

**CRÓNICAS BOGOTANAS INSPIRADAS
EN LA LITERATURA EXTRANJERA, 1925-1945.
LOS CASOS DE DOS NEOFOLLETINISTAS:
OSORIO LIZARAZO Y XIMÉNEZ***

Andrés Vergara Aguirre
Universidad Nacional de Colombia
Universidad de Antioquia

Recibido: 31/10/2011 Aceptado: 08/11/2011

Resumen: entre las décadas de 1920 y 1940 la prensa bogotana tuvo avances muy importantes, pues al tiempo que maduró su proceso de modernización, iniciado desde finales del siglo XIX, también se industrializó, al calor del crecimiento de la ciudad, que en aquellos años hizo su transición hacia la gran urbe. Asociado a esos cambios en la prensa estuvo un tipo de reportero que aquí se denomina *neofolletinista*, el cual contribuyó no solo con el desarrollo de los géneros periodísticos narrativos, sino que también cumplió una función importante en el proceso de conquista de un nuevo mercado por parte de las revistas y los periódicos, que encontraron en él una herramienta clave para el acercamiento a un nuevo público masivo.

* Este texto es un avance de la tesis del Doctorado en Historia, titulada “Historia del arrabal. Representaciones de Bogotá y sus infames en las crónicas de Ximénez y Osorio Lizarazo, 1924-1946”, realizada en la Universidad Nacional de Colombia con el apoyo de una beca de Doctorados Nacionales, de Colciencias.

Dos de esos neofolletinistas fueron Osorio Lizarazo y Ximénez, quienes se inspiraron en obras literarias extranjeras para escribir sus relatos sobre la ciudad.

Palabras clave: prensa, industrialización, modernización, reportero, neofolletinista, literatura, representaciones.

CHRONICLES FROM BOGOTA INSPIRED BY FOREIGN LITERATURE, 1925-1945. THE CASES OF TWO *NEOFOLLETINISTAS*: OSORIO LIZARAZO AND XIMENEZ

Abstract: between the 1920s and 1940s, the Bogota press had a very important progress, because of its modernization, initiated since the late 19th century, and industrialization, along with the city's growth, which in those years made the transition to the a larger city. Associated with these changes in the press, was a reporter type here called *neofolletinista*, which not only contributed to development of narrative journalistic genres, but also played an important role in the process of conquering a new market by magazines and newspapers, which found in this type of reporter a key tool for reaching a new mass audience. Two of these *neofolletinistas* were Osorio Lizarazo and Ximenez, who were inspired by foreign literature to write their stories about the city.

Key words: press, industrialization, modernization, reporter, neofolletinista, literature, representations.

1. Introducción

José Antonio Osorio Lizarazo y José Joaquín Jiménez, este último en adelante nombrado con el seudónimo que más utilizó, Ximénez, constituyen dos casos representativos en el proceso de industrialización y modernización de la prensa bogotana y de la ciudad misma en la primera mitad del siglo XX. Ambos reporteros, siendo todavía muy jóvenes, alcanzaron gran fama y reconocimiento gracias a su producción periodística. Los dos se inspiraron en distintas obras europeas para escribir crónicas sobre Bogotá. En este sentido, se hace evidente que novelas como *Oliver Twist* o *Nuestra Señora de París* cumplieron un papel importante en las representaciones sobre la sociedad bogotana a través de aquellas crónicas.

En el caso de Osorio Lizarazo (1900-1964), aunque ya se había fogueado como redactor en otros periódicos, fue en *Mundo al Día*, fundado en 1924 por Arturo Manrique, donde se convirtió en un cronista popular en la ciudad. Por su parte Ximénez (1915-1946) publicó su primera nota en la misma publicación, como una colaboración espontánea, y pocos meses después ingresó a *El Tiempo*, primero como corrector de

pruebas, intento en el que fracasó, y un mes después como cortacables. Entonces comenzó a escribir sus primeras notas y pronto se convirtió en un destacado cronista de aquel periódico, que ya era el más importante de la ciudad.

Osorio Lizarazo y Ximénez coinciden en sus búsquedas estéticas, que los llevó a escribir relatos que en muchos casos se apartan de los linderos del periodismo para adentrarse en mundos ficticios. Pero lo más importante, lo que mejor los une, es su intención explícita de hacer una revista sobre la ciudad “miserable” a través de sus crónicas; es decir, ellos se proponen, cada uno en su tiempo y en su estilo, presentar una especie de mapa urbano donde muestran en alto relieve al “pueblo”, a las “clases bajas”, es decir, a esos seres que se denomina “submundo urbano”. Ello se hace evidente, por ejemplo, en la recopilación de las crónicas que Osorio Lizarazo había publicado en *Mundo al Día* en sus dos primeros años allí, reunidas en un volumen titulado *La cara de la miseria*. Por su parte Ximénez en su columna “Revista de la Ciudad”, que mantuvo casi permanente en *El Tiempo* durante los doce años que ejerció su oficio, también se dedicó a mostrar la cara de la miseria, a darle rostro a aquellos seres anónimos que poblaban las calles de la ciudad.

Ahora bien, uno de los aspectos relacionados con el reconocimiento que alcanzaron ambos cronistas y con sus estilos de escritura es el proceso de industrialización y modernización que vivió la prensa en aquellos años, entre 1925 y 1945. Si bien, como lo señala Vallejo (2006: 164), ese proceso de modernización había comenzado desde finales del siglo XIX cuando algunos precursores de la prensa bogotana comenzaron a hacer la separación de los contenidos informativos y los contenidos editoriales, ese proceso fue lento, y apenas en las primeras décadas del siglo XX se convirtió en una tendencia más o menos generalizada en los periódicos y revistas de la ciudad. En cuanto a la industrialización, aunque en las primeras dos décadas hubo pasos importantes, puede decirse que la maduración de ese proceso de una prensa de producción industrial apenas se concretó en los años veinte, cuando periódicos como *El Tiempo* y *Mundo al Día*, y la revista *Cromos*, tuvieron acceso a maquinarias modernas y nuevas técnicas de impresión que les permitieron hacer tirajes altos y sobre todo de más alta calidad.

En ese proceso, los dos reporteros encontraron la oportunidad de tener una difusión amplia para sus crónicas; además, ese estilo de relatos detallados sobre los habitantes de la calle, los seres anónimos, eran una novedad para la prensa de la ciudad. Esto en parte hizo que adquirieran mayor reconocimiento. Y ellos mismos, en parte motivados por esa aceptación de sus relatos entre el público, buscaron hacer cada vez más atractivas sus crónicas, para atrapar al lector. En ese proceso fueron desarrollando una nueva tendencia, al combinar la información noticiosa o las crónicas periodísticas con información ficticia; así, ellos, con otros colegas

que en algunos casos hicieron incursiones similares, crearon un nuevo tipo de reportero que podemos denominar neofolletinista, es decir, una fusión entre el novel reportero y el folletinista, una reedición de aquellos escritores que en la Europa del siglo XIX escribían historias truculentas que se publicaban en la prensa por entregas. Aquellos folletínistas habían cumplido un papel importante para el crecimiento del mercado de la prensa durante este tiempo, y de ellos nos llegaron ecos importantes a Latinoamérica, si bien, por lo menos en algunos periódicos colombianos, el nombre de folletín se volvió genérico para aquellas sesiones del periódico donde se publicaban los anexos, como cuentos, poesías y novelas por entregas, aunque estas no fueran folletinescas, es decir, aunque no se tratara de aquellas historias truculentas que fascinaban a los lectores y que, por la técnica del suspenso al final de cada entrega, los dejaban en vilo hasta la siguiente entrega.

Osorio Lizarazo y Ximénez —y otros reporteros de aquella época— en algunos casos escribieron historias ficticias, que publicaron como reales, y a veces publicaban varias entregas sobre la misma historia; en cada avance iban agregando detalles y enriqueciendo la trama y los personajes. Sin embargo, lo que prevalece en estas crónicas de los neofolletínistas no es el hecho que las historias se escribieran en serie, pues en la mayoría de los casos no fue así, sino que en aquellos relatos supuestamente periodísticos, se agregaran elementos ficticios y truculentos, e incluso en algunos casos el único elemento real fuera la ciudad, Bogotá, como escenario de los hechos narrados.

Una parte importante en la producción de aquellos dos neofolletínistas eran las fuentes de producción para sus relatos que, como se verá a continuación, en muchos casos fueron obras literarias extranjeras, entre ellas algunas escritas por los más reconocidos escritores europeos, como Víctor Hugo y Dickens. Así, novelas como *Nuestra Señora de París* y *Oliver Twist*, por ejemplo, dedicadas a contextos parisinos y londinenses respectivamente, pudieron tener una honda influencia en las representaciones sobre los seres humildes de Bogotá que se publicaban en las crónicas supuestamente periodísticas de aquella época, entre 1925 y 1945.

A los neofolletínistas, expresión con la que se define a aquellos reporteros que les imprimieron a sus reportes y crónicas un estilo de folletín, y que para hacer más atractivos y truculentos esos relatos inventaron hechos y personajes, puede considerárseles el culmen del fenómeno de la industrialización de la prensa en Colombia, pues en sus producciones confluye un periodismo de estilo moderno, plasmado en relatos de un lenguaje sencillo, que ya no está centrado en llevar la información y orientar la opinión de un público más próximo a la élite, sino en despertar la curiosidad y entretener a un público más amplio, con textos accesibles también para lectores de las clases populares.

2. Los neofolletinistas

El librecambismo local de los reporteros¹, su afán de sumar pesos para completar un salario, y los ímpetus literarios de algunos de ellos, fueron el caldo de cultivo para que floreciera en el periodismo bogotano lo que podemos llamar el neofolletinista, ese tipo de cronista que, tras acopiar información en su ejercicio de reportero, se vale de la ficción y de las dinámicas propias del folletín para fabricar unos relatos en los que se pone en juego las fantasías y los miedos de los lectores, y mediante estas estrategias se va haciendo más atractivo el periódico para las clases populares.

El neofolletinista, entonces, no es un cronista o un reportero que hace folletines; la expresión define a ese híbrido entre reportero y folletinista, aquel que valiéndose de la información que puede obtener mediante su oficio como reportero, y de la credibilidad que tiene ante los lectores gracias a su condición, produce unos textos que pasan las fronteras de lo periodístico para internarse en la ficción, sin que el lector común pueda advertirlo. Tampoco se trata de lo que después será conocido como periodismo literario, en cuanto no se vale solo de los recursos estéticos prestados del lenguaje literario, sino que recurre a la invención de hechos y personajes; eso sí, el escenario dibujado es siempre Bogotá, la ciudad que los lectores conocen y habitan, y de la cual se presentan lugares específicos, como una casa, una calle, un barrio, sitios con los que el lector puede sentir una relación de proximidad. Esto asegura un mayor efecto sobre las emociones, los miedos, los sueños del lector, quien, por supuesto, sentirá necesidad de saber el próximo capítulo de la historia; así, este tipo de relato logra “confundirse con la vida” en cuanto se inserta en la cotidianidad de los lectores, como sucede con el folletín según lo explica Martín-Barbero (1992: 51). Tampoco se trata de un redactor de la crónica roja, pues no recurre necesariamente a la ficción, aunque en algunos casos los encargados de esta sesión también se convierten en neofolletinistas.

Distintos factores incidieron en el surgimiento de este tipo de reporteros. Uno de ellos fue el salario. Estimulados por aquella modalidad de los periódicos de pagar según los centímetros de texto publicado, los reporteros muchas veces, para suplir

1 Se toma prestado del lenguaje económico el término “librecambismo” para aludir a la independencia que fueron adquiriendo los reporteros, quienes a medida que se modernizaba la prensa dejaban de estar condicionados por sus filiaciones políticas o sus vínculos a un grupo, a una clase o a una familia para escribir en determinado periódico o revista. Así, paulatinamente se iba llegando a la profesionalización del oficio, y el reportero cada vez tenía más libertad para circular de una publicación a otra, dependiendo exclusivamente de sus capacidades para escribir.

la carencia de información, inventaban personajes y sucesos para adobar e inflar sus producciones. Ello ocurrió con más frecuencia en las décadas de 1920 y 1930, en una época en la que se estaba dando la expansión del mercado de la prensa bogotana, incentivado en gran parte por el crecimiento acelerado de la ciudad debido a una gran afluencia de inmigrantes atraídos por distintos factores, como el crecimiento del mercado y el proceso de industrialización; los medios buscaban hacerse atractivos para los lectores, y entre los ganchos más efectivos estuvieron la crónica policíaca y el relato de tono folletinista, donde más que informar el cronista se esforzaba por conmover y entretener al lector, y sobre todo por jugar con sus miedos y su curiosidad. Incluso una de las mejores publicaciones de la época, *Estampa*, de orientación literaria e intelectual, tuvo una sección policíaca que se convirtió en una de las más buscadas por el público, y que tenía el título de “El detective de *Estampa* investiga”.² De cierto modo, esa tendencia folletinesca en los años treinta fue la primera versión colombiana de la carrera sensacionalista que Hearst y Pulitzer habían protagonizado varios lustros antes en Estados Unidos.

3. Bogotá como una Corte de los Milagros

El 4 de diciembre de 1926, *Mundo al Día* presentó una colorida ilustración de página entera en su portada, en la que aparecía un lisiado usando sus manos como muletas, y detrás de él otros dos hombrecillos de pie; personajes en los que el dibujante Adolfo Samper quiso hacer evidente la miseria.³ El título de la portada fue “La Corte de los Milagros”. Y junto al título una invitación a ver la crónica de Osorio Lizarazo en las páginas interiores. Esta portada y la respectiva crónica han resultado bastante reveladoras para un análisis de las representaciones del cronista sobre el submundo bogotano.

Antes de comentar aquella crónica conviene remitirse al sentido de aquel título, con el cual indudablemente se evocaba la obra de Víctor Hugo, *Nuestra Señora de París* (2003). Según la obra de Víctor Hugo, que tiene visos históricos puesto que

2 En periódicos y revistas colombianas aparecieron cuentos policíacos, como en *Cromos*. En algunos casos también aparecieron novelas por entregas. De la circulación y recepción de la novela policíaca en las primeras décadas del siglo XX da cuenta Hubert Pöppel en *La novela policíaca en Colombia* (2002).

3 Adolfo Samper fue uno de los caricaturistas y dibujantes más destacados en Colombia en la primera mitad del siglo veinte, junto a Ricardo Rendón. Una de sus sesiones fijas en *Mundo al Día* fue “Mojicón”, adaptación que hizo por solicitud del director, Arturo Manrique, de una tira cómica exitosa que publicaba en Nueva York *The Daily News*, con el título “Smithy” (Samper, 1990: 20-24).

el autor se remitió a algunas obras de historiadores para su escritura, la Corte de los Milagros en realidad existió en la París de finales del medioevo; lugar donde en las noches se reunían prostitutas, pordioseros y toda clase de timadores y haraganes, que durante el día se dispersaban por el resto de la ciudad para ganarse la vida, cada uno a su modo; dado que muchos de ellos se fingían con limitaciones, como ceguera o cojera, por ejemplo, pero en la noche “milagrosamente” recuperaban sus facultades, los parisinos comenzaron a distinguir aquel lugar con el paródico nombre de “Corte de los Milagros”, que además aludía a las jerarquías y normas establecidas allí, donde supuestamente había un líder, el rey de los ladrones y los mendigos.

Con la mencionada portada se presentó la crónica “Con los anormales y los incompletos se formó una colección de miserias”, dedicada al asilo de mendigos, en el cual Osorio Lizarazo (1926a: 18-19) vio una Corte de los Milagros, según la descripción que hizo de aquellos seres: “Yo los miro, uno a uno. Ciegos, sordos, idiotas, tullidos. Las absurdas deformidades que la crueldad y el dolor han colocado sobre los miembros tumefactos de los mendigos. Los defectos, producidos a veces artificialmente para excitar la compasión. Las monstruosidades en que cristalizaron los vicios de todas las corruptas ascendencias” (1926a: 18).

La alusión de Osorio Lizarazo a la Corte de los Milagros no es esporádica, y ello nos indica que esta representación de aquella zona miserable de París se convirtió para él en un referente desde que comenzó a develar la cara de la miseria bogotana en sus crónicas. En octubre de 1926 había publicado otra crónica en la que presentaba al Paseo Bolívar, una de las zonas más pobres de la ciudad, como la Corte de los Milagros. Se trata de “Una ciudad de trogloditas que envía su eterno contingente a las cárceles”, título que resulta bastante agresivo; y esa intención agresiva se confirma con el subtítulo, cargado de sarcasmo: “La urbe generosa tiene también su Corte de los Milagros” (Osorio Lizarazo, 1926b: 16-17). Y en la crónica insiste en esa representación, con una afirmación bien explícita y descarnada: “El Paseo Bolívar es la Corte de los Milagros, más desorganizada, más criminal, más primitiva” (1926b: 17). Aquí resulta evidente la comparación con aquella Corte recreada por Víctor Hugo, solo que al cronista la del Paseo Bolívar le resulta peor.

4. Bogotá como un barco de la muerte

En algunas crónicas de Ximénez, Bogotá es mostrada como un inmenso puerto; en otras, ese “puerto” está conformado por lugares como la estación del ferrocarril y la Central de Mercados, los cuales se convierten en la entrada al gran arrabal o al “mar urbano” que es la ciudad. Ahora bien, antes de avanzar en la lectura de ese “puer-

to”, es pertinente advertir cuál fue una de las fuentes más importantes del cronista para esa representación: así como en sus crónicas sobre Bogotá Osorio Lizarazo se había inspirado en la Corte de los Milagros plasmada en *Nuestra Señora de París*, Ximénez encontró en *El barco de la muerte*, novela de aventuras de Bruno Traven (1971)⁴, una de las mayores fuentes de inspiración para representar la ciudad como un gran puerto urbano.

Osorio Lizarazo equiparó el submundo bogotano con ese vertedero de miserias que era aquel sector parisino, según aparece en la novela de Víctor Hugo. Ximénez comparó a los pobres de la capital colombiana, sobre todo a los inmigrantes humildes, con los personajes de la novela de Traven, quienes en la posguerra se quedaron varados en distintos puertos, sin patria y sin destino, y cuya única salida era enrolarse en un “barco de la muerte” que iba rumbo al naufragio, pues ya era incompetente como embarcación mercante, y se dedicaba al contrabando de mercancías y de armas mientras el capitán lograba hundirlo mediante la pantomima de un accidente, para que sus propietarios pudieran cobrar el seguro. Es decir, en las crónicas de Ximénez los habitantes de ese submundo bogotano, lo mismo que aquellos marineros del “barco de la muerte”, fueron representados como seres sin esperanza alguna, “náufragos del mar urbano”.⁵

Como puede verse en sus relatos, Ximénez fue un consumado lector de novelas de aventuras, algunas de ellas escritas por grandes autores de folletín. Entre las novelas que más honda impresión le dejaron está *El barco de la muerte*, según lo evidencian algunos registros presentes en sus crónicas. En muchas de ellas Bogotá aparece como un arrabal porteño, y en otras se convierte en la nave de la desesperanza. En “Un puerto, unos barcos y unos marineros” (1939b: 4 y 6), por ejemplo, la ciudad es representada como un inmenso puerto, pero en algunos pasajes se transforma en el barco de la muerte. Así, entonces, los inmigrantes, quienes pululan por el puerto, se convierten en los marineros, condenados a navegar sin rumbo en ese barco donde viajan los indocumentados, los que no tienen otras oportunidades, los que ya perdieron toda esperanza, aquellos condenados a un ineludible naufragio. Esta representación de la ciudad como puerto urbano, que en esta crónica es una metáfora explícita, mantendrá cierta constancia en la obra de Ximénez.

4 Bruno Traven (1896-1969) es uno de los seudónimos que usó el autor, cuya identidad no ha sido claramente establecida; se sabe que pasó sus últimos años en México y que su familia provenía de Alemania. *El barco de la muerte*, su primera novela, fue publicada en alemán en 1926.

5 “El barrio San Vicente de Paúl. Una isla de náufragos en el mar urbano” es el título de una de sus crónicas sobre un barrio pobre de la ciudad (Ximénez, 1939a: 4, 6). En este caso se trata de un barrio que había sido construido por la Sociedad San Vicente de Paúl como un proyecto de barrio obrero.

5. El “ancho puerto de Bogotá”

Yo le veo a esta calle una forma de *muelle* que se adentra en *el mar* de lo urbano. Yo la he visto, en la alborada, dejándose acariciar, sensual y libre, por *olas* de humanidad y la he visto, en la noche, encendiendo sus *faros* de asombro. En el día, yo la he visto cercada de *bajeles*; éstos, de *blancas velas*. Aquéllos, de *quillas cortantes*. Ésos, de *altos mástiles* desafiantes, en cuyos *topes* se orean *estandartes* de júbilo (Ximénez, 1939b: 4).⁶

Así comienza la crónica “Un puerto, unos barcos y unos marineros”, de Ximénez, publicada en agosto de 1939. Desde el primer párrafo queda explícito el tropo marinero que tendrá todo el texto. Obsérvese cómo el narrador advierte sobre la subjetividad de su voz: nos habla desde su modo de ver las cosas... Es un narrador que todo lo ve desde una especie de ensoñación por el mar. Así, la calle se convierte en el muelle; su entorno, la plaza de mercado, las estaciones, los hospedajes y tabernas alrededor de las estaciones, son el puerto de ese inmenso mar urbano que es la ciudad.⁷ Pero el mar también es el país, Colombia, que arroja oleadas de inmigrantes sobre ese muelle. Los “faros de asombro” que se encienden en la noche seguramente son las farolas del alumbrado, pero también pueden ser las tabernas y los cafetines... En cuanto a las embarcaciones, son representación de los vehículos (el tren, los camiones, los buses, etc.). Aquí también incluye la estación del ferrocarril y su entorno: “A la plazuela de las estaciones, arrojan los barcos sus remesas de fardos y de hombres” (Ximénez, 1939b: 4).⁸

En el siguiente párrafo podemos entender que en este tropo, los marineros que deambulan por aquel puerto son los inmigrantes pobres que llegan desde distintas regiones del país en busca de oportunidades. En este caso Bogotá se convierte en el “puerto adonde se arriman *navegantes* de rutas diversas. Supervivientes de curiosos *naufragios*. Del *puerto* que se intuyó como postrera esperanza y que, en

6 Las cursivas que aparecen en esta y en las siguientes citas fueron agregadas para resaltar los tropos analizados aquí.

7 En esta crónica se refiere a la calle 12 y a la Central de Mercados, a las que Ximénez llama “puertos de la ciudad” (1939b: 4). Esta plaza de mercado quedaba en la calle 10 con carrera 10, a dos cuadras de la Plaza de Bolívar. Estaba allí desde finales del siglo xix, cuando “se trasladó el mercado semanal —que se hacía en la Plaza Mayor y en la Plaza de la Hierbas— a los jardines del Convento de la Concepción, en la calle 10 con carrera 10, levantando la Plaza de Mercado de Santa Inés, ratificando la condición comercial y popular de la zona. Después de El Bogotazo el mercado se desplazó a la plaza España, pero el sector continuó su proceso de deterioro, que se veía reforzado por el aislamiento que le generaron la Carrera Décima y la Avenida Caracas” (Zambrano y Urbina, 2009: 155).

8 Aquí el cronista involucra la Estación de la Sabana, que estaba ubicada en la calle 13 con carrera 18.

las más de las veces, desatiende a la angustia que lo busca; desoye al grito ansioso que lo llama; desabriga a quienes a él se llegaron en busca de ilusorio refugio [...]” (1939b: 4).

El narrador también nos habla del “*puerto* que abre las numerosas bocas de sus tabernas, sus hoteluchos y sus ventas, para lanzar por ellas las múltiples voces de sus pecados” (1939b: 4). La insistencia en estos lugares permite concluir que estos son algunos de los elementos que motivan la metaforización de la ciudad como puerto marítimo. Al escribir sobre el sector de Guayaquil, en una crónica sobre Medellín, también toma elementos similares para referirse al mar urbano (Ximénez, 1939c: 20-21).

“Y aquí, dentro del *puerto*. En el *puerto* mismo, que atiende al devenir de la *marinería*, al trajín de los *braceros* y al movimiento del *pasaje*” (Ximénez, 1939b: 6). Por supuesto, se refiere a la dinámica del mercado, con los cargueros, los vendedores, los compradores, y aun los vagos y rateros que pululan por allí. Por eso añade a renglón seguido:

Aquí, en la entraña del *puerto*, vemos a aquellos hombres que perdieron el *barco*... ¿No recordáis la novela de Traven? Yo os relataría la pequeña historia de estos hombres, tomándolos desde del punto en que, allá, en la aldea, les calentó el cerebro una candela de adolescente inquietud, que los ponía a mirar, por cima de la espadaña de la iglesia, al andar de las nubes en el cielo diáfano. [...] Se quedaron vencidos allí, en la plaza, en el ambiente del mercado, para incrementar el número de los hombres del *puerto*, en una ciudad despreocupada, repelente y enemiga, cuyo espíritu atiende a cosas altas y pomposas y no se ocupa de las gentes humildes (Ximénez, 1939b: 6).

En este pasaje queda claro quiénes son los marineros que perdieron el barco de la esperanza: se trata de los inmigrantes campesinos que un día llegaron a Bogotá persiguiendo sueños y ahora están convertidos en vagos, rateros, maleantes, prostitutas o pordioseros; es decir, ahora son tripulantes de ese “barco de la muerte” que es para ellos Bogotá, la ciudad que se vuelve “despreocupada, repelente y enemiga” frente a las “gentes humildes”; aquí, el barco de la muerte es el submundo bogotano.

¿Cómo seguir adelante, *marineros*? ¿Cómo *enrolarse* en los *barcos* de *extrañas banderas*, cuya *tripulación* está siempre completa y goza de envidiables beneficios? ¿Cómo *enrolarse*, sin poseer *carpet de marinero*? / En el *barco* de *muertos*, que *navega* por *mares* de *bruma* y de *hambre* y de *frío* y *desamparo*. En el *barco* de *muertos*, cuya *bodega* está *plagada* de *ratas voraces*, y es *estéril*, como el *vientre* de una mala mujer, *van navegando*, hasta parar en la *cama* de un *hospital*, sin hallar otra *imagen* del buen amor que buscaban, que la *toca blanca* de la *hermana* de la *caridad* [...] (Ximénex, 1939b: 6).

En este pasaje el narrador insiste en la falta de oportunidades de aquellos pobres que pululan por ese “puerto”; desempleados, “varados”, pordioseros, hambrientos, andrajosos como aquellos marineros de la obra de Traven (1971: 136), condenados a navegar en ese barco de la muerte formado por el laberíntico submundo bogotano, acosados por las “ratas voraces” de todos esos males que los asedian en la ciudad, como el hambre y el frío, hasta que el naufragio los deje postrados en la cama de un hospital de caridad... tal vez la última y única manifestación de caridad a la que tienen derecho en ese plagado mar urbano.

6. Una imagen bogotana inspirada en *Oliver Twist*

Similar a la Corte de los Milagros de Osorio, originada en Víctor Hugo, encontramos otra historia de Ximénez inspirada en la obra de Charles Dickens: se trata de “Papá Pacho” (1946a: 41-48), la historia de un viejo que, en una casucha bogotana, tiene una escuela de niños rateros, como la que tiene el viejo Fagin en *Oliver Twist* (Dickens, 1999). Son tantos los elementos comunes en las dos historias, que más que coincidencias puede afirmarse sin lugar a dudas que Ximénez se inspiró en las peripecias del chico inglés y trasplantó la historia a Bogotá, a través de un relato supuestamente periodístico.

Un aspecto interesante en la técnica que usa Ximénez para escribir su versión de la novela de Dickens: mientras que en esta las aventuras se concentran en Oliver, en la versión bogotana son cuatro niños los que protagonizan los sucesos; ellos son Pedrito, Pepito, Pachito y Rafael. En otras palabras: el carácter de Oliver, en la crónica de Ximénez es representado a través de los cuatro niños.

Después de un contraste de los dos relatos, que no presentamos aquí para no extendernos, no quedan dudas de que en la crónica “Papá Pacho”, Ximénez hizo una adaptación de la historia de *Oliver Twist*, a la cual le puso por escenario la ciudad de Bogotá. Es decir, así como Osorio representó una Corte de los Milagros en Bogotá según la inspiración hallada en *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo, Ximénez presentó una supuesta crónica periodística, que en realidad es una versión resumida de la historia narrada en la novela de Dickens. En síntesis, ambos cronistas encontraron inspiración en algunas de las obras literarias que habían leído, y las trasplantaron a la Bogotá de aquella época, para presentarlas en relatos supuestamente periodísticos.

7. La niñez desamparada y los cuentos infantiles

En la crónica “La pavorosa tragedia de la mendicidad infantil” (1946b: 108-115), Ximénez vio en Bogotá a un monstruo que devoraba a los niños de la calle. Para

resaltar esa tragedia de los niños mendigos, se valió de algunos cuentos infantiles tradicionales. Así comienza la crónica:

Caperucita no los quiere. Les tiene asco, al verles los cuerpos untados de miseria. Las hadas madrinas, buenas hadas, nunca acariciaron sus desnudeces ni sus sueños. Pinocho y Pulgarcito les hacen mofa, rien de ellos. Solamente el lobo, lobo terrible que les roba la inocencia, y Tragacandelas, uniformado y de bolillo, les brindan alguna amistad; no amistad cariñosa, sino interesado sentimiento de formalidades y disposiciones urbanas, que les modifican aun más la vida y les merman el poco calor que pudieran hallar en los andenes o rincones (1946b: 108).

La estrategia de mencionar los personajes de tres cuentos infantiles tradicionales, muy reconocidos, sirve para resaltar esa “tragedia” de los niños de la calle; obsérvese que en los tres cuentos referidos, los protagonistas son niños sometidos a distintas aventuras y peligros, frente a los cuales al final salen vencedores. Sin embargo, aquellos pequeños de la calle no se libran de los peligros que enfrentan en la ciudad, pues a diferencia de Pulgarcito y Pinocho, a ellos no los protegen las hadas madrinas. Y hasta los policías, representados aquí como Tragacandelas, persiguen a los pequeños.

Así, aquella introducción al relato hace más efectiva la imagen con la que se representa a Bogotá, la cual podemos apreciar en el siguiente pasaje:

Caperucita roja, no perezcas en las fauces del *lobo*. Es el *lobo*. *Lobo* malo que se finge abuelita, que se pone la cofia y se viste la capa de paño abrigado para devorar carnes sonrosadas, tiernas carnes infantiles. Aquí en esta ciudad de Santa Fe, hidalga y tradicionalmente caritativa, hay millares de niños, de niños como tú, con un corazoncillo cándido, con unos ojazos inocentes. De niños que no te conocen pero que te añoran y te quieren bien. El *lobo*, el *lobo* malo, quiere devorarlos. Y porque no conocen ellos a las hadas madrinas, porque no vinieron a la vida en ricos palacios ni en cunas adornadas de seda, no pueden liberarse de las fauces del *lobo* que se finge abuelita, que se ciñe la cofia y se viste la capa de paño abrigado (Ximénez, 1946b: 115).

Uno de los elementos que sobresale aquí es la reiterada presencia del lobo, con seis registros. Pero lo que adquiere mayor relevancia es la representación de Bogotá como un lobo disfrazado de abuelita. Obsérvese que se alude a la ciudad como un “Lobo malo que se finge abuelita”, y disfrazado así, devora “carnes sonrosadas, tiernas carnes infantiles”. ¿Por qué el cronista se refiere a la ciudad como un lobo disfrazado de abuela? Precisamente porque se refiere a “esta ciudad de Santa Fe, hidalga y tradicionalmente caritativa”; es una manera de referirse a la Bogotá que todavía conserva rezagos heredados de la colonia, que con su indumentaria quiere mostrarse como culta —que fue llamada “la Atenas suramericana”—, elegante y caritativa, pero que en realidad no es más que un lobo “que se finge abuelita, que se ciñe la cofia y se viste la capa de paño abrigado”, insiste el narrador.

En la parodia del cuento de Caperucita resultan importantes algunas prendas para el disfraz de abuela: la cofia y la capa de paño, sin duda elementos heredados de la vieja Santa Fe, también son herramientas para esta aguda crítica frente a la ciudad con pretensiones de moderna, pero que todavía mantiene atavíos coloniales, y que ni siquiera es capaz de velar por su niñez. La mención de la cofia y el paño también alude a las diferencias sociales en la ciudad, pues estas prendas en la Santa Fe colonial habían sido signo de distinción.⁹ La intención de aludir a las clases sociales se confirma cuando el narrador afirma que aquellos niños no podrán librarse de las fauces del lobo porque ellos “no vinieron a la vida en ricos palacios ni en cunas adornadas de seda”.

Así pues, en esta parodia de aquel cuento tradicional europeo recogido por Perrault y posteriormente por los Hermanos Grimm, el lobo feroz es la ciudad y a Caperucita la encarnan todos los niños de la calle.¹⁰ Solo que en esta versión bogotana no habrá cazador que defienda a los pobres niños, mucho más indefensos, mucho más desamparados.¹¹ Por el modo como se relacionan algunos elementos de aquel cuento parodiado con la realidad social de la Bogotá contemporánea que todavía mantiene cierta rigidez por los atavíos heredados de la antigua Santa Fe, podemos considerar este relato una de las representaciones mejor logradas por Ximénez.

En esta y en otras crónicas, como aquella sobre niños rateros inspirada en *Oliver Twist* de Dickens, Ximénez expresa su preocupación por la niñez desamparada de Bogotá, uno de los problemas sociales que ya eran preocupación del gobierno desde finales del siglo XIX, y que se haría más notorio desde los años veinte con el aumento de la inmigración en la ciudad, en el proceso de transición hacia la gran urbe. El 13 de agosto de 1903, en su informe sobre la infancia desamparada, el presbítero Manuel Camargo anunciaba la creación de tres nuevos establecimientos para la protección de los niños pobres, sobre todo para los niños de la calle:

-
- 9 En los primeros años de la república, se mantenían las indumentarias adoptadas durante la colonia, que mostraban las diferencias sociales. Mientras los hombres pobres usaban ruana, los ricos usaban capa de paño (Escobar, 1990: 92).
- 10 El cuento estuvo circulando oralmente durante muchos años en gran parte de Europa; Charles Perrault hizo la primera versión escrita y la incluyó en su libro de cuentos publicado en 1697; en aquella versión no hay un desenlace feliz, pues el relato termina cuando el lobo, que previamente había devorado a la abuelita, se come también a Caperucita (Soriano, 1975: 151-163); posteriormente los Hermanos Grimm hicieron una nueva versión que fue publicada en 1812 y que es la más conocida, la cual tiene un final feliz, pues un cazador rescata a Caperucita y a la abuela al abrir el vientre del lobo (Grimm, 2005: 85-89). Así pues, esta representación de Bogotá como un lobo feroz hecha por Ximénez se remonta hasta muchos años de historia cultural y literaria.
- 11 La alusión a la cofia parece un indicio de que Ximénez leyó la versión de *Caperucita Roja* de los Hermanos Grimm (2005: 87), donde se cuenta que el lobo, después de comerse a la abuelita, “se puso sus ropas, se colocó la cofia en la cabeza, se metió a la cama y corrió las cortinas”.

el *Dormitorio*, para remediar las necesidades transitorias de los niños que por cualquier causa queden abandonados en la ciudad; el *Internado*, para recoger el mayor número de niños pobres que, sin depender de nadie y á merced de sus instintos, vagan de día y de noche por las calles y **constituyen la más grande amenaza social para el porvenir**. Allí quedarán devueltos al trabajo y a la industria quienes hoy no se ocupan sino en vender periódicos y cargar el cajón de *embolador*. El tercer establecimiento será [...] una escuela de trabajo para niños externos pobres [...] (Camargo, 1903: 143-144).¹²

Conclusiones

Las crónicas de Ximénez y de Osorio Lizarazo, que como hemos visto contienen elementos de autores de distintas nacionalidades y épocas, asimismo, reflejan tendencias de distintas vertientes del romanticismo; sin embargo Osorio Lizarazo muestra un proceso más consistente y reflexivo, que lo llevará a convertirse en un importante novelista de Colombia. Su obra periodística y, posteriormente su obra novelística, se irá consolidando al calor de una llama ideológica alimentada por el romanticismo francés, pero sobre todo con vientos provenientes de la Rusia revolucionaria. En sus crónicas se nota una transformación que va del romanticismo de Víctor Hugo, pasando por el realismo, hasta llegar a un naturalismo muy próximo a Gorki, “el amargo”, por quien muestra admiración; la amargura de Gorki la encontraremos en sus crónicas y posteriormente en sus novelas.

En el caso de Ximénez, las influencias son muy similares, pues los dos beben de fuentes comunes. Sin embargo, el proceso de producción en este es muy distinto; aunque ambos desde sus inicios en el periodismo soñaron con ser escritores, Osorio Lizarazo lo convirtió en un proyecto, mientras que para Ximénez se volvió un juego, quizá porque muy pronto decidió que no quería tomar en serio, ni a él mismo ni a su idea de hacerse escritor. Por eso sus pocas incursiones literarias se fueron quedando en caricaturescos juegos, en parodias de cuentos policíacos. Fue tal vez porque para él la vida pronto se convirtió en una composición de absurdos, como solía expresarlo en sus crónicas. De la amargura tan común en sus crónicas iniciales, fue pasando al humor y a la ironía que nos recuerdan que una de sus más decisivas influencias fue Charles Dickens.

Esto explica, en parte, las profundas diferencias que hay en ambos cronistas: en Ximénez los personajes tienden a ser aventureros y a adquirir rasgos heroicos, mientras que en Osorio Lizarazo la tendencia es al cuadro trágico, poblado de personajes sombríos, sin esperanzas porque son seres atrapados en unas estructuras sociales que no les permiten cambiar sus condiciones adversas. Y de esas estructuras

12 Las cursivas son de la fuente; se agregaron las negritas.

hace parte la ciudad, con su nueva dinámica urbana, con sus nuevas fábricas y sus nuevos recovecos por donde deambulan las hordas de miserables, porque la ciudad es, a los ojos del romanticismo, una fábrica de miserias. Cuando Ximénez cuenta una historia, tiende a centrarse en el individuo que se vuelve protagonista; Osorio Lizarazo muestra historias de grupos, y cuando escribe sobre un individuo, tiende a proyectarlo como representante de la colectividad. En Ximénez se impone el individuo signado por el heroísmo; en Osorio Lizarazo se imponen la colectividad y el entorno, signados por la tragedia y la desesperanza, combinadas a veces con la introspección psicológica; no son itinerarios absolutos, pero sí son tendencias evidentes en sus crónicas, muchas de las cuales, como lo hemos mostrado en las anteriores páginas, más que historias periodísticas de la ciudad presentan versiones resumidas de obras literarias extranjeras; es decir, se toman personajes y sucesos de obras literarias extranjeras para trasplantarlos a la Bogotá real. Así pues, estos dos cronistas se inspiraron en la ficción en muchas de las representaciones que hicieron sobre las clases populares de la capital colombiana.

En una estrecha relación con esas tendencias, los neofolletinistas, quienes les imprimieron a sus reportes y crónicas recursos propios del folletín, con textos híbridos entre periodismo y ficción, pueden ser considerados el culmen del fenómeno de la industrialización de la prensa en el país en aquella época, entre 1925 y 1945: en sus producciones confluyen un estilo de periodismo moderno, plasmado en relatos periodísticos de un lenguaje sencillo, que no buscaba llevar la información y orientar la opinión centrado en un grupo ilustrado, más próximo a la élite, sino jugar con la curiosidad, las fantasías y los miedos para provocar y entretener a un público más amplio, con unos textos que por su naturaleza son accesibles también para lectores de las clases populares. Más allá del interés de engrandecimiento de la nación, o del apoyo a un partido político, que fueron dos de los derroteros manifiestos por algunas de las publicaciones más destacadas en aquellos años, este nuevo lenguaje encajaba con perfección en el afán que tenían los medios por ampliar su mercado.

Por otro lado, los ímpetus literarios de los neofolletinistas, como Ximénez en *El Tiempo* y Osorio Lizarazo en *Mundo al Día*, facilitaban esa expansión, en cuanto el tono de toques sensacionalistas y melodramáticos que les imprimían a sus relatos los hacían mucho más atractivos para el emergente público de esas clases populares que desde los años veinte estaban creciendo a un ritmo acelerado, principalmente en Bogotá, para entonces era el principal centro urbano en el país. La responsabilidad de escribir sobre los sucesos policíacos, sus aspiraciones de escritores, y la influencia que sin duda ejerció sobre ellos la abundante literatura policíaca que circuló en Colombia desde comienzos del siglo, en algunos casos a manera de folletín, sin duda fueron clave en el estilo y las estrategias de estos dos reporteros.

Bibliografía

- Dickens, Charles. (1999). *Oliver Twist*. Bogotá: Rei.
- Escobar Rodríguez, Carmen. (1990). *La revolución liberal y la protesta del artesano*. Bogotá: Fundación Universitaria Autónoma/Suramérica.
- Grimm, Hermanos. (2005). *Cuentos*. Madrid: Cátedra.
- Hugo, Víctor. (2003). *Nuestra Señora de París*, 4ª edición. Madrid: Cátedra.
- Martín-Barbero, Jesús. (1992). "Claves para reconocer el Melodrama". En: Martín-Barbero, Jesús y Sonia Muñoz (coord.), *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo, 39-60.
- Osorio Lizarazo, José Antonio. (1926a). "Con los anormales y los incompletos se formó una colección de miserias". *Mundo al Día*, Bogotá, 4 de diciembre, 18-19.
- . (1926b). "Una ciudad de trogloditas que envía su eterno contingente a las cárceles", *Mundo al Día*, Bogotá, 9 de octubre, 16-17.
- Pöppel, Hubert. (2002). *La novela policiaca en Colombia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Samper Pizano, Daniel. (1990). "Mojicón, precursor de la historieta en Colombia", *Revista Diners*, Bogotá, pp. 20-24.
- Soriano, Marc. (1975). *Los cuentos de Perrault*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Traven, Bruno. (1971). *El barco de la muerte*. México: Compañía General de Ediciones.
- Vallejo Mejía, Maryluz. (2006). *A plomo herido. Una crónica del periodismo en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- Ximénez [José Joaquín Jiménez]. (1939a). "El barrio San Vicente de Paúl. Una isla de naufragos en el mar urbano", *El Tiempo*, Bogotá, 17 de agosto, 4-6.
- . (1939a). "Un puerto, unos barcos y unos marineros", *El Tiempo*, Bogotá, 9 de agosto, 4-6.
- . (1939b). "Medellín, Villa de la Candelaria", *Estampa 1 (7)*, Bogotá, 7 de enero, 20-21.
- . (1946a). "Papá Pacho", en: *Crónicas*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura, 41-48.
- . (1946b). "La pavorosa tragedia de la mendicidad infantil" en: *Crónicas*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 108-115.
- Zambrano, Fabio y Amparo de Urbina. (2009). "Impacto de 'El Bogotazo' en las actividades residenciales y de alto rango del centro histórico de Bogotá", *Dearquitectura* No. 5, Universidad de los Andes, Bogotá, diciembre, 152-165.