía, podemos reírnos cuando Buster Keaton (el que no se reía nunca) se tropieza y le cubre con tallarín al gordo de bigotes y frac. Asimismo podemos reírnos de las inesperadas reacciones de los que son «pillados» por una de las tantas *cámaras indiscretas* que se multiplicaron en los programas de TV. También nos reímos de las parodias (o tal vez debamos decir «auto parodias») de los programas de televisión, hechas desde los mismos códigos televisivos y a partir de sus mismos personajes. Pero, ¿cuántos se ríen, por

12. *Ibid.*, p. 169.

13. *Ibid.*, p. 176.

14. Éstos tal vez los más recurrentes en el ámbito del humor. La tónica aquí es la de los estereotipos sociales: los supuestos roles masculinos y femeninos son empleados hasta el cansancio para producir el efecto cómico. Los chistes más variados, los diversos programas humorísticos, toda una infinidad de publicaciones recurren invariablemente a este repertorio que hace reír a costa de estereotipos sexuales.

ejemplo, con Woody Allen, Les Luthiers, Monty Python, Los Hermanos Marx, Cantinflas, Leo Maslíah, Jim Jarmursh y un largo etc.? La pregunta la plantea Umberto Eco.¹⁵ En el primer caso, Chaplin y Buster Keaton, podemos hablar de una *risa universal*, propone Eco, pues estaríamos ante una risa que se construye a partir de la violación de una regla. Pero, dice Eco, «para gozar de esa violación, es preciso que las reglas del género estén ya presupuestas y se consideren inviolables».¹⁶

Esto explicaría, por tanto, la segmentación de los públicos en el caso de los ejemplos citados. ¿Cuántos manejan los códigos o conocen las reglas violadas por el segundo grupo del ejemplo? Ello nos recuerda también que, para que se efective, la comicidad depende tanto del contexto cultural como temporal, lo cual nos remite otra vez a Freud y a la importancia del «reencontro de lo conocido».¹⁷ Un chiste funciona, por tanto, si reconozco el referente.

Es precisamente en estos últimos aspectos –de *reconocimiento del contexto, de las circunstancias y del referente*– donde reside una de las principales características de las crónicas. El humor que caracteriza aquellos textos funciona precisamente porque reconocemos el referente, porque *nos* reconocemos muchas veces en aquellas situaciones. Al igual que la comedia –de acuerdo con lo que propone Bergson– la crónica «pinta caracteres que ya habíamos encontrado en nuestro camino, anota semejanzas, aspira a presentarnos tipos y hasta si fuese necesario los inventaría».¹⁸ Si, como había señalado anteriormente, el cronista recoge nuestras prácticas cotidianas, las prácticas que compartimos los habitantes de una ciudad, es posible reconocernos en aquellos textos. Allí están retratados nuestros usos de los espacios públicos, nuestro enfrentamiento con la burocracia, con el vecino de asiento en el bus, etc. Reencontramos en esos textos lo conocido, lo que vivimos y practicamos a diario, lo que –precisamente por esa familiaridad cotidiana– no vemos o no tenemos la distancia crítica necesaria para verlo. Las crónicas se convierten, en este sentido, en una suerte de sala de espejos en la que contemplamos imágenes caricaturescas. Las proporciones aparecen exageradas, desproporcionadas, deformes y ridículas, pero nos reconocemos. Y nos reímos ante ese *espejo* en el que se convierten las crónicas.

15. Umberto Eco, «Lo cómico y la regla», en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986.

16. *Ibíd.*, p. 374.

17. Freud, *op. cit.*, p. 108.

18. Bergson, *op. cit.*, p. 124.

2. REÍR JUNTOS

«Y de todo lo que José Luis aprendió de su padre, eso fue lo principal:
–Lo importante es reír –le enseñó el viejo–
y reír juntos».

Eduardo Galeano,
El libro de los abrazos, p. 203

De acuerdo con lo que se ha visto en los apartados anteriores, la risa, cuando desmitifica, cuando desacraliza, propone la destrucción o el cuestionamiento de una determinada imagen o de una determinada práctica social. Cuando estigmatiza, instaura un «nosotros» que ríe de un «ellos». En ambos casos, se advierte el reconocimiento de un grupo, la instauración de una mirada colectiva.

De ahí que se pueda ver la risa como posibilitadora de la formación de una comunidad. Según Bergson, nuestra risa es siempre una risa de grupo: «no saborearíamos lo cómico si nos sintiésemos aislados. [...] Por muy espontánea que se la crea, [la risa] siempre oculta un prejuicio de asociación y hasta de complicidad entre otros rientes efectivos o imaginarios».¹⁹ Pensar la risa en términos de participación en una comunidad de «rientes imaginarios» nos remite a la definición de *comunidad imaginada* propuesta por Anderson, según la cual

los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.²⁰

Participamos física e imaginariamente de una comunidad. Físicamente, al compartir espacios concretos, tangibles, en los cuales desarrollamos las diferentes actividades de la vida cotidiana. Imaginariamente, al participar de aquella suerte de «ceremonia masiva» de la que habla Anderson: la lectura del periódico, por ejemplo, siendo «repetida simultáneamente por miles (o millones) de otras personas».²¹

19. *Ibíd.*, p. 14.

20. Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 23-25.

21. «Un lector de periódico –concluye Anderson– que observa réplicas exactas del suyo consu-

Si el humor que caracteriza las crónicas que componen el corpus funciona porque reconocemos el referente, porque nos reconocemos –los múltiples y diversos lectores– en aquellas situaciones, podríamos hablar de una *función cohesionadora* de la risa. Leer aquellos textos, reconocerse, verse reflejado en ellos, es también formar parte de un «nosotros». Es participar, en definitiva, de una *invención colectiva* que recuerda tanto la noción de *comunidades imaginadas* propuesta por Anderson, como la de *imaginarios urbanos* propuesta por Armando Silva: entendida la ciudad como un espacio físico, concreto, edificado, pero también como un espacio de dinámicas culturales, de construcciones simbólicas, los imaginarios urbanos constituyen un «relato que completa la percepción real» de la ciudad.²² Sobre el espacio construido, producido, edificado, los ciudadanos elaboran representaciones discursivas, construcciones simbólicas, imaginadas que «recaen sobre los ciudadanos reales de la urbe».²³ Representaciones discursivas que –producto de una construcción social, y por su carácter aglutinador y simbólico– se acercan al relato mítico propuesto por Barthes.²⁴

En este sentido, tal como propone Maffesoli, participar de un mito (en este caso, negándolo o burlándose de él), nos permite reconocernos y comulgar con los demás. En su reflexión sobre la emergencia de un «sentimiento colectivo» en las urbes contemporáneas –y en diálogo con Anderson–, Maffesoli señala que

En contra de lo que hasta hace poco era de buen tono sostener, se puede estar de acuerdo con el hecho de que la razón ocupa muy poco lugar en la elaboración y divulgación de las opiniones. La difusión de éstas [...], debe mucho más a los mecanismos de contagio del sentimiento o de la emoción vividos en común.²⁵

Una emoción que se traduce, todavía de acuerdo con los conceptos propuestos por Maffesoli, en la conformación de una «comunidad emocional» –cuyas características son «el aspecto efímero, la composición cambiante, la inscripción local, la ausencia de organización y la estructura cotidiana».²⁶ El

medidas por sus vecinos en el metro, en la barbería o en la vecindad, confirma de continuo que el mundo está visiblemente arraigado en la vida diaria». *Ibid.*, pp. 60-61.

22. Silva, *op. cit.*, p. 44.

23. *Ibid.*, p. 93.

24. Mito entendido aquí como un *modo de significación*. Cfr. Roland Barthes, «El mito es un habla», *op. cit.*, p. 199.

25. Michel Maffesoli, «La comunidad emocional», en *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*, Barcelona, Icaria, 1990, pp. 39-40.

26. Las características de la «comunidad emocional» propuestas aquí han sido tomadas de Max Weber, *apud* Maffesoli, *op. cit.*, p. 38.

autor se refiere aquí a una comunidad de predominio empático que *siente en común* y que se opone frontalmente a discursos –artículos periodísticos, discursos políticos o propuestas moralistas– que definen las urbes contemporáneas como espacios privilegiados de un individualismo a ultranza. Recuérdese, a propósito, que las crónicas seleccionadas fueron escritas desde y sobre grandes centros urbanos contemporáneos.

En este sentido, si insistimos en la estructura cotidiana y en la inscripción local que caracteriza la *comunidad emocional*, resulta relevante, por tanto, hablar de la conformación de una *comunidad* en las crónicas. Encontramos allí textos que nos hablan no solo *de* nosotros –habitantes y usuarios de la urbe–, sino también *a* nosotros –que nos reconocemos como comunidad que lee aquellos textos. Leemos en las crónicas nuestro enfrentamiento con la burocracia, nuestras interrelaciones, nuestros gestos cotidianos, nuestras creencias comunes, etc. reafirmamos, de esta forma, nuestra participación en una comunidad. Reír o indignarse juntos equivale, en definitiva, a participar de una emoción colectiva, a participar de una comunidad que, de acuerdo con Maffesoli, acaba constituyendo una forma de vínculo social bastante sólido.

Es precisamente partir de lo cotidiano, de lo local y de la proxemia –ámbitos en que se juega el común destino²⁷ que la crónica trabaja sus relatos de la ciudad. Si la ciudad moderna, de acuerdo con Julio Ramos, «fragmentaba y privatizaba la experiencia social, la crónica [...] genera simulacros, imágenes de una ‘comunidad’ orgánica y saludable». De ahí la oralidad o la informalidad que se advierte en muchos de aquellos textos: «entre los discursos mercantilizados y tecnologizados del periódico, (la crónica) continuaba autorrepresentándose como conversación o charla familiar».²⁸

27. *Ibíd.*, p. 43.

28. Ramos, *op. cit.*, p. 131.

CAPÍTULO III

La crónica: un nuevo escenario para el debate sobre la ciudad

Considerar la risa como un *punto de vista*, como una suerte de estrategia discursiva sobre la ciudad, supone la necesidad de hacer una lectura de nuestras prácticas sociales cotidianas: una lectura de cómo vivimos la ciudad, de cómo la habitamos, de cómo la imaginamos. Si «ver, oler, oír, pasear, detenerse, recordar, representar» son atributos que –de acuerdo con Silva– deben ser estudiados en cada ciudad,¹ entonces la crónica se presenta como un terreno fecundo para tales reflexiones. De esta forma, al proponerme pensar la risa como la expresión de una manera de percibir, de vivir y de actuar en un determinado contexto sociocultural, he optado por recurrir a la mirada del cronista. Considerando, como apunta Silva, que la relación del individuo con su ciudad se establece de manera *performativa*,² propongo una lectura de las crónicas que componen el corpus desde esta perspectiva de los sentidos de uso de la ciudad, de las prácticas cotidianas, de las formas de habitar la ciudad.

Dentro de este marco, la crónica ha sido considerada aquí como un «punto de inflexión entre el periodismo y la literatura», como un género que se mueve entre la esfera de lo factual (el periodismo) y lo estético (la literatura), en la definición propuesta por Susana Rotker.³ En este sentido, al moverse entre estas dos esferas, la crónica podría ser definida como un texto que se construye a partir de «noticias y no-noticias» –es decir, tanto a partir de hechos reales, como de ficción.⁴

Frecuentemente relegada a las páginas de entretenimiento de los periódicos, considerada durante mucho tiempo, tanto por periodistas como por literatos, como un género menor, la crónica, en función de esa su «flexibilidad

1. Silva, *op. cit.*, p. 24.

2. *Ibid.*, p. 134.

3. Susana Rotker, *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992, p. 134.

4. *De noticias & no-noticias se hace la crónica* es precisamente el título de uno de los libros analizados en este estudio.

formal»⁵ –es decir, al situarse entre el género periodístico y el literario–, ha sido siempre objeto de las críticas de los adeptos a las categorizaciones sumarias.

Al dedicarse a los pequeños e «intrascendentes» asuntos cotidianos, al recoger en sus páginas los intersticios de la vida diaria –aquello que vivimos y practicamos a diario– la crónica se ofrece como una suerte de «arqueología del presente», en la definición de Rotker.⁶ De esta manera, el *cronista-arqueólogo* nos presenta una ciudad (y unos ciudadanos) que –como hemos dicho en el capítulo anterior– debido a la proximidad y a la familiaridad cotidiana, no vemos. Del mismo modo que los hallazgos arqueológicos revelan un pasado y lo que hemos sido, los *hallazgos* de esta indagación del presente histórico de los ciudadanos resultan ser un reflejo de lo que estamos siendo.

La crónica urbana –instancia formalmente «precaria» por excelencia–,⁷ se mueve, por tanto, en el terreno de lo que Maffesoli llamó *naderías*: ese conjunto de «detalles menores» de la vida diaria que, pese a ello, «crean un sistema signifiante». Destacando la relevancia de esos *detalles menores*, de esas pequeñas historias de la vida cotidiana, de ese otro saber, en fin, Maffesoli habla de «la estrecha conexión que existe entre las grandes obras de la cultura y la ‘cultura’ vivida día a día»; esa ‘cultura’ que está hecha del conjunto de ‘encrucijadas, momentos, espacios y hombres sin atributos’, que está hecha de ‘trivialidades’.⁸

En este sentido, si abogamos por una *política de la crónica*, acogemos la importante noción de que las crónicas «propondrían una historia literaria no concentrada en el arte como un artefacto de las élites, no aislada –como ha sucedido tan a menudo– del resto de los fenómenos sociales».⁹ Es decir, las crónicas deben ser leídas también como una práctica discursiva que presenta signos de interacción «entre institución, sociedad y formas de discurso».¹⁰ Se inscribe, por tanto, la crónica, en el centro de las discusiones en torno a la deslegitimación de los «grandes relatos» y la legitimación de saberes otros.¹¹

5. La crónica era, para los escritores finiseculares, «un espacio dispuesto a la contaminación, arriesgadamente abierto a la intervención de discursos» otros. Cfr. Ramos, *op. cit.*, pp. 112-113.

6. Rotker, *op. cit.*, p. 129.

7. La crónica, según Ramos, ha surgido de la fragmentación moderna, que implicaba «la experiencia de una temporalidad vertiginosa y fragmentaria que anulaba la posibilidad misma de «una obra permanente». Ramos, *op. cit.*, pp. 112-113.

8. Maffesoli, *op. cit.*, pp. 56-57.

9. Rotker, *op. cit.*, p. 21.

10. *Ibid.*, p. 14.

11. Me remito aquí a las reflexiones propuestas por Jean-François Lyotard en *La condición postmoderna*, trad. de Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 1994.

De esta forma, la crónica se presenta –al igual que lo que hemos visto a propósito de la risa– como una suerte de *intervención en la realidad social*. Al recorrer la ciudad, al leer los modos de ser en la ciudad, al leer las prácticas ciudadanas, el cronista se configura como un lector privilegiado de la vida cotidiana, como un lector que mira la ciudad a través de los intersticios, de los márgenes, de los pequeños detalles. Lee, por tanto, la ciudad *desde abajo*, en la perspectiva propuesta por Michel de Certeau. Ante la perspectiva del «ojo totalizador», que busca abarcar toda la ciudad, De Certeau opone la mirada que se sitúa «desde abajo». Mientras la primera mira la ciudad desde un panóptico y –desde esta visión panorámica– desconoce las prácticas cotidianas, la segunda se sitúa al nivel de los practicantes ordinarios de la ciudad, esos caminantes

[...] cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos (de la caligrafía) de un «texto» urbano que escriben sin poder leerlo. Estos practicantes manejan espacios que no se ven; tienen un conocimiento tan ciego como en el cuerpo a cuerpo amoroso. Los caminos que se responden en este entrelazamiento, poesía inconsciente de las que cada cuerpo es un elemento firmado por muchos otros, escapan de la legibilidad.¹²

De ahí que, desde la lectura que propongo, el cronista se presente como un lector privilegiado: recoge en sus crónicas una serie de «prácticas ajenas al espacio ‘geométrico’ o ‘geográfico’ de las construcciones visuales, panópticas o teóricas» y nos presenta aquella «extrañeza de lo cotidiano que no sale a la superficie, o cuya superficie es solamente un límite adelantado, un borde que se corta sobre lo visible».¹³

Emparentado con el *flâneur* de fines del siglo XIX, el cronista es un caminante, un paseante que construye sus textos a partir de los «textos» (usos, recorridos, prácticas, experiencias, etc.) escritos por los demás ciudadanos. Pero, tal como propone Julio Ramos, la flanería «no es simplemente un modo de experimentar la ciudad. Es, más bien, un modo de representarla, de mirarla y de contar lo visto».¹⁴ En este sentido, las crónicas –al *contar lo visto*– se ofrecen como un *espejo* de lo que estamos siendo.

Resulta, entonces, fructífera la noción de «retórica del paseo», propuesta por Julio Ramos: la elaboración de un itinerario (de un discurso) que

12. Michel de Certeau, «Andares de la ciudad», en *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, A.C., 1996, p. 105.

13. De Certeau, *op. cit.*, p. 106.

14. Ramos, *op. cit.*, p. 128.

«ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados».¹⁵

De esta forma, y para concluir, quisiera insistir –a partir del corpus con el cual he trabajado– en la noción de crónica como *espejo*, que se diferencia de las nociones de crónica como «memoria» y como «estuche» o «archivo», la primera propuesta por Alicia Ortega¹⁶ y las dos últimas por Julio Ramos.¹⁷ Es decir, al recoger nuestras prácticas ordinarias, los cronistas hablan de *lo que estamos siendo*, y –como pretendo demostrarlo en los capítulos subsiguientes– proponen caminos posibles. La crónica se propone, desde mi lectura, como un modo alternativo de acercarse a la realidad, con un afán –aun implícitamente– performativo. Se propone, en fin, como una nueva (y privilegiada) propuesta de lectura de nuestras prácticas cotidianas. Al igual que lo señalado anteriormente sobre la risa, también en las crónicas subyace una propuesta. Al relacionar humor y crónicas, vinculo, por tanto, dos instancias discursivas propositivas. Instancias que presentan, en este caso, una propuesta de ciudad, una propuesta de *usos* y de *modos de ser* en la ciudad.

15. *Ibíd.*, p. 126.

16. Ortega, *op. cit.*, p. 89.

17. Ramos, *op. cit.*, pp. 113 y 131. Recuérdese, a propósito, que cuando habla de «función decorativa», Ramos se refiere a la crónica modernista, de la que excluye las crónicas de José Martí.

CAPÍTULO IV

Poéticas de la crónica, o: «tarea de ociosos»

«¿Para quién canto yo entonces?»

Charly García

La pregunta del epígrafe la plantea Charly García en la canción que tiene por título esta misma pregunta. La respuesta aparece en los versos finales de la canción:

«Yo canto para usted
El que atrasa los relojes
El que ya jamás podrá cambiar
El que no se dio cuenta nunca
Que su casa se derrumba»

Esto en Charly. Pero ¿qué respondería el cronista si se le planteara la misma pregunta? La gran mayoría de los cronistas estudiados en este trabajo incluye por lo menos una referencia al *por qué* y/o al *para quiénes* de su escritura. En todos ellos se lee, explícita o implícitamente, la enunciación de una poética. Una poética que se conforma fundamentalmente a partir de una apuesta por las pequeñas, irrisorias historias cotidianas. Los títulos –tanto de las obras como de algunas de las crónicas– sugieren los propósitos específicos de los autores y el sentido general de aquellos textos. Es decir, ya de entrada se proponen «pautas de lectura», pautas que inducen «marcos críticos»¹ y que, de alguna forma, fijan ciertos ejes de lectura.

En este sentido, Jorge Ibargüengoitia nos presenta unas *Instrucciones para vivir en México*,² en las que nos encontramos con capítulos como «Lec-

1. Marcos críticos a través de los cuales los escritores sugieren o explican cómo quieren ser leídos. Cfr. Rotker, *op. cit.*, pp. 16-17.
2. Jorge Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1992 [1990]. A partir de aquí, las citas referentes a esta obra serán indicadas con las iniciales *IVM* y el respectivo número de página entre paréntesis. El mismo procedimiento se adoptará con *Viajes en la América Ignota*, México, Joaquín Mortiz, 1992 [1972], también de Ibargüengoitia. Esta obra estará identificada con las iniciales *VAI*.

ciones de historia patria», «Teoría y práctica de la mexicanidad» y textos que traen como título «Psicoanálisis del que abusa del claxon», «Arte de abrir y cerrar la puerta», entre otros –títulos que insinúan, como se ve, un afán casi pedagógico: encontramos allí «lecciones», «teoría y práctica», «el arte de...», etc.

Aunque en sus crónicas Ibargüengoitia no enuncie explícitamente su poética, es posible rastrear en algunos de sus textos ciertos elementos que permiten reconocerla. En «Problemas de estilo» (*IVM*, pp. 135-7), por ejemplo, habla de los mexicanos que conoce y de los que encuentra en la calle. De este modo, su material, la *materia prima* de sus textos –se entiende–, es, como hemos visto en el capítulo anterior, lo que recoge en su tránsito por la ciudad, por las *calles* –espacio que hemos definido como territorio por excelencia del cronista.

Por otro lado, muchas de sus crónicas están «dedicadas» a alguien en particular. Transcribo aquí tres breves ejemplos:

«Este artículo está dedicado a las personas que son como yo, que no tienen imaginación mercantil y que sin embargo tienen necesidades y ambiciones desmedidas». («Con el sudor de la frente», *IVM*, pp. 170-2)

«Estas líneas están dedicadas a los presidentes municipales de pueblos en los que no hay nada que ver». («Aprovechamiento de las reliquias», *VAI*, pp. 17-20)

«Este texto que escribo está dedicado a las personas que, como yo, gustan de ir al mar, pero le tienen un poco de respeto, prefieren quedarse donde alcanzan fondo, les da flojera nadar diez kilómetros para llegar a una isla desierta (...)» («Textos turísticos», *VAI*, pp. 21-9).

Es decir, entre estas «dedicatorias» y los «homenajes» que veremos más adelante, Ibargüengoitia presenta, de alguna manera, el *para quiénes* y, en cierta medida, también el *para qué* de sus crónicas. Se advierte allí un «como yo» que evoca una comunidad, evoca interlocutores, reales o imaginarios. Evoca, en fin, a unos ciudadanos que se reconocen en contextos y situaciones. Aun cuando habla a «presidentes municipales», habla, en realidad, al lector de la crónica, que es –en definitiva– un potencial habitante de uno de esos «pueblos en los que no hay nada que ver».

Eduardo Galeano, con textos tal vez mucho más próximos a la lírica, propone *El libro de los abrazos*,³ compuesto por «imágenes y palabras» del autor, según se indica en la portada. En esta obra, la memoria cumple, como

3. Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos*, México, Siglo XXI, 1991 [1989]. A partir de aquí, los números entre paréntesis indicarán las páginas citadas de esta obra.

se verá, un papel importante. Ya en las primeras páginas se lee, a modo de introducción, o advertencia inicial:

RECORDAR: Del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón.

Y, como reiterando la idea, en la misma página, el dibujo de unos carriles de tren dispuestos en círculo, con un tren y un barco sobre ellos. La circularidad propuesta en el dibujo se conecta a la etimología del verbo *recordar* –verbo que, a su vez, remite a una memoria. Y, si de etimologías se trata, resultaría oportuno mencionar a Mnemósine, personaje de la mitología griega que da nombre a la fuente «de cuyas aguas habían de beber los consultantes para tener acceso a la revelación».⁴ Pero ¿a qué *revelación* se accede desde los textos de Galeano? Si *El libro de los abrazos* está compuesto, fundamentalmente, por los recuerdos sentimentales del autor, si ocupan aquellas páginas sus viajes, sus amigos, sus impresiones y las pequeñas historias cotidianas, entonces es posible entrever que lo que se revela allí es la ternura, la solidaridad y una suerte de felicidad que solo se advierte si nos acercamos a aquellas pequeñas historias cotidianas, si aceptamos el *abrazo* que se nos ofrece. Encontramos, de este modo, en los textos de Galeano, una memoria que pasa necesariamente por el corazón, encontramos recuerdos que convocan aquellos «instantes de felicidad» de los que nos habla Vizcarra:

Entre lo que vivimos y lo que podemos expresar hay un territorio de sombras sólo rescatado por la fraternidad. Las palabras son apenas rastros de los esquivos mundos interiores, pero tienen la fuerza suficiente para convocar instantes, sólo instantes de felicidad.⁵

En este sentido, encontramos en *El libro de los abrazos* una memoria que habla de esos «esquivos mundos interiores», una memoria que *convoca* y *revela* instantes –de felicidad o de indignación. Porque no todo es «felicidad» en la poética del autor del clásico *Las venas abiertas de América Latina*. En «La dignidad del arte» –texto incluido en *El libro de los abrazos*– advierte:

«Yo escribo para quienes no pueden leerme. Los de abajo, los que esperan desde hace siglos en la cola de la historia, no saben leer o no tienen con qué».
(p. 141)

4. Constantino Falcón Martínez, *Diccionario de la mitología clásica*, tomo 2, Madrid, Alianza Editorial, 1992 [1980].

5. Vizcarra, *op. cit.*, p. 92.

Recoge, por tanto, la invitación de Michel de Certeau, y se sitúa «abajo», al nivel de los «practicantes ordinarios» de la ciudad. Pero, obviamente, «abajo» aquí debe ser entendido sobre todo desde su matiz político. Y en este sentido es como si Galeano incorporara y confirmara –en una suerte de diálogo con José Enrique Rodó y otros escritores de fines del siglo XIX y principios del XX– aquella

fatalidad de la vida sudamericana que nos empuja a la política a casi todos los que tenemos una pluma en la mano.⁶

En este mismo sentido, encontramos en «Celebración de la subjetividad» –donde habla del tiempo en que escribía sus *Memorias del fuego*– la manifestación de una poética que quiere intervenir en su entorno:

[...] escribir era mi manera de golpear y de abrazar (p. 106)

Es decir, estamos ante textos que nos hablan de solidaridad, de afectos, pero a la vez, nos encontramos también ante textos indignados, textos que –desde una fina ironía– constituyen una incisiva respuesta a los que se sitúan en el polo opuesto a «los de abajo». Leer estos textos y reconocerse en ellos, reconocer la ira y la ternura, es –para recordar a Maffesoli– *sentir en común*, es comulgar con esa suerte de hermandad dispersa.

Su labor constituye, por tanto, –como afirma a propósito de su trabajo en la revista *Crisis*– «[...] un porfiado acto de fe en la palabra solidaria y creadora, la que no es ni simula ser neutral, la voz humana que no es eco ni sueña por sonar» («Un músculo secreto», pp. 250-51), visto que, como agrega en «Celebración de la voz humana/2»:

Cuando es verdadera, cuando nace de la necesidad de decir, a la voz humana no hay quien la pare. Si le niegan la boca, ella habla por las manos, o por los ojos, o por los poros, o por donde sea. Porque todos, toditos, tenemos algo que decir a los demás, alguna cosa que merece ser por los demás celebrada o perdonada. (p. 11)

Es precisamente de esa «necesidad de decir», de esa constatación de que «todos tenemos algo que decir a los demás» que están hechas nuestras conversaciones cotidianas. La crónica viene a ser, entonces, una prolongación de esa «palabra solidaria y creadora» que aglutina, cohesiona –que, por no ser

6. José Enrique Rodó, citado por Rotker, *op. cit.*, pp. 66-67.

nunca neutral—incide, interviene en la vida de todos los días. De esta forma, invita, en «Celebración de las contradicciones/2», a

Desatar las voces, desensoñar los sueños: escribo queriendo revelar lo real maravilloso, y descubro lo real maravilloso en el exacto centro de lo real horroroso de América. (p. 111)

No es posible, como se ve, «maquillar» o «decorar» la ciudad o la vida. «Desensoñar los sueños» implica des-idealizar un sueño de ciudad —la ciudad planificada, ordenada, perfecta—, implica volver la mirada hacia una realidad que se impone. El hábil juego de palabras que descubre «lo real maravilloso» en el centro mismo de «lo real horroroso de América» confirma que, por más ficticia que parezca o se proponga ser, la crónica —cuando «no suena por sonar», de acuerdo con el propio Galeano— está irremediablemente arraigada en la vida diaria, en la vida vivida. «Se dice que la realidad supera a menudo la ficción, dice Maffesoli. Tratemos, entonces, de estar a la altura de la primera».⁷ Al situarse en la intersección entre lo maravilloso y lo horroroso, el cronista no solo «endurece» (su posición militante) sin perder la ternura —para mencionar la máxima guevariana— sino que también trata de estar a la altura de la realidad que observa.

Y, como haciendo eco a lo propuesto por Galeano —y asumiendo esta misma perspectiva que se sitúa entre «lo real maravilloso» y «lo real horroroso»— Carlos Drummond de Andrade, ya desde el título de una de las recopilaciones de sus crónicas, enuncia su poética advirtiendo que aquellas están hechas «de noticias y no-noticias».⁸ Es decir, textos que se sitúan en este borroso límite de lo que se podría llamar «realidad y ficción». Estructurado como un periódico, el libro trae diversas «Secciones»: la política, el editorial, la ciudad, la sociedad, la moda, policía, cuaderno infantil, clasificados, etc. Trae también, a manera de presentación, una breve advertencia del autor:

Este libro contiene historias ligeras y desjuiciadas opiniones sobre el concierto del mundo en el que unos viven y otros miran vivir.

Hablar de «historias ligeras» es evocar esencialmente los «asuntos intrascendentes» que son materia prima de la crónica. Emitir opiniones —por «desjuiciadas» que sean— sobre hechos menores, cotidianos, sobre los modos

7. Maffesoli, *op. cit.*, p. 34.

8. Carlos Drummond de Andrade, *De noticias & no noticias se hace la crónica*, Río de Janeiro, Editorial José Olympio, 1975 [1974]. A partir de aquí, las referencias a esta obra estarán indicadas por las letras *DN*, y los números entre paréntesis indicarán las páginas citadas. Las traducciones al español de las obras de Drummond citadas en este trabajo son mías.

de ser de un «ciudadano cualquiera» es otorgar protagonismo a las «trivialidades», a las *naderías*, a aquel conjunto de «detalles menores» de la vida diaria que, sin embargo, «crean un sistema significante».⁹

La poética del cronista está constituida entonces, de un lado, por su apuesta por las cosas mínimas, comunes y corrientes y, de otro, por la ubicación de su mirada y de su escritura que se sitúa en el cruce entre realidad y ficción señalado anteriormente. Desde esta perspectiva, se puede explicar el hecho de que en *Cadeira de balanço*¹⁰ –otra de las obras de Drummond incorporadas al corpus– Dios se le aparezca al cronista y le avise, de primera mano lo que piensa hacer («La sentencia del señor», *CB*, pp. 83-5); o que «las cosas humildes» como «las canicas, el botón, el peine, la aguja», en resumen, ese mundo de «nada [que cueste] más de 10 centavos» se acerquen al cronista y se ofrezcan al inventario («Las cosas eternas», en *CB*, pp. 86-8).

Pequeño mundo de las cosas mínimas. Este parece ser el universo por el que se mueve el cronista. Un universo que se sitúa, como el que vimos con Galeano, en la intersección entre «lo real maravilloso» –la fantasía, la ternura– y «lo real horroroso» –la eterna espera en la cola de la historia. Y por ello mismo, el cronista tiene la mirada puesta en los acontecimientos aparentemente intrascendentes, en los hechos menores de la vida diaria, como el que encontramos, por ejemplo, en la crónica «Pierde el gato»:

Un diario es leído por mucha gente, en muchos lugares; lo que dice debe interesar, si no a todos, por lo menos a cierto número de personas. Pero lo que brota espontáneamente de la máquina hoy no interesa a nadie, excepto a mí mismo. El lector, por tanto, haga el favor de cambiar de página. Se trata de un gato. (*CB*, p. 28)

Hablar de esos asuntos anodinos, incorporar al periódico un asunto que solo interesa al propio cronista, no es –se advierte– una *opción*. El asunto menor se impone, «brota espontáneamente de la máquina» o, como sucede en «Otra cucaracha», cuando el cronista se dispone a escribir, «surge en la punta de la mesa una pequeña y silenciosa cucaracha», que se convierte en el te-

9. Estas categorías propuestas por Maffesoli han sido más extensamente desarrolladas en el capítulo III de la presente tesis.

10. Carlos Drummond de Andrade, *Cadeira de balanço*, Río de Janeiro, Editorial José Olympio, 1987 [1966]. En algunas de las crónicas publicadas en esta obra está presente João Brandão, el «hombre cualquiera», personaje creado por Drummond y que, unas veces, aparece como su álter ego, otras como una suerte de ciudadano arquetípico. Las referencias a esta obra estarán identificadas por las iniciales *CB* y los números entre paréntesis indican las respectivas páginas citadas.

ma de la crónica (*DN*, pp. 119-121). Así es como, con los ojos puestos en aspectos irrisorios de la vida, no puede cronicar:¹¹

[...] atrapé en el aire, esta mañana, dos o tres hechos cronicables y me sentía con excelente disposición para el trabajo. Pero no puedo cronicar. («Falta a la obligación», *CB*, pp. 44-5).

Y el motivo es que la visión «vagamente surrealista» de una estantería subiendo, atada con cuerdas, por las paredes de su edificio, le había cautivado la atención. Faltar a la obligación de trabajar en «hechos cronicables» –y reemplazarlos por una estantería colgada de una sogá, por un gato o una cucharacha– es poner en tela de juicio qué se debe considerar «cronicable». Y el hecho de que la crónica esté dedicada precisamente a decir por qué no puede «cronicar», constituye ya una toma de posición y una respuesta a la indagación sobre *qué* están hechas las crónicas.

En este mismo sentido –dado que el cronista es, como vimos, ante todo un paseante, un caminante que comparte espacios con los demás transeúntes– no puede mantenerse ajeno a la conversación de los demás. Es fundamentalmente en la calle –como vimos con Ibarguengoitia–, en los buses, en los restaurantes, en fin, en toda una serie de espacios públicos que el cronista recoge el material para sus textos. Al igual que las cosas mínimas irrumpen en la máquina, también la conversación ajena exige su espacio y se impone como tema –y fértil material– de la crónica. En «Conversación ajena», por ejemplo, Drummond se justifica:

Escuchar conversación ajena no es mi *hobby*, pero si las palabras entran por nuestros oídos sin pedir permiso, ¿qué hacer sino escucharlas? («Conversación ajena», *DN*, pp. 151-3).

Y al igual que Drummond, el cronista guayaquileño Jorge Martillo se justifica en «Conversaciones que se escuchan por ahí»:¹²

No es que a uno le guste andar escuchando las conversaciones de los otros, pero sucede. Se embarca en la esquina de más allá, en una buseta y es imposible no escuchar el diálogo que se da entre los pasajeros. Es como ir a bordo de la historia ajena. (13/3/94)

11. Este recurso de escribir sobre la imposibilidad de escribir –muy recurrente en la obra poética de Drummond– ha sido objeto de importantes estudios en Brasil.

12. Las crónicas de Jorge Martillo incluidas en este trabajo fueron fotocopiadas y recopiladas por Alicia Ortega, a quien agradezco por haberme facilitado este material. Los textos citados fueron todos publicados en el periódico guayaquileño *El Universo* entre febrero de 1993 y diciembre de 1994. Indico, entre paréntesis, las fechas de publicación.

Viajar, deambular, ir «a bordo de la historia ajena». Prácticas que no solo indican la poética del cronista, sino que nombran también nuestra condición de lectores de crónicas –cómplices de ese mirón «ocioso» que es el cronista. Pero escuchar conversaciones ajenas, «mirar y ver», ser «actante y testigo», son las prácticas fundadoras de la labor del cronista, por «ociosas» que sean. En una de las crónicas de Jorge Martillo, que se titula precisamente «Observaciones de un ocioso», encontramos esa irónica y fecunda definición del cronista:

Siempre he vivido mis días de cosmofagia. ¿Qué es la cosmofagia? Es la devoración del mundo por la conciencia. Este observar ocioso que es una actividad captadora; es mirar y ver, es ser actante y testigo. Es devorar a esta ciudad untada de sal y río. Es devorar porque si tú no la devoras, ella te devora a ti [...] Observar es una tarea de ociosos, también es vivir. (13/6/93)

Ser cronista es, entonces, asumir con gusto –como un Chaplin vagabundo– el epíteto de ocioso. Si el vagabundo de Chaplin era una de las más felices metáforas de la libertad, ese «observar ocioso» del cronista se ofrece –desde la ligereza y la intrascendencia de sus temas, desde su «inutilidad»– como una tarea cuya única pretensión aparente es entretener. Pero detrás de esa «inutilidad» de sus observaciones se esconde otro propósito: el cronista ensaya e insinúa en sus textos respuestas a los problemas urbanos que aborda. Es deambulando por la ciudad, escudriñando modos de ser en la ciudad que el cronista –«actante y testigo» privilegiado, porque mira y ve de cerca la vida diaria– esboza sus propuestas.

Además de lo dicho hasta aquí, quisiera también llamar la atención hacia el evidente predominio de la primera persona gramatical en las crónicas. Considero que pensar la recurrencia de ese «yo» dentro del marco de discusiones en torno a lo público y lo privado, puede llevarnos a una clasificación tanto arbitraria como precaria. Sobre todo si recordamos, con Benveniste, que el «yo» empleado en estos discursos no es un signo referencial, sino una instancia de enunciación que se ofrece como una «función vacía» que el lector llena en el momento en que actualiza ese discurso.¹³

De esta forma, si se trata de hacer algún tipo de distinción en las crónicas, estimo más oportuno recurrir a la noción de «doble mapa» que propone Guillermo Sheridan a propósito de las crónicas de Ibarguengoitia. Sheridan habla de un mapa «sentimental e irónico de lo que significa vivir en México (es decir: de lo que significa padecer la ciudad y la provincia, viajarlas,

13. Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971 [1966], p. 175.

comer, beber, votar, recordar, amar y aborrecer); otro, el que se desprende de la mirada singularísima, autónoma y escéptica, del hombre que ve al país y que se ve a sí mismo mientras lo hace». ¹⁴ En otras palabras, la crónica se configura –desde esta perspectiva– como un escenario, como una suerte de ágora, incluso cuando el cronista, como hemos visto con Drummond, habla de su gato.

1. ¿DÓNDE SE SITÚA EL CRONISTA?

EL PUNTO DE VISTA Y LAS CRÓNICAS QUITEÑAS

Caminante, paseante, *flâneur*, el cronista nos relata sus andares, sus lecturas. Se presenta como testigo privilegiado de los más variados sucesos de la vida diaria. Algunos son caminantes de una ciudad determinada, cuentan la vida de una ciudad específica, caso de las crónicas de Drummond, de Ibar-güengoitia y de Martillo, por ejemplo. Otros, como Galeano, transitan por una infinidad de ciudades del mundo. Pero ¿desde dónde hablan? No me interesa con esta pregunta indagar sobre un espacio físico específico. Quiero indagar, más bien, sobre la perspectiva –el *punto de vista*– que asume el cronista al elaborar sus relatos sobre la ciudad. Con este propósito, retomo y amplío la pregunta esbozada anteriormente: ¿qué es la crónica, archivo, memoria o espejo? ¿es registro de las múltiples historias cotidianas de los ciudadanos, memoria de nuestros gestos pasados, a partir de la cual tratamos de leer o entender el presente, o es el reflejo de lo que estamos siendo, el espejo que se propone como horizonte inmediato, a partir del cual miramos nuestros gestos presentes, miramos lo que estamos siendo?

No se podría responder estas interrogantes sin considerar que estamos ante un género –la crónica– que puede situarse tanto en uno como en otro punto de vista. Ambas perspectivas son, por tanto, válidas.

La ciudad –propone Carlos Monsiváis– «vive y sobrevive en sus amantes». Y los cronistas, como amantes de un melodrama, «la preservan o liquidan». ¹⁵ Una ciudad puede ser narrada, de este modo, desde la evocación (nostálgica o no), desde la memoria que «preserva» una ciudad que ya no está, o desde el relato de lo que se ve y se vive en el tiempo presente; un relato que, a través del humor, crítica, cuestiona o se burla de las prácticas presentes de los ciudadanos. Busca, entonces, «liquidar» esa ciudad presente.

14. Prólogo a *Instrucciones para vivir en México*, p. 7.

15. Carlos Monsiváis, *Amor perdido*, México D.F., Era, 1997 [1977], p. 265.

En este sentido, si se considera que, desde sus textos, el cronista «hace habitable la ciudad al apropiarse y refamiliarizar un espacio extraño y desconocido», como propone Alicia Ortega,¹⁶ entonces sí podemos hablar de una memoria. Si bien la lectura de Ortega está circunscrita a las crónicas de Jorge Martillo reunidas en *Viajando por pueblos costeños* –y a partir de las cuales el cronista «interroga una geografía olvidada y abandonada para convertirla en lugar de una memoria recuperada en el ejercicio de su escritura»¹⁷– es posible pensar la noción de «espacio extraño y desconocido» en función de la evocación de una ciudad que ya no está: ante un presente histórico que muestra una ciudad «extraña» a los ojos del antiguo habitante, la crónica convoca la ciudad de la memoria, la «ciudad de antes». De hecho, en esta dirección va, por ejemplo, la mayoría de las crónicas recopiladas por Edgar Freire Rubio en *Quito: tradiciones, leyendas y memoria*.¹⁸ En la presentación del libro se lee la advertencia de que los textos allí reunidos hablan de una

Ciudad transformada repentina y radicalmente por el petróleo [...] que no sólo mató a la Torera, sino una fisionomía urbana y una forma de vida. (p. 54)

De esta forma, aquellos textos, «se centran en la evocación personal de esos modos de ser específicos de Quito y de los quiteños» e invitan, por tanto, a «abrir las compuertas del recuerdo». (p. 54) A partir de ahí, los textos evocan –desde la memoria, la nostalgia y la poesía– al «Quito sanfranciscano de ayer», al «Quito estrecho de ayer», en fin a una «ciudad de antes». Y, en esa pugna entre la ciudad vista hoy y la ciudad de la memoria, la primera resulta siempre «extraña», «ajena» o «pobre». En la crónica «El barrio de las ventanas curiosas», donde relata su regreso a San Roque, barrio donde nació, Freire Rubio asume, explícitamente, la nostalgia:

Las viejas calles me harían reencontrar las viejas y sonadas aventuras. Me exigirían, como una máquina del tiempo, retroceder vertiginosamente a los años idos, a los días poblados de misterios y duendes. Me obligaría a insistir, una vez más, en la consabida nostalgia. (pp. 328-329).

Recuerdos, evocaciones, recuentos sobre barrios, edificios, iglesias y modos de ser. De este material están hechos casi todos los textos recopilados

16. Ortega, *op. cit.*, p. 24.

17. *Ibid.*, p. 88.

18. Edgar Freire Rubio, comp., *Quito: tradiciones, leyendas y memoria*, Quito, Libresa, 1998. Esta publicación es una versión revisada de *Quito: tradiciones, testimonio y nostalgia*, Quito, Cima, 1993 [1991], publicada en tres tomos. Los números entre paréntesis indican el número de página respectivo.

por Freire Rubio. Nostalgia de una ciudad que ha «desvirtuado» costumbres, una ciudad que «perdió» tradiciones. De ahí que se lea en «Velorio de la carreta», de Raúl Andrade:

[...] desvirtuada tradición esa de las rondas de máscaras de inocentes que han eliminado los años, las vicisitudes políticas y una espontánea madurez de las generaciones. (p. 324)

Una nostalgia que registra y asume también un joven cronista ecuatoriano como Esteban Michelena, quien colabora periódicamente en las revistas *Cultura*, del Banco Central del Ecuador y *Diners*. En su crónica «Los viejos de la Plaza Grande», incluida en la recopilación de Freire Rubio, Michelena habla por la boca de los ancianos que entrevista:

A esta ciudad hasta la cara le han cambiado. [...] Toda la ciudad era un espejo de limpia, las paredes se pintaban de cal [...] bonita era esta ciudad. No sólo la ciudad, ha cambiado la gente. [...] Es un nido de patanes, a uno viejo, qué le van a respetar. (p. 310)

Vistos en conjunto, se advierte en estos textos la presencia de, por lo menos, dos ciudades: una, la del presente histórico, que se percibe y se describe como «caótica», «sucia», «fea», etc. Otra, la del recuerdo, la de la infancia, la «de antes» que, narrada desde la nostalgia, resulta siempre «más habitable» que la primera. Es decir, se establece entre la ciudad en la que se vive y la ciudad imaginada (en este caso, evocada) un conflicto que, de alguna forma, remite al «conflicto de memorias» señalado por Jairo Montoya:

[...] Ese «desorden de lo real» que aflora como sentimiento primero ante nuestras ciudades no hace más que poner en evidencia un «nuevo orden de lo imaginario» cuyas lógicas definen los puntos de articulación y de reconocimiento de nuestra condición ciudadina. Es ese orden de lo imaginario el que está cruzado en sus marcas visibles por unos verdaderos encuentros de memorias que luchan incesantemente y desde sus más variadas instancias por definir y delimitar sus espacios, por buscar sus formas de reconocimiento.¹⁹

Vista desde esta perspectiva, la crónica se convierte en memoria de una ciudad que ya no está, que ya no existe. Si la ciudad –tal como la perciben estos cronistas– es narrada a través de un léxico, de textos signados por la pér-

19. Jairo Montoya G., «Entre un desorden de lo real y un nuevo orden de lo imaginario: la ciudad como conflicto de memorias», en Fabio Giraldo y Fernando Villescas, comps., *Pensar la ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1996, pp. 78-79.

didada, la crónica, al evocar el pasado de la ciudad, lo preserva del olvido. Tal como observa Hernán Ibarra, «mientras el presente se vuelve caótico, puesto que la experiencia inmediata no puede abarcarlo, la crónica del pasado encuentra algo que contar».²⁰

Esta parece ser también la perspectiva que asume el editorialista quiteño Francisco Febres Cordero cuando escribe sus relatos sobre la ciudad. Libros como *Alpiste para el recuerdo*²¹ y *La Mariscal: la inocencia perdida*,²² son precisamente un recuento, desde la memoria personal, de anécdotas sobre personajes, barrios, calles, bares, costumbres de un Quito que fue un día «conventual y pacato». Si nos circunscribiéramos a los artículos semanales que publica hace 17 años en el diario quiteño *Hoy* y a las crónicas taurinas que escribe durante las Fiestas de Quito, Francisco Febres Cordero podría ser definido como una suerte de heredero de la «sal quiteña», una vez que incorpora a sus textos un ágil e incisivo humor popular, cargado de coloquialismos que, según su propia definición, «desencorbatan el lenguaje periodístico que es demasiado formal».²³ Sin embargo, en sus libros –como el de *La Mariscal*, que ha escrito a partir de informaciones que guardaban en la memoria antiguos y actuales habitantes del barrio y de los inúmeros recorridos que realizó por el sector, en compañía del escritor quiteño Javier Vásconez– se advierte la misma nostalgia que caracteriza los textos incluidos en la recopilación de Freire Rubio. Tanto el subtítulo –*la inocencia perdida*– como los títulos de algunos capítulos –«Caminar todavía era posible», «Las diversiones menos pecaminosas» y «La estética se desmorona»– permiten reconocer la mirada nostálgica que guió aquella escritura. Y, también en consonancia con la percepción de que la «ciudad de antes» era más habitable, concluye su recorrido con una especie de lamento:

Convertida en tierra de nadie, La Mariscal va adquiriendo una fisionomía tenebrosa: el peligro acecha a cada paso y vivir ahí es un riesgo demasiado alto. [...] Día a día la mafia va ganando espacio; por eso no sería raro que muy pronto la historia de La Mariscal tenga que reescribirse a partir del siglo que se avecina en una narración que comience por hacer un recuento de los cadáveres que han ido quedando en las calles, la diáspora de los últimos románticos que se aferraron a unas casitas coquetonas devenidas en antros, y unas

20. Hernán Ibarra, «La cuestión de las identidades en Quito», *Región* (Cali) No. 3-4 (1995): 8.

21. Francisco Febres Cordero, *Alpiste para el recuerdo*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1994.

22. Francisco Febres Cordero, *La Mariscal: la inocencia perdida*, Quito, Edimpres, 1998.

23. Francisco Febres Cordero, en entrevista al autor de este estudio, en noviembre de 1997.

cuantas familias de gángsteres que impusieron su control mediante el negocio ilícito, el chantaje y el terror.²⁴

Ante esta ciudad violenta, repleta de calles ensangrentadas, con «últimos románticos» que deben migrar llevando en la memoria un barrio que antes era «inocente», los relatos sobre la ciudad hacen cada vez más ese esfuerzo por preservarla. Y en ese esfuerzo, se refugian en la evocación de un pasado bello, se refugian en «la consabida nostalgia» de la que hablaba Freire Rubio en el texto citado anteriormente. De ahí que –desde dos textos dedicados a contrarrestar esa «manía quiteña de renegar de Quito»– Gonzalo Zaldumbide proponga, ya en los años 60:

[...] Preciso es que veamos a Quito con ojos de pintor, ya que no con espíritu de poeta, para hallarle todo su color y su peculiar atmósfera [...]

Propuesta que leo como una invitación a maquillar la ciudad, una invitación a eludir, a sortear esa ciudad cuyo color «se está desvaneciendo»,²⁵ cuya imagen actual –violenta, sucia, caótica– no coincide con la ciudad en la que «caminar todavía era posible».

Resulta, por tanto, curioso el contraste que se establece entre esa nostalgia que se advierte en las crónicas sobre la ciudad y el humor –la sal quiteña– que, según los quiteños, es uno de sus rasgos más característicos. Humor que, de hecho, está presente en las más diversas esferas. Desde las aventuras del «chulla quiteño» –personaje que, en la definición de Carlos Andrade Moscoso, «con su ingenio y donaire dio colorido a la vida tediosa y gris de Quito en la primera mitad del siglo XX»–²⁶ hasta las «estampas quiteñas» de Don Evaristo, personaje que satirizaba, en la radio y en el teatro, a conocidas figuras políticas. Humor que está presente también en los inúmeros graffitis que llenaron durante años los muros de la ciudad, en los monigotes de Año Viejo que se hacen por ocasión de las fiestas de fin de año y en el teatro de la calle. Humor desde el cual tanto los artistas como los ciudadanos comentan los hechos más variados de la vida diaria. Sin embargo, solo ocasionalmente se advierte ese mismo sentido del humor en las crónicas. Salvo en casos excepcionales –como los editoriales semanales de Francisco Febres Cordero, mencionados anteriormente– la crónica quiteña habla fundamentalmente desde la memoria, la pérdida y la evocación lírica. O bien evoca una ciudad que ya no existe objetivamente o bien poetiza la ciudad que «ha perdido su inocencia»,

24. Febres Cordero, *op. cit.*, pp. 65-66.

25. Constanza di Capua, *apud* Febres Cordero, *op. cit.*, p. 39.

26. Citado por Freire Rubio, *op. cit.*, p. 296.

como hemos visto con Febres Cordero. En ambos casos veo un esfuerzo por preservar una ciudad, o –en palabras de Hernán Ibarra– un esfuerzo por jerarquizar hechos para el recuerdo, construir un imaginario de la ciudad.²⁷

Retomo aquella doble posibilidad –de preservar o liquidar– propuesta por Monsiváis y considero que, dadas las características señaladas hasta aquí, las crónicas quiteñas se sitúan en la esfera del «preservar»: se hace presente en aquellos textos una ciudad que se recuerda nostálgicamente. Son, en otras palabras, *memoria*. En la esfera del «liquidar» sitúo, en cambio, las demás crónicas que conforman el corpus del presente estudio. Si el humor –como hemos visto en el capítulo II– porque derroca, porque destruye, renueva, veo en aquellas crónicas una risa que ironiza unas prácticas, que vuelve ridícula una ciudad presente, una risa que, en definitiva busca reflejar –por la vía del retrato bien humorado o irónico– lo que estamos siendo los ciudadanos de las diferentes urbes contemporáneas. Se ofrece, por tanto, como *espejo*.

Sin embargo, como se verá a lo largo del análisis, los cronistas que buscan «liquidar» una ciudad a través del humor, insinúan otra(s) ciudad(es). A lo largo de todo ese proceso, tanto los cronistas que «preservan» como los que «liquidan» la ciudad proponen utopías de ciudad que, en algunos casos, reproducen –muchas veces, implícitamente– los discursos institucionales u oficiales sobre orden, limpieza, solidaridad, etc.

27. Ibarra, *op. cit.*, p. 8.

CAPÍTULO V

Lo que estamos siendo: la crónica como espejo

1 «FALTA UNA FIRMITA, NOMÁS». VIVIR / SUFRIR LA BUROCRACIA

Se trata de una experiencia de la que, al parecer, no escapa nadie. Nacimos y morimos inmersos en esos trámites, en esos enfrentamientos. Es como si todos estuviéramos condenados a enfrentarnos algún día a ese ser temible: el burócrata.

Tal vez por eso se haya convertido (la burocracia y su entorno) en una suerte de personaje obligado en obras de todo tipo, pero, sobre todo, en las comedias. Y, tal vez también por lo mismo, a ninguno de los cronistas estudiados se le olvidó incluir por lo menos un par de crónicas dedicadas al tema. Si todos sufrimos / vivimos la burocracia, la elección del tema se vincula directamente a la perspectiva de dirigirse —desde la crónica— a una comunidad que, como hemos visto, siente en común y se solidariza ante un sentimiento compartido. Si, objetivamente, el burócrata se invierte de un poder frente al cual el ciudadano ordinario nada puede hacer, es entonces desde la risa que el ciudadano gesta una respuesta al trato negligente y descortés que recibe.

De los cronistas estudiados, el que más espacio ha dedicado al tema es Ibarguengoitia. En *Instrucciones para vivir en México*, hay un conjunto de 22 crónicas organizadas bajo el título «Con siete copias». En estos textos, Ibarguengoitia relata sus aventuras —y desventuras, sobre todo— con la burocracia. «Vida de burócratas. Héroes del montón», «Historia de un informe. El inventor de trámites», «No soy nadie, pero estorbo. Escenas de la vida burocrática», «Hígados famosos. Para echar a perder el día... o la vida», «Ex voto. Milagros de nuestra señora del correo», «Historia de una cartilla militar», son algunos de los títulos de las crónicas que se incluyen allí.

En la primera de las crónicas publicadas en esta sección, «Vida de burócratas. Héroes del montón», el autor expone lo que, de alguna manera, se verá en las demás crónicas que conforman el capítulo: un irónico, cuando no sarcástico, «homenaje» a los burócratas:

Para mi gusto, las vidas de los burócratas no han sido suficientemente exploradas más que por ellos mismos. Para los profanos, los que no entendemos el trámite y estamos fuera del aguinaldo, la actividad burocrática es como un cuarto en penumbra en el que se oyen suspiros, quejumbres, resoplidos y movimientos furtivos, pero en el que no se sabe ni quién es quién ni qué es lo que pasa. Las vidas de los burócratas no han producido ni mitología, ni épica, o cuando menos, éstas no son del dominio público. (*IVM*, p. 175)

Y esto es precisamente lo que se propone Iburgüengoitia: hacer pública la vida de los burócratas, mostrar sus historias, sus aspiraciones, sus frases célebres, explicar a los «profanos» los vericuetos de los trámites, etc. Un «homenaje» cuya intención burlona y ridiculizadora se advierte ya en los títulos de las crónicas y que se hace más explícita a lo largo de los textos. En otra de las crónicas, «No soy nadie, pero estorbo. Escenas de la vida burocrática», por ejemplo, luego de relatar minuciosamente las explicaciones que le da un funcionario de la «sacrosanta burocracia» para que presente una solicitud, remata diciendo:

[...] Lo que no explica el empleado es que esta carta, que en jerga burocrática se llama «solicitud previa», debería llamarse en realidad solicitud de que se permita presentar la solicitud, ni que la Oficialía de Partes abre de once a dos, mientras que la ventanilla siete, que es donde se hace el trámite posterior, se abre de nueve a once. (*IVM*, pp. 182-183)

Si la «Ciudad-concepto» descrita por Michel de Certeau —aquella ciudad «instaurada por el discurso utópico y urbanístico»— está definida como una organización racional y funcionalista que privilegia el progreso (el tiempo) y que debe «rechazar todas las contaminaciones físicas, mentales o políticas que pudieran comprometerla»,¹ la ciudad que vemos dibujarse en las crónicas de Iburgüengoitia puede ser definida como paradójica. Es decir, la ciudad burocratizada que experimenta y relata el cronista en estos textos es la antítesis de la utopía racional de los planificadores. La administración racional y funcional de la ciudad se hace —como se advierte en las crónicas— a través de una lógica burocrática que el cronista y, por extensión, el ciudadano, no alcanzan a comprender. Es tal vez el esfuerzo por comprender esa «lógica» lo que encontramos en la crónica «Historia de un informe. El inventor de trámites» —en la que el cronista aparece ya no como «víctima del trámite» sino como burócrata:

1. De Certeau, *op. cit.*, pp. 106-107.

[...] Hubo una época, que todavía recuerdo con estremecimiento, en la que fui burócrata, inventé trámites y seguí la carrera de obstáculo. [...] Se trataba [el trabajo] de que, entre treinta, inscribiéramos a doscientos y les entregáramos unos documentos que les hacían falta. [...] Entre [mi jefe y yo] nos pusimos a inventar suertes con el objeto de aumentar la importancia del departamento. Una de estas suertes, la más sencilla, consistió en lo que mi jefe llamaba «tener informados a los demás de nuestras actividades y no en tinieblas». Con este fin, carta que se recibía u oficio que se mandaba, se fotocopiaba y se distribuía entre los siete departamentos de la organización. Con esto se lograba, además de esparcir por los cuatro vientos el membrete del departamento, obstaculizar el trabajo de los demás, puesto que cada uno de ellos necesitaba dedicar a una o dos personas exclusivamente a archivar lo que nosotros mandábamos. [...] En cuanto a la documentación que era necesario entregar, se me ocurrió a mí, para aumentar la confusión, ofrecer unos documentos que no existían, pero que hubieran sido muy útiles. Con esto logramos que los inscriptos hicieran una rabieta y muchas reclamaciones. Háganlas por triplicado, les decíamos y los adjuntábamos a los expedientes. (*IVM*, pp. 179-80)

Pasar de «víctima del trámite» –papel que ha desempeñado casi toda su vida– al papel estelar de «inventor de trámites» le permitió al cronista entender, desde adentro, los complicados vericuetos de la vida burocrática. Vista «desde adentro» –o desde el eje de la ficcionalización– la burocracia se convierte, por tanto, en una operación en la que maquiavélicamente se urden interminables trámites con el noble propósito de, por ejemplo, «aumentar la importancia del departamento».

También Drummond ha dedicado buena parte de sus crónicas al tema. En sus crónicas figuran, por ejemplo, una carta al director del Impuesto sobre la renta (un tema tratado también por Ibargüengoitia), en la que el cronista se autodenuncia como un mal contribuyente: dice, interpretando lo que dispone la ley, que si se consideran también contribuyentes «aquellas personas físicas que perciban rendimientos de bienes de que tengan posesión, como si les pertenecieran» (*CB*, p. 36), entonces él se considera en deuda con el fisco. El motivo, explica, es que tiene la posesión de inúmeros bienes que no le pertenecen, pero los disfruta copiosamente. Y los enumera: el sol, la vista que tiene desde su balcón, los árboles, las montañas, los niños que juegan o que van a la escuela, versos de tres poetas, algunas películas, etc.

Ante la ineludible imposición legal, el cronista se apropia y subvierte la ley: contrasta una percepción –la del Estado frío y racional– con otra –la percepción sensible y subjetiva. Subvierte el texto legal porque inscribe la sensibilidad y la dimensión simbólica de algunos «bienes» en una instancia que se pretende objetiva. Al igual que en las *comunidades emocionales* descritas por Maffesoli, en las que «la justicia propiamente tal está subordinada

a la experiencia próxima»,² la subjetivización de la ley que se advierte en esta crónica, nos remite a la importancia que cobra para el habitante de la urbe el espacio próximo: lo que se ve más cerca de uno, resuena con mucha más fuerza y cobra mucho más sentido.

En otra de las crónicas de este mismo libro, «La viajera», la esposa del «ciudadano cualquiera» João Brandão quiso viajar al exterior y esto fue motivo de una serie interminable de trámites burocráticos. Insistían los funcionarios que la señora debería presentar unos documentos que comprobaran que había pagado el impuesto sobre la renta. Se involucra en los trámites al marido, y se evidencia en la crónica, como en todas las demás crónicas sobre el tema, la esencia de la burocracia: la paradoja. Es decir, los intentos de administración y de organización terminan produciendo efectos contrarios: confusión, desconcierto y frustración. De ahí la sensación de ausencia total de sentido lógico en los trámites burocráticos. Trámites que muchas veces ni el mismo burócrata entiende, no obstante sea el que más se empeña por que se cumplan las normas.

No es otra cosa lo que se ve en las crónicas «Recalcitrante», «El busto prohibido» y «Cuestión de edad», de Drummond. En «Recalcitrante» el conflicto se da entre el «cobrador» de un bus urbano y un pasajero.³ El funcionario alega que el pasajero debe bajarse porque está mojado de agua del mar, y explica que está prohibido subirse al bus en estas condiciones. El pasajero afirma que solo está sudando y que tiene todo el derecho a hacerlo. El funcionario decide, entonces, recurrir a la disposición legal y el diálogo que sigue es este:

[...] –Ud. está irrespetando la ley y yo debo invitarle a que se baje del bus.
 –Yo, ¿bajarme porque estoy sudando?
 –El bus para y yo llamo a la policía.
 –¿La policía me va a detener porque estoy sudando?
 –Le va a llevar porque ud. es un recalcitrante. (*DN*, p. 33)

El uso de la palabra «recalcitrante» –cuyo significado ambos desconocen– agudiza el conflicto y por poco se convierte en lucha corporal.

En «Cuestión de edad», el problema ocurre cuando a un señor le prohíben que entre al cine:

2. Maffesoli, *op. cit.*, p. 47.

3. Obsérvese que entiendo como «burócrata» no solo al funcionario de una determinada repartición pública. Son también burócratas todos los que se empeñan en hacer cumplir normas que muchas veces no alcanzan a comprender en su totalidad.

[...] –La película está prohibida para menores de 75 años, ¿no vio el aviso?

–Sí, vi. Yo tengo 76.

–Entonces muéstreme su cédula, por favor.

–La cédula está en mi cara.

–¿Ah, sí? Pues parece tener 55, 60, como máximo. Lamentablemente no puede. (DN, p. 78)

La discusión sigue, con intervenciones de los demás espectadores en la fila y del gerente, quien trata de deshacerse del protagonista diciendo que no es nada personal, que solo cumple «determinaciones de arriba»:

[...] yo ni siquiera puedo entrar a la sala de proyecciones, ¡todavía no he cumplido 40! Ni yo ni el portero... Los acomodadores, uno tiene 77 y el otro 78 [...] (DN, p. 80)

Es decir, estamos aquí ante crónicas en las que el conflicto se establece precisamente por el empeño (a ratos caricaturesco) que demuestran algunos celosos funcionarios por cumplir ciegamente leyes, normas, disposiciones cuyo sentido, muchas veces, no llegan a entender o cuyo sentido se ha perdido, pero que siguen vigentes por mera costumbre o inercia. Si no, veamos, como ejemplo más elocuente, lo que nos cuenta Galeano en «La burocracia/3». En el patio de un cuartel militar en Sevilla, un soldado hacía guardia a un banquito y nadie sabía por qué se hacía la guardia a un banquito:

Nadie nunca dudó, nadie nunca se preguntó. Si así se hacía, y siempre se había hecho, por algo sería. Y así siguió siendo hasta que alguien [...] quiso conocer la orden original. [...] Y después de mucho hurgar, se supo. Hacía treinta años, dos meses y cuatro días, un oficial había mandado montar guardia junto al banquito, que estaba recién pintado, para que a nadie se le ocurriera sentarse sobre la pintura fresca. (p. 50).

Las dos otras crónicas publicadas bajo el mismo título, «La burocracia/1» y «La burocracia/2» tienen en común con ésta el tener como protagonistas, o bien a militares o a funcionarios vinculados de alguna manera a la dictadura uruguaya. En todas ellas se advierte la ironía, la risa amarga y un afán de denuncia de las ridiculeces protagonizadas por aquellos personajes.

Ahora bien, vistas en conjunto, estas crónicas nos presentan, por la vía del humor, muchas veces caricaturesco, por la vía de la ironía y el sarcasmo, no solo el absurdo y el sin sentido de todos aquellos trámites y normas, sino la progresiva pérdida de sentido de una lógica organizadora. Una lógica que contradice sus propósitos racionalizadores y que –al convertir al burócrata en

una maquina de inventar y hacer cumplir trámites– afianza la progresiva des-humanización de nuestras relaciones. Entendidas desde esta perspectiva, estas crónicas constituirían, por tanto –más que una suerte de denuncia de lo que estamos practicando los ciudadanos en nuestras interrelaciones–, una respuesta –desde la caricatura, la burla y la ironía– al trato burocrático, negligente y descortés que recibe el ciudadano. En otras palabras, la crónica recurre aquí a un procedimiento similar al que he señalado anteriormente a propósito de la risa popular: la representación grotesca de un «mal» permite una victoria –por transitoria, precaria y puntual que sea– dentro de ese *campo de poder*⁴ que se instaura entre el burócrata y el ciudadano. Se triunfa sobre el burócrata, sobre la burocracia en su sentido más amplio y sobre una lógica organizadora, volviéndolos ridículos. Es decir, al igual que los monigotes populares en los cuales simbólicamente se ridiculiza y se derroca un poder, las crónicas propician aquel provisional pero revitalizador triunfo del «débil» contra el más «fuerte» característico de la risa popular.

2. «LA CALLE ES DE TODOS». USOS DE ESPACIOS PÚBLICOS. ACTUACIONES URBANAS Y MODOS DE SER EN LA CIUDAD

La calle es de todos. Es un espacio público que, en un principio, «pertenece» indistintamente a todos los ciudadanos. Sin embargo, precisamente por esa indistinción, la calle es también el escenario donde se engendran disputas territoriales, disputas por espacios físicos y simbólicos.⁵ La calle es el espacio donde los ciudadanos practican modos de hablar, modos de interactuar, modos de usar la ciudad; es, en definitiva, el espacio donde se vive un constante intercambio de lecturas y de escrituras, donde se producen constantes cruces de percepciones. Caminar por las calles de una ciudad es transitar por esa trama diversa que todos escribimos / construimos. De ahí que la labor del cronista consista fundamentalmente en tratar de leer este denso e intrinca-

4. A fin de relativizar la polarización entre «dominantes» y «dominados», empleo aquí la noción de *campo de poder*, entendida como «las relaciones de fuerza entre las posiciones sociales que garantizan a sus ocupantes un *quantum* suficiente de fuerza social –o capital– para que estén en condiciones de participar en las luchas por el monopolio del poder». Cfr. Pierre Bourdieu y Loïc J. D. Wacquant, *Respuestas por una antropología reflexiva*, México D.F., Grijalbo, 1995, p. 171.
5. Empleo aquí *territorio* en el mismo sentido de la definición propuesta por Armando Silva: una «marca de habitación de persona o grupo, que puede ser nombrado y recorrido física o mentalmente», Silva, *op. cit.*, p. 50.

do texto que es la ciudad, tratar de leer al ciudadano y a su ciudad desde las prácticas cotidianas: cómo se comparten y negocian espacios, cómo interactúan, trabajan, transitan por la ciudad, cómo se divierten, cómo *usan*, en fin, la ciudad.

En sus lecturas de la ciudad, en sus lecturas de las actuaciones urbanas, el cronista recoge tanto los *modos de ser* en la ciudad (modos de hablar, los rumores, los pactos sociales y sus rupturas, etc.) como los *usos* de los espacios públicos: la calle, el bus, el elevador, etc. La recurrencia de estos temas en las crónicas analizadas obedece, a mi entender, a la perspectiva propositiva que diviso en aquellos textos. Es decir, al otorgar un protagonismo tan marcado a tales temas, el cronista evidencia, destaca, hace visible lo que estamos siendo. Y lo hace a través de textos que caricaturizan o ironizan nuestras formas de ser en la ciudad. Es en esta confluencia del humor y de la crónica –que recoge las actuaciones de los ciudadanos–, que diviso el afán propositivo del cronista. Si –como señalé en el capítulo II– el humor suele ocasionar reflexión, considero, entonces, que en la risa que se maneja en esos textos subyace una propuesta de reflexión sobre nuestras (inter)actuaciones.

No es casual, por ejemplo, que una de las secciones de *Instrucciones para vivir en México*, de Ibargüengoitia, se llame precisamente «Teoría y práctica de la mexicanidad». A lo largo de las crónicas que componen esta sección, el autor busca reflexionar sobre una serie de *modos de ser* mexicanos. Títulos como «Hospitalidad mexicana. La casa de usted», «Presentación a la mexicana. ¿Quién es el que se acaba de ir?», «Tecnología mexicana. Evolución del taco y de la torta compuesta», «Vamos respetándonos. El derecho ajeno», «Experiencias comunales», «Arte de abrir y cerrar la puerta», «Radioescuchas notables», «¿Hablando se entiende la gente?», «Psicoanálisis del que abusa del claxon», «Malos hábitos. Levantarse temprano», etc. indican ya hacia dónde señalan aquellos textos: un intento de recoger «modos de ser» para desde allí proponer una reflexión.

Otra forma de recoger esa infinidad de «modos de ser» aparece en la serie de graffitis recopilados por Eduardo Galeano. En estos textos, agrupados en *El libro de los abrazos* bajo el título de «Dicen las paredes», se reproducen graffitis leídos en Bogotá, en «la rambla de Montevideo», «a la salida de Santiago de Cuba», «en las alturas de Valparaíso», «a la entrada de uno de los barrios más pobres de Caracas», «a lo largo de toda una cuadra de la avenida Colón, en Quito», etc.

También las crónicas de Drummond nos hablan de los modos que tienen de expresarse los ciudadanos, nos hablan de insultos y de rumores. En *De noticias...* encontramos, por ejemplo, crónicas que nos hablan de comportamientos, de formas de hablar, de las relaciones entre ciudadanos y las de éstos con la ciudad. En *Cadeira de Balanço*, a su vez, encontramos textos que

igualmente aluden a las interrelaciones en la ciudad, a la relación con la memoria de la ciudad, etc.

Pero veamos más en detalle de qué hablan esas crónicas.

En su «Lista de composturas. Examen de conciencia patriótica», por ejemplo, Ibarguengoitia nos dice que decidió hacer un examen de conciencia «con el objeto de determinar qué es lo que más me irrita de este país cuyo nombre anda en boca de tanta gente demagógica y que sin embargo es mi patria, primera, única y final». (*IVM*, p. 59) México, sigue el autor, geográficamente hablando, no tiene peros. «Nomás que tiene defectos. El principal de ellos es estar poblado por mexicanos». (*IVM*, p. 59) Y enumera una serie de actitudes, características, creencias y comportamientos que —desde la perspectiva del autor— son responsables «de que estemos como estamos» (*IVM*, p. 59) —enumeración que se extiende a lo largo de casi todas las demás crónicas que conforman esta sección.

En «Vamos respetándonos. El derecho ajeno», en donde se nos habla de algunas de las «diez millones de humillaciones que sufrimos a diario» (*IVM*, p. 63), el autor nos presenta un retrato del uso del espacio público:

Quando cruzo una calle, tengo especial cuidado en respetar el derecho de paso que, según una ley no escrita, pero por todos aceptada en nuestra sociedad, tienen la multitud de prognatas chimuelos que circulan a ochenta kilómetros por hora en cochecitos que están al borde de la descompostura. [...] Cuando subo en un camión, tengo especial cuidado en respetar el derecho que tiene un empulcado a encender un radio portátil a todo volumen y quedarse dormido inmediatamente (*IVM*, p. 62)

Esa «ley no escrita» nos remite a los tácitos pactos sociales; es decir, al establecimiento y —a la vez— a las rupturas de una serie de «normas» de convivencia ciudadana. Normas tácitas que pasan, de acuerdo con Silva, por una «escenificación territorial»⁶ —entendida como la delimitación de un espacio a través del cual los sujetos se reconocen y fijan límites. De esta forma, si el territorio «vive sus límites y transponer esas fronteras provoca la reacción social que anuncia al extranjero que está pisando los bordes de otro espacio»,⁷ encender la radio a todo volumen dentro de un transporte público, por ejemplo, significa precisamente invadir un territorio, romper un pacto. En este sentido, vemos que entre la necesidad de silencio, de un lado, y la necesidad de música, de otro, se establece una pugna que he definido como *enfrentamiento de necesidades*. Enfrentamientos que vuelven a ser tratados en crónicas co-

6. Silva, *op. cit.*, p. 132.

7. *Ibid.*, p. 51.

mo «Arte de abrir y cerrar la puerta», (*IVM*, p. 74) «Radioescuchas notables», (*IVM*, p. 82) «¿Hablando se entiende la gente?», (*IVM*, p. 85) «Psicoanálisis del que abusa del claxon», (*IVM*, p. 88) en las que se habla, fundamentalmente, de invasiones a la privacidad, de invasiones a los territorios —en este caso, fundamentalmente auditivos.⁸

Así, luego de aclarar que «la característica más extendida que [ha] encontrado entre los que escuchan radio [...] es la sordera», trata de «poner en relieve algunos casos particulares en los que esta característica se presenta en forma heroica o bien tan disfrazada que parece no existir» (*IVM*, p. 82). De esta forma, nos presenta situaciones en las que se expresa el *enfrentamiento de necesidades* a que me referí anteriormente: cómo, por ejemplo, el habitante de la ciudad está expuesto al acoso de toda una variedad de «radioescuchas notables». En la crónica que lleva ese título, el autor relata una serie de inconvenientes que tuvo que enfrentar ante radioescuchas que se empeñaban en oír la radio a todo volumen y se justificaban con frases como «uno también tiene derecho a divertirse mientras trabaja». (*IVM*, p. 83). Insistir en sus textos, como hace Ibarguengoitia, en el tema de la reiterada ruptura de la «ley no escrita», conduce a la conclusión de que lo que persigue es precisamente —a través del humor caricaturesco e irónico— reflejar aquellas constantes rupturas y proponer el respeto mutuo a los pactos. En este mismo sentido, dedica también una serie de crónicas al uso —y al abuso, sobre todo— del claxon. Parodiando a Buffon, («el estilo es el hombre»), observa que «entre analfabetos, el claxon es el hombre. No sólo el claxon, sino la manera de usarlo» (*IVM*, p. 85) Y agrega, en «Psicoanálisis del que abusa del claxon» que

[...] a pesar de lo insondable que muchas veces puede parecer la intención del que toca un claxon, el hombre que vive en la ciudad y se acostumbra a escuchar claxons llega a discernir, a través de los sonidos que éstos emiten, no sólo «el mensaje», sino el estado de ánimo, el carácter, el sexo y la posición social del ejecutante. Ah, y sobre todo, su capacidad mental (*IVM*, p. 89)

Es decir, al hacer esos «sicoanálisis», esos «exámenes de conciencia», al proponer una «lista de composturas», lo que evidencia el cronista es lo que (y cómo) están practicando los ciudadanos. Insinúa, en este sentido un «deber ser social» que se dibuja a partir de la topía —en nuestro caso, la crónica— a la que se refería Arturo Andrés Roig.⁹

8. La noción de conformación de «territorios auditivos» ha sido trabajada por Roland Barthes, «El cuerpo de la música», *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1992 [1992], pp. 241-304.

9. He desarrollado estas nociones en la Introducción de esta obra.

También en este capítulo de las reflexiones en torno a los «modos de ser» de los ciudadanos, encontramos entre las crónicas de Drummond alusiones a, por ejemplo, una serie de «comportamientos» ciudadanos.¹⁰ En las crónicas «Entre palabras» (p. 44), «Excelencias» (p. 46), «Modos de insultar» (p. 48), «El otro» (p. 52) y «El verbo matar» (p. 54), todas incluidas en *De Noticias...*, Drummond ironiza acerca de una serie de «modos de hablar», puesto que, según el autor –fundamentalmente poeta, recuérdese– «entre cosas y palabras –principalmente entre palabras– circulamos».¹¹ (*DN*, p. 44). En estos textos encontramos una mirada hacia los neologismos, hacia la constante creatividad de los hablantes, hacia los «viejos y nuevos insultos», las frases hechas y los demás clichés del idioma de todos los días. En «El verbo matar» (*DN*, p. 54), encontramos una aguda y bien humorada reflexión sobre la recurrencia de ese verbo en la vida cotidiana, aunque la conclusión (actualísima) no llega a ser precisamente «bien humorada»:

Si el lenguaje refleja el hombre y si el hombre adorna el lenguaje con tales subpensamientos de matar, no admira que los actos de banditismo, la explosión intencional de aviones, el fusilamiento de rehenes, [...] los *pogroms*, el *napalm*, las bombas A y H, la variada tragedia de los días modernos se revele como afirmación cotidiana del lado perverso del ser humano. (*DN*, p. 56)

Todavía dentro de estos *modos de hablar* que reflejan *modos de ser*, encontramos textos como «Conversación ajena», incluido en la sección «Economía y mercado», de *De noticias...*, en el que el cronista «reproduce» una conversación entre dos economistas en un restaurante. La conversación aparece plagada de lo que, en Brasil, se bautizó de «economés»: términos técnicos incomprensibles para el ciudadano común.

En la crónica «El invitado agradece» (*DN*, p. 66), publicada en la sección «Sociedad», el tema del uso de la palabra vuelve a aparecer, aunque con otro matiz: en una cena formal, en la Zona Sur de Río de Janeiro, un invitado pide la palabra:

[...] y fue tal la sorpresa que nadie se movió para negarla. Hay que recordar que desde hace mucho desapareció de la Zona Sur el hábito de usar la palabra a la manera clásica: uno hablando y los demás reducidos al silencio, oyendo. Hace tal vez medio siglo se instituyó la conversación generalizada, es

10. «Comportamiento» es como se llama también el apartado en el que aparecen estos textos, en *De noticias y no noticias se hace la crónica*, pp. 31-56.

11. Aserción que, de alguna forma, hace eco al enunciado de Ludwig Wittgenstein según el cual el ser vive en el lenguaje.

decir, todos hablando al mismo tiempo, con la voz o con el tenedor, pues comer es también una manera eficiente de comunicarse [...] (DN, p. 66)

Si, tal como hemos visto, el cronista advierte que «el lenguaje refleja al hombre», entonces –al recoger estos *modos de hablar*– lo que descubren estas crónicas es precisamente un *modo de ser* del hablante. Es decir, si «entre palabras circulamos», y si adornamos el lenguaje con «subpensamientos de matar» o si hablamos y no escuchamos, estas crónicas reflejan tanto «el lado perverso del ser humano» como un modo de convivencia en el que los interlocutores no se oyen ni se entienden.

Ya en las crónicas «Inexplicable interés en torno de un ciudadano cualquiera», (DN, p. 11) y «Sucedió algo» (DN, p. 27), el tema fundamental es el del *rumor* –aquella suerte de «confabulación social» que, al igual que el chisme y la mentira, constituye una estrategia en la narración del ser urbano. Al partir de un hecho real que, en la medida en que pasa de un interlocutor a otro, se va distorsionando, el rumor conecta «una lógica posible al acontecimiento».¹² De esta forma, en la crónica «Inexplicable interés en torno de un ciudadano cualquiera», la mera contemplación de un gato que reposaba en el techo de la casa de un funcionario del gobierno da lugar a una serie de rumores en torno a la posible indicación de ese «ciudadano cualquiera» a un cargo en el gobierno. Ya en «Sucedió algo», la escena se presenta así:

Dos guardias en la puerta, impidiendo el paso. Mucha gente en la vereda, estirando el cuello para averiguarlo.

–A lo mejor mataron a alguien en el edificio.

–Seguramente asaltaron el banco y...

–¿Cuál banco? ¿No ves que no hay ningún banco allí?

[...]

Crece la confusión. Tan rápido que hasta parece organizada. Todos colaboran para que sea perfecto. Y hablan, hablan.

–Mira, la viejita está desmayándose.

–¿Cuál viejita? Es una rubiecita muy buena. Y no está desmayándose, está peleando a muerte: o alguien le palpó o le robaron el bolso. (DN, pp. 27-9)

Las conjeturas siguen y a cada nuevo comentario, nueva exageración: que fue suicidio, que son terroristas, que es un incendio, que fue un asesinato, etc. Luego, alguien propone que se acerquen un poco para ver el cajón del difunto y todo se aclara:

12. Estas observaciones relativas al rumor han sido tomadas de Silva, *op. cit.*, pp. 95-96.

–¡No es cajón, es una nevera!
 –¿Qué? ¿El difunto estaba dentro de la nevera?
 –Ay, mi amigo, ¿no has visto que esto es una liquidación de electrodomésticos? (DN, p. 29)

Ya en las crónicas publicadas en la sección titulada «Política más o menos», de *Cadeira de Balanço*, (pp. 106-118), además del rumor –casi todas reiteran el «se dice que...»– se ironiza sobre el modo –o la estrategia– de comunicación de determinados políticos: la ambigüedad. Pero no solo de «los políticos»; también «el pueblo» aparece involucrado en ese juego de ambigüedades a la hora de pronunciarse, tal vez emulando precisamente el discurso manejado por aquellos, o –lo cual es más probable– indicando, a través del laconismo o la indiferencia, su opinión frente a las cuestiones «que apasionan a la nación», como se lee en una de aquellas crónicas. De esta forma, todos los textos que componen esta sección traen preguntas como títulos: «¿Es cierto?», «¿Asume?, ¿no asume?», «¿Sale o no sale?», «¿Cuál es mismo su opinión?», «Sí, ¿no?», «¿Número, por favor?».

En «Sí, ¿no?» (CB, pp. 115-117), encontramos, además de la hábil incorporación de las ambigüedades del habla coloquial, una suerte de retrato, tanto de la relación del «pueblo anónimo» con los debates nacionales, como del papel (des)informador de los medios. Luego de un debate sobre «presidencialismo *versus* parlamentarismo», transmitido por televisión, el locutor propone oír

el pronunciamiento soberano del pueblo que acompañó este espléndido foro cívico.[...] El caballero de terno blanco, ¿podría hacer la gentileza de decirnos su nombre?

–No.
 –No importa, desea guardar el incógnito. Representará al pueblo anónimo y laborioso que hace la grandeza de nuestro país. (CB, p. 115)

La entrevista al «representante del pueblo anónimo» sigue y a cada nueva e intrincada pregunta del entrevistador, el entrevistado responde lacónicamente «No». Luego de una infinidad de «no» como respuesta, el entrevistador, que termina por descubrir que el entrevistado se llama efectivamente «No», concluye:

Muy bien, Sr. No, en frases rápidas usted definió bien su pensamiento sobre el tema que apasiona a la nación. Dijo no. Hay «nos» que valen por «sí» y «sís» que valen «no», ¿no es cierto? Todo perfectamente aclarado, como además era nuestro único objetivo. (CB, p. 117)

Es decir, ante un tema que, según el locutor, «apasiona a la nación», el laconismo de las respuestas del «pueblo anónimo» dice mucho por lo que calla. De la misma forma que dicen mucho también las intrincadas intervenciones del entrevistador. Pero valdría la pena insistir un poco más en esa reacción –aparentemente indiferente– del «pueblo anónimo» ante los grandes debates nacionales. Si recordamos, con Maffesoli, que la solidaridad que se establece entre los elementos de un conjunto se funda básicamente a partir de la proximidad, de la inscripción local, de los «asuntos del barrio», podemos considerar que el desdén que se observa en la actitud del «ciudadano anónimo» protagonista de la crónica responde a lo que Maffesoli definió como «estética del nosotros»: una «mezcla de indiferencia y de energía puntual». Una «energía puntual» que, de acuerdo a la paradoja señalada por Maffesoli –«un curioso desdén hacia toda actitud proyectiva y una innegable intensidad en el acto mismo»¹³– solo se manifiesta de manera más intensa cuando se siente de cerca la trascendencia de un determinado tema. De lo contrario, la respuesta a los temas de la «agenda nacional» es la indiferencia.

En cuanto a los graffitis recopilados por Galeano, lo que encontramos es una propuesta de participación, de intervención social desde el humor –que definí como una estrategia discursiva que revela no solo una cosmovisión, sino también una idiosincrasia. Es decir, hablamos, básicamente, tanto de una manera de entender al mundo como de una manera de actuar en él. En este sentido, coincidimos en la lectura que aproxima graffitis y crónicas, propuesta por Alicia Ortega: el graffiti y la crónica pueden ser concebidos como «escrituras en las que operan estrategias de encuentro entre el sujeto y su entorno urbano en el proceso de construcción de identidades ciudadanas».¹⁴ Veamos algunos ejemplos:

En Bogotá, a la vuelta de la Universidad Nacional:

Dios vive.

Y debajo, con otra letra:

De puro milagro.

(«Dicen las paredes/2», p. 87)

O entonces:

En la ciudad uruguaya de Melo:

Ayude a la policía: Tortúrese.

(«Dicen las paredes/4», p. 195)

13. Maffesoli, *op. cit.*, p. 39.

14. Ortega, *op. cit.*, p. 74.

O aún:

En la Facultad de Ciencias Económicas, en Montevideo:
La droga produce amnesia y otras cosas que no recuerdo.
 En Santiago de Chile, a orillas del río Mapocho:
Bienaventurados los borrachos, porque ellos verán a Dios dos veces.
 En Buenos Aires, en el barrio de Flores:
Una novia sin tetas más que novia es un amigo.
 («Dicen las paredes/5», p. 204)

Modos de hablar, modos de ser, modos de actuar ante la(s) crisis, ante las instituciones, reacciones ante las reglas y/o convenciones morales, sociales, etc. Todo esto desde escrituras que ironizan prácticas diversas, de escrituras que recogen aquellas «ironías de la vida», desde un humor que, como he señalado anteriormente, constituye una manera de intervenir en la realidad. Al recopilar estos textos, lo que hace Galeano es hacer circular más allá del soporte físico de los graffitis (y de su entorno inmediato), maneras de hablar, y, si recordamos la frase de Drummond, modos de ser.

Si hacemos un recuento de las crónicas analizadas en este apartado, veremos que promover rupturas de los pactos sociales, humillar, ser humillado, escribir graffitis, adornar el lenguaje cotidiano con pensamientos y «subpensamientos», conversar a partir del empleo abusivo de clichés, conversar respetando turnos o practicar la conversación generalizada, en la que nadie se escucha, rumorear, hablar y no entenderse, hablar y no comunicarse; forman parte de esa infinidad de «modos de ser» que recoge el cronista. ¿Y qué pretendería, entonces, el cronista al recoger estas prácticas? Si recurrimos a las crónicas de Ibargüengoitia, podríamos, tal vez, proponer como respuesta a esta pregunta la observación final que hace en su «Lista de composturas»:

«Ni modo», dicen, «así nacimos». Lo cual es mentira. Todos los defectos que he señalado podrían corregirse si no hubieran aquí «fuerzas ocultas» tratando de fomentarlos. (*IVM*, p. 61)

Recoger modos de hablar, modos de ser —«defectos», para Ibargüengoitia—, modos de intervenir en los asuntos de la vida diaria: una labor que desempeña el cronista con el afán de «componer» haciendo reír, ridiculizando, ironizando.

3. «FIGURAS QUE UNO ENCUENTRA». HOMENAJES A LOS DE A PIE¹⁵

Definido el cronista como aquel paseante, aquel lector privilegiado que tiene los ojos puestos en las «pequeñas historias» cotidianas de la ciudad y las crónicas como espejo de lo que estamos siendo, como un modo alternativo –y propositivo– de acercarse a la realidad, quisiera dedicar este apartado a los textos que hablan de figuras que uno encuentra en la calle, en el bus, en el elevador, en el restaurante, etc.: crónicas que hablan de las «naderías» mencionadas anteriormente, que hablan de aquellas pequeñas y anónimas historias de la vida de «un cualquiera».

Si, como he señalado a lo largo de este trabajo, en las crónicas subyace una propuesta, ¿qué proponen los cronistas al ofrecernos estas «pequeñas historias» cuyo protagonista es casi siempre un «ciudadano cualquiera»? Vistos en conjunto, estos textos revelan ese apenas perceptible movimiento de «los que no tienen voz», los «nadies», por definirlo a partir de los textos de Galeano. Estamos, por tanto, ante crónicas que buscan recoger la ternura, la fantasía y la sorpresa diaria. Crónicas que buscan constituirse –a través de lo que podríamos llamar una *tierna sonrisa*– como un homenaje a los de a pie, pero sobre todo como una «celebración», cuando no una exhortación a la sensibilidad. Una exhortación que, como veremos con las crónicas de Ibarгүйen-goitia, puede elegir también la vía de la fina ironía.

Predominan en aquellos textos los personajes anónimos de la ciudad: ciudadanos comunes que terminan por convertirse –desde mi lectura– en figuras paradigmáticas desde las cuales una ciudad «se salva», como se lee, por ejemplo, en «La sentencia del señor», incluida en *Cadeira de Balanço*:

Y el Señor apareció al cronista y le comunicó de primera mano que pensaba pulverizar [...] la ciudad de Río, la cual era pecadora, amante del ocio, del juego, disipada y vana. Y el cronista le suplicó que no lo hiciera. Le respondió el Señor:

–Pues tráeme 50 justos y salvaré tu loca ciudad.

El cronista, receloso de no encontrarlos, le pidió al Señor que no exigiese tanto. Le concedió el Señor que bastarían cinco justos, pero aun así el servidor no se sintió habilitado para cumplir la orden divina.

Bien, tráeme siquiera un justo y Río se salvará.

15. La primera parte del título de este apartado fue tomada de Drummond, quien bautizó así algunas de las crónicas publicadas en *Cadeira de Balanço*.

Con júbilo, el cronista señaló al hombre sentado al volante de un vehículo y exclamó:

–Allí está, Señor. (*DN*, p. 83)

Se trataba de un chofer de autobuses: Alcides José Pereira. El Señor rechaza la indicación argumentando la mala conducta de los choferes. El cronista explica que aquel es diferente: cuenta su historia y cuenta de la fiesta que los pasajeros le prepararon por su cumpleaños. El Señor sigue incrédulo, duda incluso de la existencia del chofer y el cronista le responde:

–Señor, no dude de su creación. [...] Río tiene esas cosas. Una ciudad donde hay un chofer santo o un santo chofer y 48 pasajeros por lo menos gentiles y gratos merece continuar...

Se iluminó el rostro del Señor:

–Está bien, di a Río que siga. Pero ¡ojo! Cuiden bien a mi hijo Alcides, no le dañen haciéndole candidato a gobernador. (*DN*, pp. 84-5)

No todo está perdido, parece decirnos la crónica: aun en medio de una ciudad que, a los ojos de propio Creador, es «pecadora y vana» hay por lo menos «un chofer santo y 48 pasajeros gentiles y gratos». Con esa sola excepción, se «salva» la ciudad. Un breve y apenas perceptible gesto de sensibilidad en medio de la «loca ciudad». O, para decirlo a partir de la metáfora propuesta por el propio Drummond en uno de sus bellos poemas, una flor brota en el asfalto: una flor que «rompe el asfalto, el tedio, el asco y el odio».¹⁶

También en la crónica «El elevador» vemos ese afán por celebrar breves destellos de ternura y amistad. El elevador es, en la definición de Drummond, «la caja donde nos metemos por algunos instantes, de paso hacia algún lado, sin cualquier sentimiento que nos ligue a compañeros eventuales, para el funcionario que trabaja allí es la cárcel a la que está condenado durante la cuarta parte del día, o durante la vida». (*CB*, p. 71) Sin embargo, pese a esta condición de «condenado», el funcionario se revela –al igual que el «chofer santo»– como la reserva de amistad y optimismo. Ese funcionario, conocido por todos por el sobrenombre de «Amigo»

[...] era, entre todos los ascensoristas de Río, el que regaba en su cabina la alegría de vivir. ¿Quién no lo conoció en los edificios del centro de Río? [...] Hizo de la palabra «amigo» un uso universal y aliciente, pues así llamaba a todos que entrasen en su rincón, fuese hombre, mujer, conocido, desconocido,

16. Cito el poema «La flor y la nausea», publicado en Carlos Drummond de Andrade, *Antología poética*, Río de Janeiro, Record, 1987, p. 24.

general, obispo [...] Nadie sabía que se llamaba Afonso Ventura. [...] (CB, p. 72)

Hombres como el «chofer santo», como el «Amigo» y como el «Doctor Grande», Alberto Schweitzer, de la crónica «En África»,

[...] tornan menos sombría la condición humana. [Pero] tales seres hacen también más miserable nuestra condición: nos desobligan de todo esfuerzo. [...] Ese hombre [Dr. Schweitzer] hizo lo que teníamos ganas de hacer y nunca osamos [...]. No aprendimos lo que él practicó diariamente así como diariamente nos afeitamos: la comunicación directa con la humanidad. (CB, pp. 73-4)

Estas crónicas nos presentan héroes anónimos, ciudadanos anónimos, personajes «de a pie» que nos recuerdan nuestra condición humana en las urbes contemporáneas, que nos invitan a la ternura, a la solidaridad y a una relación más fraterna. Personajes que se ofrecen, desde las crónicas, como constructores posibles de una nueva ciudad: una ciudad más solidaria, más humana.

De los autores analizados, Galeano es el que más insiste en esa suerte de exhortación a la sensibilidad o, si recordamos lo dicho en la introducción de este trabajo, en esa utopía. Recuérdese la advertencia, ya citada, que hace al principio de *El libro de los abrazos*: se trata de una obra estructurada, fundamentalmente, a partir de los recuerdos sentimentales del autor. De esta forma, nos presenta una serie de «pequeñas historias» que involucran tanto a su esposa, a sus familiares, a sus amigos personales, como a «ciudadanos anónimos» o a personalidades (artistas, intelectuales, escritores, etc.) a partir de pequeñas anécdotas, de «detalles menores». En esa serie de homenajes y celebraciones –de hecho, así se titulan varios de sus textos– encontramos historias que, como dice, le «regalaron» las personas con las que se ha encontrado alguna vez, e historias recogidas / vividas por él mismo. En la serie de «Crónicas» de la ciudad de Nueva York, de la ciudad de México, de la ciudad de Montevideo, se encuentran ejemplos de ambos.

En «Crónica de la ciudad de Nueva York», por ejemplo, Galeano relata la conversación que mantuvo con un taxista en una madrugada de Manhattan. El chofer, que hablaba «en perfecto castellano de Guayaquil»,

[Le] habla de los asaltos que ha sufrido, y de las veces que lo han querido matar, y de la locura del tránsito en esta ciudad de Nueva York, y [le] habla del vértigo, compre, compre, úselo, tírelo, sea comprado, sea usado, sea tirado, y aquí la cosa es abrirse paso a pecho limpio, y él está en eso desde que era ni-

ño, así como ve, desde que era niño chico recién llegado del Ecuador –y [le] dice que ahora se le fue la mujer. (p. 70)

Es decir, estaríamos hablando aquí no tanto (o no solo) de un «retrato de la ciudad de Nueva York», sino de un personaje paradigmático: el inmigrante «latino» en los EE.UU. –un tema, en cierta medida, *obligado* en el autor de *Las venas abiertas de América Latina*. Pero se advierte también que la ciudad aquí aparece narrada a través de la mirada del personaje escogido: «habla» en ese texto quien –como hemos visto en la poética de Galeano– «no tiene voz».

Ya en la «Crónica de la ciudad de México» nos habla de «Superbarrio»:

[...] cualquier mexicano de carne y hueso, héroe del pobrerío, [que] vive en un suburbio llamado Nezahuacóyotl. Superbarrio tiene barriga y piernas chuecas. Usa máscara roja y capa amarilla. No lucha contra momias, fantasmas ni vampiros. En una punta de la ciudad enfrenta a la policía y salva del desalojo a unos muertos de hambre; en la otra punta, al mismo tiempo, encabeza una manifestación por los derechos de la mujer o contra el envenenamiento del aire; y en el centro, mientras tanto, invade el Congreso Nacional y lanza una arenga denunciando las cochinas del gobierno. (p. 112)

Una suerte de superhéroe anónimo, contrapuesto, en el texto de Galeano, a Superman. Es decir, un «superhéroe» que tiene barriga y piernas chuecas, un «héroe del pobrerío» que, sin embargo, hace mucho más por su comunidad, por su ciudad, que el «prestigioso norteamericano de acero, símbolo universal del poder». En fin, un héroe «de a pie» que trabaja por sus pares, movido, tal vez por la «sensibilidad local», por la «connotación afectiva» del barrio.¹⁷

En «Crónica de la ciudad de Montevideo» lo que se lee es el relato del reencuentro de dos amigos en un bar. Y allí

pasaron unas pocas horas y unas muchas copas hablando del tiempo loco y de lo cara que está la vida, de los amigos perdidos y los lugares que ya no están, memorias de los años mozos. (p. 234)

Luego, al momento de irse, uno acompaña al otro hasta la puerta de su casa. El otro quiso retribuir.

17. Retomo aquí las nociones propuestas por Maffesoli, quien agrega que «el ideal comunitario de barrio o de pueblo actúa más por contaminación sobre el imaginario colectivo que por persuasión acerca de una razón social». Cfr. Maffesoli, *op. cit.*, p. 49.

Y en ese vaivén se pasaron toda la noche. A veces se detenían, a causa de algún súbito recuerdo o porque la estabilidad dejaba bastante que desear, pero en seguida volvían al ir y venir de esquina a esquina, de la casa de uno a la casa del otro, de una a otra puerta, como traídos y llevados por un péndulo invisible, queriéndose sin decirlo y abrazándose sin tocarse. (p. 235)

Una «celebración» de la amistad –para parodiar al propio Galeano– recogida en las horas anónimas de la madrugada. Una pequeña y breve muestra de cariño, de ternura, perpetuada por el texto de Galeano.

Todavía dentro de esta serie de «homenajes», de «celebraciones», Galeano incluye el texto «El abuelo»: «un hombre que se llama Armando, nacido en un pueblo que se llama Salitre, en la Costa del Ecuador, [le] regaló la historia de su abuelo». (p. 221) Y lo que se lee en esa historia es que don Segundo,

[...] a los cien años cumplidos [...] aprovechaba cualquier descuido, montaba en pelo y se escapaba a buscar novias por ahí. [...] El abuelo confesaba trescientas mujeres, aunque todo el mundo sabía que habían sido más de cuatrocientas. Pero una, una que se llamaba Blanquita, había sido la más mujer de todas. [...] Al atardecer de cada día, el abuelo cumplía su homenaje a la más amada. Y una vez por semana, la traicionaba. Le era infiel con una gorda que cocinaba recetas complicadísimas en la televisión. El abuelo [...] jamás se perdía ese programa. Se bañaba y se afeitaba y se vestía de punta en blanco, como para una fiesta, el mejor sombrero, los botines de charol, el chaleco de botones dorados, la corbata de seda, y se sentaba bien pegado a la pantalla. Mientras la gorda batía sus cremas y alzaba el cucharón, explicando las claves de algún sabor único, exclusivo, incomparable, el abuelo le hacía guiñadas y le lanzaba furtivos besos. La libreta de ahorros del banco asomaba en el bolsillo de arriba del traje. El abuelo ponía la libreta, así, insinuadita, como al descuido, para que la gorda viera que él no era un pobre pelagatos. (pp. 221-222)

Similares «celebraciones» se encuentran en diversos otros textos de Galeano. En este *Libro de los abrazos* valdría la pena hacer especial referencia a los textos «Celebración del nacer incesante», «El parto», «Resurrecciones/2», «Resurrecciones/3», «Los tres hermanos», «Las dos cabezas» y «Resurrecciones/4», publicados en esta misma secuencia (pp. 209-215) y en cuyas páginas se incluye el dibujo de una planta que crece en la medida que se avanza en la lectura de los textos. Se trata de textos que hablan fundamentalmente de lo que anuncia el primero de ellos: una suerte de «celebración del nacer incesante». ¿Su objetivo? Como respuesta vale la pena incluir este pasaje:

Miguel Mármol sirvió otra vuelta de ron Matusalén y me dijo que estaba conmemorando, bebecorando, los cincuenta y cinco años de su fusilamiento. En 1932, un pelotón de soldados había acabado con él, por orden del dictador Martínez.

—De edad, ya llevo ochenta y dos —dijo Miguelito— pero yo ni me doy cuenta. Tengo muchas novias. Me las recetó el médico.

[...] Desde que nació por primera vez en Ilopango, en El Salvador, Miguelito es la más certera metáfora de América Latina. Como él, América Latina ha muerto y ha nacido muchas veces. Como él, sigue naciendo. (p. 209)

Al igual que la planta que nace / crece a lo largo de las páginas, Miguelito, esa «metáfora de América Latina» propuesta por Galeano, (re)nace incesantemente. Y, como la flor de Drummond que brota en el asfalto, lo «real maravilloso» irrumpe —desde el texto y en la anécdota de Galeano— en el centro mismo de lo «real horroroso» de la Historia de América.

Lo que nos cuenta Galeano, por tanto, son historias de esperanza, de solidaridad, pequeñas historias, anécdotas anónimas, fugaces, casi imperceptibles, por estar inmersas en la cotidianidad. Historias como las de Fernando Silva, director del hospital de niños, en Managua, que

prefiere las hierbas a las pastillas y cura la úlcera con cardosanto y huevo de paloma; pero a las hierbas prefiere la propia mano. Porque él cura tocando. Y contando, que es otra manera de tocar. (p. 56)

Cura porque «toca», en la doble y fecunda acepción del verbo: cura porque acaricia, porque roza la piel y porque conmueve contando «sucedidos de la gentecita linda del pueblo, la gente recién creada, que huele a barro todavía». (p. 56)

Tanto en esta serie de «celebraciones» que encontramos en *El libro de los abrazos* (celebraciones «de la voz», «del silencio», «de la fantasía», «del coraje», «de la amistad», etc.) en las «crónicas de la ciudad de...» como en las crónicas de Drummond, leo una apuesta, un llamado, una invitación a la ternura y a la solidaridad. Pese a que vivimos inmersos en una realidad «horrorosa» —para seguir con la imagen propuesta por Galeano— en ciudades burocráticas, contaminadas, injustas, se advierten «allá abajo», en el mundo de las «naderías», destellos de solidaridad y de ternura.

También en Iburgüengoitia encontramos una serie de «homenajes» a personajes y objetos cotidianos. Aunque en el caso de este autor, más que ternura, lo que se evidencia en sus textos es una aguda ironía, sus propósitos coinciden con los de Galeano y Drummond. Los «homenajes a la policía», «a las criadas» y «a los teléfonos públicos», publicados en *Viajes en la América Ignota*, traen las siguientes observaciones:

Vivimos en una sociedad ingrata. Contrata a una serie de personas con el objeto de que cuiden de la aplicación de leyes inoperantes y defiendan instituciones antidiluvianas, les entrega armas y les pone trabas para usarlas, les confiere autoridad y les exige que se porten como caballeros, las pone en tentación y las acusa de soborno.

Este homenaje está escrito para compensar, aunque sea en parte, las injusticias que la opinión pública comete a diario con los guardianes del orden público. («A la policía» *VAI*, p. 70)

Como buen ejemplo de la imagen equivocada que se tiene de la policía, el autor expone un caso en el que los agentes de policía llevan preso a un «alemán barbón que acababa de salir de Guatemala porque allí no hay seguridad»: lo llevan

a dar vueltas en una camioneta, mientras lo interrogaban. [...] Ni el alemán entendía lo que ellos le preguntaban, ni ellos lo que él les respondía. Esto es muy natural, porque no puede uno exigir que cada policía sea un lingüista consumado. La prueba de que los agentes no tenían malas intenciones es que no lastimaron al alemán. Se concretaron a quitarle su dinero y el aparato de radio [...]. La murmuración pública fue injustificada. Después de todo, la víctima era un alemán barbón. ¿Quién le manda venir a México? Y si no le gusta, que se vaya. (*VAI*, pp. 70-71)

En cuanto a las criadas, o las «trabajadoras del hogar», como las llama, nos cuenta que para su habitación

los arquitectos han inventado recintos especiales, cuya superficie es igual a la aceptada como mínima en los parques zoológicos. [...] Por su economía, nuestros «cuartos de servicio» pueden ser considerados como una de las grandes aportaciones que a la civilización ha hecho la arquitectura mexicana. Por su localización [las azoteas], son uno de los ejemplos culminantes de nuestro sentido de justicia social. Porque una criada gorda podrá no caber en su cuarto más que sentada en el catre, pero, en cambio goza de la vista de nuestro panorama milenario, con volcanes, etc. (p. 72)

El mismo espíritu irónico se observa en el homenaje a los teléfonos públicos, que reciben este nombre

no sólo porque cualquiera puede usarlos, sino porque cualquiera puede oír lo que dice el que los está usando —excepto, en muchos casos, el que está del otro lado de la línea [...] (*VAI*, p. 77)

Irónicos homenajes que revelan paradojas, contrasentidos; textos que, de alguna forma, recogen demandas de los ciudadanos de a pie, estas crónicas

de Iburgüengoitia se suman a los propósitos de Drummond y de Galeano: proponer una reflexión en torno a nuestras interrelaciones en la ciudad. Incluso cuando esos homenajes operan «en negativo» –como se ve en las crónicas de Iburgüengoitia– es decir, cuando señalan las fisuras, las ausencias, lo que revelan es una apuesta por lo humano, por la solidaridad.

Situar la mirada en aquellas figuras anónimas que uno encuentra en la calle permite –como hemos visto en las crónicas de Drummond y de Galeano– descubrir una ciudad otra, una ciudad que no es necesariamente «pecadora» ni «impía», ni «loca», para recordar la expresión del Creador en la crónica de Drummond. Homenajear esos personajes anónimos de la ciudad, homenajear figuras que, como el Dr. Schweitzer de la crónica «En África», de Drummond, «tornan menos sombría la condición humana» permiten revelar una ciudad posible, una ciudad que practica solidaridades y que celebra amistades. Es, en definitiva, asumir, con Calvino, que «a cada segundo la ciudad infeliz contiene una ciudad feliz que ni siquiera sabe que existe».¹⁸

18. Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro, p. 160.

CAPÍTULO VI

Tomar en serio a la risa y a la crónica

A la crónica –y a la risa– hay que tomarlas en serio. Ni juego de palabras, ni paradoja: esta idea reivindica la incorporación de dos instancias discursivas «precarias» a la agenda de los debates más formales. He tratado de evidenciar a lo largo de este estudio el carácter propositivo de estas dos estrategias discursivas que, pese a su aparente debilidad, posibilitan nuevas formas de percepción sobre los hechos cotidianos, posibilitan un modo alternativo de acercarnos a la realidad.

La crónica, de acuerdo con Rotker, por su «cuestionamiento social e institucional, [...] por una marginalidad que no termina de acomodarse en ninguna parte, [se presenta como] la mejor voz de una época».¹ La risa, a su vez, cumple una función social que trasciende uno de sus principales atributos –proporcionar placer– y se ofrece como una eficaz herramienta crítica que desestabiliza y desautoriza una concepción de mundo que privilegia la seriedad. Derroca y regenera, como hemos visto en algunos de esos «residuos» de la cultura popular medieval en nuestros días.

Una obra humorística es, de acuerdo con una definición de Pirandello, «obra de la imaginación extravagante o de la indignación concentrada».² Derivo la definición hacia la crónica y encuentro una síntesis de los textos analizados en este estudio: la «imaginación extravagante» expresada en las diversas celebraciones de la fantasía que se advierte en algunas de aquellas crónicas y la «indignación concentrada» que da como producto, unas veces, textos hilarantes, otras, textos sarcásticos, punzantes.

Vincular humor y crónicas urbanas permite advertir que, consideradas en conjunto, lo que hacen aquellas crónicas es –como he propuesto desde mi lectura– evidenciar, destacar, hacer visible lo que estamos siendo y, al hacerlo, al devolvernos esa imagen –muchas veces caricaturizada– proponen una reflexión e insinúan caminos.

Sin proponerse explícitamente –dado que circula fundamentalmente en las páginas de entretenimiento– la crónica se ofrece como una suerte de ágo-

1. Rotker, *op. cit.*, p. 258.

2. Pirandello, *op. cit.*, p. 49.

ra en la que se discuten temas relativos a la ciudad y a los ciudadanos. Esquivo conscientemente el término griego *polis* –la ciudad organizada, planificada– para privilegiar el de urbe –la «ciudad de los ciudadanos», en el sentido de las definiciones propuestas por Montoya.³ Enfrento, de esta forma, una «ciudad planificada» a una «ciudad vivida» y lo que veo –a través de los relatos que nos ofrecen los cronistas– es la propuesta de una vía alternativa para discutir los temas relativos a los usos del espacio urbano y a las prácticas ciudadanas.

El cronista –definido como un paseante de la urbe y un lector privilegiado de las pequeñas historias de la vida cotidiana– recoge en sus textos esa ciudad vivida por los ciudadanos y, en este proceso, revela percepciones de la ciudad, modos de ser y de actuar en la ciudad. La crónica se constituye, por tanto, en un espejo en el cual se refleja la imagen de lo que estamos siendo y –desde el matiz reflexivo y correctivo del humor– insinúa un *deber ser*. Propone, de este modo, una ciudad menos burocrática y más humana: propone una perspectiva de ciudad y de convivencia ciudadana, propone una lógica de organización en la que prime la sensibilidad, la solidaridad; sugiere, en definitiva, una ciudad concebida desde una apuesta por lo humano.⁴

Las crónicas son textos –espejos– en los que el ciudadano se reconoce: son familiares los lugares, las circunstancias, las situaciones y los actores. Ese reconocimiento propiciado por la familiaridad –por la proximidad con la historia personal y subjetiva: la historia vista y vivida de cerca– permite una vinculación, por precaria y desorganizada que sea, a los debates sobre la ciudad. Reconocerse en aquellos textos, reír con ellos, es también «formar cuerpo», sentir juntos; es, en definitiva, sentirse partícipe de una comunidad. Una participación que no pasa necesariamente por un razonamiento más formal, sino que se gesta fundamentalmente a partir de emociones experimentadas en común, tal como se ha visto con Maffesoli.

Aquí reside, a mi entender, el principal aporte de estos textos: vinculados esencialmente a actividades de esparcimiento, las crónicas aparentemente solo buscan entretener. Sin embargo, al asumir al humor como estrategia para abordar los temas que abordan, actúan –casi furtiva y subrepticamente– de manera incisiva en la realidad social. Actúan, por tanto, desde una instancia «débil», «precaria», y desde allí reflejan críticamente modos de ser en la ciudad. Actuar desde la «ligereza» de la crónica y desde la informalidad del

3. Montoya, *op. cit.*, p. 76.

4. No pierdo de vista la pertinente constatación de que la propuesta de ciudad que subyace en las crónicas se acerca mucho a la «ciudad planificada», a la ciudad ideal de los administradores. Pero considero que, en su conjunto, estas crónicas exponen fisuras en uno y otro proyecto; cuestionan –a su modo– los sentidos que le otorgamos, planificadores y usuarios cotidianos, a la ciudad. Proponen, en fin, un ejercicio permanente de reflexión.

humor y, desde allí, intervenir en los debates sobre la ciudadanía es cuestionar el *status* de los discursos institucionalizados. En este sentido, aquellas crónicas –como las de Drummond– en las que se pone en tela de juicio los temas «cronicables», se configuran como textos paradigmáticos: evidencian la necesidad de un replanteamiento de las formas institucionalizadas del debate sobre la ciudad y sobre los modos de ser de los ciudadanos.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza, 1990 [1965].
- Barthes, Roland. *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1989.
- — — «El cuerpo de la música», en *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1992 [1992].
- — — «Semiología y urbanismo», en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971 [1966].
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1991.
- Bourdieu, Pierre; Wacquant, Loïc J. D. *Respuestas por una antropología reflexiva*, México D.F., Grijalbo, 1995.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Minotauro.
- Comelin, Pierre. *Nova mitología grega e romana*, trad. Thomaz Lopes, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1983.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- Drummond de Andrade, Carlos. *De notícias & não notícias faz-se a crônica*, Río de Janeiro, Ed. José Olympio, 1975 [1974].
- — — *Cadeira de balanço*, Río de Janeiro, Ed. José Olympio, 1987 [1966].
- Eco, Umberto. «Lo cómico y la regla», en *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Lumen, 1986.
- Febres Cordero, Francisco. *Alpiste para el recuerdo*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1994.
- — — *La Mariscal: la inocencia perdida*, Quito, Edimpres, 1998.
- Freire Rubio, Edgar, comp. *Quito: tradiciones, testimonio y nostalgia*, Quito, Cima, 1993 [1991].
- — — *Quito: tradiciones, leyendas y memoria*, Quito, Libresa, 1998.
- Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1990.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*, México, Siglo XXI, 1991 [1989].
- Ibargüengoitia, Jorge. *Instrucciones para vivir en México*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1992 [1990].
- — — *Viajes en la América Ignota*, México, Joaquín Mortiz, 1992 [1972].

- Ibarra, Hernán. «La cuestión de las identidades en Quito», *Región* (Cali), No. 3-4 (1995): 3-19.
- Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna*, trad. Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 1994.
- Maffesoli, Michel. «La comunidad emocional», en *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*, Barcelona, Icaria, 1990.
- Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*, México D.F., Era, 1997 [1977].
- Montoya G., Jairo. «Entre un desorden de lo real y un nuevo orden de lo imaginario: la ciudad como conflicto de memorias», en Fabio Giraldo y Fernando Villegas, comps., *Pensar la ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1996.
- Ortega, Alicia. *La ciudad y sus bibliotecas. El graffiti quiteño y la crónica costeña*, Quito, UASB-Ecuador / Corporación Editora Nacional, 1999.
- Pirandello, Luigi. «El humorismo», en *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Ramos, Julio. «Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana», en *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rotker, Susana. *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*, La Habana, Casa de las Américas, 1992.
- Silva, Armando. *Imaginario urbano. Cultura y comunicación urbana*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1997 [1992].
- Vilas, Santiago. «Hacia un concepto de humor», en *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Vizcarra, Fernando. «Las ciudades nómadas: notas sobre comunicación y cultura urbana», en *Estudios sobre culturas contemporáneas* (Colima, México), vol. II, No. 4 (1996): 83-93.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

La Universidad Andina Simón Bolívar es una institución académica internacional autónoma. Se dedica a la enseñanza superior, la investigación y la prestación de servicios, especialmente para la transmisión de conocimientos científicos y tecnológicos. La universidad es un centro académico destinado a fomentar el espíritu de integración dentro de la Comunidad Andina, y a promover las relaciones y la cooperación con otros países de América Latina y el mundo.

Los objetivos fundamentales de la institución son: coadyuvar al proceso de integración andina desde la perspectiva científica, académica y cultural; contribuir a la capacitación científica, técnica y profesional de recursos humanos en los países andinos; fomentar y difundir los valores culturales que expresen los ideales y las tradiciones nacionales y andina de los pueblos de la subregión; y, prestar servicios a las universidades, instituciones, gobiernos, unidades productivas y comunidad andina en general, a través de la transferencia de conocimientos científicos, tecnológicos y culturales.

La universidad fue creada por el Parlamento Andino en 1985. Es un organismo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la Constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Interculturales, Indígenas y Afroecuatorianos.

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

- 1** Mónica Mancero Acosta, ECUADOR Y LA INTEGRACIÓN ANDINA, 1989-1995: el rol del Estado en la integración entre países en desarrollo
- 2** Alicia Ortega, LA CIUDAD Y SUS BIBLIOTECAS: el graffiti quiteño y la crónica costeña
- 3** Ximena Endara Osejo, MODERNIZACIÓN DEL ESTADO Y REFORMA JURÍDICA, ECUADOR 1992-1996
- 4** Carolina Ortiz Fernández, LA LETRA Y LOS CUERPOS SUBYUGADOS: heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas
- 5** César Montaña Galarza, EL ECUADOR Y LOS PROBLEMAS DE LA DOBLE IMPOSICIÓN INTERNACIONAL
- 6** María Augusta Vintimilla, EL TIEMPO, LA MUERTE, LA MEMORIA: la poética de Efraín Jara Idrovo
- 7** Consuelo Bowen Manzur, LA PROPIEDAD INDUSTRIAL Y EL COMPONENTE INTANGIBLE DE LA BIODIVERSIDAD
- 8** Alexandra Astudillo Figueroa, NUEVAS APROXIMACIONES AL CUENTO ECUATORIANO DE LOS ÚLTIMOS 25 AÑOS
- 9** Rolando Marín Ibáñez, LA «UNIÓN SUDAMERICANA»: alternativa de integración regional en el contexto de la globalización
- 10** María del Carmen Porras, APROXIMACIÓN A LA INTELLECTUALIDAD LATINOAMERICANA: el caso de Ecuador y Venezuela
- 11** Armando Muyulema Calle, LA QUEMA DE ÑUCANCHIC HUASI (1994): los rostros discursivos del conflicto social en Cañar
- 12** Sofía Paredes, TRAVESÍA DE LO POPULAR EN LA CRÍTICA LITERARIA ECUATORIANA
- 13** Isabel Cristina Bermúdez, IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LA GOBERNACIÓN DE POPAYÁN

- 14 Pablo Núñez Endara, RELACIONES INTERNACIONALES DEL ECUADOR EN LA FUNDACIÓN DE LA REPÚBLICA
- 15 Gabriela Muñoz Vélez, REGULACIONES AMBIENTALES, RECONVERSIÓN PRODUCTIVA Y EL SECTOR EXPORTADOR
- 16 Catalina León Pesántez, HISPANOAMÉRICA Y SUS PARADOJAS EN EL IDEARIO FILOSÓFICO DE JUAN LEÓN MERA
- 17 René Lauer, LAS POLÍTICAS SOCIALES EN LA INTEGRACIÓN REGIONAL: estudio comparado de la Unión Europea y la Comunidad Andina de Naciones
- 18 Florencia Campana Altuna, ESCRITURA Y PERIODISMO DE LAS MUJERES EN LOS ALBORES DEL SIGLO XX
- 19 Alex Aillón Valverde, PARA LEER AL PATO DONALD DESDE LA DIFERENCIA: comunicación, desarrollo y control cultural
- 20 Marco Navas Alvear, DERECHOS FUNDAMENTALES DE LA COMUNICACIÓN: una visión ciudadana
- 21 Martha Dubravcic Alaiza, COMUNICACIÓN POPULAR: del paradigma de la dominación al de las mediaciones sociales y culturales
- 22 Lucía Herrera Montero, LA CIUDAD DEL MIGRANTE: la representación de Quito en relatos de migrantes indógenas
- 23 Rafael Polo Bonilla, LOS INTELECTUALES Y LA NARRATIVA MESTIZA EN EL ECUADOR
- 24 Sergio Miguel Huarcaya, NO OS EMBRIAGUÉIS...: borrachera, identidad y conversión evangélica en Cacha, Ecuador
- 25 Ángel María Casas Gragea, EL MODELO REGIONAL ANDINO: enfoque de economía política internacional
- 26 Silvia Rey Madrid, LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOTICIA: corrupción y piponazgo
- 27 Xavier Gómez Velasco, PATENTES DE INVENCION Y DERECHO DE LA COMPETENCIA ECONÓMICA
- 28 Gabriela Córdova, ANATOMÍA DE LOS GOLPES DE ESTADO: la prensa en la caída de Mahuad y Bucaram
- 29 Zulma Sacca, EVA PERÓN, DE FIGURA POLÍTICA A HEROÍNA DE NOVELA
- 30 Fernando Checa Montúfar, EL *EXTRA*: LAS MARCAS DE LA INFAMIA: aproximaciones a la prensa sensacionalista

- 31** Santiago Guerrón Ayala, FLEXIBILIDAD LABORAL EN EL ECUADOR
- 32** Alba Goycochea Rodríguez, LOS IMAGINARIOS MIGRATORIOS: el caso ecuatoriano
- 33** Tatiana Hidrovo Quiñónez, EVANGELIZACIÓN Y RELIGIOSIDAD INDÍGENA EN PUERTO VIEJO EN LA COLONIA
- 34** Ramiro Polanco Contreras, COMERCIO BILATERAL ECUADOR-COLOMBIA: efectos del conflicto
- 35** Anacélida Burbano Játiva, MÁS AUTONOMÍA, MÁS DEMOCRACIA
- 36** Ángela Elena Palacios, EL MAL EN LA NARRATIVA ECUATORIANA MODERNA: Pablo Palacio y la generación de los 30
- 37** Raúl Useche Rodríguez, EDUCACIÓN INDÍGENA Y PROYECTO CIVILIZATORIO EN ECUADOR
- 38** Carlos Bonfim, HUMOR Y CRÓNICA URBANA: ciudades vividas, ciudades imaginadas

La risa, aun en sus formas más intrascentes, inocentes, banales, cumple en la vida diaria el importante papel de proporcionar placer. Pero, además de este carácter vital, la risa cumple, dentro de su importancia social, un papel que podríamos definir como propositivo.

En la crónica, a su vez, encontramos una lectura de cómo vivimos la ciudad, cómo la habitamos, cómo la imaginamos. El cronista se configura como un lector privilegiado que mira la vida cotidiana a través de los intersticios, de los márgenes, de los pequeños detalles, y desde ellos recoge –y construye– relatos sobre la ciudad. Y en este proceso define –sin proponérselo explícitamente– una estrategia para pensar las prácticas ciudadanas.

Partiendo de una reflexión inicial en torno a la función social de la risa y de algunos cronistas latinoamericanos que recurren en sus textos al humor, esta obra propone pensar más detenidamente la relación que se divisa entre humor y crónicas urbanas. Plantea, además, que esta relación puede ser definida como una estrategia discursiva, como un modo alternativo de acercarse a la realidad –como una nueva (y privilegiada) propuesta de lectura de nuestras prácticas cotidianas. Y nos invita a ver qué propuestas subyacen allí, qué lecturas y qué modelos de ciudad y de ciudadano se plasma en aquellos textos.



Carlos Bonfim (1965) nació y vive actualmente en Sao Paulo, Brasil. Estudió Letras en la Universidad de Sao Paulo y en 1999 obtuvo su título de Magister en Letras mención en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. En Quito presentó «Parangolé Manero», programa radial dedicado a la música y a la cultura brasileña, e integró la «BB Band», grupo musical en el que se puso en práctica parte de lo dicho en la presente obra sobre el humor.

Actualmente trabaja en la Secretaría de Cultura del Estado de Sao Paulo, es profesor de la Unifecap y realiza estudios de doctorado sobre la joven producción musical latinoamericana en el Programa de Integración Latinoamericana de la Universidad de Sao Paulo.