

**TRAS LAS HUELLAS
DE UNA ESCRITURA EN TRÁNSITO**

La crónica contemporánea en América Latina

TRAS LAS HUELLAS DE UNA ESCRITURA EN TRÁNSITO

La crónica contemporánea en América Latina

GRACIELA FALBO
EDITORA

ANADELI BENCONO | ROSSANA REGUILLO |
MARYLUZ VALLEJO MEJÍA | JUAN POBLETE
MARTA SIERRA | GABRIELA ESQUIVADA | PATRICIA NIETO
JUAN JOSÉ HOYOS


Ediciones
Al Margen



© Ediciones Al Margen
Calle 16 n° 587
C.P. 1900-La Plata, Buenos Aires,
Argentina
E-mail: info@edicionesalmargen.com
Página web: www.edicionesalmargen.com

Diseño de tapa e interior: Romina Rodríguez D.C.V.

Primera edición: Agosto 2007
I.S.B.N. N°

Printed in Argentina - Impreso en Argentina
Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

Todos los derechos reservados. No puede reproducirse ninguna parte de este libro por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopiado, grabado, xerografiado, o cualquier almacenaje de información o sistema de recuperación sin permiso del editor.

ÍNDICE

Introducción Graciela Falbo	11
Capítulo 1 Violencia crónica o crónica de violencia: José Duque y Rossana Reguillo, Anadeli Bencomo	21
Capítulo 2 Textos fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie, Rossana Reguillo	41
Capítulo 3 Ruta histórica de la crónica en Bogotá, Maryluz Vallejo Mejía	51
Capítulo 4 Crónica y ciudadanía en tiempos de globalización neoliberal: la escritura callejera, Juan Poblete	71
Capítulo 5 “Tu voz existe” Percepción mediática, cultura nacional y transiciones democráticas en Pedro Lemebel, Marta Sierra	89
Capítulo 6 Los nuevos cronistas de América Latina, Gabriela Esquivada	111
Capítulo 7 El asombro personal, Patricia Nieto	141
Capítulo 8 El método Salvaje, Juan José Hoyos	161

*Si las palabras designan lo real
A qué hablar donde todo está dicho.*
Jorge Aulicino

¿Es posible una caracterización de la crónica como narrativa latinoamericana? El escritor Gabriel García Márquez ha sostenido que acudir a la crónica es necesario si lo que se quiere es dar cuenta de nuestra realidad compleja, la más de las veces difícil, dura, envuelta en paradojas y contrastados. Quizás toda nuestra historia, desde el descubrimiento, se ha distinguido por una cierta dificultad por hacerla creíble –afirma la escritora periodista chilena Alejandra Costamagna– y agrega: En ese caso no hace falta desarrollar un arte de la imaginación sino aquel capaz de hacer verosímil lo real. La crónica se haría cargo de ese arte.

El interés por interrogar al género y al papel mediador que éste cumple en la urdimbre de los relatos que dan cuenta del campo social en nuestras latitudes nos ha convocado en este libro, se trata de considerar con los autores, reconocidos periodistas escritores y estudiosos de la crónica, otros ángulos de visión sobre el sentido que adquiere esta narrativa, en América Latina, en la contemporaneidad.

Como lo explica Juan Poblete en la introducción de su capítulo: “el género crónica goza en estos momentos de muy buena salud. Es cada vez más usado para describir productos textuales y de hecho se enfrenta hoy a su institucionalización cultural”.

Esta buena salud del género fue sostenida por los cronistas y también, en buena medida, por importantes estudios críticos que coincidieron en relevar a la crónica de su antigua categorización de género indefinido entre el periodismo y la literatura, para distinguir en cambio las coordenadas propias de un discurso autónomo. Una particularidad que pudo rastrearse en las transformaciones del género íntimamente unidas a los procesos sociales y culturales que signan nuestras regiones. El análisis de estas transformaciones a lo largo del siglo XX traza una cartografía donde se leen los

sentidos que el género proyecta en cada tiempo como dispositivo mediador entre esos cambios culturales que como sociedades nos afectan y el modo en que éstos son interpretados. Pero también nos permite evaluar las potencialidades de un discurso cuando éste es capaz de absorber los discursos sociales disponibles para organizarlos en una trama polifónica que no solo no oculta sino que exhibe la condición compleja de lo narrado.

En un mundo mediático como el actual donde los formatos narrativos responden a criterios de hiperinformación, profusión de historias resueltas bajo fórmulas estandarizadas, o en relatos donde la trama se suplanta –y se adelgaza– mediante fórmulas esteticistas, la crónica leída como trabajo de escritura, es una *rara avis* que sostiene el canon de un relato irreductible capaz de mutar atravesando las fronteras de los géneros sin dejar por eso de ser ella misma.

La reflexión sobre el género convocó no solo a la crítica académica sino también a la de los mismos escritores quienes necesitaron escribir sobre su propia práctica con el fin de interrogarla a sabiendas de que su trabajo merecía ser explorado con atención en oposición a supuestos reductores. Un material abundante, aunque segmentado y disperso, apareció en artículos, en las mismas crónicas, en conferencias, cursos o relatorías. En algunos casos se trató de intentos por sistematizar conocimientos y pericias adquiridos por el cronista durante su trabajo, en otros simplemente de contar. Sin embargo, la mayor parte de las veces, esa metaescritura participó al lector de un esfuerzo por parte del escritor puesto en diferenciar un modo de hacer y de pensar el periodismo.

“El ortinorrinco de la prosa” denominó el autor Juan Villoro a la crónica, animal extraño que incorpora toda clase de rasgos ajenos, capaz de irrumpir en el sistema del discurso periodístico respondiendo a leyes de composición propias. Para Carlos Monsiváis la crónica es la escritura que resiste a la homogeneidad del relato que los medios imponen, trabajando en dirección a su discurso “otro”, discurso artesanal, lo llamó el cronista mexicano, por considerarla una forma que no adhiere a recetas de narrativización; según Monsiváis el periodista escritor busca y arriesga la palabra propia que responde a una vocación: hacer elocuente la voz menos visible de la sociedad.

Es posible que el periodista tenga mayor o menor predisposición a trabajar su escritura pero, en cualquier caso, le será difícil eludir la condición creativa que el acto implica: todo relato por sumario que sea organiza el mundo narrado, explica Tomás Eloy Martínez, en sus palabras: “el periodista no es un agente pasivo que observa la realidad y la comunica:

no es una mera polea de transmisión entre las fuentes y el lector sino, ante todo, una voz a través de la cual se puede pensar la realidad, reconocer las emociones y las tensiones secretas de la realidad [...] El periodista es un lector de la realidad social y un narrador cuyas palabras van a alimentar de una u otra forma la reflexión social colectiva”.

Reflexionar sobre la potencialidad del género –sobre el lugar de su eficacia para captar el presente como una totalidad con sus ritmos, luchas, ocultamientos, contradicciones– es para los autores indagar los pormenores de una escritura al tiempo que se la trabaja buscando las claves de su resistencia.

Es posible corroborar esto si nos detenemos en ver la insistencia con que –a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando el dominio del relato de “lo real” era hegemonizado por la gran prensa– los escritores periodistas buscaron otras formas de trabajar el relato al tiempo que procuraron nuevos nombres para designar su escritura. Se trataba de desenmascarar una representación de realidad que, sustentada en una fórmula de objetividad, se formalizó como “lo evidente” mediante un discurso naturalizado como pleno que ocultaba sus formas de fragmentación. Las nuevas formas y nomenclaturas manifestaban además por parte de los autores la voluntad de resistir la condición heterónoma de un discurso periodístico oponiendo un estilo propio que hiciera ostensible el interés del escritor por captar otras percepciones de lo real, esas que –a su modo de ver– los tiempos reclamaban.

Tom Wolf llamó a su escritura Nuevo Periodismo, Truman Capote *Novela de No Ficción*. Unos años antes, el escritor argentino Rodolfo Walsh no nominó su escritura pero la pensó como “otra” en el prólogo de su libro *Operación Masacre* cuando se encuentra –luego de toparse con el rechazo de la prensa a sus originales y sin cejar en la búsqueda de otros espacios de edición– deambulando por “suburbios cada vez más remotos del periodismo”.

También Gabriel García Márquez dio a su escritura un nombre: *Crónicas de Resistencia*, como un modo de señalar la perspectiva de su trabajo que apuntaba más a la denuncia que a la información.

El avance de las ciencias sociales, con sus nuevos postulados epistemológicos, dio lugar a otras perspectivas, acompañadas de herramientas metodológicas que el cronista cobra para su trabajo. Técnicas provenientes de la etnografía como el Testimonio y la Historia Oral, que a contrapelo de los postulados historicistas muestran la participación del hombre común y la recuperación de experiencias para la comprensión

de ciertos procesos históricos, se hacen explícitas en algunos textos como *La Noche de Tlatelolco*, trabajo al que su autora Elena Poniatowska titula "Testimonios de historia oral" libro cuya estructura polifónica parece prescrita por los acontecimientos donde intervinieron miles de personas. La microhistoria asumida por la cronista como una herramienta de su escritura logra que una tragedia social frugalmente cubierta por los medios y bajo riesgo de desaparecer sea restituida para fijar memoria contra olvido. Se podría decir que en estos y en otros cambios de nomenclatura pueden leerse también los avatares de una escritura que busca eludir su institucionalización formal.

La expresión de nuevas subjetividades: la cultura popular, el folletín, el melodrama, el lenguaje publicitario, la canción pop, el rock, la novela negra, fueron códigos que trabajó la literatura desde una perspectiva estética y que fueron aprovechados por la crónica. Así, como lo señala Julio Ramos, en la crónica se disuelven categorías antaño enfrentadas: lo artístico y lo no artístico, lo literario y lo paraliterario o literatura popular y alta cultura. Tal es la condición de una escritura alerta que se nutre y absorbe los nuevos discursos que emergen en el intercambio social del que ella misma participa.

Lo que el género no niega sin embargo es su anclaje ancilar, se sabe amarrado a una marca de referencialidad que lo separa en forma decidida de la idea de mera ficción, pero esto no le impide tomar de los postulados literarios la capacidad de reinventarse en nuevos procedimientos narrativos que en todo caso responderán, interpretándolo, al pulso que piden los tiempos narrados. Por eso para Monsiváis lo literario en este género se reconocerá no solo como cuestión de estilo, sino como "gesto de diferenciación que permite reconfigurar la realidad empírica desde una mirada otra que se resiste al solo relato de lo real, entendiendo lo real como el solo enunciado de los hechos".

Y es en ese trato con las palabras donde algunos autores como Albert Chillón ven librarse la batalla más importante en pos de un periodismo crítico, cívico y éticamente responsable.

Desde esta perspectiva fue que, al patrón de cronicar para testimoniar unos hechos, cierta crónica en América Latina evolucionó hacia una escritura como voluntad de intervención que interroga en presente la historicidad de nuestra vida colectiva. Para esta crónica no hay temas grandes o pequeños, tampoco hay fórmulas fijas que administren el discurso ni límites en los soportes textuales: del papel al blog, la crónica se muestra como una escritura capaz de reinventarse en las encrucijadas de cada tiempo.

No es posible soslayar aquí el lugar que en los últimos años tomaron instituciones que abogaron por el género y favorecieron, de diversas formas, el trabajo de los cronistas, tal es el caso de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI). Esta entidad creada en 1994 por impulso del periodista y escritor colombiano Gabriel García Márquez nació a partir del deseo del Premio Nobel de compartir experiencias y animar la vocación de los reporteros jóvenes. A esto se sumó, desde el año 2005, la convocatoria al premio para Crónica de Seix Barral con el apoyo de la misma Fundación, iniciativa que vuelve a dar a los escritores y al género un importante aliento.

Este libro propone un itinerario que atraviesa la crónica como un intento de estudiar uno de los modos de testimoniar la realidad social contemporánea en América Latina y lo hace abriendo un abanico de perspectivas, las que van desde el estudio metódico del crítico al reflexivo experiencial del cronista. Si por un lado se trata de cartografiar determinadas marcas que aparecen en las crónicas contemporáneas buscando algunas pistas reveladoras de la especificidad del género, por el otro los textos irradian los sentidos que una escritura adquiere como vocación de trabajo periodístico cuando ésta estabiliza o desafía, registrando en el espesor de lo narrado, las representaciones que configuran una memoria colectiva. O cuando intenta captar los sentidos de fuerzas independientes en un mundo como el presente cada vez más difícil de controlar. Tradicionalmente el cronista, en su papel de testigo, fue el viajero, un sujeto en tránsito, yendo al encuentro para dar testimonio de los mundos lejanos, y por eso “exóticos”, que intentaba relatar. Los nuevos territorios –dibujados por la fuerza globalizadora unilateral– no son ya las geografías ajenas sino las formas que adquieren las subjetividades próximas signadas por los procesos de segregación y las distintas formas de violencia, desplazamiento y/o exclusión. Estos mundos cercanos que sin embargo se desdibujan en la voz monocorde de un mega discurso generalizador. Por eso el cronista actual se encuentra frente a un desafío mayor: rescatar la palabra devaluada por la lógica del relato que uniforma y refuerza de este modo la exclusión, ya que fortalecer estereotipos es, en forma implícita, una negativa al diálogo, al debate, a la interrogación, a la escucha. En ese caso, interpretar la voz de “lo otro” en la cercanía de lo cotidiano, significa también aceptar el desafío de la escritura –es decir, del trabajo con la heterogeneidad formal– como acto de resistencia. De ahí que la marca del género siga siendo su potencialidad de transformación no solo como resultado de estilo sino como aceptación de la complejidad, signo que la convierte en una narrativa implica-

da en los cambios vertiginosos, dilemáticos de nuestro tiempo, sosteniendo un equilibrio propio, siempre en tránsito, entre el reto de la veracidad y el arte de narrar.

Los capítulos

¿Cómo contar la violencia que atraviesa a las ciudades latinoamericanas del siglo XXI cuando ésta se instala como tema ineludible de nuestras representaciones individuales y colectivas? Esta reflexión guía a **Anadelí Bencomo** a indagar en las crónicas de dos autores –la mexicana Rossana Reguillo y el venezolano José Roberto Duque–. Ambos escritores se han ocupado de tematizar este fenómeno creciente en nuestras grandes ciudades. Confrontando dos estilos crónicísticos diversos Bencomo analiza el modo en que el cronista actual –lejos de las formas estereotipadas y simplificadoras de los relatos sobre violencia popularizadas en las páginas de sucesos– da cuenta de la complejidad de lo narrado en un trabajo puesto en la trama del relato. En el contraste de las perspectivas diferentes la autora nos muestra las formas distintivas de la trama en un texto que explora otros lugares de reconocimiento ciudadano como forma de intervención política.

En su artículo **Rossana Reguillo** considera el papel de la nueva crónica en la escena de las sociedades contemporáneas. Reguillo, que asume el papel de cronista desde su mirada de antropóloga, descubre en esta forma de relato una capacidad para hacer ostensible otra racionalidad, una que puede discutir desde una versión que se aparte y dispute el discurso homogéneo que instala la modernidad. Para Reguillo de esta capacidad de la crónica dependerá que lo proscrito, lo silenciado, pueda cobrar fuerza en otra versión que permita repensar un nuevo/otro discurso modernizador.

Maryluz Vallejo Mejía en clave histórica despliega la rica crónicística urbana en Bogotá, desde su nacimiento a fines del siglo XIX. A través de un importante muestrario cruzado por la mirada analítica de la autora asistimos a las distintas formas que adquiere la crónica de sucesos –desde sus distintos cronistas– en el entramado de personajes, voces, estilos que van al encuentro de los imaginarios populares. El artículo desarrolla un copioso mundo narrativo, un muestrario donde oscilan tonos sentimentales, burlones, apasionados. Siguiéndolos es posible acercarse a las representaciones de una época y al modo en que éstas se vincularon tanto con las modas literarias, con las expectativas de un pú-

blico que ellas mismas contribuían a formar o con las urgencias de los emplazamientos políticos, más que con el relato objetivo que postulaba el periodismo de la modernidad.

Juan Poblete explora los nuevos sentidos que provee la crónica cuando analiza el avance de las políticas liberales, bajo los efectos del proceso globalizador, y cómo esto afecta a grandes grupos de jóvenes marcados por la exclusión en las grandes ciudades a lo largo del continente. Poblete se concentra en dos autores actuales –el chileno Pedro Lemebel y el mexicano/salvadoreño/ estadounidense Rubén Martínez.

Estas crónicas enfrentan al lector con la convivencia de fuerzas antagónicas o aparentemente antagónicas: la globalización que a la vista de sus promotores incluye y unifica, conecta, y las diferencias de clase, económicas o de origen cultural (los hijos de latinos en EE.UU., por ejemplo) generadas por ese mismo proceso globalizador que resultan imposibles de zanjar y que se expresan en nuevas formas de resistencia locales: las bandas de grafiteros, las pandillas de los barrios pobres. El texto de Poblete permite ver con rigurosidad de qué modo la forma del relato acciona cuando deja a la vista las fisuras pero también las posibilidades entre las que desarrollan las nuevas alternativas ciudadanas.

El trabajo de **Marta Sierra** explora y analiza la propuesta estética y la visión de mundo que gravitan en *La esquina es mi corazón*, de P. Lemebel. Una de la mano de la otra formando un entramado, un tejido, que da cuenta, a la vez que las cuestiona y se les opone, de las injusticias sociales, de los límites hipócritas instalados en la post dictadura chilena que se hacen crudamente visibles en los espacios de los márgenes y de la exclusión: el barrio pobre, la loca, el muchacho ladrón. Sierra analiza la estrategia compositiva de Lemebel y su mirada de una realidad atravesada por las desigualdades de una política globalizadora que a cada paso subraya más las diferencias, aumenta más la distancia entre quienes “pertenecen” o no, pero que a la vez no puede evitar el gesto de la resistencia: la burla, la mueca; los intersticios por los que se asoma y logra incomodar la voz de los excluidos (sociales, políticos, sexuales) de manera que, como dice Sierra, “Lo irrepresentable vuelve en las crónicas de Lemebel bajo la forma de un espectro que se resiste a ser dejado de lado”.

El artículo de **Gabriela Esquivada** recorre los grandes hitos del género en América Latina, desde la crónica fundante de Indias a la crónica del momento, al tiempo que busca poner en crisis, interrogándolos, los supuestos del género. Este marco se actualiza en la segunda

parte de este artículo mediante los resultados de una encuesta realizada por la misma autora a 14 cronistas jóvenes, destacados periodistas de diferentes países del continente. Las respuestas atravesadas por la mirada de Esquivada dan un interesante panorama de los dilemas a los que en ocasiones se enfrenta un cronista en el momento actual. Asimismo permite registrar procesos creativos vinculados al género a la vez que conocer expectativas y reconocimientos a sus maestros por parte de estos autores. Pero sobre todo Esquivada capta con este trabajo la temperatura y el sentido que el ejercicio de la escritura adquiere para los cronistas jóvenes de estos territorios en su forma de entender/hacer periodismo.

El desplazamiento forzado de mujeres campesinas causado por el conflicto armado en Colombia, es un tema central en la obra croniográfica de **Patricia Nieto**. El rescate de estas historias condenadas al silencio es la misión que la periodista ha tomado para sí en numerosos trabajos. En este caso Nieto construye su relato sobre las motivaciones que dieron origen a su acercamiento al tema. Esto se transforma en una vívida reflexión que organiza el hilo de otra narración, la que revela el sentido que cobra su trabajo como cronista. El relato se despliega mostrando matices inéditos cuando la autora lo introduce en los meandros de un quehacer donde su estrategia principal es el acto profundamente compasivo y por eso perceptivo, que supone cada encuentro con el entrevistado. Para Nieto el cronista debe ser capaz de “ver a través de la voz de otro el hecho que no pudo presenciar; escuchar a través de la voz de otro el sonido que no pudo apreciar; distinguir a través de la voz de otro los rasgos físicos que no pudo ver; presentir a través de la voz de otro el dolor”. Luego la arquitectura del relato dejará lejos la idea de objetividad pero también se apartará de ángulos meramente impresionistas para ocuparse en la organización de una trama espesa que se sostenga en la fidelidad a lo narrado. En palabras de la autora “el perfil del periodista se delinea en torno a su condición de autor, denominación que supone una nueva complejidad epistemológica para quien ha sido considerado como el simple ejecutor del oficio de informar”.

La historia de Karagabi, un indio embera que estudia con viejos Jaibanás para obtener aquel conocimiento que lo transformará en chamán, es el eje sobre el que se estructura “El método salvaje”, el capítulo del escritor colombiano **Juan José Hoyos**. La narración se desenvuelve en diversos planos y en múltiples historias las que nos adentran en el territorio misterioso del chamanismo a la vez que en las tribulaciones de un pue-

blo diezmado que en la inextricable selva colombiana lucha por rescatarse a sí mismo sostenido en sus formas de conocimiento. Pero este relato está atravesado por otro que muestra la pericia del escritor cuando su desafío es narrar la realidad y el periodismo no solo una profesión sino un acto amoroso. Si, como nos explicará el autor, frente a cada historia que testimonia necesita crear un nuevo método de trabajo, hay en la base de toda su tarea un signo inamovible que en todos los casos sale a su encuentro “mi método es abandonarme a la sabiduría del corazón”, dice Hoyos. Esto es lo que fielmente puede leerse en este capítulo y que se traduce en una profunda empatía con las criaturas y los hechos narrados. Abandonarse a escuchar y ver más allá de lo visible, es el modo en que el autor trabaja cuando nos introduce en un modo de hacer periodismo como misión de escritor porque para Hoyos “el verdadero periodismo es intencional, aquel que se fija un objetivo y trata de provocar algún tipo de cambio. No hay otro periodismo posible”.

Graciela Falbo

Bibliografía

- CHILLÓN, ALBERT, *Literatura y Periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*, Ed.Universidad Autónoma de Barcelona/ Universidad de Valencia, España, 1999.
- MARTÍNEZ TOMÁS ELOY, «Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI», conferencia en la asamblea de la SIP, 26 de octubre de 1997, Guadalajara. Publicada por fundación para un nuevo periodismo Iberoamericano, Cartagena, 1997. <http://www.fnpi.org/biblioteca/textos/biblioteca-tomas.htm>
- MONSIVÁIS, CARLOS, *A ustedes les consta (antología de la crónica en México)*, Biblioteca Era, Serie Crónicas, México DF, 1985.
- RODRÍGUEZ-LUIS, JULIO, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, FCE, México, 1997.
- RAMOS, JULIO, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, FCE, México, 1989.

VIOLENCIA CRÓNICA O CRÓNICA DE VIOLENCIA: JOSÉ DUQUE Y ROSSANA REGUILLO

Anadeli Bencomo
University of Houston, Estados Unidos

...las violencias y, sobre todo, su narración despolitizan lo político, instauran el temor y el miedo como lazo societal primario, y aceleran el debilitamiento del pacto social y la acentuación del individualismo como forma de respuesta ante un mundo que no parece gobernable, ni asible, ni representable por ningún tipo de racionalidad fundada (fundamentada) en acuerdos colectivos.

Rossana Reguillo

En esta oportunidad estudiaremos las crónicas del periodista venezolano José Roberto Duque (*Guerra nuestra*, 1999) y de la antropóloga mexicana Rossana Reguillo (*Ciudadano N. Crónicas de la diversidad*, 1999) con el fin de dar cuenta de las coordenadas de un género dedicado a narrar el tema de la violencia en las ciudades latinoamericanas de fines de siglo XX. La indeterminación genérica surge como una primera instancia de cuestionamiento pues los rótulos posibles para identificar los textos de Duque y Reguillo no parecen del todo adecuados, pertinentes o precisos. Crónica de la violencia, crónica de sucesos, crónica roja, son variaciones sobre el eje temático que caracteriza a la producción textual que abordaremos en las próximas páginas. Sin embargo, y como veremos a continuación, una caracterización de las crónicas de Duque y Reguillo va más allá de un análisis sobre las recurrencias temáticas y las consideraciones genéricas, al vincularse con la conformación/reproducción de imaginarios sociales, con propuestas de lecturas alternativas de ciertos fenómenos urbanos, con narrativas mediadas y mediadoras.

Escrituras transgenéricas de la violencia: de la *nota roja* a la crónica

Dentro del periodismo, el espacio de las narrativas dedicadas a reseñar los actos violentos dentro del ámbito social se ha asociado tradi-

cionalmente al género de la nota roja que se conforma siguiendo ciertos parámetros prescriptivos:

“En una acepción general, la nota roja es el género informativo por el cual se da cuenta de eventos (o sus consecuencias) en los que se encuentra implícito algún modo de violencia –humana o no– que rompe lo común de una sociedad determinada y, a veces también, su normatividad legal. Ahí caben los relatos acerca de hechos criminales, catástrofes, accidentes o escándalos en general, pero expuestos según un código cuyos elementos más identificables son los encabezados impactantes, las narraciones con tintes de exageración y melodrama entre otros”.¹

Siguiendo esta definición, podríamos reconocer que dentro de la nota roja la función predominante es de naturaleza informativa. La nota roja se abocaría entonces a reseñar los datos relevantes alrededor del hecho noticioso, ciñéndose a ciertas normas genéricas. La popularidad de la nota roja (adjudicada en gran parte a su factura sensacionalista) ha justificado publicaciones especializadas en el género, aunque en líneas generales la nota roja forma parte integral de las secciones de sucesos de los diarios y de los noticieros televisivos y radiales.

En *Los mil y un velorios* (1994), Carlos Monsiváis caracteriza al género como una “gran novela colectiva” y la vincula con la historia (así en minúscula) cotidiana. Su caracterización alude igualmente al morbo lector generado por este acopio de historias, imágenes y personajes singulares y aberrantes que logran a veces inscribirse en la memoria colectiva de manera indeleble. Se hace prácticamente insoslayable al hablar de la nota roja su asociación con el sensacionalismo que la define y le garantiza lectores. Sobre este carácter sensacionalista del género comenta José Duque en el prólogo de su libro que hay una cierta atracción fatal ejercida por las páginas rojas de los diarios: “Aparte de los horóscopos y las páginas deportivas, las secciones de sucesos son las más leídas, analizadas y escudriñadas de todos los diarios” (Duque, *Guerra* 9). Con respecto al tono de los textos que reseñan el tema de la violencia, destaca igualmente Duque una fatalidad ineludible: “somos sensacionalistas porque la materia prima con la cual trabajamos –es decir, nuestra realidad de cada día– es sensacional” (Duque, *Guerra* 9). Rossana Reguillo aborda también este punto de la atracción del público hacia los sucesos que no se recogen exclusivamente en las páginas rojas de los diarios, sino que conforman una discursividad y mitología auspiciadas por la industria mediática que hace que “más de 14 millones de norteamericanos y, gra-

¹ Arriaga Ornelas, José Luis, (2002) “La nota roja: ‘Colombianización’ o ‘mexicanización’ periodística”, Sala de prensa. 2.45 <<http://www.saladeprensa.org/art375.htm>>.

cias al cable y al contagio cultural, muchos mexicanos también se mantengan literalmente pegados a los telejuicios, los videoasesinatos, los reality shows que muestran, paso a paso, los escabrosos e íntimos detalles de las más increíbles [...] historias reales" (Reguillo, *Ciudadano N* 103).

Las notas rojas, tradicionalmente breves y concisas, se enmarcarían dentro de las coordenadas del discurso realista/noticioso. Tal economía narrativa junto a ciertos giros estilísticos refuerzan las convenciones de la referencialidad del género. El uso recurrente de las fotografías, por su parte, consolida la vocación de verosimilitud de estos relatos cuya intención es dar parte al lector de sucesos fatales que acontecen cotidianamente y que marcan la irrupción de lo violento, lo torcido, lo criminal, dentro de un determinado orden social.

En las últimas décadas del siglo XX, hemos asistido en Latinoamérica a un repunte de la nota roja, tanto en diarios como en medios audiovisuales. El tema de la violencia, como comentaba Duque, garantiza un público ávido por consumir el sensacionalismo contenido en los breves noticiosos ocupados de narrar el descalabro social generado por la creciente ola de violencia en las ciudades latinoamericanas. Es ya un lugar común afirmar que "*if it bleeds it leads*" (si hay sangre se vende) al referirse a la popularidad del periodismo amarillista. Sin embargo, hay que señalar que al aumento considerable del espacio dedicado al periodismo de nota roja no ha correspondido una mayor valoración de un género que ha estado convencionalmente marginado a las páginas secundarias de los diarios y que dentro de la práctica periodística ha sido juzgado como género menor, de poca monta en términos de calidad y trascendencia.

Frente al escaso prestigio que ha acompañado a la definición de la nota roja como un subgénero dentro del periodismo de sucesos, cierta crónica urbana reciente apuesta a una revaloración de las narrativas periodísticas de la violencia a partir de una serie de estrategias autoriales y discursivas. En el caso particular de José Roberto Duque, por ejemplo, sus crónicas aparecieron regularmente en una columna semanal que contaba con el título que luego tomaría su libro compilatorio: *Guerra nuestra*.² Por un lado, las crónicas semanales empleaban el recurso de la serialidad como marca de una constancia temática y estilística y, por otro, apuntaban a la presencia de un autor identificable (eran los textos de Duque). Igualmente relevante para los casos de Duque y Reguillo es el hecho de que sus textos cronísticos se hayan recogido bajo el formato de libro, circunstancia editorial que les otor-

²En noviembre de 1996, José Roberto Duque inició su columna semanal en el diario venezolano *El Nacional*. Entre 1996 y 2000, Duque colaboraría regularmente en *El Nacional* y *El Mundo*. Actualmente las versiones revisadas de las crónicas publicadas en este período pueden consultarse en el blog homónimo <<http://guerranuestra.blogspot.com>>.

ga una categoría divulgativa de orden superior (acceso a librerías, a consumo académico, a lecturas críticas) y de mayor estabilidad que el consumo efímero de la nota periodística.

Otro aspecto que hay que considerar al evaluar la crónica de la violencia es la función que estos textos cumplen dentro del contexto del periodismo que les da cabida inicialmente. El periódico se caracteriza en primer lugar por su función informativa y comunicativa, cuyo pilar es el artículo noticioso, en sus diversas variantes (nota informativa, reportaje, artículo de opinión, reseña deportiva, etc.). Dentro de este espacio de difusión, la crónica periodística-literaria ha figurado tradicionalmente como un género con una marcada vocación estética. Sin embargo, en el caso particular de las crónicas sobre la violencia urbana, la naturaleza misma del tema lleva al género a participar de una evidente función comunicativa/interpelativa pues sus enunciados buscan sacudir al lector a partir de la urgencia del mensaje de una crisis histórica, que acecha los paradigmas mismos de la socialización urbana. La función estética de cierto tipo de crónica tradicional se ve entonces desplazada por los relatos del caos que se ensamblan dentro de una narrativa marcada por la necesidad comunicativa y la generación de una respuesta –más o menos marcada– en el lector. Dentro de la obra de José Roberto Duque, podemos referirnos a su libro *Salsa y control* (1995) como una alternativa discursiva, que refiriéndose igualmente al tema de la violencia urbana, opta por una factura estética más marcada en unos relatos más definitivamente identificados con una enunciación literaria con su consecuente recurrencia a un lenguaje más simbólico, con una textura formal más elaborada dentro de los modelos de la ficción narrativa. En este libro, las letras de algunas de las piezas salseras más populares en el caribe van haciendo un contrapunto textual a la temática y las imágenes dispuestas de manera lograda en los relatos breves. En muchos de los textos que conforman *Salsa y control* el lenguaje adquiere una calidad plástica que lo acerca incluso en economía y ritmo a ciertas narrativas visuales como las del video clip.³

Dentro de los textos de *Guerra nuestra y Ciudadano N* se evidencia una factura transgénerica que distingue a estas crónicas de los códigos más restringidos y predecibles de la tradicional nota roja. Como por lo general la estilística de la nota roja se apega a fórmulas prescriptivas, se produce un desdibujamiento de la impronta autorial que queda supeeditada a las exigencias genéricas correspondientes. Los cambios en la redacción/estilo de la nota roja quedan así vinculados más a la especifici-

³ *Salsa y control tendría un antecedente temático y estilístico ineludible en los relatos de Ángel Gustavo Infante compilados en su libro Cerricolas (1987).*

dad temática (robo, homicidio, crimen pasional) que a la individualización concerniente a la firma responsable por la nota.

En el caso de las crónicas de Reguillo y Duque, en cambio, el dispositivo autorial juega un rol determinante en la ejecución y definición estilística de los textos. Ambos autores llegan a la crónica con un trabajo previo en otras áreas que les confiere de antemano un perfil especializado y transgénerico. José Roberto Duque había publicado dos libros importantes antes de consolidar su firma en el periodismo de la crónica roja. Su coautoría en *La ley de la calle* le había valido un justo reconocimiento como editor de testimonios, mientras que *Salsa y control* lo había consagrado como narrador. De ahí que su inserción en la crónica vaya de la mano con la apuesta a un capital periodístico y literario nada deleznable. Rossana Reguillo, por su parte, cuenta con una fuente de autoridad y reconocimiento gracias a su sólido trabajo en torno a la cultura juvenil en Guadalajara y a su continua labor como investigadora sociocultural (*La construcción simbólica de la ciudad*, 1996; *Estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles*, 2001).

Ambos autores comparten entonces lo que podríamos denominar un perfil múltiple, esto es, su obra no se expresa o condensa en un género en particular, sino que incursiona en diversas discursividades. De aquí que podamos llamar la atención sobre la versatilidad estilística y discursiva del autor de crónicas, quien al no dedicarse exclusivamente a crear una obra dentro de un género particular pareciera más inclinado a experimentaciones narrativas que un escritor monológico. Rossana Reguillo al referirse a esta particularidad de su enunciación alude al bilingüismo de sus crónicas en cuanto éstas articulan simultáneamente el habla de los personajes que narran sus historias y su lenguaje de la antropología de la comunicación. La crónica bajo estos parámetros se concibe como un texto fronterizo, un espacio de cruce entre discursividades múltiples. En Reguillo se trata del cruce "entre el discurso académico y el relato" (Reguillo, *Ciudadano* 13); en Duque, entre el lenguaje sensacionalista de la nota roja y la denuncia del reportaje de investigación.

Esta naturaleza híbrida de la prosa cronística, ese recurso a discursividades múltiples, a voces y racionalidades diferentes, se realiza de manera distinta en el caso de Reguillo y Duque. Para la antropóloga mexicana, el bilingüismo de sus crónicas es un hallazgo temático y estilístico que se traduce en una prosa heteroglósica⁴ que incorpora distintas voces y versiones de la realidad urbana. La perspectiva autorial de Reguillo, se aleja

⁴ Mijaíl Bajtín en sus trabajos sobre géneros discursivos y enunciados, define la heteroglosia como la incorporación dentro de un discurso de diversos registros vocales/léxicos/gramaticales asociados a enunciados provenientes de distintos estratos sociales y culturales.

así de una factura monológica para ceder espacio en sus crónicas a las historias de los otros a partir de diferentes perspectivas. En Duque, en cambio, las historias de los otros nos llegan referidas por el autor de acuerdo a una misma perspectiva. En esta medida, las crónicas policiales de *Guerra Nuestra* se vuelven predecibles al reproducir la fórmula del abuso policial y la injusticia institucional frente a la indefensión de los marginados, los habitantes de las zonas pobres de la sociedad. En consecuencia, una compilación como *Guerra Nuestra* tiende a perder efecto luego de leer la mitad de sus textos. Duque advierte en el prólogo del libro acerca de la reacción que producen sus textos pues “no hay manera [...] de que esa noticia deje de herir o de removerle algo por dentro a quien la consume” (Duque, *Guerra* 7). Sin embargo, creo que esta afirmación se hace más válida para referirse al contexto original de difusión de estos textos, la prensa donde el lector consume semanalmente estos textos. No obstante, cuando las crónicas se reúnen en un volumen pierden efectividad pues la lectura en serie de varias versiones de la misma historia de abuso policial termina restándole capacidad de impacto a las historias. En cambio, en *Ciudadano N* de Reguillo la diversidad de temas y personajes renueva constantemente el pacto entre el texto y el lector a quien se interpela desde distintas perspectivas a lo largo del libro en “un juego de espejos, de identificaciones y diferencias” (Reguillo, *Ciudadano* 13).

Es importante destacar otra dimensión que distingue a la enunciación y discursividad de las crónicas de la violencia urbana frente al género de la nota roja. La nota roja puede definirse como un género primario (Bajtín) dado que su presentación de las historias guarda inmediata relación con la realidad que reseña. El periodista de nota roja es un cazador constante de fuentes noticiosas, en contacto directo con informantes policiales, con las salas de emergencias y morgues de centros hospitalarios, sintonizado invariablemente con el radiolocalizador que le permite comunicarse expeditamente con sus “contactos”. Otro imperativo de la nota roja es el carácter de testigo del reportero quien refuerza el efecto de veracidad de sus notas gracias a la mención obligada de los datos de los personajes involucrados en el suceso (nombre, edad, ocupación, parentesco) y los pormenores de la acción (localización, hora, imágenes, armas empleadas). Tal condensación y minuciosidad informativa contribuye de manera determinante al carácter fáctico y verosímil de la nota roja, a su alta carga de referencialidad primaria.

En contraste, la crónica al estilo de Duque y Reguillo se define como un género secundario al elaborarse sobre una relación intertextual con materiales primarios, esto es, con fuentes noticiosas

tales como la nota roja, expedientes policiales, declaraciones de las víctimas. En otras palabras, la crónica a pesar de referirse a un suceso real no lo hace de la manera directa que define a la nota roja, sino que reelabora el material fáctico suministrado por alguna fuente primaria para re-presentarlo bajo una factura más compleja. En este sentido, el ejemplo de las crónicas de *Guerra nuestra* resulta paradigmático pues Duque parte invariablemente de una noticia reseñada originalmente en las páginas rojas de los diarios o de una denuncia que ha llegado a la redacción de su diario y, a partir de esta fuente, sus textos reconstruyen los hechos para problematizar la versión primaria de los sucesos, los partes oficiales, los informes policíacos. Las crónicas de Duque ofrecen entonces al lector perspectivas alternativas a la cobertura convencional del acto de violencia, insistiendo reiteradamente en la denuncia acerca del carácter tergiversado de las versiones institucionalizadas de los actos delictivos. Las crónicas de Duque se apegan a un formato que se repite en la mayoría de sus textos, los cuales comienzan invariablemente presentando la versión conocida de los hechos que se remata con observaciones como la siguiente: “hasta aquí, la historia conocida, o por lo menos la parte reseñada en estas y otras páginas de la prensa nacional” (Duque, *Guerra* 87). Otro de los rasgos caracterizadores de las crónicas de Duque es su constante interpelación al lector, a quien involucra generalmente como un habitual consumidor de las notas rojas, para ofrecerle el lado o el dato de la noticia del que ha sido privado, despertando con ello la suspicacia lectora:

“Con que ése es Julio Chacón Sanguino’, dice el lector de las páginas de sucesos, conforme y convencido de estar recibiendo la revelación, la evidencia de que el tipo en efecto existe. La noticia veraz e irrefutable: una más en este doloroso renglón del cada día caraqueño.

Pues no; rotundamente, no. Porque resulta, para variar –y para terminar de agregar las aristas, ingredientes y guirnaldas que le faltan a su ondulante trayectoria– que el gordito triste, flatulento y entregado a los placeres sensuales que la policía presentó como Julio Chacón Sanguino, peligroso antisocial evadido del Vargas y recapturado por un comando de Inteligencia de la Metropolitana, ni siquiera se llama Julio Chacón Sanguino: su verdadero nombre es Marcelo Barboza (45 años), según las conclusiones a que llegó la División Contra Robos de la PTJ luego de practicar el correspondiente fichaje dactilar” (Duque, *Guerra* 89).

Veamos otro ejemplo,

“El cuerpo de Domingo Ramón Hernández presentó impactos de bala en el cuello, en el muslo izquierdo y en la espalda. ¿Y el de María Amparo Blanquicet? Ah, el cadáver de la joven presentó un orificio en la axila derecha y otro en la izquierda. ¿Qué pudo haber ocurrido? Según el subcomisario Vicente Núñez, es posible que una bala –disparada por Domingo Ramón Hernández– haya entrado por un lado, y otra, disparada por los policías, por el otro lado. Tú sabes, mitad y mitad, para que no salga tan caro. Aunque no se descarta que a la muchacha la haya alcanzado una sola bala –quizás disparada por Domingo Ramón Hernández– que entró por un flanco y salió por el otro. Qué brillantes investigadores. Por mi parte, yo propongo que se investigue si una bala disparada por Hernández pudo haber entrado por un lado, salirse, dar la vuelta y entrar por el otro lado. Por si acaso. Uno nunca sabe. Nadie ha visto a un policía matando a ningún ciudadano por error. Qué va.

Epílogo necesario: quizás ya ustedes se hayan paseado por todas esas versiones sin siquiera leer la crónica. Todos saben que habrá forcejeos, intercambio de acusaciones, emisión de versiones, mucha argumentación en pasta; toma, defiéndete, ahora dame. Al final se decretará un empate técnico, o perderá Hernández... o quizás se le salga una rueda a la carreta y la responsabilidad terminará por recaer en los policías estatales”.⁵

En estas citas se evidencian algunos de los dispositivos propios del estilo cronístico de Duque, el uso del humor, tipologías caricaturescas de las fuerzas policiales, parodia del estilo “veraz” de las notas rojas. Precisamente es a partir de estos y otros rasgos discursivos que sus textos ponen de relieve la mediación autorial y la reelaboración cronística que los inscriben dentro de un género periodístico diferenciado de la nota roja.

Las crónicas de *Ciudadano N*, por su parte, apuntan a otro tipo de intertextualidad menos ocupado de dialogar con las versiones de la nota roja que con representar instancias personales de la socialización del miedo. Y es precisamente sobre el tema del miedo ciudadano como construcción social que la propia Reguillo ha reflexionado en algunos de sus textos recientes.⁶ Mientras las crónicas de Duque se preocupan por denunciar las omisiones, las desviaciones, las manipulaciones que se en-

⁵Duque, José Roberto, (2006) “Descubran al asesino (sin olvidar a la víctima)”, 31 de agosto, <<http://guerranuestra.blogspot.com>>.

⁶Me refiero en particular a los artículos de Rossana Reguillo incluidos en los libros editados por Susana Rotker y Mabel Moraña (ver nota 9).

cuentran en muchas de las versiones oficiales y las páginas de sucesos, las de Reguillo pretenden iluminar zonas desdeñadas por las narrativas estandarizadas de la violencia urbana a partir de la recuperación de historias cotidianas, de personajes anónimos y sensaciones colectivas que hablan no solo de una ciudadanía asediada por los miedos, sino de las tragedias invisibles que no llegan a los titulares de prensa: “Por la noche, toda defensa parece inútil, su esquina ha sido tomada, los soldaditos se dispersan. Con escalofríos, la Tony se envuelve en un periódico y se deja caer en la banqueta. Una ambulancia recoge en la mañana, a los pies de un palacio de cristal, un cuerpo helado que se reporta como ‘adolescente, femenino, desconocida. Ningún libro de texto recogerá la historia de la Tony y sus cadetes” (Reguillo, *Ciudadano* 57).

Otra distinción determinante entre la nota roja y la crónica es el afán de conclusividad que caracteriza a la primera en contraste con la segunda. La nota roja se apoya en una narratividad que pretende agotar la materia noticiosa. Se construye así una versión bastante clara y definitiva del suceso consignado. En contraste, el género de la crónica con su tendencia a narrativas de final más abierto, posibilita no solo respuestas variadas sino que al mismo tiempo expande el panorama de sentidos y de interpretación frente a la materia representada. El recurso del final abierto o en suspenso es particularmente importante dentro de los textos de Duque, puesto que la intencionalidad de la mayoría de sus crónicas apunta hacia una acción posterior de reparación judicial o a un esclarecimiento de las circunstancias que rodean el suceso denunciado.

Relatos de la violencia: narrativas fantasmagóricas, matrices melodramáticas o relatos alternativos

Nos hemos referido a la nota roja y a la crónica como dos narrativas posibles para consignar los hechos de violencia urbana. Sin embargo, habría que matizar de qué tipo de violencia nos hablan los textos, pues las condiciones de vida en las urbes contemporáneas se ven interpeladas por diferentes tipos y redes de violencia (Sodré, 2001). A este respecto tendríamos que apuntar que la nota roja se ha dedicado tradicionalmente a reseñar sucesos relacionados con actos de violencia personal y de violencia anómica. En el primero de los casos, se trata de actos criminales que involucran el pago de deudas personales, el arreglo de cuentas, el drama pasional. Este tipo de violencia es material usual dentro de los noticieros televisivos, las publicaciones sensacionalistas (revistas y periódicos “rojos”). La violencia anómica, por su parte, nos habla de actos más perturbadores por la naturaleza aleatoria de los ataques, actos cuya explicación se escapa

a justificaciones inmediatas. Esta violencia anómica provoca una sensación de vulnerabilidad en la colectividad en general (un ejemplo de este tipo de violencia serían los tiroteos que esporádicamente cobran víctimas en planteles educativos –el caso de Columbine es quizás el más famoso–). Esta violencia anómica logra fácilmente convertirse en titular de primera página en los diarios gracias a la espectacularidad de sus actos. La violencia anómica se asocia a actos extraordinarios, a una violencia impredecible que se figura como ubicua. Incluso podríamos incluir a los actos terroristas como variantes de este tipo de violencia, aunque en ellos se reconoce la intervención de un tipo de violencia sociocultural, que obedece a otro tipo de lógica.

La cobertura creciente y sensacionalista de estos actos disruptivos del orden social nos pone al mismo tiempo en contacto con distintos modos de contar la violencia, que incluyen el lenguaje cuantitativo de las estadísticas, las versiones cinematográficas, las historias informales, las imágenes televisivas, las narrativas periodísticas. La violencia se instaura así como tema ineludible de nuestras representaciones individuales y colectivas. Dentro de este entramado de imágenes y relatos omnipresentes de la violencia asistimos a la instalación de modos fantasmagóricos (Reguillo) y melodramáticos (Monsiváis) de representación.

Por narrativas fantasmagóricas la crítica alude a ciertos lenguajes como el de las estadísticas y las cifras que conforman un imaginario de la violencia asociado al incremento del miedo en el ciudadano que recibe aterrado estos partes de guerra que alimentan la ansiedad lectora.⁷ El habitante de las ciudades contemporáneas es constantemente “bombardeado” por imágenes de la violencia que acrecientan su sensación de vulnerabilidad e inseguridad.⁸ Las representaciones fantasmagóricas de la violencia se asocian de manera determinante con las ciudadanías del miedo analizadas por varios autores en el libro de Susana Rotker (*Ciudadanías del miedo*, 2000). Dentro de este volumen, el artículo de Rossana Reguillo, “La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas”, analiza los modos operativos de estas narrativas que se asocian a percepciones deformadas de la violencia y a la instauración de ciertos lugares recurrentes a la hora de figurar actores y agentes involucrados con la zozobra social.⁹

⁷ Earle Herrera en el prólogo a su libro *Caracas 9mm, Valle de vallas apuesta al género cronístico para conjurar el frío lenguaje de las estadísticas*; “Precisamente, para penetrar el hielo de los números, escribí estas crónicas sobre la violencia urbana y la inseguridad de los caraqueños, de modo que los hombres, mujeres y niños no sean reducidos a estadísticas. (9)

⁸ El narrador mexicano Eduardo Antonio Parra tiene un cuento magistral sobre los alcances psicológicos de estas narrativas fantasmagóricas: “La noche más oscura”.

⁹ La problemática de los campos de sentidos asociados con la violencia urbana ha sido trabajada en detalle en otro ensayo de Reguillo, “¿Guerreros o ciudadanos? Violencia(s). Una cartografía de las interacciones urbanas”, incluido en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*.

En relación con esta problemática, algunas de las crónicas de *Ciudadano N* pueden leerse precisamente como la representación de las distintas caras del miedo social, esa sensación que campea de manera insoslayable en los imaginarios urbanos actuales, tal y como afirma uno de los personajes que se reconoce como parte de esta colectividad aterrada: "A mí lo que me da miedo es tener miedo y no poder enfrentarlo. No entiendo lo que está pasando, tengo la sensación de que todo se nos viene encima, de que detrás de todos los acontecimientos [...] hay algo oscuro, chicloso, que apesta; algo que nos contamina a todos y tengo miedo: de no entender, de no poder hacer nada, de hablar, de callarme, de que todo se nos deshaga en las manos" (Reguillo, *Ciudadano N* 70).

Para Reguillo, es importante contrarrestar el acopio de narrativas fantasmagóricas de la violencia que se asocian con un clima global y un tono de época a partir de representaciones alternativas: "en un intento por problematizar el argumento estadístico, que nunca es transparente, y en la búsqueda de una distancia crítica frente a un pensamiento de sentido común que parece construir una relación mecánica entre los medios de comunicación y la representación de la violencia, hay que utilizar los mismos datos, desde otras lógicas" (Reguillo, *¿Guerreros...*, 58).

El trabajo de Reguillo en las ciencias sociales ha desarrollado precisamente una lectura crítica de la cultura contemporánea dentro las urbes latinoamericanas que busca desenmascarar muchas de las asunciones asociadas al auge de la violencia en tales contextos. Su incursión en el género de la crónica puede leerse en sintonía con la voluntad ética de considerar diferentes lógicas de representación y comprensión del fenómeno de la violencia. A este respecto, en una entrevista que le hiciera Teresa Andrade en El Salvador, la especialista del ITESO afirmaba que su incursión en la crónica había surgido en relación con ciertas limitaciones de su trabajo académico. Para Reguillo su apuesta por las formas narrativas de la crónica cobró sentido "cuando los materiales que yo iba trabajando en la investigación quedaban fuera de lo que eran los libros más propiamente académicos. Es decir, eran difícilmente convertibles al lenguaje formal. Entonces decidí que tenía que hacer un esfuerzo de reconversión de la escritura que, sin sacarme del rigor investigativo, del compromiso que yo siento con el tratar de comprender lo real, me permitiera comunicarme con la gente del otro mundo".¹⁰ En esa misma entrevista Reguillo se refería al hecho de que la crónica al centrarse en relatos de la cotidianidad urbana, podía remitir de manera significativa a la construcción de representaciones e imaginarios sociales. Tal es el caso de textos como "Fantasmas ciudadanos", "Anónimos

¹⁰ Andrade, Teresa. "La crónica es una marca de época". 4 de julio de 2004. <<http://www.elsalvador.com/vertice/2004/040704/entrevista.html>>

viajeros” o “Que al cabo así es la vida”, “¿Pos que está pasando pues?”, donde las historias relatan de manera ejemplar las lógicas culturales que prescriben la experiencia urbana en nuestros días.

“Siempre ha vivido protegido y atemorizado por los temores de sus padres, de sus tíos, de sus maestros. La calle es peligrosa, nunca hables con extraños, nunca te pares a ayudar a nadie que no conoces, no andes solo, cierra la puerta y no le abras a nadie; no son solamente frases, forman parte del manual-no-escrito-para-vivir-en-la-ciudad que Fernando ha ido haciendo suyo desde chiquito [...] Todo lo extraño es malo y amenazante. Los pobres son imágenes de tele o seres etéreos a los que hacen referencia sus libros de texto...” (Reguillo, *Ciudadano N* 38-39).

Por otro lado, lo que las crónicas de Reguillo parecen estar sugiriendo son al menos dos niveles de violencia: una virtual, globalizada, que se alimenta de las redes mediáticas y que convierte a lo macabro en una especie de espectáculo que explota el morbo sensacionalista y que despierta en la audiencia la ilusión de cierta participación; y otra de repercusiones más cotidianas y tangibles.

De tal modo que frente a la aparente participación del público en una red sensacionalista que elabora a la violencia como tema inapelable de cierta programación masiva, se da de manera paradójica una indiferencia ante las tragedias reales y anónimas que sufren los ciudadanos comunes. Así el ciudadano manifiesta una postura un tanto estrábica pues por un lado conoce y maneja un repertorio globalizado de imágenes de tragedias, desastres y crímenes y, por otro, ignora los relatos más cercanos o los recrea con la informalidad del testimonio de terceros tal y como se manifiesta en otra crónica de *Ciudadano N*:

“La noche se les vino encima. De regreso al barrio sus compas y él se sentaron en la esquina de siempre. Un lapso de tregua para quejarse y contentarse con la vida [...] Todos habían alcanzado a correr, menos Chuy. Dicen que se oyó como un golpe en seco, dicen que sus tenis quedaron empapados en sangre, dicen que quedó panza arriba con una pregunta no formulada en sus ojos abiertos, dicen que cuando le avisaron a su mamá se puso a alisar la ropa y a enrollar calcetines del puro dolor y desconcierto, dicen que los muchachos no estaban haciendo nada, dicen que el policía que mató a Chuy no se fugó, ‘nomás se fue’; algunos dicen, entre suspiros, que al cabo así es la vida. Muchos ni se enteraron” (Reguillo, *Ciudadano N* 54).

Y es precisamente con la idea de conjurar esta indiferencia y olvido ciudadanos que las crónicas instauran un lenguaje de la memoria colectiva, una memoria de los sucesos anónimos de una ciudadanía vulnerable y vulnerada por una violencia ubicua. Otra arista dentro de este panorama de la representación de los sucesos locales consiste en la paradójica situación de una saturación de noticias en los medios que va emparejada a una desinformación del público asediado por borrosas o abstractas versiones de los hechos. La industria mediática se presenta como el lugar simulador de información, donde mucho se discute y poco se cuenta y que se corresponde con una ciudadanía llena de incertidumbres: “la tendencia a la editorialización de todos los acontecimientos se extiende como ola expansiva. Muchos locutores, conductores, reporteros se sienten en la obligación de opinar de todo cuando lo que hace falta es información clara, comenta Dolores en voz alta mientras busca afanosamente una estación que le diga qué, cuándo, dónde y cómo. Inútil” (Reguillo, *Ciudadano N 42*).

Las crónicas de *Guerra nuestra* de Duque parecen responder a esta inquietud ética del periodista como informador veraz de los acontecimientos. Duque insiste, una y otra vez, en brindar una versión esclarecedora de los hechos, asignando datos precisos que ayuden al lector a obtener una visión clara de los sucesos reseñados por las fuentes informativas tradicionales. El cronista se aboca a una tarea de investigación y denuncia que asigna responsables, que indaga tras el escándalo en búsqueda de circunstancias concretas. Cuando Duque se refiere a sus textos como crónicas policiales alude a una doble dimensión de su quehacer periodístico que se figura como pesquisa esclarecedora y, al mismo tiempo, que privilegia dentro de la consignación de la noticia el rol protagónico de la policía. El tema recurrente en las crónicas de *Guerra nuestra* es la corrupción de las fuerzas del orden, la criminalidad de la policía que no se registra en las notas rojas. Redadas abusivas o injustificadas, torturas y asesinatos a la orden del día, cobros personales, forman parte de un ejercicio desvirtuado del poder policial.

Las versiones de los hechos incluidas en las crónicas de Duque trastocan los lugares y protagonismos convencionales de la violencia, produciéndose un desplazamiento de los territorios asociados a la violencia urbana. Si las notas rojas nos han acostumbrado a leer a las zonas marginales como los espacios de la criminalidad por excelencia y a sus habitantes como los actores predecibles de la violencia, las crónicas de Duque invierten las narraciones estereotípicas al presentar al espacio de la pobreza como un territorio azotado por las arbitrariedades y los abusos policiales que son registrados en sus textos. Un libro anterior de Duque era ya sintomá-

tico de su intención de poner en entredicho las lógicas convencionales de representación de la violencia urbana. En *La ley de la calle* (1995) Duque –en coautoría con Boris Muñoz– había incursionado en el género testimonial para contar las historias de la violencia caraqueña desde una perspectiva poco considerada por los relatos periodísticos. Esto es, en los testimonios recogidos para este libro, las voces protagónicas corresponden en su mayoría a los jóvenes marginales que relatan sus experiencias personales. Los relatos de *Salsa y control* exploraban también una perspectiva que privilegiaba la versión desde adentro de la vida y la cultura en zonas poco favorecidas de la capital caraqueña. Podríamos entonces pensar a *La ley de la calle*, *Salsa y control* y *Guerra nuestra* como una trilogía de la violencia urbana venezolana que incursiona en modos alternativos de narrar subjetividades, vidas e imaginarios ligados a la precariedad de un sector urbano tradicionalmente criminalizado por las representaciones de los medios de comunicación.

Tanto las crónicas de Duque como las de Reguillo buscan conjurar los mecanismos melodramáticos que caracterizan a buena parte de las narrativas mediáticas de la violencia urbana. Los dispositivos melodramáticos vinculados a construcciones maniqueas de la violencia que asignan roles y acciones predecibles a víctimas y victimarios, se asocian igualmente a modalidades de percepción y consumo que alimentan no solo los miedos ciudadanos, sino que reactualizan constantemente una teatralización de la experiencia urbana que se asume como vicisitud y riesgo constante. Dentro de este esquema se propicia al mismo tiempo un consumo banalizado de las fuentes noticiosas que se ocupan de reseñar los sucesos violentos, los atracos, los homicidios a la orden del día.¹¹ Habría aquí que acotar que las fórmulas sensacionalistas de representación de la violencia social se vinculan al morbo de un público que se siente distanciado de la materia narrada dado que los victimarios y las víctimas forman parte de un proceso de espectacularización que excluye al consumidor medio como destinatario directo de las historias macabras que corresponden a unos *otros* degenerados, criminales, desviados de la norma en la cual se cree inscrito el público lector (Earle Herrera). Sin embargo, la escalada actual de la violencia en las sociedades latinoamericanas contemporáneas y su presencia ineludible en las redes noticiosas, ha vuelto obsoleto este esquema distanciador.

La violencia social bajo sus formas más recientes nos obliga a pensar entonces en la crisis de ciertos modos de pertenencia social que se

¹¹ Un relato de Heriberto Yépez titulado “*Sigue en la página dos*” da cuenta de esta desensibilización del lector asiduo de notas rojas a partir de un personaje que las consume en la ritualidad cotidiana del retrete.

ven cuestionados bajo las nuevas coordenadas de violencia y convivencia urbanas de las que nos hablan Muniz Sodré y Martín Barbero. Siguiendo esta premisa habría que preguntarse por las formas narrativas capaces de contar la creciente violencia de nuestras sociedades y la inevitable sensación de miedo que las gobierna (Lechner, 1990). Más pertinente aún sería la pregunta sobre la posibilidad de las crónicas para contrarrestar en alguna medida las imágenes de caos que cotidianamente son presentadas por los noticieros televisivos, las páginas de sucesos o las crónicas “rojas” en el sentido más tradicional.¹²

La nota roja, cuyo consumo popular fue norma lectora en amplios sectores urbanos, se ve ahora reconvertida en otro tipo de relato donde la pesadilla involucra ya de manera inevitable al ciudadano común. Surge entonces la idea de la crónica como un género que responde precisamente a esta reciente definición de un “nosotros” urbano cuyos relatos de autorreconocimiento deben dar cuenta de un cuerpo colectivo que sufre un desmembramiento de lo público que se corresponde con las ciudadanías del miedo tan pertinentemente abordadas por el libro de Susana Rotker (2000).

El tema de la violencia urbana actual exige discursividades complejas que ya no se pliegan a las representaciones estereotípicas y reductoras que popularizaron las páginas de sucesos. La centralidad del tema de la violencia propicia así el interés de los estudios culturales y las ciencias sociales que reflexionan sobre las nuevas coordenadas de los imaginarios ciudadanos. Las historias reseñadas dentro de los modelos tradicionales de representación noticiosa explotan la caracterización sancionadora del hampa como sector protagonista y generador del clima de violencia que azota al ciudadano medio. Sin embargo, en cronistas como Rossana Reguillo y José Duque, la matriz narrativa de la crónica explora otros lugares de reconocimiento ciudadano. En los textos de estos autores llama la atención la construcción de un *nosotros* (categoría enunciativa que abarca tanto al cronista como al lector) que aunque se formula imaginariamente como un colectivo interpelado por las redes de la violencia y las narrativas del miedo, se posiciona en contraposición no tanto con el sujeto criminal como en relación con otras instancias generadoras de violencia. Es una constante en el caso de las crónicas de Duque y Reguillo denunciar el carácter corrupto de las fuerzas del orden que se representan como generadoras de un tipo de violencia institucional refe-

¹² La irrupción de crónicas de la violencia al estilo de Reguillo o Duque, coexiste con la práctica de la crónica roja en su matriz más tradicional ejemplificada por columnas como la del diario venezolano El Universal que se publica todos los domingos bajo el título “Víctimas del hampa”, o la del diario Últimas Noticias, “Crónica negra”.

rido en la representación cronística. En otras palabras, el *otro* al que se denuncia en los textos es el funcionario policial, es un aparato legal cauduco y abusivo, es la industria mediática como propulsora de versiones apocalípticas de la violencia.

Por otra parte, en las reflexiones de los especialistas que analizan las sociedades latinoamericanas contemporáneas nos encontramos con la idea de una ciudadanía que aunque integrada a cierto nivel planetario, se manifiesta completamente atomizada o desintegrada a nivel local. En la obra teórica de Reguillo, y en sus propias crónicas, hay una denuncia constante a este clima de desintegración urbana. Tanto Rossana Reguillo como Jesús Martín Barbero se han referido a la irrupción en la era de la globalización de la ciudad virtual que es aquella que se caracteriza por el adelgazamiento de interacción ciudadana real. En esta ciudad virtual los precarios lazos ciudadanos que sobreviven se encuentran sustentados por la intervención mediática que sustituye a la experiencia de vida y convivencia urbanas. Nos enteramos de lo que ocurre en nuestras urbes a través de la televisión o de redes electrónicas, y lo que muchos de estos dispositivos mediáticos están explotando son las representaciones de la violencia de la ciudad, lo que provoca reacciones de miedo que alimentan la sensación del riesgo ciudadano que confina a los habitantes a la seguridad de sus espacios privados o a la virtualidad de la aldea global que nos presentan los medios. Así, por ejemplo, en la crónica de Reguillo titulada "Anónimos viajeros" se presenta un panorama de ciudadanos virtuales cuyos datos como consumidores alcanzan la transparencia informática que todo lo sabe sobre los tarjetahabientes quienes a su vez se presentan como meros transeúntes de su ciudad, guiados en sus recorridos por la lógica instrumental de las señalizaciones de tránsito. En otra crónica, "Fantasmas citadinos", se habla de la ciudad en los siguientes términos: "en la colonia donde vive Fernando todos se encierran temprano. Fernando no sabe que antes la gente salía a platicar en la banqueta, o a ver pasar a las personas mientras los niños jugaban en la calle. Esa es prehistoria" (Reguillo, *Ciudadano N 40*).

Ciudad virtual vs. relatos reales

Si la cultura urbana contemporánea expresa los alcances de una socialización irradiada (Sodré) característica de las ciudades virtuales (Martín Barbero), habría que preguntarse por las narrativas que traducen o representan los más recientes parámetros de la ciudadanía. Varios de los especialistas ocupados en desentrañar los sentidos culturales y políticos que se construyen dentro de estas cartografías atomizadas se mues-

tran preocupados por la pérdida de una vivencia pública de la urbe, por la disolución paulatina de lazos sociales tradicionales, de la interacción personal, por la erosión de un sentido de pertenencia urbano. Los ciudadanos actuales son efectivamente interpelados por las redes mediáticas que difunden imágenes y lecturas de la ciudad y sus experiencias. Y dentro del catálogo de representaciones mediáticas de la urbe actual cobran preeminencia los relatos apocalípticos de la violencia, que alimentan las sensaciones de amenaza social, la desconfianza recíproca entre sectores urbanos. La diferenciación de contextos urbanos se da entonces de manera antagónica haciendo difícil la construcción de lenguajes de heterorreconocimiento capaces de articular sentidos colectivos para la pluralidad urbana.

Para Rossana Reguillo es dentro de estas realidades contemporáneas que la crónica en cuanto género urbano reclama su “marca de época”, esto es, asume su posibilidad de articular lecturas plurales de la experiencia urbana. Los personajes y relatos que se incluyen en *Ciudadano N*, están rescatando precisamente la necesidad de enterarnos de las historias e imaginarios de los múltiples habitantes de la ciudad. Las crónicas de Reguillo al construir un mosaico heterogéneo que nos habla de diversas vivencias de la urbe están manifestando una voluntad ética de representación ciudadana.

El caso de las crónicas de *Guerra nuestra* acusa de otra manera su marca de época al apostar por el desmontaje de ciertas mitologías urbanas que han contribuido a perpetuar cierta representación mediática de la violencia urbana. Si bien las crónicas de Duque no logran pasearse por un espectro de situaciones y personajes tan diversos como los recogidos en *Ciudadano N*, hay en ellas un impulso desestabilizador de los lugares comunes de la representación mediática de la violencia como los que asocian a los habitantes de las zonas pobres con el protagonismo exclusivo de la violencia urbana. Sin embargo, el título mismo de la columna donde se publicaron estas crónicas sugiere una percepción fatalista de las realidades urbanas actuales. Si los ciudadanos anónimos y múltiples de Reguillo (los ciudadano N) contribuían con sus historias a rescatar una imagen de la ciudad como espacio de colectividades múltiples, las crónicas de Duque reproducen la idea de la urbe como el espacio de una constante confrontación cuya resolución no parece vislumbrarse como horizonte de posibilidad ciudadana. De ahí que el dispositivo recurrente en los recuentos de Duque sea el de la denuncia, el de la indignación ante una cadena de historias absurdas y trágicas que explotan la imagen de los habitantes urbanos como guerreros. Quizás por ello, no asombre el alejamiento de Duque del género que por un lustro practicara de manera constante desde las páginas

de los diarios caraqueños. El Duque periodista de hoy en día se ha desplazado a los artículos de análisis político, desde donde rearticula nuevas demandas y denuncias. Con evidente desencanto, Duque se ha referido a las escasas acciones de justicia y reparación ciudadana que suscitaron las acusaciones incluidas en sus crónicas. No obstante, la creación de un blog desde donde pueden releerse las crónicas es un gesto que insiste en la instauración del diálogo entre el cronista y sus lectores, al tiempo que se reafirma la necesidad de recuperar las historias reales de una urbe narrada desde tantos otros lugares y versiones.

Como puede deducirse de mis afirmaciones anteriores, considero que la pertinencia actual del género de la crónica ocupada en narrar las historias de la violencia urbana, tiene que ver con su resistencia a traducir los avatares de los ciudadanos dentro de los formatos de la espectacularización y la banalización que pueden adjudicarse a otras modalidades de representación dentro del estadio actual de la experiencia urbana. Las crónicas de Reguillo y Duque se ubican en un espacio intermedio e intermediario entre la teorización especializada de las ciencias sociales y los estudios de comunicación, y las imágenes mediáticas de cuyo flujo no podemos evadirnos. Estas crónicas nos invitan a mirar a las ciudades que habitamos desde el entramado de sus historias reales y los personajes que conforman una colectividad que nos incluye más allá del rol de espectadores.

Bibliografía

- BECK, ULRICH, (1998) *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Buenos Aires, Paidós.
- BENCOMO, ANADELI, (2002) *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- BENJAMIN, WALTER, (1991) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus/Alfaguara.
- CASTELLS, MANUEL, (1999) *La era de la información. Economía, sociedad y cultura, II*, México, Siglo XXI.
- DUQUE, JOSÉ ROBERTO, (1999) *Guerra nuestra*, Caracas, Memorias de Altagracia/Laurens y Rivera consultores.
- _____ (1996) *Salsa y control*, Caracas, Monte Ávila.
- DUQUE, JOSÉ ROBERTO y MUÑOZ, BORIS, (edits.) (1995) *La ley de la calle*, Caracas, Fundarte.
- HERLINGHAUS, HERMANN, (edit.) (2002) *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago, Cuarto Propio.

- HERRERA, EARLE, (1993) *Caracas 9mm. Valle de balas*, Caracas, Alfadil.
- INFANTE, ÁNGEL GUSTAVO, (2004) *Cerrícolas y otros relatos*, Caracas, La galera de Tiberio.
- LECHNER, NORBERT, (1990) *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍN BARBERO, JESÚS, (2002) "La ciudad que median los miedos", en, *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Mabel Moraña (edit.) Pittsburg, ILLI.
- _____ (2000) "La ciudad entre medios y miedos", en *Ciudadanía del miedo*, Susana Rotker (edit.) Caracas, Nueva Sociedad.
- MONSIVÁIS, CARLOS, (2000) "Ciudadanía y violencia urbana", en *Ciudadanía del miedo*, Susana Rotker (edit.) Caracas, Nueva Sociedad.
- _____ (1999) "De no ser por el pavor que tengo, jamás tomaría precauciones. Notas sobre la violencia urbana", *Letras Libres* (I) 5, mayo, pp. 34-39.
- _____ (1994) *Los mil y un velorios*, México, Alianza.
- MORAÑA, MABEL, (edit.) (2002) *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburg, ILLI.
- PARRA, EDUARDO ANTONIO, (1996) *Los límites de la noche*, México, Era.
- REGUILLO, ROSSANA, (2005) "Ciudades y violencias. Un mapa contra los diagnósticos fatales", en *Ciudades translocales. Espacio, flujo, representación. Perspectivas desde las Américas*, Rossana Reguillo y Marcial Godoy Anativia (edits.) Tlaquepaque, ITESO.
- _____ (2003) "Las derivas del miedo. Intersticios y pliegues en la ciudad contemporánea", en Silvia Spitta y Boris Muñoz (edits.) *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, Pittsburg, ILLI.
- _____ (2002) "¿Guerreros o ciudadanos? Violencia (s). Una cartografía de las interacciones urbanas", en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Mabel Moraña (edit.) Pittsburg, ILLI.
- _____ (2000) "La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas", en *Ciudadanía del miedo*, Susana Rotker (edit.) Caracas, Nueva Sociedad.
- _____ (1999) *Ciudadano N. Crónicas de la diversidad*, Tlaquepaque, ITESO.
- ROTKER, SUSANA, (edit.) (2000) *Ciudadanía del miedo*, Caracas, Nueva Sociedad.
- SODRÉ, MUNIZ, (2001) *Sociedad, cultura y violencia*, Argentina, Norma.
- SPITTA, SILVIA y MUÑOZ, BORIS, (edits) (2003) *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, Pittsburg, ILLI.

■ ANADELI BENCOMO

YÉPEZ, HERIBERTO, (2002) *Cuentos para oír y huir al Otro Lado*, México: Universidad Autónoma de Baja California/Plaza y Valdés.

ZIMMERMAN, MARC y NAVA, PATRICIO, (coords.) (2004) *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*, México, Siglo XXI/La Casa.

TEXTOS FRONTERIZOS. LA CRÓNICA UNA ESCRITURA A LA INTEMPERIE*

Rossana Reguillo¹³
ITESO, Guadalajara, México

Si la escritura es verdaderamente neutra... entonces la literatura está vencida.
Roland Barthes

La literatura está hecha para que la protesta humana sobreviva al naufragio de los destinos individuales.
Jean Paul Sartre

Narrativas en crisis

Si en Latinoamérica el melodrama como forma expandida de relato, ha servido para contar el mundo, para ponerlo en forma, para darle un sentido, es quizás porque los saberes populares, en general más rápidos para detectar las contradicciones de la modernidad, construyeron en el melodrama latinoamericano una solución de continuidad entre la realidad y la ficción, una manera de anclar en el relato una memoria y una matriz cultural que no se dejaba contar de otra manera.

La narrativa melodramática, cristalizada en diferentes géneros y soportes, por ejemplo el cine, la radionovela, el bolero, se convirtió en el reflejo de una época y de una sensibilidad, al tiempo que los latinoamericanos fueron inventados por el mismo melodrama. Esta forma de relato logró abolir la frontera entre lo real y lo representado. El melodrama se convirtió en *escritura* de lo real, en visión del mundo y en el abrevadero de las grandes verdades para amplios sectores de la población que interpretaron y fueron interpretados en la narrativa melodramática que más que un género se convirtió en matriz cultural.

Se trata, pienso, de un lenguaje epocal para la América Latina, narrativa que sirvió para contar, de otra manera, los grandes procesos

**Este capítulo fue publicado por primera vez en el mes de agosto de 2002 por la revista Diálogos de la Comunicación n° 58 de Felafacs. La autora concedió su autorización para que fuera reproducido en el presente libro.*

¹³ Profesora-investigadora, Departamento de Estudios Socioculturales, ITESO, Guadalajara.

migratorios del campo a las ciudades, la urbanización de los modos de vida, el desarraigo y la nostalgia, las transformaciones en el amor y en la familia (que tan bien contó por ejemplo, el cine mexicano), y las diferentes maneras en que las sociedades latinoamericanas hicieron frente al despegue de una modernidad que no fue capaz de incorporar la diferencia, la cultura profunda, que encontró en el melodrama la posibilidad de expresión que la modernidad oficial le negaba.

Por ello, el melodrama sobrevive aún de maneras complejas y contradictorias. Sin embargo, al gestarse las transformaciones en las formas de sensibilidad, en buena medida operadas por los crecientes procesos de globalización, se ha producido una revolución silenciosa en los modos de contar el mundo. En el ciclo de urgencias en que parece haberse convertido la escena social de fin de siglo, hay una constante: la crisis en las formas del relato.

No se trata solamente de una crisis "formal", en el sentido de la implosión de los cánones que operaron las demarcaciones entre las distintas formas de relato y funcionaron como brújulas orientadoras para navegar al interior de estas formas, mismas que la modernidad se empeñó en separar y clasificar. Se trata, sobre todo, de la irreductibilidad de la ambigua y compleja vida social a unas formas particulares de relato.

El otro lado de la narración

Cómo narrar por ejemplo, la muerte que se disfraza de retórica oficial para justificar la muerte de tantos y tantos jóvenes en el continente, que aguas al sur del Río Bravo, constituyen ya el ejército inerme de "los inviábiles", que mueren bocabajo, en un terreno abandonado, con los testículos deshechos y la lengua arrancada por otros jóvenes vestidos de uniforme. Cómo contar la historia de los sueños empacados en bolsitas de plástico que estallan las vísceras de "las mulas" o "traquetos" que convierten su cuerpo en depósitos de cocaína porque hay pocas opciones y cómo, entonces, resistirse a los dólares blancos. Cómo mantener las fronteras del relato, para contar el frío, el miedo, la temblorina de un "ilegal", pegado a la "línea" y rezándole a la "Sanjuanita", para que la "migra" no lo descubra.

La crónica, en femenino, relación ordenada de los hechos; y en masculino, lo crónico, como enfermedad larga y habitual, se instaura hoy como forma de relato, para contar aquello que no se deja encerrar en los marcos asépticos de un género. ¿Será más bien que el acontecimiento instaura sus propias reglas, sus propias formas de dejarse contar?

La crónica, de alma antigua, irrumpe en el concierto armónico de los relatos gobernables y asimilables a unos límites precisos. Su ritmo sincopado, transgrede la métrica de una linealidad desimplicada: la crónica está ahí, rasgando el velo de lo real lejano:

“Algunas veces pienso que a Luis lo dejaron loco de torturas y que puede andar como un mendigo callejero. Cuando voy por el centro, miro los rostros buscando un rasgo que me dé su imagen. También he visitado los centros donde albergan personas con problemas mentales”.¹⁴

“Diez segundos de silencio. Los vengadores se intercambian una mirada de hielo.

—Vamos por partes, caballero —le dice el agente a Teófilo, ya con otro tono—. ¿Esta no es la casa número 20 de la Vuelta del Mocho?

—No, señor. Esta sí es la casa número 20, pero del callejón Ricaurte. La Vuelta del Mocho queda como a ocho cuadras, hacia arriba.

—Ah carajo.

Entonces, solo entonces, permiten que la familia salga del cuarto. Justo para ver cómo desde la azotea arrojan un bulto hacia la calle. No ha clareado del todo, pero es fácil adivinar que esa cosa que han arrojado desde arriba es el cuerpo de José Gregorio”.¹⁵

Y en tanto la crónica está ahí, en el cuarto, en la calle abandonada, en la voz que narra el desconuelo, es incómoda, como incómodo testigo de aquello que no debiera verse, por doloroso o por ridículo, que a veces, es lo mismo. Pero la crónica ve, observa, se sorprende a sí misma en el acto de ver, de comprender:

“Mientras la noche descendía rápidamente por las laderas de Pétare en Caracas, Ronald dijo: ‘la policía de ahí, ésa que ves, son los fontaneros, los que sacan la mierda de las cloacas’. Con un intento de suicidio a cuestas, Ronald es un ‘chamo’ de 16 años, que asumía con pasmosa tranquilidad que los jóvenes de los barrios (como se denomina en Venezuela a los cinturones de miseria) representaban el desecho de la sociedad. Otro muchacho, que miraba a todas partes con ojos preocupados mientras subíamos por el cañaveral, comentó, quizás para romper el silencio de una expedición que quitaba el aliento por lo empinado y la violencia latente, ‘mi cédula tiene huequitos’. Me tomó un rato comprender el significado de la afirmación: en Caracas, cada vez que la policía detiene a los jóvenes (pobres)

¹⁴ Salazar, Alonso, (1993) *Mujeres de fuego*, Medellín, Corporación Región, p. 199.

¹⁵ Duque, José Roberto, (1999) *Guerra nuestra*, Caracas, Memoria de Altigracia. Colección Testimonios, p. 15.

por cualquier motivo, hace una perforación en la cédula de identidad que deben portar a toda hora. Así, poco a poco, la identidad se les llena de hoyos y el futuro es una coladera por la que se escapan los sueños”.¹⁶

La crónica aspira a entender el movimiento, el flujo permanente como característica epocal: personas, bienes y discursos, que no solo reconfiguran el horizonte espacial de nuestras sociedades, sino señalan, ante todo, la migración constante del sentido. Sentido en fuga que escapa de los lugares tradicionales, que fisura las narrativas “legítimas”, que incrementa la disputa por las representaciones orientadoras. Multiplicidad que no se traduce necesariamente, en pluralidad (coexistencia de lo diverso en la igualdad). Un nuevo orden se prefigura y en el conflicto por su constitución se hacen visibles las narrativas que intentan comprender ese sentido itinerante, fugitivo:

“Una supuesta identidad borracha que trata de sujetarse del soporte frágil de los símbolos, que a estas alturas del siglo se importan desde Japón, como adornos de un cumpleaños patrio que solo brillan fugazmente los días permitidos. Y una vez pasada la euforia, el mismo sol de septiembre empalidece su fulgor, retornando al habitante al tránsito de sue-las desclavadas, que un poco más tristes, hacen el camino de regreso a su rutina laboral”.¹⁷

Si como dice Michel Serres “ver supone un observador inmóvil y visitar exige que percibamos mientras nos movemos”, el practicante de la crónica acepta el destino nómádico, renuncia a la certeza del lugar propio, en su itinerario encuentra los campos de exclusión y dominio. Desplazarse es romper el monopolio de los regímenes de autoridad discursiva, de sus valores, de sus símbolos.

“El mundo se oscurece a su alrededor, las voces y los ruidos suenan lejanos, absurdos. Su cuerpo es un puro dolor. Bañado en su propio vómito está desmadejado sobre el charco que forma la sangre, la suya... Mientras unas botas se clavan en su espalda ‘para verificar su estado’, el Güero reconstruye fragmentos de su vida.

...Como un monje zen, el Güero aprendió el difícil pero necesario arte de separar la mente del cuerpo, de aislar el dolor... Casi hasta logra-

¹⁶ Reguillo, Rossana, (2000) “Violencias expandidas”, en Jóven-es. Revista de Estudios sobre Juventud, n° 6, México, CIEJ.

¹⁷ Lemebel, Pedro, (1997) “Chile mar y cueca (o ‘arréglate Juana Rosa’)", en La esquina es mi corazón. Crónica urbana, Santiago, Cuarto Propio.

ba comerse el caldo asqueroso, simulacro de comida, con cierta dosis de alegría. Entre la raza el Güero era respetado: una punta en el abdomen de otro recluso, una golpiza a mano limpia en situación desventajosa.

...Nomás lamentó estar bocabajo, ¡iqué jodido!, pensó el Güero, no morirse de frente, con los ojos abiertos...

Afuera, la Carmen esperaba, con el corazón encogido, una razón. Les decían que todo estaba bajo control. Mientras, en la radio los funcionarios del nuevo gobierno declaraban, a la antigua usanza, que se trataba de una riña... Siete reclusos habían cometido la ingratitud de morirse".¹⁸

La crónica se re-coloca hoy frente al *logos* pretendido de la modernidad como discurso comprensivo, al oponerle a éste, otra racionalidad, en tanto ella puede hacerse cargo de la inestabilidad de las disciplinas, de los géneros, de las fronteras que delimitan el discurso. La crónica, en su estar "allí", es capaz de recuperar el habla de los muchos diversos, de jugar con las ganas de experiencia, con la necesidad de un mundo trascendente que esté por encima de lo experimentado y que sea, paradójicamente, experimentable a través del relato. La crónica no debilita "lo real", lo fortalece, ya que su "apertura" posibilita la yuxtaposición de versiones y de anécdotas que acercan a territorio propio, es decir, (re)localizan el relato.

Relocalizar el relato, significa participar de algún modo en lo narrado. Participar pone en crisis la noción de autoría. La crónica es un texto sin autor o aspira a convertirse en un texto sin autor, en una casa que se construye a medida que se le habita, abierta a otras definiciones; entre más cerca está de lo narrado, más lejos queda de la clausura de sentido.

El acontecimiento, el personaje, la historia narrada, pierden su dimensión singular y se transforman en memoria colectiva, en testimonio de lo compartible, de lo que une en la miseria, en el dolor, en la fiesta, en el gozo. Retrato invertido de las características que se ven con los ojos entrecerrados. La crónica reconstruye los dialectos sociales y al obturar la contención entre lo objetivo y lo subjetivo se disemina como forma de relato.

Sus territorios no son solamente los del periodismo o los de la literatura, avanza en legitimidad también en el discurso producido desde las ciencias sociales. Hay una arquitectura del discurso comprensivo que rompe la barrera ortopédica de la desimplicación. La crónica es un texto que se implica en lo que narra, en lo que explica.

¹⁸ Reguillo, Rossana, (1999) "Se trata de una riña", en Ciudadano N. Crónicas de la diversidad, Guadalajara, ITESO.

Poco a poco en la escena del “nuevo periodismo” y también en el ámbito de las ciencias sociales en el campo de los estudios culturales, gana espacio y visibilidad esta forma discursiva que, al tiempo que busca el análisis de la realidad social, quiere convertirse en eficaz y estético dispositivo de reflexividad.

Lo “narrativo” antes condenado a la extratextualidad (a la página izquierda, como decía Wittgstein), hoy irrumpe en el cuerpo principal del texto periodístico e incluso del texto académico, acostumbrados a observar sin ser vistos y a controlar sin aparentar control.

Fracturas

El debilitamiento de las instituciones que la modernidad levantó, también ha significado la erosión de los lugares “legítimos” de enunciación. La voz, crecientemente audible de los excluidos, de los marginales, de los que tradicionalmente habían sido considerados solo informantes para el discurso cientificista y objetivo, reclama hoy un estatuto distinto en la narración.

En su historia social del silencio, el historiador de la cultura Peter Burke (1996), estudia la manera en que se configuraron en las sociedades ciertas formas de silencio impuestas a grupos sociales. Los “grupos mudos”, como él los denomina, entre ellos las mujeres, los indígenas, los negros y todos aquellos otros periféricos y marginales, según cada periodo histórico social, deben estructurar su discurso ateniéndose a los modelos y vocabulario del grupo dominante. Los “silenciosos” terminan siempre por ser representados por una voz autorizada y legítima.

La crónica, sin resolver la cuestión del acceso a un lugar legítimo de enunciación, fisura el monopolio de la voz única para romper el silencio de personas, situaciones, espacios, normalmente condenados a la oscuridad del silencio. Esto no significa que la crónica aspire a ser “médium” de los excluidos de la palabra, es decir, no se trata de “traer” lo periférico a un lenguaje normalizado, sino, en todo caso, de volver visible lo que suele quedar oculto en la narración. Al “recuperar” la voz y la mirada de los personajes “liminales”, el ciudadano, la mujer, la madre de la víctima (a veces, la propia víctima), la esposa del victimario (con frecuencia, el propio victimario), el transeúnte distraído, el verdugo que no se percata de serlo, dejan de ser exigencia externa para colocarse en primera persona. Así la crónica periodística por ejemplo, no se contenta con la enumeración de los hechos sino que busca la narración de historias, con la descripción que solo adquiere densidad desde el interior desde el cual es narrada.

Si el melodrama le abrió paso a unas formas culturales y puso en escena unos modos particulares de interpretar el mundo al codificar valores, aspiraciones, creencias y sentimientos, la crónica ha traído una forma de registro en la que ha podido contarse una historia paralela que pone en crisis al discurso “legítimo”.

Pero quizás, más que su “enfrentamiento” a un discurso lineal y dominante, lo verdaderamente irruptivo de la crónica está en su operar otras formas de escucha. Al colocarse frente a un discurso vertical, el de un periodismo de fuentes “autorizadas”, la crónica que relata desde otra geografía los mismos acontecimientos, genera la posibilidad de otra lectura y por consiguiente, inaugura nuevos puntos de vista; nuevos, en tanto ciertas perspectivas, como ya se dijo, han sido invisibilizadas en la escena pública.

La crudeza de la crónica, que a veces parece regodearse en los detalles sórdidos, en el grito desgarrador que se escapa de un pecho enardecido o, en el cursi, por inexplicable, gesto ante la muerte, quizá radica en su búsqueda inalcanzable por negar la precariedad de la vida. Narrar la muerte para afirmar la vida, contar el sometimiento de los cuerpos ante la macana implacable, para afirmar la dignidad, decir la necia voluntad de sobrevivir en medio del caos y del derrumbe, para afirmar la risa. Tal vez, como dice Derrida (1998) a propósito de la muerte de Barthes “como si se pudiera hablar del otro aún vivo en un esfuerzo inútil por convertir la propia palabra, meramente confesional, en algo más que una reminiscencia mutilada, en testimonio”, la crónica se levanta para ofrecer el testimonio del desasosiego latinoamericano.

Territorios y metáforas

Si el melodrama se instaura como forma de relato en el momento de crisis del proceso modernizador, la crónica lo hace en el momento en que se incrementan las señales de fracaso de ese proceso modernizador. Un malestar difuso se expande por territorios diversos, en ellos aparece la crónica como un texto fronterizo que cabalga entre el periodismo, el análisis social y la literatura.

Género-síntesis para contar un mundo en el que se transforman aceleradamente las nociones de frontera y de límite.

Si el aceleramiento espacio-temporal es una de las constantes de la época, no resulta extraño que sea la crónica la que adquiera un estatus privilegiado en las formas de relato, en tanto ésta es deudora de la vieja crónica de viajes. Los viajeros representaban en sus crónicas las imágenes de un mundo nuevo en expansión, sus relatos proporcionaron mapas de tierras lejanas y exóticas y en su divulgación contribuye-

ron a construir el imaginario de lo otro. El viaje, dice Albert Chillón (1999) “se convirtió en una fuente primordial de conocimiento para el entonces pujante cientificismo”. Hoy, cuando lo otro, lo diferente no está más en una isla lejana, sino en el centro mismo de la cultura “propia”, la “crónica de viajes” alude metafóricamente a un movimiento interno, a un desplazamiento por entre los intersticios que separan y unen a los diferentes en una cultura globalizada.

El viajero se mueve en mundos que pueden estar en un mismo plano espacial pero cuya temporalidad diferenciada los vuelve extraños entre sí. La crónica urbana, por ejemplo, narra las múltiples ciudades que existen en una ciudad, conversa con los personajes que van al encuentro de la cotidianidad desde temporalidades y creencias distintas. La crónica urbana se filtra en la página periodística para contar la diferencia, para abrir otras posibilidades de comunicación entre dialectos y rituales que configuran el tejido múltiple de lo social.

La historia cotidiana se cuenta en los muros de la ciudad, en los *grafitti* que narran desde sus propios códigos la crónica del acontecimiento. Cronistas sin papel, los grafiteros consignan en las paredes la desazón, la incertidumbre, la pregunta terrible por el sentido de la historia. En los muros queda tatuada la crónica efímera del desencuentro, el relato caótico de un mundo al que ya no le alcanza el melodrama para contar el tamaño de la exclusión y la desigualdad.

En otros territorios, el rock hace la crónica de un presente sin futuro. Tanto el rapero del barrio como ese híbrido transfronterizo que es Manu Chao que se declara “periodista musical” (Curiel, 1999), narran esas “pequeñas historias” de todo aquello que los relatos consagrados no consideran digno de contar, por ejemplo cuando un pequeño de 13 años rapea en Caracas:

Te lo juro pana
que la leche está más cara
que la marihuana,
que la cocaína, que la medicina,
*que la cocacola, que la pepsicola...*¹⁹

Hay realidades que no se dejan contar más que a través de ese lenguaje cotidiano en el que se ha convertido la crónica, al oponerle al discurso oficial unos relatos polifónicos. A decir de Pratt (1997), “la voz y la autoridad del sujeto metropolitano se atenúan pero no hasta el punto

¹⁹ “Te lo juro pana”, rap en el Cancionero de Niños de la Calle, producido por la Fundación de Etnomusicología y Folklore, la Universidad Metropolitana y la Fundación Cultural Chacao, Caracas, Venezuela.

de la disolución, sino hasta el de la desilusión". El discurso monolítico y omnicomprendido de la modernidad no es más eficaz para mantener codificadas y en situación de legitimidad excluyente las representaciones, aspiraciones y prácticas sociales. Las crónicas que transitan por diversos territorios han puesto en apuros a las visiones dominantes.

Desafíos

La crónica no es un género inocente, una escritura "neutra", en tanto aspira a representar lo no representado y lo no representable en el concierto de los múltiples relatos para contar el mundo.

El debilitamiento de la separación tajante entre periodismo y literatura, entre realidad y ficción, entre cultura oral y cultura escrita, entre sujeto autorizado y sujeto representado, implicarán en el futuro un desafío importante para el "nuevo" periodismo, un discurso transversal que atraviesa todas las demás formas de discurso, en tanto se constituye en el "centro" del espacio público. De su capacidad para hacerse cargo de las transformaciones en las formas del relato, en las sensibilidades, en las formas de comunicar de los otros, dependerá en buena medida que lo proscrito, lo estigmatizado, lo invisibilizado, lo otro, emerja con fuerza para abrir la posibilidad de re-pensar un proyecto modernizador que afirmó sus dominios mediante la condena al silencio de amplios sectores de la sociedad.

Mientras que los discursos tradicionales buscan reducir la complejidad del mundo sometiendo los lenguajes irruptivos a una tipificación normalizada, la crónica busca abrirse a esa complejidad, de ahí que pese a su creciente importancia genere recelos y sospechas en una rutinas periodísticas, académicas, literarias, cuya tarea ha sido, en lo general, la de domesticar lo "desconocido" someténdolo a unos marcos cercanos y conocidos.

Si como creo, toda crisis es simultáneamente oportunidad, la crónica debería ser vista más que como un género circunscrito, definido, delimitable, como un lenguaje de encuentro, como un lugar desde el que la comunicación, vehículo primero de la socialidad, pueda tender un puente entre mundos diversos.

Bibliografía

- BARTHES, ROLAND, (1973) *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BURKE, PETER, (1996) *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*, Barcelona, Gedisa.

■ ROSSANA REGUILLO

- CHILLÓN, ALBERT, (1999) *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona. Universidad Autónoma de Barcelona.
- CURIEL, CHARLYNE, (1999) *Manu Chao: Tijuana, un punto de fiebre en el planeta*. Entrevista. José Manuel VALENZUELA y Gloria GONZALEZ (coords), *Oye cómo va. Recuento del rock tijuanense*. CIEJ/Conaculta/SEP, México.
- DERRIDA, JACQUES, (1998) *Las muertes de Roland Barthes*, México, Taurus.
- DUQUE, JOSÉ ROBERTO, (1999) *Guerra nuestra. Crónicas del desamparo*, Caracas, Editorial Memorias de Altigracia.
- LEMEBEL, PEDRO, (1997) *La esquina es mi corazón. Crónica urbana*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- PRATT, MARY LOUISE, (1997) *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.
- REGUILLO, ROSSANA, (1999) *Ciudadano N. Crónicas de la diversidad*, Guadalajara, ITESO.
- _____ (2000) "Violencias expandidas", en *Jóven-es. Revista de Estudios sobre Juventud*, n° 6, México, CIEJ.
- SALAZAR, ALONSO, (1993) *Mujeres de fuego*, Medellín, Corporación región.

RUTA HISTÓRICA DE LA CRÓNICA EN BOGOTÁ

Por Maryluz Vallejo Mejía
Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

Este recorrido comenzará a finales del siglo XIX, cuando despuntó la crónica urbana en el contexto de la naciente ciudad para narrar con asombro las novedades del progreso, los estilos de vida burguesa y los nuevos oficios. Pero los rezagos coloniales y provincianos que arrastra la modernidad producen curiosos híbridos de crónica heredados de los cuadros de costumbres y toma fuerza la crónica roja o de sucesos que explota los dramas de los marginales y excluidos de la gran ciudad, influenciada por el espectáculo teatral. Incluso subsiste la crónica de fantasmas, contagiada por la tradición oral y la folletinesca para mantener en vilo a los lectores. En estas constantes tensiones entre la vida urbana y la vida pueblerina, lo pintoresco y lo civilizado, la crónica refleja identidades híbridas y esa riqueza de contrastes determinará su evolución en el siglo XX. Pero siempre emerge como apuesta estética con sus experimentaciones formales y su infinidad de temas cotidianos. Localizo esta ruta en Bogotá, sede de la prensa más influyente, que acogió a destacados cronistas de provincia.

La crónica urbana

De Miguel Cané heredó Bogotá el pomposo nombre de “Atenas Suramericana”. El escritor argentino, que visitó esta ciudad en misión diplomática entre 1881 y 1882, dejó en su libro *En viaje* (1883) una deliciosa compilación de crónicas, entre ellas, “Los cachacos, las mujeres y el altozano”. Allí define ese espécimen del *cachaco*: “Lo que los españoles y nosotros llamamos *calavera*, se llama cachaco en Bogotá”. Pero aclara que es un *calavera* de buen tono, elegante, alegre, decidor, juerguista, duelista, que después de un par de viajes por Europa regresa desencantado de la vida a refugiarse en una hacienda de la sabana. También rinde homenaje a las

mujeres bogotanas, “que parecen salidas la víspera del reputado taller de una modista de París”. Y cierra con el altozano, o sea el atrio de la catedral, en la Plaza de Bolívar, donde no queda reputación a salvo del chisme. “Una bolsa, un círculo literario, un aerópago, una *coterie*, un salón de solterones, una *coulisse* de teatro, un forum, toda la actividad de Bogotá en un centenar de metros cuadrados: tal es el altozano”. Se deduce entonces que el epíteto de “Atenas Suramericana” era otra de sus agudas ironías, pero algunos se lo tomaron literalmente y el mito subsiste a la vuelta del siglo XXI.

Y si bien los cronistas extranjeros retrataron con mayor objetividad estos pagos, fueron los nativos –historiadores-literatos-cartógrafos herederos de los cronistas de las Indias– quienes desde los cuadros de costumbres describieron la vida cotidiana citadina entre 1860 y 1865, en revistas literarias como *El Mosaico*. En ese magistral relato que es “Las tres tazas” (de chocolate, té y café), José María Vergara y Vergara describe las distintas clases sociales y pone en ridículo a la burguesía que presume de aristocracia en ese villorio colonial que era Santafé de Bogotá.

De la escuela de Alberto Urdaneta y su famoso *Papel Periódico Ilustrado* fue Pedro María Ibáñez, que en los cuatro volúmenes de sus *Crónicas de Bogotá* (1891), se dedicó a levantar como un notario las cifras demográficas, las nuevas edificaciones, calles, plazas, templos, empresas, colonias extranjeras, usos y costumbres de la capital finisecular. Y poco después el célebre José María Cordovez Moure, publicó esas amenas crónicas de estilo costumbrista (*Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, 1893) que se constituyeron en un *best seller* de la época.

En la antología de crónicas *El alma de Bogotá* (1938), realizada por Nicolás Bayona Posada en el cuarto centenario de la capital, se aprecia claramente la metamorfosis de la ciudad colonial a la moderna en la crónica de cuadros de costumbres: los primeros coches, el día de difuntos, la semana santa, los carnavales, los aguateros, las criadas, los locos, las fuentes de agua, el acueducto, la energía eléctrica, el tranvía, los templos, las tertulias, los pesebres, el chocolate santafereño y anécdotas varias que expresan el fino humor “cachaco”.

Continuaron esta tradición de los cronistas santafereños Andrés Samper Gnecco, cuyas crónicas de las primeras décadas del siglo XX fueron compiladas en *Cuando Bogotá tuvo tranvía* (1973) y Alfredo Iriarte, el más prolífico y ameno de los cronistas contemporáneos (*Breve historia de Bogotá*, 1988). Francisco Leuro recogió sus crónicas históricas publicadas en los años 70 bajo el título *Siempre llovía en Bogotá* (2001). Más preocupado por la investigación sociológica, Arturo Alape escribió la gran crónica del 9 de abril de 1948: *El Bogotazo* (1983), cuando el pueblo se levantó tras el

asesinato de su caudillo, Jorge Eliécer Gaitán, y la ciudad quedó semidestruida, con cerca de 2500 muertos. Una reconstrucción histórica que absorbió más de 700 entrevistas con testigos y protagonistas del acontecimiento y miles de documentos del proceso judicial.

Pero sin duda el magisterio de la crónica urbana en el siglo XX lo ejercieron los cronistas de las décadas del 40 y 50: Felipe González Toledo, Germán Pinzón, Paulo A. Forero, Mike Forero Nougues, entre otros. En el semanario *Sucesos* publicaron crónicas extensas sobre los barrios tradicionales de la capital; los bancos de sangre, con permanente flujo de vendedores; la Bogotá subterránea –a propósito del hundido proyecto del “subway”–; la champaña y la morcilla en el Parque Santander, y la desaparición de la Calle Real (la más antigua dedicada al comercio). Sobresalió Germán Pinzón con su escritura vanguardista cargada de imágenes, uno de los más sensibles cronistas que sobrevivió al siglo XXI.

Entre 1954 y 1955 Gabriel García Márquez publicó sus crónicas “cachacas” en *El Espectador*, las cuales alternaba con una columna de cine en Bogotá. Al cronista costeño recién llegado le impresionó esa ciudad gris, donde siempre llovía y la gente usaba ropa oscura. Entre esas piezas se destaca la crónica sobre el uso del sombrero y la psicología de la cabeza, llena de datos curiosos sobre usos del adminículo en la glacial urbe. También escribió sobre personajes de la calle, como un Papá Noel que parecía de verdad y los soldados que lucharon en la guerra de Corea.

El futuro Nobel de Literatura también explotó la crónica como género de denuncia. Antes de él es posible seguir la pista de la que denomino “crónica de resistencia”, que acompañó importantes movimientos de reivindicación ciudadana. El citado J.M. Cordovez Moure narró el “motín del pan”, ocurrido en 1868, cuando los panaderos en protesta por el alza de la harina decidieron no amasar más pan barato y el pueblo reaccionó violentamente atacando a los panaderos, molineros y dueños del monopolio. También hubo otra masiva protesta del gremio de los artesanos contra el régimen conservador de la Regeneración en 1893, que terminó en violentos enfrentamientos, según lo registraron los cronistas.

Desde finales del siglo XIX los diarios capitalinos empezaron a vigilar la prestación de los servicios públicos, de pésima calidad. Esta prensa también acompañó el boicot al tranvía de Bogotá, que duró cuatro meses, en 1910. Los bogotanos, hartos de los abusos y malos tratos de los representantes de la compañía yanqui dueña del tranvía, se organizaron espontáneamente para protestar y exigir que el municipio adquiriera este medio de transporte. Este boicot antiimperialista quedaría en la memoria de los bogotanos –con el orgullo todavía herido por la pérdida de Panamá– como un triunfo por la dignidad.

Los medios liberales dieron la más amplia divulgación a la peor catástrofe ocurrida en octubre de 1918: la peste de la gripe o influenza española, que en Bogotá adquirió proporciones de pandemia debido a la mala infraestructura del acueducto y del alcantarillado, y en general a las precarias condiciones de salubridad. En una ciudad de 120 mil habitantes la mortandad habitual era de diez casos diarios y durante la epidemia se incrementó a 160. No había dónde enterrar los cadáveres que se recogían en los carros de “resorte” (zorras). Entre el 18 y el 23 de octubre la gripe causó más de un millar de muertes. Los cronistas que no cayeron enfermos dejaron testimonio del drama medieval.

El 8 de junio se titula la gran crónica de Alejandro Vallejo, que narra las sangrientas jornadas cívicas de Bogotá, en 1929, en contra de la “rosca” de la administración municipal, señalada de corrupta. Un relato vibrante que capta todos los detalles y la tensión de aquella revolución ciudadana con clásica estructura cronológica, antecedentes, sucesos, clímax y consecuencias. Primero se publicó por entregas en *El Tiempo* y luego apareció el libro.

La crónica roja fundacional

La crónica de sucesos –también llamada roja, judicial o de policianación con el periodismo informativo a finales del siglo XIX, porque los hechos de sangre y las tragedias pasaron a ocupar un lugar destacado junto a la política y la literatura. Y contrario a lo que se podría pensar, debido a la influencia de la prensa sensacionalista estadounidense, se estableció en la prensa más seria y reputada.

Al tratar de explicar los orígenes de la crónica roja, arriesgo la hipótesis de que se vio fuertemente contagiada por el folletín y el teatro. En un país provinciano, con una mayoría de población analfabeta y una incipiente industria editorial, el folletín comenzó a ser componente imprescindible de la prensa colombiana desde *El Neogranadino*, fundado por Manuel Ancizar en 1848. En este formato se vertían todo tipo de materiales literarios de escritores colombianos y extranjeros, y los directores utilizaron ese espacio para traducir a sus autores favoritos y publicar sus obras inéditas.

Estas novelas por entregas, con lances y aventuras que mantenían en vilo a los lectores durante semanas y hasta meses, inocularon a la crónica sus rasgos folletinescos. Como folletín también vieron la luz en *El Telegrama* las populares crónicas de Cordovez Moure, en particular sus relatos de crímenes célebres.

La otra fuerte influencia que se puede rastrear en los orígenes de la crónica roja es el teatro, espectáculo que a finales del siglo XIX era la diver-

sión favorita de todas las clases sociales, y solo se vería destronado por el cine y por el radioteatro a partir de los años 30.

Los inicios en *La Crónica* (1897)

Es en el periódico *La Crónica*, de los liberales José Camacho Carrizosa y Carlos Arturo Torres, donde este género moderno tan apetecido por su capacidad de recrear los hechos con tonos irónicos y dramáticos y de retratar la condición humana, alcanza mayor realce. Incluso en este periódico se clasifica la crónica bajo dos denominaciones, según la magnitud del suceso: “Género chico” y “Género grande”, como si se tratara de obras teatrales. Bajo esta agrupación encontramos las crónicas más delirantes de la marginalidad bogotana, que suelen tener por escenarios las chicherías, botillerías, plazas de mercado, inquilinatos y chircales donde viven los más pobres.

Véase un ejemplo, del 14 de enero de 1899, con este titular:

“TRÁGICO SUCESO OCURRIDO AYER EN LAS NIEVES. CONFLICTO ENTRE DOS AMORES. MADRE Y AMANTE.

En el camellón de las Nieves, en la casa contigua a la botica del Dr. Salomón Higuera, servía una fámula llamada

LUCÍA SARMIENTO²⁰

quien a pesar de ser mujer ya entrada en años, supo cautivar el corazón de un jovencito, su vecino, como de quince años, alto, cenecño, mirada penetrante, cutis satinado y, en general, de porte bizarro. Ella frisa con los 28 años, tiene tendencia a rubia, de rostro encendido y mirada ardiente.

Ayer, como a eso de las diez de la mañana

SALIÓ LA LUCÍA

á comprar queso y pan a la botillería; encontró allí al mancebo en cuestión, quien la invitó a seguir a la sala. Departían cariñosamente cuando se presentó la señora madre del joven (dueña de la tienda). Al ver la escena, se rebeló su amor materno y ciega de la ira,

²⁰Se conserva el uso de mayúsculas y los acentos de los textos originales.

ATACÓ A LA LUCÍA

La historia terminó en tremendos golpes propinados por la madre a la seductora y en un espectáculo de sangre que este periódico, dirigido a las elites, contaba sin ahorrar detalles.

Las crónicas de los desesperados, trezados en duelos y abocados al delito, están narradas en forma dramática –como en la estructura primitiva de las noticias– cual divertimento, con un tonillo irónico y clasista. Por eso no se omiten descripciones crudas y caracterizaciones de los implicados en el hecho propias del género del folletín. Pero cuando las víctimas o victimarios pertenecen a la alta sociedad, prima la discreción y la síntesis narrativa, en señal de respeto, como en el caso titulado:

“SERREZUELA ES TEATRO DE TERRIBLE DRAMA”, seguido por estas telegráficas líneas: “Un joven perteneciente a familia distinguida de la localidad mata a un hombre desde su caballo. Ignórase el móvil, huye el homicida” (18 de febrero de 1899).

Dramas sin desperdicio para los lectores, pero ofensivos para las víctimas, aunque seguramente no sabrían leer o se les escaparían las finas referencias porque esta prensa iba dirigida a la minoría ilustrada y viajada, que captaba los guiños literarios, anglicismos y galicismos. Valga aclarar que aunque estos relatos aparecían con relativa frecuencia en *La Crónica* el periódico les asignaba en primera plana el mismo espacio que al resto de las informaciones, y sus titulares en baja y discreta tipografía no daban aullidos.

En sus rutinarios recorridos por la ciudad, los cronistas terminaban conociendo mejor que las autoridades a los criminales. Dice un *reporter* de *La Crónica* que de tanto andar a la caza de novedades, “con la nariz metida en las inspecciones de policía, podemos conocer a fondo el gremio de las RATAS, del rata español o francés (es decir, los ladrones). Desde el rata que saquea el Tesoro Nacional en un ministerio, hasta el chino que roba naranjas en la plaza de mercado...”.

Pero ante la inexistencia de un Código del Menor, los cronistas se regodeaban con las historias protagonizadas por infantes, como la de Cristina Moreno, de 15 años, que intentó suicidarse con veneno después de que lo hicieran sus dos hermanitos en el puente de Bolívar. El cronista de la *Gaceta Gráfica* (22 de julio de 1915) da cuenta de todos los pasos que siguió para realizar la *interview* en la cárcel donde la niña estaba detenida. En medio del relato, el cronista confiesa: “Cuando salimos del Buen Pastor, teníamos el corazón afligido. Aquella jovencita que viste de negro, y llora noche y día en silencio, nos hizo despertar hasta las fibras más escépticas del alma. Ese cuadro que presenciamos parece descrito por Héctor

Halot, o por Máximo Gorki; cuadro lleno de temas fecundos para grandes dramas y para novela sentimental”, con lo que revela sus inclinaciones literarias.

El cultivo, distribución y consumo de la droga también ha sido un tema de vieja data de la crónica policial colombiana. En las postrimerías del siglo XIX el cronista José María Cordovez Moure se lamentaba de los estragos causados por el alcohol y la morfina. Y diarios como *La Crónica* de nunciaban la venta libre de morfina y heroína en las droguerías y exigían el control de las autoridades de la capital.

En la segunda década del siglo XX los cronistas narraban escenas de pesadilla entre los consumidores de las clases altas y bajas. En un artículo publicado en *El Gráfico* (7 de febrero de 1925), Valerio Grato habla del vicio fatal de la morfinomanía que estaba haciendo estragos en Bogotá. Al cronista le impresionaban sobre todo las mujeres, “pálidas y ocultas sacerdotisas del culto macabro, que venden su cuerpo por una papeleta de heroína [...]”. También denuncia la inercia de las autoridades que permitían que los farmacéuticos morfinómanos facilitaran la droga a los hermanos en el vicio.

El escritor y periodista José Antonio Osorio Lizarazo, impresionado por la imagen de un joven clavándose la aguja de platino en el brazo, por encima del grueso paño –porque la ansiedad no le dio tiempo de levantarse la manga–, escribió una azarosa crónica en *Mundo al Día*, titulada: “Los paraísos artificiales ejercen funesta atracción sobre los débiles” (16 de octubre de 1926). Allí afirma que son legión los prosélitos del vicio que ensalzó el poeta Baudelaire. El cronista pidió a los morfinómanos que le explicaran las sensaciones que tenían cuando circulaba por sus venas la diabólica sustancia y visitó los expendios de drogas donde se consumía el éter, la morfina, la cocaína, la heroína y el opio. Testimonios de primera mano inéditos hasta entonces en la literatura periodística.

Así como las drogas distraían la mente de los infelices, la crónica roja distraía la atención del público sobre otros temas de gravedad. Hay una constante histórica en la prensa colombiana: los casos de sangre se multiplicaban en la prensa cuando había coyunturas políticas comprometedoras para los gobiernos de antes y después de la Hegemonía Conservadora (que duró 45 años, hasta 1930). Siempre que se debatía la pena de muerte en el Congreso, la prensa conservadora registraba numerosos hechos de sangre para demostrar que el incremento de la criminalidad y la delincuencia justificaban el cadalso.

Con el advenimiento de la República Liberal comenzó la violencia política y los cronistas dieron sus versiones de los hechos según la filiación política del medio. En 1936, el periódico *La Razón*, fundado por Juan Lozano y Lozano para hacerle contrapeso al gobierno de la Revolu-

ción en *Marcha* de Alfonso López Pumarejo, publicaba una o varias crónicas de sucesos en primera plana, con titulares de este tenor: “Sigue en el misterio la muerte de la señorita Carmen Quiñones. Una empanada es la única pista exacta”; “Confirmada la noticia del niño con cara de asno”; “Continúa la ola de asaltos a la propiedad privada en la capital”. El diario *El Siglo* –de Laureano Gómez, líder del partido conservador–, nació en 1936 con el mismo propósito de torpedear el gobierno lopista y vio en la información de sucesos una estrategia eficaz para desacreditarlo.

Casos sensacionalistas como el del baúl escarlata,²¹ que apareció en la Estación de la Sabana con el cadáver de una niña, sirvieron a la prensa para darle comidilla al público y restarle espacio a los discursos del caudillo popular, Jorge Eliécer Gaitán, que amenazaba seriamente a los candidatos oficiales en 1946.

En defensa del presidente López Pumarejo surgió *El Liberal* (1938), bajo la dirección de Alberto Lleras Camargo, brillante periodista y futuro mandatario. Álvaro Pachón de la Torre quedó a cargo de la crónica de policía y le pidieron el relato de crímenes horrendos, espeluznantes, nada de crímenes vulgares. Tenía que superar en truculencia a Arthur Conan Doyle y al mismísimo Edgar Allan Poe. Los colegas salían como galgos hambrientos a buscar las chivas.

Durante la Segunda Guerra Mundial, aprovechando la paranoia bélica y la irrupción de métodos de espionaje, los cronistas explotaron fórmulas de novela negra y de folletín. En una de las secciones más populares de la revista *Estampa*, “El detective de *Estampa* investiga”, se publicaba un folletín sobre el crimen de actualidad o se criticaban los errores de la Policía y de otros organismos de seguridad. En esta década del 40 cobró auge el detectivismo, institución oficial que luego dio origen al tenebroso Servicio de Inteligencia Colombiano (SIC). Los cronistas “chacales” cultivaban fuentes de dudosa reputación para competir con los detectives en las pesquisas y afinaban sus métodos de investigación criminalística cuando se trataba de bandoleros y criminales peligrosos.

Clarín –*Semanario popular ilustrado*– se fundó en 1946, cuando comenzó la época más negra de la violencia en Colombia. El semanario ofrecía el relato de crímenes famosos del mundo y del país, como el de José Raimundo Russi, el más célebre bandido de Bogotá a mediados del siglo XIX o casos recientes: “Uno de los más despreciables crímenes de la historia judicial de Colombia se cometió cuando una pandilla de desalmados, entre los cuales la principal instigadora era una mujer celosa, dio muerte a una muchacha joven, bonita y enamorada que creyó en las

²¹En el cual se inspira la película “El baúl rosado”, de la realizadora colombiana Libia Estella Gómez (2005).

promesas de cariño del que la condujera a su horrible suplicio. Fue un verdadero drama de amor, venganza y de traición de la más nefanda calidad" (25 de julio de 1946).

Además de las circunstancias políticas, con el despunte de la radio en Colombia se revivió la crónica folletinesca con su recurrencia a estereotipos sociales y a dramas pasionales. En el citado *Clarín* abundan las historias protagonizadas por la clase alta, como la titulada: "EL CORAZÓN NO SE VENDE, MADRE E HIJA LUCHARON POR EL CORAZÓN DEL MISMO HOMBRE: 'Aquella tarde, cuando doña Helena de la Cuesta, viuda de Quintana regresó a su casa, venía nerviosa y pensativa. En sus alcobas íntimas, sentada frente al tocador, contempló su rostro de mujer de 35 años, aún no ajado ni marchito...'" y continúa esta extensa crónica más parecida a un libreto de radionovela por el predominio de los diálogos.

En mayo de 1956 apareció el semanario *Sucesos*, fundado por un destacado grupo de periodistas de *El Espectador*, diario liberal clausurado por la dictadura. Felipe González Toledo y Rogelio Echavarría le dieron altura a la crónica policiaca, con sobrio estilo literario, "muy contemporáneo", como solían aclarar para que no los confundieran con burdos sensacionalistas.

El privilegio de dignificar la crónica de sucesos le queda a Felipe González Toledo, quien se ganó su paternidad en Colombia (aunque él prefería llamarla crónica de policía porque revelaba la condición humana con sus pasiones). El autor de *20 crónicas policíacas* (1994) por fin le dio un tratamiento riguroso y profesional, ajeno a las invenciones y lucimientos literarios que le imprimieron José Joaquín Jiménez –*Ximénez*– y otros colegas. En *El Espectador* y en *Sucesos*, González Toledo escribió las más apasionantes y veraces historias de sangre, sin añadirle drama al drama, con la contención de un buen alumno de Poe; historias que podían durar meses porque avanzaban al ritmo de las investigaciones judiciales.

González Toledo y los cronistas judiciales de las décadas del 40 y 50 escribieron sobre los crímenes más escandalosos de Bogotá como el de "Teresita, la descuartizada", una proxeneta asesinada por su amante italiano y los del doctor Juan Nepomuceno Matallana –*el Dr. Mata*–, que asesinaba a sus clientes adinerados y solitarios para quedarse con su fortuna.

Avanzada la mitad del siglo, aparecen modalidades de la crónica judicial correspondientes a nuevos delitos como el secuestro. En *Semana* del 18 de octubre de 1957, Leopoldo Pinzón relata bajo el título "¿Se hallan vivos o muertos?" la visita que hizo a las familias de los secuestrados de Calarcá (Caldas), drama que conmovió al país. Los cuatro secuestrados cayeron en poder de la chusma. Un relato vivo, tapizado de diálogos. El primero de una larga serie que no termina.

Asimismo desde finales de los años 40 y como rezagos de la violencia, adquieren protagonismo los bandoleros, que cobraban venganza por sus muertos en los campos con macabros intereses. Nombres de leyenda como Sangrenegra, Chispas, Desquite, Charro Negro, Lamparilla, Mariachi, Tarzán o Efraín González saltaban a los titulares y a los avisos de recompensa de primera plana.

La decadencia del género de la crónica judicial llegó con el auge de la prensa sensacionalista en los años 70, y como dijo el periodista judicial Jorge Cardona, “la reportería judicial vino a quedar en manos de mercachifles del periodismo de las morgues”²². En 1964, *El Espectador* fundó un diario de información local y de sucesos, *El Vespertino*, bajo la dirección de José Salgar. Allí se revivió el nombre tradicional de “Casos de baranda” para los crímenes e historias escabrosas, pero también para la denuncia de casos de corrupción y de carteles delincuenciales. Siguiéron *El Espacio* (1965), que todavía se mantiene en los primeros lugares de ventas; revista *Vea* (1971), y *El Bogotano* (1972), tabloides capitalinos que comenzaron a rebajar la calidad literaria de la crónica de sucesos.

En *Vea*, el reportero Henry Holguín pasó a la historia del periodismo amarillista con crónicas como la de la machaca (un bicho cuya picadura supuestamente obligaba a hacer el amor en un plazo de 24 horas); el jefe nazi Martín Borman en Bogotá, la guerra entre esmeralderos y las infaltables series sobre esoterismo y brujería que dejaron una radiografía de la capital oculta e ilegal durante los 30 años que circuló la revista.

“Crónica de tribunales” con visos de folletín

La crónica de sucesos tuvo variantes más especializadas como la llamada “crónica de tribunales” que pretendía dar un tratamiento más científico a la información, pero el cronista seguía consignando sus impresiones con ribetes melodramáticos. Esta crónica exaltaba las calidades oratorias de los abogados criminalistas y penales, y por ello recogía extractos de los mejores discursos, que devoraba un público afecto al antiguo género de la oratoria.

En 1915, en la *Gaceta Gráfica*, dirigida por el poeta Delio Seravile, saltan a primera página llamativas crónicas judiciales basadas en reproducciones de audiencias e indagatorias, con diálogos salpicados de apuntes del *reporter*. El asesinato por estrangulamiento de la señorita Carmen Casanova, ocurrido el 11 de noviembre de 1913 en su residencia de la Carrera Séptima de Bogotá, fue bautizado como “El crimen de la Aveni-

²²Cardona, Jorge, (1997) “Colombia: encrucijada de violencia sin color”, revista Chasqui, n° 60, diciembre, p. 24.

da”: “Este sensacional y ruidoso proceso está ignorado del público en su mayor parte. No se conocen las piezas que ponen de presente con vivas tintas el carácter de los principales actores del drama y que contienen el relato de emocionantes, acaso patéticas escenas, henchidas de palpitante vida y de hondo sentido trágico [...] Nuestros lectores tendrán ocasión de conocer estas piezas, *que adaptaremos al estilo novelesco*.²³ La sustancia no será alterada y procuraremos conservar hasta donde el buen gusto lo permita, las expresiones que espontáneamente se escaparon en las indagatorias” (7 de agosto de 1915).

En la crónica se reproducen casi textualmente las indagatorias a los distintos testigos y acusados del proceso. Incluso en una de las entregas se aclara la función del periodista: “Enfrente de un proceso, ¿qué debe hacer el periodista? Seguramente que no insertar en las columnas de su hoja las piezas descoloridas, aisladas y dubitativas del expediente; ha de apelar a las armónicas, categóricas y precisas en que conste la historia de los hechos. Su labor en este caso es muy parecida a la del Juez al trazar el auto de enjuiciamiento. Luégo (*sic*) vendrá la actuación fiscal y lo que a los ojos del periodista, que no ejerce funciones oficiales, carece de valor, lo adquirirá contra el acusado merced a razonamientos más o menos hábiles, más o menos fundados. Es decir, que *la labor de éste hasta aquí, será casi exclusivamente imaginativa*;²⁴ después ha de reducirse a reproducir con fidelidad acusación y defensa. Tal ha sido nuestra norma de conducta”.

Con esta declaración de principios y de procedimientos el periódico respondía a las acusaciones del abogado defensor de hacerle mala prensa al acusado. Así quedó registrado un curioso testimonio sobre los preceptos de la crónica de sucesos a la sazón, más comprometida con la literatura naturalista de finales del siglo XIX y con la moda del folletín que con el periodismo objetivo de la modernidad.

Según el cronista Alberto Sánchez de Iriarte, *El Dr. Mirabel*, la importancia del folletín “estriba en su material explotable. Venga emoción, avívese la curiosidad, crezca el enredo, asómense al capítulo de hoy nuevos episodios, actores e intrínquilis para el siguiente, salgan a la luz hechos pavorosos, temeridades inauditas, artilugios y combinaciones sorprendentes. Lo acertado es dividir el folletín en fragmentos de igual atracción, llevar siempre hacia un mayor extremo de interés, cortarlo al punto preciso en que la curiosidad se halle más excitada y hacerla que aguarde impaciente a lo que sigue mañana. El delito vale como un *sport*. El acon-

²³ *El destacado es de la autora.*

²⁴ *Idem.*

tecimiento ruidoso como un espectáculo [...] ¡Qué viva el folletín!" (*Cromos*, 4 de abril de 1925).

Cuando los casos involucraban a personajes de la alta sociedad, los periódicos multiplicaban las ventas publicando los textos completos de las audiencias. Así ocurrió con el proceso contra Jorge Zawadzky, director del diario caleño *Relator*, que dio muerte al médico Arturo Mejía Marulanda, con quien su esposa lo venía engañando. Durante mes y medio que duró el proceso (abril y mayo de 1935) *El Diario Nacional* publicó el desarrollo de las audiencias en primera página. El caso era seguido con avidez por los lectores de todo el país y el periódico bogotano no desaprovechó otro gancho indudable: la defensa del joven abogado penalista, Jorge Eliécer Gaitán, quien se anotó el triunfo.

En *El Gráfico* (1910), el semanario más moderno de la capital, también se publicaron crónicas de sucesos dignas de antología, por la gracia del estilo. Se advierte en sus cronistas un dejo de escepticismo e ironía, sano para la reconstrucción del crimen. A propósito de la muerte del señor Deogracias Montero, tras narrar el caso con los testimonios de los testigos y las hipótesis de la investigación, concluye el cronista: "Muchas diligencias tiene que practicar todavía la autoridad y muchas cuartillas les quedan por llenar a los noticieros, antes de que se averigüe con entera certidumbre cómo murió don Deogracias Montero. Entre tanto, ese tipo, colgado a su viga, con los ojos abiertos, los dientes al aire, una rodilla en tierra y las manos enguantadas, como se ve en nuestras fotografías, continúa preguntando: —Adivinen ustedes: ¿fue que me mataron o fue me pegué un tiro?" (27 de diciembre de 1913).

Crónica de suicidas en la "ciudad neurasténica"

Y es que ante un suicidio una de las primeras hipótesis en la investigación judicial y periodística era la de asesinato y hasta demostrarla reinaba la especulación. Una de las primeras causas que se atribuían al hecho era la locura. Sobre el suicidio de José Asunción Silva informó *El Correo Nacional* con una breve nota, achacando la determinación del célebre poeta a "lamentables perturbaciones mentales". Desde este suicidio, en 1896, quedó la melancolía en el ánimo de los bogotanos y en muchos el desespero que empujaba el dedo sobre el gatillo de una Smith y Wesson por diversas causas. Las causas y los métodos de suicidio –desde el típico envenenamiento hasta la explosión con dinamita– permiten conocer las patologías de la sociedad en sus distintas épocas.

Dado que el suicidio era un tema tabú, vetado por la Iglesia y sancionado por las gentes decentes, a finales de siglo XIX comenzaron a

aparecer notas sobre suicidas en la prensa liberal, aunque los cronistas les apuraban algunas gotas de moralina para que los católicos no siguieran el mal ejemplo.

En 1911 el satírico conservador *Comentarios* comenzó a publicar crónicas de suicidas, particularmente de “fámulas sentimentales” que se autoeliminaban por amor. “SIGUEN LAS FÁMULAS ATENTANDO CONTRA SUS PRECIOSAS VIDAS. El sábado la Policía sorprendió a Liboria Sabogal en el preciso momento en que tomaba el junco para irse camino de la colina eterna. Se le impidió que nos abandonara y fue conducida a la Central para que sosegara sus ímpetus. Indudablemente estas sirvientas, a fuerza de no amañarse en ninguna parte, ya no se amañan ni en el mundo” (27 de marzo de 1911). Minicrónicas donde se expresaba el sentir de una sociedad discriminatoria que se mofaba de sus criaturas más débiles.

Ese mismo año, en la columna de sucesos de *El Tiempo* se lee: “El suicidio está dando gran ocupación a los cronistas. Parece que el temple de las almas se acabase por nada, por nimiedades, quizá también por hondas desventuras: venga el revólver o el veneno o el narcótico fatal para alejar de una mente la tortura. El veneno y el puñal han sido los tópicos de moda, han sido los *champions* de la muerte” (31 de enero de 1911).

Pero en este arranque del siglo, el periódico que cultivó con mayor asiduidad la crónica de suicidios fue el sensacionalista *Gil Blas*. Más audaz si se tiene en cuenta que la mayoría de periódicos capitalinos habían firmado un pacto de silencio en 1914, por el cual los directores de los principales diarios se comprometían a no publicar nada relacionado con suicidios para evitar ideas contra el dogma católico y la propagación de la peste. Según el *Gil Blas*, la epidemia de suicidios que se estaba registrando en la capital, se debía a una “degeneración mental del individuo causada por los vicios” y la mejor forma de contrarrestarla era atacando su origen (27 de noviembre de 1916).

Estas crónicas sobre suicidios solían aparecer bajo un cintillo negro titulado “LA CIUDAD NEURASTÉNICA”, acompañado de un sumario, en el más puro estilo del folletín tan en boga a comienzos del siglo: “Un joven que pierde \$60.000 en papel moneda se da un balazo en el corazón”; “*El Pepón* se mete dos ‘pepazos’. Despecho por su Lucía. Era un *souteneur*²⁵ profesional”. Como decía una noticia: “En estos días de invierno la *ciudad melancólica* que cantó Bobabilla, se vuelve más neurasténica. Un cielo gris, que está siempre a ras de los tejados, pasando como una masa de plomo, invita a los temperamentos hiperestésicos a abandonar la lucha. Son muchos los que se fugan de la vida, en plena juven-

²⁵ *Un mantenido, chulo, rufián.*

tud, acosados por el mal de Werther". Sobresalen estas crónicas del *Gil Blas* por su sofisticada manera de narrar: títulos llamativos, diálogos, reconstrucción de escenas, punto de vista subjetivo.

Descontando la depresión citadina, entre las principales causas de los suicidios figuraban los desengaños amorosos. También la mala suerte en los juegos de azar: las casas de juego eran escenario privilegiado de riñas, pleitos y asesinatos, pero sobre todo de jugadores arruinados y abatidos sobre el tapete verde. Y otra causa muy sentida de los suicidios era la explotación de los usureros de la capital, que restaban a los obreros cada mes por lo menos la tercera parte de su ínfimo salario.

En los años 40, cronistas estrella como *Ximénez* en *El Tiempo* y Felipe González Toledo en *El Espectador*, cultivaron con original estilo la crónica de suicidios, al punto de que *Ximénez* metía en el bolsillo del suicida un poema apócrifo de Rodrigo de Arce (su *alter ego*), sin otro fin que crear una leyenda en torno a las muertes de los suicidas del salto del Tequendama. El cronista, a diferencia del perito judicial, iba adjuntando las pruebas de un caso de investigación a su relato fantástico sin paramientos en la verdad. Con toda ligereza, anunciaba en grandes titulares un caso de suicidio al que, según la categoría del finado, le hacía seguimiento durante días y semanas hasta tornarlo en asesinato, sin una línea de rectificación para los lectores.

Particularmente *El Tiempo* daba un tratamiento diferente a la crónica según la condición social de la víctima. "Una dama anuncia su muerte", "Un elegante desconocido se quitó la vida con gardenal", y los cronistas no entraban en detalles de mal gusto sobre las circunstancias de la muerte. En cambio, cuando la víctima era de clase baja, las crónicas abundaban en detalles humillantes desde el título: "Por amor se quitó la vida una chiquilla", "Un hombre se envuelve en su ruana y se le tira a un tren", "Humilde trabajador desconocido se suicida".

Las cartas fueron sin duda la única evidencia que tenían los cronistas para enfocar la historia del suicidio, pero a menudo ridiculizaron estas líneas desesperadas. "La intoxicación lírica fue la causante de la muerte de un preso que al suicidarse dejó 700 cartas de amor [...] Más parece que hubiese muerto por intoxicación de barata literatura romántica que por efecto de los barbitúricos", remató el reportero de *El Tiempo* (28 de febrero de 1944).

En cambio el maestro Felipe González Toledo, en un artículo de *Sucesos* titulado "El epistolario de los suicidas", presenta con todo respeto una breve antología de las cartas de los suicidas que fue recogiendo durante años de labor reporteril. "Se puede decir que los suicidas se dividen en dos grandes ramas: los que escriben cartas de despedida y

los que, sin pensar en el lápiz toman el brebaje tóxico o echan mano del revólver" (27 de julio de 1956). El propio González Toledo en 1953 escribió la gran crónica del primer "suicidado" político: Uriel Zapata, un defensor de los Derechos Humanos durante el régimen de Rojas Pinilla.

En estos mismos años el psicoanalista José Francisco Socarrás, columnista de temas de salud pública en *El Tiempo*, sostuvo que el aburrimiento bogotano había llevado a sus habitantes a estados límite de psicosis y neurastenia.

Crónicas de la pobreza

Al aburrimiento o "esplín" criollo se sumaba la pobreza de gran parte de la población en la capital colombiana. Los cronistas, sensibles a las injusticias sociales se convirtieron en portavoces de los desheredados recogiendo el testigo de Miguel Samper, quien desde un enfoque más sociológico que periodístico describió los más graves problemas sociales de la capital en su libro *La miseria de Bogotá* (1867).

El *Gil Blas* (1910) denunció los dramas de la miseria en Bogotá en crónicas desgarradoras de niños muertos de hambre y de víctimas de la desidia oficial. Entonces la disentería, la viruela, el tifo y otras enfermedades infecciosas hacían estragos entre la población más abandonada por falta de infraestructura sanitaria y políticas de prevención.

En *La Gaceta Gráfica* empezaron a aparecer con cierta frecuencia crónicas como la titulada: "Una visita al asilo de locas. Escenas macabras. Lo que comen las asiladas. La decana de las locas". En el primer párrafo, el semanario declara su intención con la serie: "Queremos que el pueblo culto, que lee y piensa, conozca todos los establecimientos penales de reclusión que existen en esta ciudad, para que no le sea un misterio la vida que se desliza detrás de los muros. Hoy iniciamos una serie de crónicas de los citados establecimientos, y ofrecemos una nota sensacional sobre la vida de las locas recluidas en 'El Aserrío'. Está por demás advertir que una cosa es lo visto y otra lo escrito, máximo cuando se escribe rodeados de las naturales trabas que una crónica descriptiva impone. Por muy vivaz que fueran nuestras frases, jamás alcanzarían a traducir con exactitud la impresión que se siente visitando una casa de infelices alienados" (24 de julio de 1915).

Con esta advertencia, el autor anónimo demuestra su conocimiento del género. Describe escenas crudas de los distintos patios de las locas donde se encuentran hacinadas cerca de 300 mujeres e intercala diálogos con las religiosas que las cuidan, las enfermas y la decana de las asiladas, que llevaba 37 años de encierro.

Este tipo de crónicas las retomará años después el cronista José Antonio Osorio Lizarazo, que publicó en *Mundo al Día* una serie titulada “La cara de la miseria”, recogida luego en un libro (1926). Él también se acercó a los manicomios, a las cárceles, a los orfanatos y a los lugares más olvidados, dejando relatos hiperrealistas del lado oscuro de la capital.

En 1927 el *Ruy Blas*, *El Tiempo* y *El Diario Nacional* iniciaron una campaña en defensa de los inquilinos bogotanos, víctimas de la codicia de los propietarios. Los periódicos hicieron una cruzada en pro de la rebaja de los arrendamientos que subían sin ningún control de las autoridades. En sucesivas crónicas se mostró la tragedia de estas “mansiones de pobrería” y de las viviendas populares carentes de servicios públicos.

Y a finales de la década del 50, cuando Bogotá presumía de metrópoli, un cronista de *El Espectador*, Marco Tulio Rodríguez, recorrió los llamados Cerros Orientales donde más de 10 mil personas vivían en condiciones infrahumanas, en las faldas de uno de los sectores más ricos de la ciudad. El cronista visitó varias veces esos barrios de cuevas y ranchos metidos en barrizales y denunció en su serie de crónicas el abandono del Estado, que dejó el problema a las damas de sociedad caritativas. Una “ciudad fantasma”, como la nombra Rodríguez, que pocos conocían, habitada en gran parte por los campesinos desplazados por la violencia.

En los años 80 el veterano cronista local de *El Tiempo*, Gabriel Cabrera, hizo su inmersión en Ciudad Bolívar, la zona más deprimida de la capital, con más de un millón de habitantes en su momento. Con sentido crítico recogió las historias pasadas y presentes del sur profundo y resaltó la lucha por la supervivencia de sus pobladores.

La crónica de fantasmas

Pero los protagonistas de las crónicas no son solo los vivos; también los muertos. Una compilación titulada *Crónicas y supersticiones de Santafé de Bogotá* (1926), da cuenta del masivo regusto por estas historias que desde los tiempos de la Colonia circularon como leyendas urbanas. Cuenta el historiador Alfredo Iriarte que en 1912 la ciudad se estremeció con la noticia de que el fallecido capellán de la iglesia de San Victorino vagaba por los alrededores del barrio. Los agentes de policía que vigilaban el lugar dieron aviso y una noche se congregaron cientos de personas en la plaza de San Victorino a esperar a que el fantasma hiciera su aparición a la una de la mañana, como acostumbraba. Pero los cronistas no vieron nada y así quedó enterrada la historia.

A partir de 1915, en el *Gil Blas* comenzaron a aparecer casos de fantasmas y desaparecidos propios de la prensa popular, pero el más fascinante lo protagonizó el misterioso señor Juan Máximo Gris, que ocupó por un par de años estas hojas. Se informó sobre el aparecido en julio de 1916 y cada cierto tiempo volvía a ser noticia. Numerosos lectores escribían al diario confirmando la existencia del personaje vestido de gris que, como rasgo excepcional, hacía predicciones sobre la realidad nacional e internacional y dejaba su tarjeta de visita.

El 3 de octubre de 1927, a su regreso de México, Porfirio Barba Jacob empezó a trabajar en *El Espectador* como jefe de redacción. El 20 de octubre apareció en primera plana el primero de una serie de reportajes insólitos sobre un duende que visitaba a una niña en una casa embrujada del barrio San Diego. Como *El Espectador* era un periódico veraz y honesto, nadie sospechó el engaño: *Juan sin miedo* era el poeta que dio su gran golpe publicitario para duplicar las ventas del diario. Como Barba Jacob era profundo conocedor de la prensa amarillista de Estados Unidos y de México, convirtió el folletín en la sensación porque los vecinos del barrio empezaron a buscar pistas del duende enamorado. Entonces el jefe de redacción trasladó el fantasma al otro extremo de la ciudad. Y la jugada maestra, el clímax del folletín, fue presentarle a los lectores el testimonio gráfico del fantasma: la mano del cronista embadurnada en tinta.

A todas estas, habría que recordar que en los años veinte estuvo muy de moda Arthur Conan Doyle, médico, socialista y apóstol espiritista, que presidió en París el Primer Congreso Mundial Espiritista. De allí surgió esta tendencia a inventar y a cubrir fenómenos paranormales en la prensa.

Las crónicas de fantasmas se siguieron escribiendo hasta casi finales del siglo. Es el caso de la reportera Alegre Levy, que publicó "En La Candelaria: cacería al fantasma Irene" (*El Tiempo*, 2 de noviembre de 1975), una deliciosa crónica en la que relata la experiencia que tuvo con un grupo de personas entre escépticos, videntes y espiritistas en una vieja casona del barrio colonial.

La crónica ingeniosa

El género que cobró más fuerza en las primeras décadas del siglo XX en la prensa colombiana fue el de la crónica entendida como ejercicio de estilo por su sintonía con las exigencias del periodismo moderno: novedad, rapidez, atracción. El comentario breve, agudo,

original y ameno sobre los vertiginosos cambios que se estaban produciendo en la sociedad.²⁶

En esta acepción la crónica literaria puede ocuparse tanto de temas de actualidad como intemporales. Interesa la mirada del comentarista, su visión a la hora de interpretar los hechos y de orientar a la opinión. Y estos cronistas gozaron de tal estatus en la prensa colombiana que conformaron la Asociación Colombiana de Cronistas, encabezada por el antioqueño Luis Tejada, “el príncipe de los cronistas”.

Debido a la percepción moderna de la realidad que tenía el escritor antioqueño, la crónica alcanzó las más altas cotas de calidad. Cuando Luis Tejada comenzó a publicar sus crónicas en *El Gráfico* fue presentado así: “Es un escritor diario, paradójal, irónico y alado. La crónica es un género que nace en nuestro diarismo. El público de hoy no pide al cronista relación detallada de los hechos, sino el comentario ligero y galante, que lo haga pensar un momento”.

El Espectador fue el periódico que dio mayor impulso el nuevo género y en 1920 empezó a publicar las columnas de Tejada “Gotas de tinta” y “Mesa de redacción”, compendios del “filósofo de lo pequeño”, que se ocupaba de temas aparentemente insignificantes: el sombrero, la corbata, la butaca o las ceremonias domésticas, los cuales le inspiraban sencillos y lúcidos razonamientos. Aunque también abordó temas complejos de la vida política y agitó las banderas de la justicia social, fiel a su credo revolucionario. Fue el *padre padrone* de esta crónica ágil que durante toda la primera mitad del siglo XX se vertió en las columnas de la prensa como aperitivo literario.

Antes de él desbrozaron camino cronistas de vena crítica e hilarante como Clímaco Soto Borda (*Casimiro de la Barra*), Carlos Villafaña (*Tic Tac*), Joaquín Quijano Mantilla, Julio Vives Guerra, Alberto Sánchez Iriarte (*El Dr. Mirabel*), Armando Solano (*Maitre Renard*), José Mar y Eduardo Castillo, entre tantos otros herederos de cuatro tradiciones: la anglosajona (Swift, Twain), la francesa (Voltaire, Anatole France), la española (Larra, Azorín, Clarín) y la latinoamericana (Martí, Darío y Palma). El último escritor peruano, Ricardo Palma, autor de las famosas *Tradiciones*, llegó a tener tanta acogida en la capital que se le levantó una estatua frente a la colonial iglesia de Las Aguas.

También en el siglo pasado se cultivaron otras modalidades de la crónica, como la social, la teatral, la taurina, la parlamentaria y la de viajes.

²⁶ Ver La crónica en Colombia: Medio siglo de oro, *Biblioteca Familiar Colombiana*, Bogotá, 1997, de esta autora. En el prólogo se ofrece un panorama sobre el devenir de la crónica en este periodo. Disponible en la colección virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

Todas ellas con un desarrollo fascinante. Pero quedan para la próxima entrega, como diría el folletinista.

CRÓNICA Y CIUDADANÍA EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN NEOLIBERAL: LA ESCRITURA CALLEJERA

Juan Poblete

University of California-Santa Cruz, Estados Unidos

*La gramática prófuga del grafitti que ejercita su letra porra rayando los muros
de la ciudad feliz, la cara neoliberal del continente, manchada por el rouge
negro que derraman los chicos de la calle.*

Lemebel, "Cómo no te voy a querer", 37

Introducción

El género crónica goza en estos momentos de muy buena salud. Es cada vez más usado para describir productos textuales y de hecho se enfrenta hoy a su institucionalización cultural. Como ocurriera con el testimonio en 1970 cuando Casa de las Américas creó su premio anual en esta categoría, el género acaba de recibir su espaldarazo institucional (simultáneamente académico y editorial) con la concesión del Primer Premio de Crónica Seix Barral, en 2006. Notable además es que en esta primera ocasión el premio haya sido concedido al escritor argentino residente en los Estados Unidos Hernán Iglesias por su proyecto *Golden Boys de Nueva York* (Crónicas Seix-Barral). Esto es notable no solo porque otra de las menciones honrosas recayó también en un escritor latinoamericano residente en Nueva York, lo que nos habla de las nuevas territorialidades de lo latinoamericano en un mundo globalizado, sino también porque en vez de hacer, como otros muchos e importantes textos latinoamericanos, la crónica de los desposeídos y los desplazados, de los pobres y las víctimas del neoliberalismo, la de Iglesias es la crónica de los superpoderosos y jóvenes yuppies que desde Nueva York y el corazón de la banca internacional enfrentaron y tal vez hasta manejaron el colapso de la economía argentina. Se podría pensar que hay algo perverso en este trastrueque (y tal vez lo haya). Sin embargo es posible también destacar como la crónica aparece así casi indisolublemente ligada a la crisis y transformación neoliberal de las economías y las sociedades latinoamericanas. Si el neoliberalismo ha sido el contenido de estos

últimos decenios de la historia del continente, la crónica parece haber devenido uno de sus significantes preferidos. Hay pues un signo cultural cuyo significado es esta experiencia y cuya forma es la crónica.

En este trabajo me interesa entonces proponer que la crónica contemporánea es un género que, entre otros aspectos de la vida actual, explora a menudo las fisuras (pero también las posibilidades) de las formas de ciudadanía existentes y emergentes en un contexto de globalización neoliberal. Para hacerlo me ocuparé primero de las conexiones entre literatura y ciudadanía nacional, luego del concepto de ciudadanía mismo y de la relación entre ciudadanía y juventud. Finalmente analizaré dos textos cronísticos: uno del mexicano/salvadoreño/estadounidense Rubén Martínez y otro del chileno Pedro Lemebel en que se tematizan las relaciones entre las transformaciones sociales neoliberales y los jóvenes que han vivido sus consecuencias. Esta figura, la del joven marginal, situada como presencia fáctica en el espacio normativo y excluyente del estado nacional en tiempos de globalización neoliberal me permitirá explorar aquellas fisuras y posibilidades de la ciudadanía en tiempos de globalización.

Literatura y ciudadanía nacional

La relación entre la vida social y el discurso escrito (en sus varios géneros y formatos) es una relación histórica y fluctuante en donde las formas de la representación adquieren, pierden o recuperan su capacidad de expresar y dar cuenta de una realidad específica, según varían las demandas sociales y las posibilidades tecnológicas que vehiculan tal visión. La crónica nació tanto como mediación entre Europa y América en el llamado editor de tijeras cuya labor era simplemente elegir, recortar y pegotear los materiales que venían ya preparados del exterior, cuanto como lugar de entrada de una sensibilidad popular centrada en el caso sensacional o espectacular que permitía una sociabilidad amplia y popular basada en un conocimiento y una sensibilidad compartidas que no pasaban, además, por las vías de distribución desigual del capital cultural que la escuela nacional empezaba a instaurar y promover. De este modo, el espacio textual de la crónica cumplió funciones de intermediación cultural entre una narrativa popular, lo que Jesús Martín Barbero llama una matriz cultural popular, y el imaginario tendencialmente masivo e industrializado de la naciente prensa de masas (Martín Barbero, 1987 y Sunkel, 1985).

Por otro lado, en otra de sus versiones, la crónica es el género a través del cual se especializa el gran escritor latinoamericano adquirien-

do por vez primera una independencia respecto al patrocinio estatal o eclesiástico. Como lo demuestran Ángel Rama y Julio Ramos, la crónica es además el vehículo textual con el cual el escritor modernista construye su especificidad discursiva en la crítica a la modernidad y a la modernización positivista de la sociedad latinoamericana. La crónica funciona aquí como un espacio que permite la articulación del escritor con el mercado y, a la vez, como la superficie que registra el programa de crítica negativa de dicho mercado y su modernidad que –como definición de sí mismo– el nuevo escritor se autoconfiere (Rama, 1970 y Ramos, 1989). Dados estos orígenes múltiples, no debería extrañarnos que hoy –en una nueva encrucijada de transformaciones culturales profundas con el consiguiente desafío a las jerarquías culturales existentes– la crónica (re)aparezca, al menos en mi hipótesis, como el espacio para contemporáneos fenómenos de mediación entre la nueva organización de la producción intelectual y nuevas formas de discursividad pública, entre nuevas prácticas y demandas de consumo lector y los géneros escriturarios dominantes, entre los imaginarios nacionales y urbanos y las formas de discursividad globales.

En este contexto resulta sugerente la hipótesis de José Joaquín Brunner acerca del carácter épico de la sociología y de su ya secular lucha con la novela por el derecho a autoconcebirse como la representación más ajustada y comprensiva de las complejidades de lo social. Ocupada de los grandes procesos, de los macrorrelatos y las macrovisiones de la modernización, dice Brunner, la gran sociología –que propugnó, por ejemplo, las grandes épicas del desarrollo– podría estar “en vías de desaparición, ahora que los ‘grandes relatos’ parecen haberse desacreditado y las micro-representaciones de la vida cotidiana se hallan mejor servidas por los medios de comunicación” y la novela (Brunner, 1997:31). Brunner continúa:

“Ni las grandes categorías sistémicas del lenguaje de la sociología, ni sus pequeños conceptos de interpretación de la vida cotidiana, parecen sostenerse en pie frente al doble embate del Banco Mundial y la novela contemporánea. Aquel describe y analiza más fehacientemente los sistemas y proporciona además manuales para actuar sobre ellos. Y ésta representa más ricamente los elementos de la vida interior y colectiva” (28).

El sociólogo chileno atribuye además a la novela el mérito de proporcionar “un punto de vista, desde la actualidad, sobre la contemporaneidad”. Por mi parte, yo quisiera sostener que dicha capacidad ha (re)encontrado en la crónica un “nuevo” vehículo de larga data en la

historia de las interfaces entre oralidad y escritura, vida cotidiana y sistemas de representación y circulación discursivas en América Latina. Hay en ella eso que Pedro Lemebel ha llamado el “hacer graffiti en el diario” o “panfleteo en la radio”²⁷ y que otros han llamado “narrativas de urgencia” o visto como característica de géneros alternativos como el testimonio que supuestamente señalarían también, el fin de la literatura de ficción y el comienzo de una era post-literaria (Beverley, 1993).

Como la novela para Brunner, la crónica tiene en mi hipótesis la cualidad de proponer una articulación diferente entre temporalidad, representación y recepción, al mismo tiempo que se instituye como una alternativa en la producción de esos manuales para vivir la cotidianidad. Alain Touraine por su parte, ha señalado que en los movimientos sociales –que se multiplican en las urbes latinoamericanas y mucho más allá de ellas y que la crónica a menudo tematiza– el objetivo es “el control de la historicidad”, definiendo a ésta como “el conjunto de modelos culturales que rigen las prácticas sociales”²⁸. En la confluencia de ambas propuestas, podemos postular que la crónica ofrece la posibilidad diaria de articular los significados de la vida cotidiana en la lectura o escucha de un texto transmitido por medios modernos de comunicación masiva. O que, como señala Susana Rotker hablando de la experiencia de la violencia urbana en América Latina, allí donde “el idioma de las cifras” pierde efectividad para comunicar dicha experiencia, ya sea porque se repite interminablemente o porque se encierra en el lenguaje especializado de los expertos, surgen los relatos orales y las crónicas que los acogen como “saberes originales” para narrar lo inexplicable (Rotker, 2000:8). Desde este punto de vista entonces, la crónica funciona recogiendo –en tanto sucedáneo contemporáneo– la versión posmoderna de los roles históricamente adjudicados a la novela de costumbres cuyas pautas debían funcionar simultáneamente como manuales de socialización y de nacionalización de los ciudadanos.

En otra parte he sugerido que la novela de costumbres nacionales desarrollada en el siglo XIX por autores como Alberto Blest Gana e Ignacio Manuel Altamirano en Chile y México, respectivamente, se unía a un

²⁷Dice Lemebel: “me he sentido cómodo en la radio [en donde lee sus crónicas], me he sentido más prolífico en tanto mis escritos los retorno a la oralidad desde donde salieron, y los reinstalo en la oralidad ciudadana. Me gusta esa especie de panfleteo de mis textos antes de transformarlos en libro” en Mellado, Marcelo, “Entrevista con Pedro Lemebel, géneros bastardos”, *Textos profanos*, 1, noviembre de 1997, p. 2.

²⁸Citado por Arturo Escobar en “*Cultura, Economics and Politics in Latin American Social Movements Theory and Research*” p. 71, en Escobar, Arturo y Sonia Álvarez, (edit.) (1992) *The Making of Social Movements in Latin America. Identity, Strategy and Democracy*, Boulder: Westview Press.

proyecto de nacionalización de la cultura desarrollado desde la reorganización del estado. En este esfuerzo, el texto nacional se encargaba de ligar la cotidianidad vital y lingüística de los nuevos y emergentes públicos mesocráticos con los nuevos formatos (como la novela y el folletín) que la industria editorial europea ponía a su alcance. Clave allí eran la explicación y constitución de *un orden* en el cual el público, los autores y el estado tenían su rol asignado (Poblete, 2004).

En la crónica contemporánea, en cambio, podemos apreciar procesos todavía parcialmente similares y, en parte, ya radicalmente diferentes. La crónica de Monsiváis o Lemebel intenta aún conectar la vida diaria y sus lenguajes con el texto escrito como una forma de alcanzar a un público amplio con un mensaje vehiculado masivamente por medios modernos de comunicación. Sin embargo, en un momento epocal en que el estado se retira y jibariza –abandonando muchos de los compromisos históricos que se había autoasignado en el largo siglo de la modernización– la crónica ya no tiene las pretensiones estratégicas de largo aliento ni los afanes de totalización de lo social que animaron la novela decimonónica y su institucionalización canónica. Más que constituir ciudadanías modélicas dentro de lo nacional-estatal o explicar un orden, las crónicas despliegan hoy la resignación (pero también las múltiples posibilidades) del panfleto mediático que busca explicar provisoria y contingentemente un *desorden* de lo social. Instaladas en el aquí y en el ahora, buscan así intervenir en el cotidiano cultural de públicos diversamente heterogeneizados, desplegando las destrezas y los recursos de lo táctico.

Ciudadanías marginales: entre la visibilidad y la invisibilidad

En los estudios sobre el concepto de ciudadanía hay por lo menos dos grandes vertientes: la liberal que basa el concepto en la idea de los derechos del individuo y la comunitaria que lo entiende a partir de la integración de ese individuo en la comunidad política que le da sentido y derechos. Para la primera línea de pensamiento, los derechos del individuo deben ser protegidos de la intromisión del estado; para la segunda esos derechos derivan de la vida en comunidad. Si para los liberales, que siguen en esto el modelo romano, la ciudadanía es un estatus que caracteriza al individuo y lo protege; para los comunitarios, que siguen aquí el modelo griego de la participación en la polis, dicha ciudadanía es el resultado de una práctica, la vida política en comunidad.

En ambos casos, sin embargo, la ciudadanía funciona simultáneamente como una forma de inclusión y de exclusión. La polis griega ex-

cluía a los esclavos y a las mujeres. El estatus romano del ciudadano se basaba no solo en la limitación negativa de la intromisión estatal en la vida del ciudadano sino también en su carácter de propietario, con la consiguiente exclusión de los proletarios. Desde sus orígenes entonces, la ciudadanía ha sido siempre una forma de establecer distinciones que llevaban a la inclusión/exclusión de ciertos sujetos.

Desde otro ángulo, el histórico, la ciudadanía ha sido con frecuencia descrita como un proceso evolutivo de expansión progresiva en que a partir de un núcleo, la relación entre el individuo y la comunidad política de su tiempo, el concepto se ha ido ampliando para seguir las múltiples formas de incorporación formal de nuevos sujetos a la vida política y productiva. Este es el gran aporte historizante de T. H. Marshall: si las bases de la ciudadanía habían sido establecidas a partir de la experiencia greco-romana o de la post-revolucionaria francesa, Marshall incorporará en su famoso texto de 1950, *Citizenship and social class and other essays*, la experiencia de la industrialización británica para sostener que la idea de ciudadanía debía ser extendida más allá de sus acepciones civil (los derechos del individuo) y política (el derecho al voto y la representación) para añadir una dimensión social que indicaba ahora la incorporación de nuevos segmentos de la población al estado. De esta manera, la ciudadanía que había pasado en su relación con una entidad territorial y política de la polis griega al imperio romano y de éste a las villas y ciudades medievales, pasaba ahora finalmente de una ciudadanía basada en la vida urbana a otra fundada en la experiencia del estado. El cambio social y no solo los valores normativos hacían que el concepto de ciudadanía tuviese que dar cuenta ahora de los derechos de las clases trabajadoras que la industrialización había incorporado a la vida nacional. En la historia inglesa, sostenía Marshall, cada siglo a partir del XVIII había incorporado una nueva dimensión de la ciudadanía. El siglo XVIII había sido el de los derechos civiles, el siglo XIX el de los derechos políticos y el XX sería el de los derechos sociales. Esta última forma de ciudadanía aseguraba a todos los ingleses en tanto integrantes de la vida nacional bajo el estado democrático el acceso a un mínimo estatus económico, a una cierta seguridad y a una vida decente. A partir de la obra de Marshall, se percibe una cierta contradicción entre el capitalismo y la ciudadanía social. Mientras el primero fomenta las diferencias de clase, la segunda se basa en una cierta igualdad compartida por todos los ciudadanos.

A la crítica social democrática representada por Marshall han de unirse hoy, según Gershon Shafir, a quien he seguido en este resumen sobre la trayectoria histórica del concepto de ciudadanía, la crítica nacionalista (que identifica estado y nación como origen de los derechos ciu-

dadanos), la feminista (que insiste en que la ciudadanía debe renunciar a la idea del ciudadano abstracto y a su dependencia de la distinción público/privado para incorporar a las mujeres) y la multiculturalista que surge a menudo de la experiencia de los inmigrantes y de aquellos desplazados por los nuevos procesos de transnacionalización y globalización. Es esta última experiencia la que me interesa analizar aquí en las crónicas de Lemebel y Martínez sobre los jóvenes marginales en Santiago de Chile y en Los Ángeles, Estados Unidos. La hipótesis es que en estos textos se da cuenta de la masificación de una forma compleja de ciudadanía que responde tanto a mecánicas de alta visibilización social como de profunda exclusión e invisibilización. La crónica urbana aparece en esta hipótesis como una forma escrituraria capaz de dar cuenta de estas dinámicas sociales sin distorsionarlas o subsumirlas a la lógica de un solo principio sea éste el de la clase social, la nacionalidad, la edad o el género sexual. De este modo, la crónica se liga también a un cierto retorno relativo a la conexión entre ciudadanía y ciudad (ahora globalizada).

Crónica y marginalidad juvenil

De acuerdo a Martín Hopenhayn la ciudadanía en América Latina ha sido descentrada. Este es el resultado del proceso de globalización, y afecta centralmente tanto al principal referente político de la ciudadanía, el estado, como fragmenta y diversifica los espacios y las formas en que aquella se manifiesta. El estado nacional aparece cada vez más incapaz y limitado frente a los organismos internacionales, los poderes globales fácticos y la irrupción de discursos vehiculados por los medios masivos transnacionales y las nuevas tecnologías en su territorio. Además la cultura se ha transformado, para bien y para mal, en uno de los espacios políticos por excelencia planteando tanto el desafío de incorporar la multiplicación de diferencias de y en lo social sin homogeneizarlas como la necesidad de producir nuevas formas de agregación de demandas que vengán a sustituir o al menos a complementar las debilitadas capacidades de los actores tradicionales de lo público y lo político (estado, partidos, sindicatos).

Esta nueva ciudadanía descentrada afecta especialmente a los jóvenes de bajos recursos. El colapso de los grandes relatos épicos de lo social (el socialismo, la revolución, la transformación radical) ha restado a estos jóvenes algunas de las importantes posibilidades de protagonismo social de que gozaron en los años sesenta y setenta del siglo pasado. Aunque por edad y por definición todos los jóvenes sin distinción de clase están en el proceso de encontrar formas de dotar de sentido a sus

vidas, en los jóvenes populares esta necesidad de proyección simbólica es particularmente aguda frente a la falta de alternativas de proyección material o económica. Las funciones de coordinación y movilización y las promesas de protagonismo social que caracterizaban aquellos relatos revolucionarios han dejado paso a un vacío difícilmente llenable con las formas propuestas por una sociedad global de mercado (Hopenhayn, 2005:215-252). De este modo los jóvenes son visibilizados ahora de maneras diversas por tres discursos tradicionales que los constituyeron en objeto de estudio: el económico, el jurídico y el de la oferta y el consumo cultural. Mientras los dos primeros –en el medio de la reorganización neoliberal de las economías y la llamada “flexibilización de la fuerza de trabajo”– actúan ahora como formas de exclusión y limitación del horizonte popular juvenil de posibilidades; el tercero ofrece formas complejas y a menudo contradictorias de participación e inclusión (Reguillo, 2000:26-27). En este contexto quiero ahora analizar dos textos, uno del mexicano/salvadoreño/estadounidense Rubén Martínez y otro del chileno Pedro Lemebel.

Rubén Martínez es un destacado autor de lo que en inglés se llama *creative non-fiction*. Profesor en la Universidad de Houston en Texas y colaborador de una serie de diarios, revistas y canales de televisión, Martínez es además autor de *The New Americans* (The New Press, 2004), *Crossing Over: A Mexican Family on the Migrant Trail* (Picador, 2002), *Eastside Stories* (junto con Joseph Rodríguez, Powerhouse Books, 1998) y *The Other Side: Notes from the New L.A., Mexico City and Beyond* (Vintage, 1993). En cada uno de estos libros Martínez ha explorado lo que podría denominarse la nueva condición global de los Latinos en los Estados Unidos, ocupándose de la experiencia de la migración, la incorporación a la sociedad dominante o su ausencia, la condición del migrante y, a menudo, de los jóvenes en la megaciudad globalizada. Es este último aspecto el que me interesa aquí.

En “Going Up in L.A.” fechado en abril de 1989 y que es hoy parte de *The Other Side: Notes from the New L.A., Mexico City and Beyond*, Martínez hace la crónica de un grupo de grafiteros jóvenes en Los Ángeles. Como ocurre con frecuencia en este tipo de crónica, uno de los desafíos centrales de Martínez es cómo contar esta historia desde adentro, sin tergiversarla o distorsionarla con consideraciones morales o políticas externas, sin por eso perder de vista el macro contexto social en el cual tiene lugar. De manera análoga a la situación de la literatura indigenista o de las crónicas coloniales descrita por Antonio Cornejo Polar para el Perú, Rubén Martínez, se ve enfrentado al desafío de hablar con cierta fidelidad sobre la situación de estos jóvenes en una ciudad

globalizada para un público anglo-metropolitano que aplicará sus propias formas de traducción e inteligibilidad al texto. Para hablar del otro étnico y social dentro de un sistema de representación que no es el de los dominados, Martínez elige hacer de esta heterogeneidad un elemento constitutivo de la trama y de la densidad formal y semántica de su texto (Poblete, 2006).

Al nivel formal el texto oscila entre el testimonio, el reportaje periodístico con fuerte presencia de la voz autorial y la investigación etnográfica. Dicha heterogeneidad formal se constituye en un llamado a establecer entre texto y lectores un contrato de verosimilitud diferente al canónico que regula el espacio de interpretación de textos genéricamente más puros, sean ficcionales o no-ficcionales. Como en el testimonio hay aquí la alianza entre un intelectual y sujetos populares que intenta darle voz en los discursos y canales dominantes a los que no tienen acceso a ella. Como en el nuevo periodismo y en la autobiografía encontramos también la renuncia a toda pretensión de neutralidad y la incorporación de un punto de vista y una presencia autorial fuerte. Como en la etnografía hay aquí, finalmente, el esfuerzo por iluminar una macrosituación por la vía de su manifestación concreta en un microcontexto o más precisamente en la experiencia real de dos o tres de estos jóvenes. Todos estos elementos insisten, además, en asociar la historia de estos jóvenes con aquella otra historia global de complejidades geopolíticas de la que los lectores metropolitanos han sido participantes privilegiados aunque sin tener conciencia de ello. Este es el desafío formal y semántico que la crónica latina de Martínez enfrenta en los Estados Unidos.

Como ocurre con frecuencia en la crónica de Martínez el texto comienza justo después del desastre y se despliega entre el pasado y el presente para tratar de explicarlo. A veces la violencia es natural como en el caso del terremoto salvadoreño de 1986, más frecuentemente se trata de un accidente en que mueren varios inmigrantes perseguidos inmisericordemente por la policía de inmigración o, como en la crónica que nos ocupa, justo después de que uno de los protagonistas de la historia, Prime, es baleado en su casa con una ráfaga disparada desde la calle por un auto al paso perteneciente a una banda latina rival.

Prime, quien al momento de su "accidente" tiene 17 años, es además de hijo de padres que sobreviven de la seguridad social en un barrio pobre lleno de criminalidad, un miembro fundador de un grupo de grafiteros de Los Ángeles: K2S-STN (Kill to Succeed-Second to None, Matar para tener éxito-Los sin par o los inigualables). A partir de esta condición de "artista" del muro, Martínez pasa a tejer sutilmente una trama en que la calidad del arte producido por Prime y sus amigos con-

trasta con la radical falta de expectativas de progreso social e incluso con una baja esperanza de vida. La crónica se mueve entonces entre la cercanía a la perspectiva de Prime manifiesta tanto en sus declaraciones como en sus graffiti, y la distancia crítica y final del cronista que conoce las estadísticas. La vida de Prime ilumina e ilustra las nuevas formas de territorialización y reterritorialización involucradas en el proceso de globalización de los latinos en Los Ángeles. Como muchos migrantes Prime y sus amigos viven una relación ambigua con dos tipos de territorios físicos y culturales: el del origen étnico que los conecta con sus lugares de nacimiento o el de sus padres, la familia y los espacios privados del hogar, y el de la (falta de) inserción en el espacio social dominante. Frente a estos dos territorios los jóvenes reclaman un tercero, el de las murallas en la ciudad en donde registran sus formas de pertenencia y diferencia.

El lenguaje de los grafiteros y el de la crónica que relata las peripecias de su arte público, se mueven entre la guerra y su sublimación por la vía del muralismo urbano. Términos como “bombers” (atacantes) que “tag” (marcan) y “terrorize” (aterrorizan) una pared se contraponen a “artists” (los grafiteros) y “writing” (que es el arte del grafitero). Esta oscilación da cuenta de la posición liminal de los sujetos involucrados, a menudo situados a medio camino entre la pertenencia a las bandas o pandillas y su actividad artística. Así cuando el club juvenil Radio-Tron que ofrecía, entre otras, clases de graffiti cerró sus puertas “everybody started getting into the gang thing’ says Primo D. There was nothing else to do” (111) (“Todo el mundo empezó a meterse en la onda de las pandillas. No había nada más que hacer”). Por otro lado, cuando Prime es baleado, Duke, uno de sus amigos artistas se siente tentado de responder con balas a la agresión, pero “he checked himself. ‘The art took me out of the trip [...] It helped me to look at this world in a more positive sense” (116) (“Se contuvo. El arte lo ayudó a salir de esa volada. Lo ayudó a mirar el mundo desde una perspectiva más positiva”). Esta mezcla de lenguajes explica los frecuentes “desafíos” que una cuadrilla de grafiteros hace a otra para determinar cuál es la mejor y a quién pertenece un territorio: “Like breakdancers, writers ‘battle’ each other. The spoils of victory may include several dozens spraycans and the appropriation of a writer’s tag” (114) (“Como los breakdancers, los escritores se enfrentan en ‘batallas’. El botín suele incluir varias docenas de tarros de pintura en aerosol y la propiedad de la firma distintiva de un escritor”).

Esta mezcla entre enfrentamiento social sublimado, terapéutica, expresión, demarcación y apropiación fáctica de espacios públicos, habla de un reclamo que simultáneamente exige y produce visibilidad y

reconocimiento social. Es una forma híbrida de ciudadanía, patologizada por la policía y las autoridades municipales más preocupadas de la represión y la contención que del mensaje o el discurso que estos jóvenes enarbolan para hablar de sus necesidades. O en las palabras de uno de los entrevistados de Martínez: "They want to communicate something to us. And we are not listening" (120) ("Ellos quieren comunicarnos algo. Y no los estamos escuchando").

Incluso cuando esa visibilidad es alcanzada, no es ajena a las otras formas de discriminación que afectan a los jóvenes étnicos en la megalópolis. En este caso beneficia sobre todo a las cuadrillas (crews) de grafiteros blancos (West Coast Artists) que reciben ocasional cobertura periodística en publicaciones importantes como el *Los Ángeles Times* en desmedro de grupos étnicos como K2S-STN que solo la reciben en formas y medios alternativos como la crónica de Martínez.

En última instancia el texto de Martínez intenta dar cuenta por escrito de algo que escapa al radar del periodismo sensacionalista y al de las ciencias sociales: los jóvenes inmigrantes o hijos de inmigrantes pero también muchos jóvenes blancos de los sectores populares se ven enfrentados a un déficit sustancial de las formas clásicas de ciudadanía y desarrollan prácticas alternativas para llenarlo. La representación de este déficit y de las respuestas que produce en los jóvenes exige una forma híbrida que permita expresar su complejidad a medio camino entre la delincuencia y la resistencia en el contexto de nuevas territorialidades transnacionales que atraviesan la ciudad global. La crónica cumple esa función.

Al otro lado del mundo, pero siempre bajo los efectos de la globalización neoliberal de la megaciudad, Pedro Lemebel habla también a través de la crónica, de aquello que siguiendo la clásica canción del grupo chileno de rock Los Prisioneros podría ser llamado "el baile de los que sobran". Lemebel ha publicado: *Incontables* (cuentos, 1986); la novela *Tengo miedo torero* (2001), y cinco libros de crónicas: *La Esquina es mi corazón* (1995), *Loco Afán. Crónicas de sidario* (1996), *De Perlas y cicatrices. Crónicas radiales* (1998), *Zanjón de la Aguada* (2003) y *Adiós Mariquita linda* (2004). Los textos de *La Esquina es mi corazón* son crónicas extraordinarias sobre la marginalidad social y sexual en el espacio urbano de Santiago de Chile. Crónicas sobre el placer y la violencia, el deseo, la fiesta, los espacios alternativos, la colonización de la vida, la saturación de la experiencia o su negación en los límites constrictores del mercado y el consumo o la falta de consumo. De entre ellos quiero centrarme en dos: "La Esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)" y "Cómo no te voy a querer (o la micropolítica de las barras)".

Como muchos otros textos de este libro, las dos crónicas que analizo participan de lo que podría llamarse la poética fundamental de este Lemebel. Me refiero a lo que Lemebel llama aquí “la pasión ciudad-anal”. Esta pasión se despliega en una trayectoria urbana marcada por el epígrafe de Néstor Perlongher que precede y preside el texto:

“Errar es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra ‘conoce’ en/con su desplazamiento”.

Este cuerpo yerra en al menos dos sentidos: se expone, por un lado, a prácticas que desafían las convenciones sociales de la heteronormatividad y, por otro, vagabundea como un *flâneur* baudelairiano y benjaminiano conociendo su ciudad con y en los cuerpos de los ciudadanos. La pasión ciudadanal combina entonces el afán de entender las formas de vida de los ciudadanos con el ímpetu erótico de contacto directo con sus cuerpos. Esta pasión mezcla así erótica y política, deseo y participación, el conocimiento y el análisis con el éxtasis y las energías libidinales. Lo que resulta de esta etnografía participante es un nuevo tipo de conocimiento capaz de iluminar la complejidad del entorno urbano. Los instrumentos de este conocimiento son tanto el ojo y la pluma como el ano y el falo. Todos ellos ven y escriben esta ciudad percibida desde la pasión ciudadanal.

“La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)” refiere a la “esquina” como un lugar privilegiado en la sociabilidad juvenil de las poblaciones marginales en Santiago. En la esquina se cruzan tanto los diseños de las políticas exclusionarias del neoliberalismo que ha relegado a estos jóvenes a la calidad de sobrantes o residuos de lo social, con la voluntad de estos mismos sujetos juveniles de encontrar formas de autoorganización y presencia en el entorno urbano. La esquina es simultáneamente un lugar ciudadano de exclusión e inclusión, un espacio de invisibilización por exclusión y de altísima visibilización en tanto lugar y forma de sociabilidad y en tanto objeto de las políticas y prácticas de criminalización de la pobreza juvenil usadas por las fuerzas policiales y las autoridades municipales. En tanto territorio reclamado por los jóvenes y marcado por las prácticas de control y vigilancia, “La esquina de ‘la pobla’ es un corazón donde apoyar la oreja” (16).

Lo que se “escucha” es la “música timbalera” de los personal estéreo pero también “los resuellos conyugales y las flatulencias del cuerpo” pues el habitar popular está definido por la escasez de sus espacios. Y sin embargo, aun cuando todo “se permea de lo privado a lo público [...] [en] Apenas un par de metros en que todo desplazamiento provoca fricciones, roces de convivencia” (16-17) o tal vez precisamente porque el

espacio es tan valioso, cuando un joven de clase alta se atreve a ingresar a la población en busca de drogas, los jóvenes populares usando el lenguaje irónico de la solidaridad le sugieren:

“coopera con las zapatillas loco’, y después con los bluyines y la camisa [...] Y aunque era paltón [elegante] nos dio lástima y le contamos hasta diez, igual como nos contaban los pacos [policías], igual se la hicimos al loco, porque aquí la ley somos nosotros, es nuestro territorio, aunque las viejas reclaman y mojan la escala para que no nos sentemos” (18).

Los jóvenes populares reclaman así, por un momento, esa territorialidad a medio camino entre las fuerzas públicas y el gesto propietario de las señoras del barrio. Instalan una soberanía fugaz basada en su propia experiencia histórica y en una comprensión *sui generis* de sus derechos ciudadanos. Ejercitan tal vez una forma de lo que Ton Salman llama una práctica apócrifa de ciudadanía vastamente extendida en América Latina entre las clases populares. Es decir, ejecutan una forma de presencia reclamada desde la conciencia teórica de unos ciertos derechos ciudadanos abstractos y una cotidianidad histórica en un contexto concreto que los ha reducido a una práctica altamente limitada y acomodaticia (Salman, 2004:855). No sorprende entonces que los jóvenes marginales en Santiago como los de Los Ángeles habiten de maneras similares aquellos espacios que logran arrebatarse a la ciudad global que, al mismo tiempo que los excluye, funciona como el escenario en donde dramatizan una presencia que puede anunciar nuevos sujetos y cartografías de lo político (Sassen, 2002:5).

En “Cómo no te voy a querer (o la micropolítica de las barras)” Lemebel se ocupa de las barras rivales del fútbol chileno y de sus formas de manifestar presencia y ejercer la forma de ciudadanía cultural que les parecen más a su alcance. Como en las bandas de Los Ángeles, se trata aquí también de grupos que ofrecen a los jóvenes un atractivo híbrido entre la transgresión del orden social y la instauración de un sistema alternativo de pertenencia y colectividad que brinda tanto protección como identidad (Reguillo, 2000:14). Como las cuadrillas étnicas de grafiteros en California, la barra funciona como un sustituto de aquellas formas de adscripción e identificación, de respeto, responsabilidad y participación que la nación debería proporcionar pero sistemáticamente niega a estos jóvenes que concibe como “ciudadanos delincuentes” (Brown, 2002:XXVII). Estos jóvenes, angelenos o santiaguinos que se mueven entre ciudadanía del miedo (Rotker, 2000:16) y de la sospecha, por un lado, y prácticas de resistencias con diferentes grados de articulación,

por otro, hablan además de la necesidad analítica de pensar sus problemáticas no solo en la localidad específica en que se sitúan (los barrios populares en aquellas dos megaciudades) sino también conectándolas con el territorio más amplio de la ciudad sobre la cual se extienden fugazmente y, especialmente, de la ciudad en sus conexiones globales. Estas culturas juveniles y la crónica que las recoge son formas de lo glocal, es decir, son el resultado de las dinámicas complejas de simultánea desterritorialización de lo nacional y de reterritorialización de lo social (García Canclini).

Así cuando hay un partido entre sus equipos, las dos barras atraviesan la ciudad reapropiándose fugazmente con sus cánticos, tags, graffiti y basuras. Su "vandalismo romántico", sus "ecos mongoles de la periferia" son escuchados con horror por los ciudadanos de intramuros que exigen un control policial estricto y, a menudo, la más dura represión. Tal vez por ello, apunta Lemebel, las barras rivales:

"se recuerdan yuntas tras la barricada antidictadura y están seguros que la bota policial no hará diferencia al estrellarse en sus nalgas. Saben que en realidad se juntan para simular una odiosa oposición que convoca al verdadero rival, el policía, garante del orden democrático, que ahora arremete a lumazos en las ancas del poder" (34).

Como en la crónica de Martínez hay también aquí una identificación solidaria del sujeto escritural con la forma de identidad y la problemática de injusticia, falta de representación y confusión que aqueja a los jóvenes. En Lemebel, sin embargo, se añade a esta identificación político-cultural, otra igualmente poderosa. En el medio de las barras fuera y dentro del estadio se mueve "la loca" (34) que busca afanosa el roce y el contacto con estos cuerpos juveniles. Para ello despliega sus artes ("logró confundirse", "finge mirar", "simula un traspie", "se cambia de equipo") e instrumentos ("la voz del maraco" y "el ojo coliza"). De este modo, la loca y las barras se confunden en un abrazo provisorio pero intenso de comunión en que las voces y los ojos populares se apoderan de los espacios cuadrículados por la retina y los dispositivos oficiales. A la mirada punitiva del estado y las autoridades municipales se oponen aquí tanto "estas demostraciones juveniles" como la "crónica voyeur". Ambas intentan reescribir los discursos dominantes y "ensordecen la pastoral democrática" (34). Ambas son escrituras de emergencia en un doble sentido: por un lado, escriben de y desde la precariedad de lo juvenil excluido y sus fiestas y ceremonias fugaces de reterritorialización de lo urbano, y por otro, hablan vigorosamente de la emergencia de formas de comunicación y presencia ciudadana allí donde las condiciones de globalización neoliberal parecerían más inhóspitas para su manifestación.

Conclusión

Si el poema lírico fue la forma de mediación entre un nuevo concepto del individuo romántico y un mundo en plena industrialización y urbanización; si la novela nacional medió entre la heterogeneidad efectiva de lo social y la homogeneización postulada por un proyecto político estatal unitario; si el testimonio pareció emerger como la forma nueva de una épica de lo social en la época de las revoluciones cubana y centro-americanas, la crónica podría postularse como el género que mediatiza el choque entre las subjetividades heterogéneas de lo social popular y la identificación neoliberal de democracia electoral y economía de mercado como el horizonte único de la vida en el momento de su globalización.

La crónica responde a lo que podría llamarse un *coup de marché*, un golpe de mercado, que de manera súbita desplazó al menos parcialmente la autoridad y capacidad de las formas políticas, sociales y culturales previas para dotar de sentido al mundo e instauró en su lugar al mercado como el mecanismo privilegiado de su regulación y constitución. En esta línea, podría decirse que la crónica trabaja sobre la crisis de la convertibilidad entre lenguajes, géneros y experiencias, tomando así prestado un término económico altamente en boga en varios países latinoamericanos que terminaron apareando sus monedas al dólar como una forma de reconocer la pérdida del marco normativo nacional y de su capacidad para organizar la vida económica en América Latina. La convertibilidad en crisis que la crónica trabajaría es aquella que refiere a la dificultad para dotar de sentido a la experiencia cotidiana usando los parámetros y relatos provistos por la cultura dominante. La crónica se instala entonces en lo que Norbert Lechner ha llamado "el sinsentido de lo social" en el contexto de la globalización modernizadora neoliberal (Lechner, 2000:102).

Esta perspectiva surge de la convicción de que los medios organizan la realidad en mundos, narrándolos de una manera específica. Estos relatos y estos medios proporcionan una mediación estructural, imponiendo una secuencia, un orden, un estilo y sobre todo una lectura de lo social (Martín Serrano). Hay entonces en estos diferentes géneros una mediación cognitiva en tanto se controlan allí no solo las formas de escritura de lo real sino también el marco de las interpretaciones posibles de los relatos, sus lecturas. El desarrollo cabal de esta línea de pensamiento está fuera de las posibilidades de este artículo. Baste reiterar ahora que en mi hipótesis la crónica responde a lo que podría llamarse ciudadanías de emergencia (crisis y aparición), aquellas colocadas en el espacio en que la re y desestructuración de lo nacional por lo transnacional y global

se enfrenta a la presencia física en las ciudades globales de los cuerpos marcados de aquellos que excluye de sus formas segmentadas de inclusión.

La crónica sigue así una lógica profundamente glocalizante en el sentido de que media entre la especificidad local de las situaciones, los sujetos y a menudo los lenguajes de la cotidianidad específica, y procesos globales que reconocen actores y temas como la juventud global, la falta de horizontes y trabajo, el tráfico de drogas y la proliferación de las formas de violencia. Junto a los temores y características de la modernización neoliberal, la crónica tematiza también la corporalidad misma de esta presencia juvenil excluida. Por ello se escribe siempre desde la memoria de otra forma de vida real o imaginada, de una forma alternativa de estructuración de lo social, de circulación y uso de los bienes culturales y de la experiencia en general. Este horizonte utópico no siempre explícito pero a menudo de una u otra forma presente en los textos cronísticos, se enfrenta deconstruyéndolas o al menos interrogándolas a las formas de vida producidas y promovidas por el neoliberalismo como pensamiento único y como horizonte naturalizado de lo social. Esta es una de las contribuciones de la crónica a la exploración de las ciudadanías reales en la época de la globalización neoliberal.

Bibliografía

- BEVERLEY, JOHN, (1993) *Against Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN, (1997) "Sobre el crepúsculo de la sociología y el comienzo de otras narrativas". *Revista de Crítica Cultural*, 15, pp. 28-31.
- BROWN, MONICA, (2002) *Gang Nation. Delinquent Citizens in Puerto Rican, Chicano, and Chicana Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CRÓNICAS SEIX-BARRAL, www.cronicas-seixbarral.com.ar, "Novedades sobre el Premio", en <http://www.cronicas-seixbarral.com.ar/gacetilla.asp>.
- ESCOBAR, ARTURO, (1992) "Culture, Economics and Politics in Latin American Social Movements Theory and Research" en Escobar, Arturo y Sonia Álvarez (edits.) *The Making of Social Movements in Latin America*, Boulder, Westview Press, pp. 62-85.
- FLORES, WILLIAM V. y BENMAYOR, RINA (edits.) (1997) *Latino Cultural Citizenship. Claiming Identity, Space and Rights*, Boston, Beacon Press, pp. 255-277.

- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Grijalbo.
- HOPENHAYN, MARTÍN, (2005) *América Latina: Desigual y descentrada*, Buenos Aires, Norma.
- LECHNER, NORBERT, (2000) "Desafíos de un desarrollo humano: individualización y capital social", en Kliksberg, Bernardo y Tomassini, Luciano (comps.), *Capital social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo*, Washington, Banco Interamericano del Desarrollo, pp. 101-128.
- LEMEBEL, PEDRO, (1986) *Incontables*, Santiago, Ergo Sum.
- _____ (1995) *La Esquina es mi corazón*, Santiago, Cuarto Propio.
- _____ (1996) *Loco Afán. Crónicas de sidario*, Santiago, Lom.
- _____ (1998) *De Perlas y cicatrices. Crónicas radiales*, Santiago, Lom.
- _____ (2001) *Tengo miedo torero*, Santiago, Seix-Barral.
- _____ (2003) *Zanjón de la Aguada*, Santiago, Seix-Barral.
- _____ (2004), *Adiós Mariquita linda*, Santiago, Sudamericana.
- MARTÍN BARBERO, JESÚS, (1987) *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili.
- MARTÍN SERRANO, MANUEL, (1993) *La producción social de la comunicación*, Madrid, Alianza.
- MARTÍNEZ, RUBÉN, (2004) *The New Americans*, New York, The New Press.
- _____ (2002) *Crossing Over: A Mexican Family on the Migrant Trail*, New York, Picador.
- _____ (1998) *Eastside Stories* (junto con Joseph Rodríguez), New York, Powerhouse Books.
- _____ (1993) *The Other Side: Notes from the New L.A., Mexico City and Beyond*, New York, Vintage.
- MARSHALL, T. H., (1950) *Citizenship and social class and other essays*, Cambridge, CUP.
- MELLADO, MARCELO, (1997) "Entrevista con Pedro Lemebel, géneros bastardos", en *Textos profanos*, 1, noviembre.

■ JUAN POBLETE

- POBLETE, JUAN, (2006) "Literatura, heterogeneidad y migrancia transnacional", en *Nueva Sociedad*, 201, pp. 90-105.
- _____ (2004) "Reading as a Historical Practice in Latin America" en Mario J. Valdés and Djelal Kadir (eds.), *Latin American Literary Cultures: A Comparative History of Cultural Formations*, Oxford University Press, vol. I, pp. 178-192.
- RAMA, ÁNGEL, (1970) *Rubén Darío y el Modernismo: circunstancias socio-económicas de un arte americano*, Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela.
- RAMOS, JULIO, (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- REGUILLO, ROSSANA, (2000) *Emergencia de culturas juveniles*, Buenos Aires, Norma.
- ROTKER, SUSANA, (1992) *La invención de la crónica*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.
- _____ (2000) "Ciudades escritas por la violencia (a modo de introducción)" en Rotker, Susana, (edit.) *Ciudadanías del miedo*, Caracas, Nueva Sociedad, pp. 7-22.
- SALMAN, TON, (2004) "Apocryphal Citizenship. Anthropologizing the Citizenship Debate in Latin America", *Journal of Urban History*, 30:6, September, pp. 853-873.
- SASSEN, SASKIA, (2002) "The Repositioning of Citizenship: Emergent Subjects and Spaces for Politics", *Berkeley Journal of Sociology. A Critical Review* 46: 4-26.
- SHAFIR, GERSHON, (1998) *The Citizenship Debates. A Reader*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SUNKEL, GUILLERMO, (1985) *Razón y pasión en la prensa popular: un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*, Santiago, Ilet.

LOS ESPACIOS DE LA CRÓNICA EN *LA ESQUINA ES MI CORAZÓN* DE PEDRO LEMEBEL

Marta Sierra
Kenyon College, Estados Unidos

1. Todo pasa por la esquina: las heterogéneas geografías del deseo

Para no amilanarme ante los fantasmas que la imaginación procrea en las tinieblas, para no desorientarme en la maraña de variedades porteñas que a veces simulan desdecirse de un barrio y aún de una cuadra a otra, me dilaté en la nada fatua sino imprescindible creación de un hombre arquetipo de Buenos Aires: el Hombre de Corrientes y Esmeralda. En otro lugar aduciré las razones que me movieron a ubicarlo en esa encrucijada, para mí, polo magnético de la sexualidad porteña.

Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*

En *El hombre que está solo y espera*, Scalabrini Ortiz construye hacia los años cuarenta un arquetipo de la nacionalidad argentina empleando la imagen de un porteño ubicado en una esquina de Buenos Aires. La cita anterior tiene como objetivo traer a la reflexión una serie de temáticas que, presentes en el texto de Scalabrini Ortiz, resuenan en *La esquina es mi corazón*, el libro de crónicas urbanas que Pedro Lemebel publica por primera vez en 1995. La más evidente es la asociación entre el espacio urbano, en particular la esquina, como el espacio en que se inscriben tipos humanos descritos desde la pasión homoerótica (Scalabrini Ortiz) o la práctica travesti (Lemebel). Se puede leer el texto de Lemebel como la inversión paródica del de Scalabrini Ortiz y de la construcción de la "tribu" argentina que lleva a cabo.²⁹ Lemebel hace estallar en pedazos esta geografía sobre

²⁹Nicolás Shumway analiza la representación de la nacionalidad argentina como una "tribu" en el texto de Scalabrini Ortiz, esto es la fundación de la nación en una fuerza irracional que precede a la nación política. La construcción de esta "comunidad imaginaria" en el texto de Ortiz se explica desde el desarrollo del movimiento peronista y del uso de teorías irracionistas para la construcción de un discurso político que apele a las masas.

la que se asienta un modelo de ciudadanía nacional (el porteño) y un paradigma de género (caracterizado por las alianzas homosociales). Resulta curioso que ambos apelen a una construcción espacial a fin de describir una comunidad imaginada que tiene como trasfondo la irrupción de las masas en dos momentos clave de la modernidad latinoamericana. Ambas representaciones comunitarias acuden al “género” como una “ubicación”, una manera de experimentar el espacio, una práctica que une lo genérico a términos como “ciudadano” y “nación”. Mientras que el texto de Scalabrini usa lo local como un espacio de reafirmación de una identidad homogénea, Lemebel acude a “la esquina” como el cronotopo³⁰ desde el cual el cronista establece una política de la diferencia que represente a los márgenes sociales de la post-dictadura chilena.

¿Por qué escoger la política de lo local y las experiencias del espacio en esta lectura de Lemebel? Nuevas reflexiones sobre el espacio y la ubicación de los sujetos sociales han ocupado a la teoría social con fervor desde los años setenta. Como enfatiza Edward W. Soja en *Postmodern Geographies* la imaginación espacial o geográfica ha desplazado, en aras de un excesivo historicismo, las explicaciones teóricas de los procesos sociales en gran parte del siglo XX. En su capítulo “The Socio-Spatial Dialectic” Soja busca dar forma a un nuevo método por el que la geografía marxista pueda estudiar las relaciones de producción como procesos sociales y espaciales. Un concepto central que acuña Soja es el de “espacialidad”: mientras el “espacio” es una categoría abstracta en las ciencias sociales, la “espacialidad” refiere al espacio creado en la forma de una organización y producción social (2003:79). Luego de considerar teorías de Lefebvre y Gramsci sobre el espacio, Soja concluye en la importancia de desmitificar al “espacio abstracto” como una forma de lograr una conciencia espacial revolucionaria que se vuelque en un nueva forma de producir espacios sociales.

Sin embargo, y como señala Doreen Massey, tanto Soja como David Harvey han leído el espacio de la modernidad sin considerar las experiencias de género. Massey avoca por establecer una relación entre género y problemas sociales en la “producción del espacio” (Massey, 2006:221). Gran parte de las lecturas feministas de la geografía han lleva-

³⁰El término cronotopo denomina aquí a una escena que organiza el tiempo y el espacio en una forma representable. El concepto, originariamente acuñado por Michael Bachtine, es usado por James Clifford en *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century* para explicar el modo en que el concepto de “cultura” se ha vuelto cada vez más relacionado a una lectura flexible del espacio. Es así que la antropología, tan asida en el pasado a estudiar la cultura como una “residencia” necesita ahora pensar esta categoría como un “viaje”. Los cronotopos de desplazamiento, interferencia e interacción cuestionan la idea “orgánica” (y por implicación reductora) de cultura (Clifford, 1997: 25).

do a cabo una reflexión similar. Gillian Rose señala que el discurso del feminismo se articula en imágenes espaciales sobre las que no se ha reflexionado suficientemente. Temas como los de la “diferencia” o la “autorrepresentación” se articularon ya como una “política de ubicación” (“politics of location”, Adrienne Rich) o bien como “políticas del no-lugar o del lugar otro” (“blind spots” o “space-off” en De Lauretis). Rose señala así un concepto que considero central en la lectura de *La esquina es mi corazón*: el espacio multidimensional o paradójico en que se articulan geometrías radicalmente heterogéneas, un espacio que desde el feminismo cuestiona las exclusiones de la geografía como discurso exclusivamente masculino (Rose, 1993:137-160). Este espacio concebido así como flexible y heterogéneo se opone a las “territorialidades del masculinismo” (150) y describe una “localidad plural” (o “plurilocality”, 151).³¹

Para De Lauretis esta “localidad plural” se articula como espacios “heterónomos”, esto es, espacios en que coexisten las contradicciones y donde es imposible obtener un dominio absoluto. De Lauretis emplea este término para mostrar cómo las prácticas “micropolíticas” del feminismo pueden socavar a las narrativas “maestras” que niegan la diferencia genérica. Este tipo de espacios que albergan la contradicción muestran una dialéctica que reafirma la política del feminismo como lo posible o lo virtual al tiempo que socava las narrativas dominantes. Usando el vocabulario cinematográfico, De Lauretis explica el modo en que estos espacios heterónomos se construyen a partir de lo que se ve y lo que es dejado fuera de la representación, los espacios “en off” en donde puede actuar el discurso del feminismo (1987:26).

La propuesta de este trabajo consiste en articular el análisis de *La esquina es mi corazón* desde cuatro ideas centrales. En primer lugar, el modo en que el travestismo funciona en Lemebel como un recurso discursivo que tanto a nivel espacial como corporal construye una geografía de la otredad en el texto. Esto es, *La esquina es mi corazón* puede leerse (y aquí mi segunda tesis) como una cartografía que traza la sensualidad y la dinámica del deseo que se opone al de la “norma”. El espacio urbano se construye así como una secuencia de viñetas en que se reflejan los espacios urbanos contradictorios a partir de una mueca-refle-

³¹*En palabras de Gillian Rose, “Social space can no longer be imagined simple in terms of territory of gender. The geography of the master subject and the feminism complicit with him has been ruptured by the diverse spatialities of different women. So, a geographical imagination is emerging in feminism which, in order to indicate the complexity of the subject of feminism, articulates a ‘plurilocality’. In this recognition of difference, two-dimensional social maps are inadequate. Instead, spaces structured over many dimensions are necessary; what Haraway has described as ‘geometrics of difference and contradiction’ (151).*

jo del cronista que construye una identidad “heterónoma”, una identidad doble para imitar deformando la identidad del “ciudadano” en la sociedad post-dictadura chilena. La tercera tesis tiene que ver con el modo en que *La esquina es mi corazón* articula nuevas formas de localidad y una nueva forma de comunidad en que coexisten las tensiones entre lo local y lo global. En este sentido, lo “local” se entiende no como una categoría “territorial” sino como un “espacio de enunciación” desde el cual esta comunidad puede articular un discurso. Y para concluir, la cuarta tesis tiene que ver con el modo en que esta posición enunciativa, esta nueva forma de lo “local” se construye como una práctica semiótica, esto es, el modo en que Lemebel establece ciudadanía virtual apelando a una “tecnología” en que los medios articulan nuevos sistemas de representación para articular la categoría de “ciudadano” como “genérica”.

2. Las cartografías del deseo o cómo posar “poéticamente”

En su introducción a *La esquina es mi corazón*, Carlos Monsiváis describe la estética que da forma a las obras de Lemebel, Perlongher, Arenas, Puig y Sarduy, entre otros. Caracterizada por su marginalidad o “lo freak”, Monsiváis señala que los lectores de dichas obras son “turistas de lo inconveniente”. En las crónicas de Lemebel hay una complicidad visual que se establece entre el lector implícito y el cronista. Para este “lector-espectador” todo pasa por mirar aquellos espacios compartidos de la urbe moderna en que, como un mapa hecho de páginas diversas, la ciudad emerge como una cartografía del deseo. “Tarántulas en el pelo” es una crónica que trabaja en particular con un catálogo de imágenes urbanas que el cronista lee con ironía. En este texto, lector y cronista comparten un refugio visual desde el cual contemplan las escenas de una peluquería donde el peluquero es el encargado de cruzar márgenes y transgredir normas. En esta crónica las imágenes se entrecruzan y se reflejan unas a otras. Un ejemplo claro de la saturación barroca que caracteriza el discurso de Lemebel, el campo visual recargado de símbolos en disputa es además un reflejo del discurso abigarrado que presentan sus crónicas. En “Tarántulas en el pelo” la clienta es un reflejo del peluquero (quien es además un reflejo del cronista): ambos sufren una dramática transformación en una imagen que oculta su verdadera identidad. En una primera secuencia vemos a la clienta “travestida” al salir de la peluquería:

“Al final hasta la más fea sale a la calle con paso de Miss Universo, luciendo una cara prestada y una mezcla de estilos que

confunden su biografía. Y camina toda almidonada mirándose de reojo en las vidrieras... Y no mira a nadie sintiéndose como un travesti en el Vaticano, pensando en que la ciudad entera se ríe de ella, sobre todo el cola que le aforró feroz palo de cuenta, sumando el nombre francés de los productos usados y que ella está segura los compra en el mercado persa, o donde los chinos que reproducen hasta el vértigo del Empire State" (104-105).

La crónica es así un espacio en que los engaños se entrecruzan como en una comedia del Siglo de Oro Español: el peluquero es un cómplice de aquel engaño que le permite a la mujer construir una imagen pública de lo que no es, así como la peluquería es una fábrica de engaños en que el peluquero actúa como el mago a cargo. En una segunda secuencia, vemos como las "tarántulas" de sus manos comienzan a funcionar sobre el cuerpo de aquel chico que se va al servicio militar y que debe pagar con su cuerpo el corte de pelo: "Arácnidos de patas velludas que se descuelgan por finas telas hasta los hombros y más abajo soltando los ojales de la camisa. Manos felpudas que se camuflan en la selva del tórax, dedos peluches que siguen bajando en lianas hasta el cráter del ombligo" (106). Lemebel acude aquí a una imagen que es común en sus crónicas, la del tejido, para referir no solo a la forma en que sus personajes funcionan como astutos tejedores de tramas de engaños y fantasías, sino al mismo cronista quien teje una trama que entrecruza deseo y espacio público, visibilidad e invisibilidad, fantasía y realidad. La imagen final de la crónica es un reflejo de aquella con la que se inicia el relato y vemos a "la loca" contemplarse en el espejo: "Aún así, las manos de tarántula de las locas tejen la cara pública de la estructura que las reprime, traicionando el gesto puritano con el rictus burlesco que parpadea nostálgico en el caleidoscopio de los espejos" (110). Este último ejemplo muestra con evidencia el modo en que la desilusión se cuele en el relato del cronista: tanto la clienta como la loca son conscientes del mundo de artificio que las atrapa como una tela de araña. El cronista no hace sino develar en el espacio de imágenes caleidoscópicas las trampas de la imagen en la sociedad neoliberal de los noventa. La intención de crear un espacio de verdad es paralelo a la nostalgia con que el cronista de *La esquina es mi corazón* evoca aquellos espacios urbanos que funcionan como refugios de lo "auténtico". "Tarántulas en el pelo" muestra así una mirada de peluquerías que se distribuyen de acuerdo a un mapa social y económico que se evidencia en la descripción del cronista. La imagen del romanticismo que concitan las peluquerías de barrio es también una forma de travestir la pobreza en la ilusión de una situación social más privilegiada: "Peluquerías de barrio lucen apodados gastados en su grafía

sencilla. Letras manuscritas entre rosas y corazones que se leen con voz de vecina como Carmencita, Iris, Nelly, Rita, Fany, etc. Un travestismo doméstico del nombre se poetiza en el chancleteo de dar vuelta a la esquina y a media cuadra, al lado del almacén, encontrarse con el mediopelo del salón de belleza” (108). La coexistencia de romanticismo e ironía en el discurso de Lemebel son centrales en la crítica cultural que establece no solo a nivel del microcosmos chileno (ver por ejemplo, la burla del romanticismo nacional en “Chile mar y cueca (o ‘arréglate, Juana Rosa’)”) sino de América Latina en su totalidad como un espacio de gestos culturales de imitación y encubrimiento. La identidad es una máscara, una burla bien orquestada, un cambio constante de escenografía y vestuario:

“Pareciera que la alquimia que transmuta el barrio latino en oro nórdico, anula el erial mestizo oxigenando las mechetas tiesas de Latinoamérica. Como si en este aclarado se evaporaran por arte de magia las carencias económicas, los dolores de raza y clase que el indijate blanqueado amortigua en el laboratorio de encubrimiento social de la peluquería, donde el coliza va coloreando su sueño cinematográfico en las ojeras grises de la utopía tercermundista” (108).

Ahora bien, estas identidades culturales funcionan no en abstracto sino en un espacio social que mimetiza a los sujetos y los vuelve otros. Así la relación entre el cuerpo y la ciudad es un “ensamblaje” que cambia permanentemente. En palabras de Elizabeth Grosz, cuerpo y ciudad se alinean para transferirse energías en una relación de mutuas influencias. Los espacios urbanos se transforman de acuerdo con diferentes modos en que los cuerpos los “viven” o los “ocupan” al tiempo que el cuerpo sufre una saturación cultural debido a las influencias de la ciudad que lo rodea: imágenes, medios, las artes, esto es, diferentes sistemas de representación dan forma al cuerpo como un ente en constante contacto con su medio ambiente.³² En “Tarántulas en el pelo” esta mutua interconexión entre cuerpo y ciudad se hace evidente en el artificio que ambos conci-

³² En su artículo, Elizabeth Grosz señala el modo en que ciudades y cuerpos se han interrelacionado en la teoría social. Grosz descarta dos tipos de relaciones. En la primera, la ciudad es simplemente un producto o una proyección del cuerpo, esto es cuerpos y ciudades tienen una relación externa, contingente antes que constitutiva que caracteriza tanto a teorías como el Iluminismo o el Marxismo. La segunda establece una relación isomorfa entre cuerpos y ciudades: la ciudad-estado es como el cuerpo y las ideas del “cuerpo-político” de Hobbes y de Rousseau se nutren de estos conceptos. Para Grosz, por el contrario, la relación entre cuerpos y ciudades se caracteriza por lo siguiente: “What I am suggesting is a model of the relations between bodies and cities which sees them, not as megalithic total entities, distinct entities, but as assemblages or collections of parts, capable of crossing the thresholds between substances to form linkages, machines, provisional and often temporary sub-or microgroupings. This model is a practical one, based on the practical productivity bodies and cities have in defining and establishing each other” (248).

tan: el cuerpo es un espacio travestido de maquillajes y aderezos del mismo modo en que la ciudad describe una geografía de encubrimiento del deseo. Y de manera adicional, la escritura de la crónica es el texto que metaforiza esta relación. Los entretejidos del pelo son un espejo de las tramas que se diseñan en el espacio neoliberal de los noventa, un espacio caracterizado por la falsificación y el frenesí del consumo: "Así la artesanía del pelo diseña un mapa comercial que conecta en trenzas de desecho los deseos sociales de parecer otro, de querer ser igual a la muñeca Barbie que lee noticias por televisión sin que se le mueva un pelo, aunque estalle por los aires el golfo Pérsico" (103).

En este juego de espejos encontrados, el cronista es el *alter ego* de la loca y como tal establece una escritura que se burla de los sistemas que buscan organizar cuerpo y espacio social. Frente a una sociedad controlada por la cifra y los resabios de la represión de la dictadura, Lemebel propone el exceso de una estética barroca que se caracteriza por la mueca deformante del cronista. La imitación deformante es otra forma de establecer un reflejo en el texto. En "Censo y conquista (¿Y esa peluca rosada bajo la cama?)" el cronista establece un paralelo entre los primeros censos de la Iglesia Católica y los que se llevan a cabo en el Chile contemporáneo. En ambos casos, la intención de censar se ve burlada. En la primera escena de la crónica, "[l]os indígenas se sorprendían ante las preguntas clericales revestidas de dominación y cierta morbosidad blanca. De que cuántos coitos semanales. De qué número de masturbaciones al mes. De que cómo vivían tantos en una misma choza. De qué pecados capitales se sumaban en las cuentas de vidrio de los rosarios" (112). Frente a esto, la respuesta es una imitación deformada del sonido del español: "Contestaban ocho u ochocientos por decir algo, por la posición de los labios al recircularse en ocho. Decían mil por el campanilleo de la lengua aleteando como un insecto extraño en el paladar. Elegían el tres por el silbido del aire al cruzar sus dientes rotos. Murmuraban seis por el susurro de la 'ese' en la lluvia benefactora sobre sus techos de paja" (112). Para el cronista, este verdadero arte de establecer un "camuflaje para defenderse de la intromisión, alterando la rigidez del signo numérico con la semiótica de su entorno" (113) es un paradigma de comunicación que aplica a la escritura de sus crónicas con esmero. Un signo de la desobediencia a las formas de control de la sociedad post-dictadura, este gesto se repite en los habitantes de la pobla en la segunda escena de la crónica. Ahora se trata de "ponerse la peor ropa, conseguir tres guaguas lloronas y envolverse en un abanico de moscas como rompefilas, para evitar los trámites del sufragio" (115). En "El resplandor emplumado del circo travesti" este acto de imitación es llevado al terreno

del arte. Al leer esta crónica resulta casi imposible no pensar en que se trata de una metáfora del proceso de escritura que lleva a cabo el mismo Lemebel. La crónica describe al personaje omnipresente de la loca ahora en la carpa de un circo pobre que circula por las periferias urbanas. En palabras del cronista, este es otro “escenario del travestismo” pero que ahora resulta más dramático al estar a contraluz del escenario de la pobreza que lo rodea. La mueca se vuelve ahora una “[m]ueca quebrada por el áspero roce que decora sus bordes. Un flujo que fuga lo precario en una cascada de oropeles baratos, donde las pasiones y pequeños deseos del colectivo se evacuan en la terapia farsante del arte vida, del taco plateado en el barro, del encaje roto, la pluma del plumero y los parches de la carpa donde se meterá el viento y la lluvia del invierno” (136). Es desde este espacio de marginalidad y pobreza, que el arte de la mueca adquiere un nuevo sentido en la estética de lo “freak” que caracteriza a Lemebel. La loca funciona como aquel espacio-cuerpo de lo otro para ser mirado y en esa mirada se produce, en cierta forma, una conexión entre artista y espectador que resulta novedosamente revolucionaria.

Sylvia Molloy, en “The Politics of Posing”, señala que a finales del siglo XIX y comienzos del XX se establece en el discurso literario latinoamericano una preocupación recurrente con la acción de posar. Molloy traza la ansiedad en torno a la pose en el discurso de los modernistas (obsesionados por los juicios públicos a Oscar Wilde). Molloy señala que el acto de posar, con todos sus ribetes de homosexualidad y afeminamiento, ha sido descartado en América Latina como una acción banal y propone volver a esta poética de posar “a ser otro” como una práctica oposicional y una forma de afirmación cultural. Esta acción de posar implica una problematización de la idea de género y considerada en relación con las construcciones hiperviriles de la nación, invita nuevas formulaciones del deseo homoerótico. Resulta pertinente volver a esta caracterización de la pose para leer la mueca en las crónicas de Lemebel. Un punto central consiste en la forma en que el posar conlleva una imitación paródica y por ende, la yuxtaposición de discursos y de imágenes contradictorias. En segundo lugar, la acción de posar tiene en Lemebel una clara intención política y un propósito de desestabilización genérica cuyos efectos se ramifican no solo al cuerpo sino también a los espacios urbanos. La referencia a los anfibios y a los peces es en el texto una metáfora de cómo sujetos y espacios se metamorfosean (“posan” o “se hacen pasar” por algo que no son, una característica central de la “pose”) bajo la mirada del cronista. En “Anacondas en el parque” los ofidios pueden refugiarse de la “paranoia del espacio público” (22). La crónica contrasta la escena de “parejas de la mano que pa-

san anudando azahares por la senda iluminada de la legalidad" (22) con aquellos "obreros, empleados, escolares o seminaristas, (que) se transforman en ofidios que abandonan la piel seca de los uniformes, para tribalizar el deseo en un devenir opaco de cascabeles" (25). En la crónica se asocia la regulación de la ciudadanía con la del deseo: "Aún así, los parques de Santiago siguen fermentando como zonas de esparcimiento planificadas por la poda del deseo ciudadano. Los parques son lugares donde se hace cada vez más difícil deslizar un manoseo, como acoplamiento de los sujetos, que sujetos a la mirada del ojo público, buscan el lamido de la oscuridad para re-generar el contacto humano" (27).

Otro ejemplo es "Escualos en la bruma" donde los baños son aquellos espacios que albergan la sexualidad proscrita. Localizados en un barrio como cualquier otro, las escenas de bruma del interior de los baños contrastan con aquellas que tienen lugar en la calle: "basta atravesar la calle de un barrio antiguo de Santiago, entre los niños que juegan con tortugas ninjas y gatos ociosos refregándose en las vérices de la viejas; ancianas eternas que fingen barrer la misma baldosa de la vereda, vigilando quién entra y quién sale de los baños turcos" (59). En la descripción abundan las referencias a una arquitectura del desecho que reproduce los cuerpos deteriorados que alberga su interior. Se trata de un gran friso escultórico de la decadencia: "Así se puede vitrinear libremente dejando que la mirada resbale por los peldaños de la celulitis, que reproduce la decadencia del inmueble. Como si las cicatrices de vesícula se prolongaran en las grietas de las baldosas, o las hernias umbilicales fueran cañerías tapadas por el sarro, y los techos cuarteados un cielo de estómago con cirrosis" (60). Estas escenas se describen a la par de aquellas que señalan la geografía de la ciudad neoliberal y el modelo de cuerpo-ciudadanía que establece: "Quizás en los Baños Placer, la estética y el relax son una excusa para desublimar el mercado de los gimnasios que torturan el cuerpo con jacuzzis, aeróbicas y un estado de perfección anatómica que adolece de deseo" (65-66). Es allí donde la "loca" que regresa de su exilio espera encontrar un refugio de su recuerdo nostálgico.

Las crónicas de *La esquina es mi corazón* construyen una "ciudad-anal" (65) regida por flujos de deseo que contrarrestan un modelo de ciudadanía regido por el control de la economía del mercado. La loca y su *alter ego*, el cronista, son quienes pueden comunicar ambos órdenes debido a su capacidad para navegar los espacios disímiles y contradictorios de la modernidad chilena. En este sentido, son como anfibios que transitan el orden de la decadencia y la hipermodernidad neoliberal. La referencia a espacios acuáticos tiene que ver con esta capacidad de posar en identidades falsas y de reflejar en forma invertida el orden de la democracia

impuesto por las experiencias de la post-dictadura. El título de “La esquina es mi corazón” refiere así a este espacio hecho de intersecciones desde el cual se puede enunciar un discurso opositor. Es allí donde tiene residencia una nueva comunidad, una localidad que representa otra sensibilidad (la del corazón) que deja de lado la frialdad de la escena contemporánea de Chile regida por el consumo y el mercado.

3. Tecnología, neobarroco y el ciberespacio del corazón

En “La esquina es mi corazón (o los New Kids del bloque)” el cronista construye un espacio enunciativo que contrasta con el urbanismo del Santiago moderno. Allí ubica a su protagonista, el adolescente marginal que opera en el seno de las barras. En este “hábitat de la pobreza”, su voz testimonial reconstruye un imaginario de la marginalidad que se narra, curiosamente, desde un “nosotros”, un sujeto enunciativo comunitario que reaparece en numerosas crónicas de Lemebel. Desde una geografía de la heterogeneidad, *La esquina es mi corazón* reconstruye el coro de voces que forman la sinfonía social del Chile moderno. En este espacio de intersección de voces y espacios el cronista se ubica con su discurso que mezcla ironía y romanticismo. En la esquina resuena la voz del “estéreo personal amarrado con elástico” de aquellos muchachos de la pobla y como trasfondo se oye la voz “presidencial hablando de los jóvenes y de su futuro” (30-31). La crónica caracteriza la esquina como un espacio hecho de las ruinas y los desechos de la sociedad neoliberal chilena:

“La esquina de la ‘pobla’ es un corazón donde apoyar la oreja, escuchando la música timbalera que convoca al viernes o sábado, da lo mismo; total, aquí el tiempo demarca la fatiga en las grietas y surcos mal parchados que dejó en su estremecimiento el terremoto. Aquí el tiempo se descuelga en manchas de humedad que velan los rostros refractados de ventana a ventana, de cuenca a cuenca, como si el mirar perdiera toda autonomía en la repetición del gesto amurallado. Aquí los días se arrastran por escaleras y pasillos que trapean las mujeres de manos tajeadas por el cloro, comentando la última historia de los locos” (30).

En “Baba de caracol en terciopelo negro” las escenas de la masturbación protegidas en la oscuridad del cine ocupan el centro de la narración del cronista. El personaje de Bruce Lee, similar al “chino mapuche de la pobla” (47), se convierte en un *voyeur* que observa, desde la pantalla lo que sucede en la oscuridad de las butacas. En este juego de miradas entrecruzadas, Bruce Lee hace eco de la marginalidad de la pobla, ya

que él es también un sujeto marginal en Hollywood: “Ciertamente la Columbia Pictures nunca imaginó que en estos bajos fondos sudamericanos, la imagen de Bruce Lee sirviera para controlar la explosión demográfica a tan bajo costo. Doblándose en espanglish la traducción milenaria de las artes marciales, al coa-porno del deseo invertido. De ahí que Bruce Lee se vacila un rap de cabeza sorbiendo el lamé moquiento que babea su hermética sonrisa. Venido del Bronx, hizo carrera a puro pulso, dejándose aceitar el pellejo nipón por el tacto del chicano masajista” (47).

Los espacios de la periferia (el cine, la esquina del barrio marginal) son un lugar de cruce en que se refleja invertido el orden del estado (“Quizás las butacas de este cine estén numeradas con el nombre de cada gozador en el respaldo, como estrellas de películas, como los asientos del Congreso, como parlamento de sobajeos y atraques donde la política del cuerpo expulsa su legislación a todo cinerama”. 49). La esquina representa así una ubicación donde lo local redefine el macrocosmo chileno ya por medio del reflejo invertido, la mueca paródica o la mezcla irreverente. Lo local se entiende así como un espacio de intersección de diferentes formaciones sociales, presentadas en forma yuxtapuesta en las crónicas de *La esquina es mi corazón*. Lo local (“la esquina”), no como “lugar” sino como “posición enunciativa” pierde así sus tenores nativistas o nacionalistas y establece subjetividades de resistencia contra las hegemonías económicas, políticas y culturales.³³

Caren Kaplan analiza el modo en que las intersecciones de lo local y lo global nutren la discusión teórica de la geografía postmoderna y el feminismo (por ejemplo, numerosas geógrafas feministas han estudiado el modo en que el género impacta la movilidad y la ubicación). Kaplan alerta sobre el modo en que una “poética de ubicación en lo local” puede servir como un arma de doble filo al ser usada dentro del sistema del capitalismo multinacional y de la globalización. Kaplan señala entonces la necesidad de entender lo local no como un lugar sino como un axis de intersección de diferentes ubicaciones y posiciones.³⁴ Al analizar la representación de lo local en las crónicas de Lemebel, Juan Poblete señala

³³ *Al respecto, Juan Poblete señala que el lenguaje de La esquina es mi corazón proviene de una localización vernácula del español chileno de clase media baja y baja. Hay una modalización del discurso del roto que va de la mano con una defensa de lo que Poblete denomina como la “otredad localizada” y que está en conflicto con un lenguaje más “universal”: “Este lenguaje marcado y localizado resiste entonces la pulsión de la percepción débil del otro, el otro siempre asimilable a lo ya conocido; defiende un sentido fuerte de Otrredad localizada. Al mismo tiempo, ese lenguaje chilenezado y popular local se halla en tensión creativa y productiva con el lenguaje estetizado más global o universal que lo envuelve, le da legitimidad y lo hace comunicable”. (En: Más allá de la ciudad letrada...p. 125). Estas referencias al lenguaje de la crónica muestran entonces el modo en que la tensión entre lo local y lo global se expresa en prácticas enunciativas.*

que se trata de manifestaciones de un “costumbrismo postmoderno”. La crónica es para Poblete una versión postmoderna de los roles históricamente adjudicados a la novela de costumbres y su rol de formadora de ciudadanía. A diferencia de los afanes de totalización social que animaron a la novela decimonónica, las crónicas no buscan modelar un espacio de lo nacional-estatal sino mostrar el desorden de lo social y las fracturas de la nación-estado. Es así como la crónica sirve para dar cuenta de una geografía del caos y de las contradicciones que se albergan en la paradójica dinámica entre lo local y lo global.

Las referencias al mercado y los medios son centrales en esta dinámica y *La esquina es mi corazón* refleja el modo en que estos dos elementos transformaron la sociedad de la post-dictadura chilena. La entrada a los mercados globales y el auge del neoliberalismo como doctrina político-económica marcó además un cambio en la forma en que los ciudadanos se relacionan con la vida política, al punto que éstos se definen como entes mediáticos o consumidores.³⁵ Como ha señalado Luis Cárcamo-Huechante, las referencias al mercado en Lemebel son una marca de producción simbólica regida por la lógica neoliberal y, debo agregar, de los medios. En Lemebel esta estética de un consumo que es a la vez económico y mediático se configura a nivel textual como una producción que trabaja con los desechos, los fragmentos, la basura. No solo como manifestación de una ruina arquitectónica o corporal (como analicé anteriormente por ejemplo en “Escualos en la bruma”), lo desechable es a la vez una referencia a aquello marginado del imaginario social y un lenguaje estético que autores como Nelly Richard definirían como

³⁴ Ver el capítulo “Postmodern Geographies. Feminist Politics of Location” (Kaplan, 2000) donde Kaplan revisa las distintas teorías que desde el feminismo han usado tanto la ubicación (“Politics of Location”, por ejemplo en Adrienne Rich) hasta la movilidad y la falta de ubicación para crear un marco teórico de resistencia a los universalismos de carácter masculino. En su capítulo Kaplan revisa el modo en que el lenguaje sobre el espacio ha servido como un campo fértil para el lenguaje teórico del feminismo y alerta acerca del modo en que muchas de estas formulaciones pueden preparar el terreno para nuevas formas de exclusión o asimilación de las minorías entre las que se encuentra la mujer.

³⁵ Ver al respecto el texto de Rosalía Winocur, Ciudadanos mediáticos. La construcción de lo público en la radio. Winocur analiza aquí el modo en que la radio (y los medios en general) ha impactado el concepto de ciudadanía: “La radio ha contribuido notablemente a consolidar el proceso de construcción cultural de la noción de ciudadanía a nivel social e individual, generando un imaginario sobre los estilos de vida, las formas de convivencia, los modos de inclusión y exclusión social, las instituciones y prácticas políticas y las relaciones de poder”. Y más adelante: “Estos cambios son fundamentales para comprender el papel de los medios en la reestructuración simbólica de los modos de concebir y practicar la ciudadanía en diferentes grupos sociales, ya que explican en buena medida el surgimiento de ciudadanos mediáticos que desde la centralidad cotidiana del hogar claman por ser escuchados y atendidos” (15-16).

“neobarroco³⁶”. Lidia Santos denomina a esta estética como lo “kitsch” y estudia el modo en que esta retórica ha predominado desde los años sesenta en aquellas obras de la literatura latinoamericana que proponen alternativas al realismo del Boom y al género del testimonio que les son contemporáneos. Se trata de textos que renegocian la relación entre literatura y cultura de masas. Lo “kitsch” se expresa a nivel literario a través del lenguaje de la copia (que analiza para las novelas de Manuel Puig) y la inclusión de un repertorio de temas que habían sido rechazados por “el buen gusto de la distinción burguesa” (2004: 135). Para Santos hay una relación directa entre lo “kitsch” y lo neobarroco y los sujetos protagonistas de estas novelas se alinean en una “pose artificial y andrógina” (135). Lo cursi, el artificio, la exageración son todas marcas de este tipo de textos que trabajan sobre lo desechable. La cultura de masas nutre esta retórica, pero se podría agregar además, que la lógica del mercado (en que todo se vuelve un otro en la circulación constante de los bienes, sujetos y mercancías) está presente en estos conceptos estéticos. Un elemento central planteado por Santos es que estas novelas, a diferencia de géneros como el testimonio que buscan promover a los “marginados” a la ciudadanía, plantean esquemas de anticidadanía. Esto es, los textos de lo “kitsch” sirven para poner en escena lo que Santos denomina “el mal gusto de los subalternos” (29) y lo “kitsch” permite establecer un diálogo por el cual los “marginados” discuten y parodian el lenguaje y los hábitos de las clases más privilegiadas. Para Santos esta estrategia plantea una nueva forma de hablar acerca de las clases sociales, al ir más allá de los modelos económicos del marxismo y al plantear que la cultura y los hábitos son elementos de análisis del campo social (29). Este componente es central para entender que la estética de lo desechable es en Lemebel no solo un elemento de formulación retórica sino como una forma de expresar la marginalidad social.

En “Coleópteros en el parabrisas” Lemebel emplea nuevamente la imagen de los insectos para caracterizar a una “micro” que circula por la ciudad. La crónica se ubica ahora en un espacio itinerante que se describe de la siguiente forma: “La micro es una lata de sopa que revuelve los intestinos. Un pastiche de eructos, flatos y pedos que colorean el duro tránsito que se desbarranca a la periferia” (141-142). En el medio de este personaje comunitario, dos sujetos se distinguen: el “caballero”, representante de la burguesía que se queja de la “música de burdel, ese ‘Todo, todo’ de

³⁶ Ver en particular “Desecho neobarroco: costra y adornos” (Richard, 1998) en Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición).

Daniela Romo que agita las cabezas con su ritmo maraco” y el personaje genérico de “la loca” que se entrega al roce de la fricción de los cuerpos con placer. El caballero y la loca funcionan como dos antípodas que contemplan la escena de la guagua desde dos perspectivas diametralmente diversas. El cronista los ubica como testigos silenciosos que escenifican dos actitudes frente a la mezcla: la del rechazo y la del goce. Los espejos de la micro son aquí una vez más poderosos elementos estéticos que señalan el mecanismo de lo “kitsch” y del neobarroco:

“Casi un museo itinerante del kitsch doméstico que bambolea en el zapatito de guagua colgado en el espejo. Un cristal que perdió su función de vigilar, atiborrado de chiches y encajes nylon que enaguan el azogue de sus bordes. Quizás un marco chantilly para la letra porra de sus calcomanías que rezan beatas ‘Dios es mi copiloto’. Como el pañito tejido a croché que cubre el asiento del chofer, enjugando el sudor ácido de sus verijas obreras” (139).

La crónica incluye un microrelato del accidente con que concluye la vida de los protagonistas. Como en otros textos de Lemebel, aparece aquí el componente melodramático que forma parte también de esta estética kitsch. Al final del relato, los vidrios de la micro reflejan una ciudad que estalla en pedazos (de la misma manera que los cuerpos de los protagonistas en la escena del accidente): “La ciudad estalla en una megalópolis apresurada para el sopor de estos paquidermos, que se alejan de la urbe tosiedo sus vapores mortíferos, reflejando en los vidrios parchados las cintas doradas de la modernidad” (146). La micro es así un espacio móvil que, a partir de la mezcla del “mal gusto”, permite el ingreso de los marginados en el imaginario de la crónica. El ejemplo muestra además el modo en que lo local es ahora itinerante en esta forma de “costumbrismo postmoderno” que emplea Lemebel para hacer una crítica feroz a las intervenciones de lo global en la escena de la post-dictadura chilena.

En “Como no te voy a querer (o la micropolítica de las barras)” Lemebel revisita el fútbol y el lenguaje de las barras como un espacio de resistencia política. La “loca” desde la fricción con los cuerpos que se amontonan en la cancha es un voyeur que espía el deseo homoerótico presente en el fútbol. En el baño, “el ojo coliza recorre el muro, en cada dibujo apurado recorta apuntes y croquis fálicos como rosas de un papel mural sepiado por las huellas del orín. Flores de yodo rebanan el iris de la loca, alfabetizan su deseo en los signos desvaídos por la soledad del baño público” (55). De manera similar, el cronista contempla los muros que los hinchas cubren de graffiti al salir de la cancha. Se trata entonces de una escritura que, como la del baño, contesta la represión omnímoda que tiene lugar fuera de la cancha: “Una escri-

tura itinerante del spray en mano, que marca su recorrido con la flechada gótica de los trazos. La gramática prófuga del graffiti que ejercita su letra porra rayando los muros de la ciudad feliz, la cara neoliberal del continente, manchada por el rouge negro que derraman los chicos de la calle” (57). Esta crónica identifica la rebeldía de la loca con la de la juventud de las barras. La “esquina” es una posición enunciativa que resulta de la mezcla de diferentes discursos de resistencia. El efecto que se logra es no solo la redefinición de lo local en términos de un “costumbrismo postmoderno” sino el cuestionamiento de cualquier forma fija de identidad social (y literaria) a la luz de las influencias globales que, desde las experiencias económicas y mediáticas del neoliberalismo, han dado forma a la escritura de las crónicas en la sociedad post-dictadura chilena. De ahí la paradoja de autores como Lemebel quienes a la vez que demonizan las intervenciones de lo global como alienadoras de la conciencia social, producen una escritura que es el resultado de las experiencias mediáticas y la globalización.

Ahora bien, ¿cómo se explica la ambivalente conjunción de los medios y la nostalgia por un mundo popular, incontaminado y regido por el sentimiento? La extraña mezcla no es nada nueva (y uno podría pensar en autores como Roberto Arlt). Sin embargo, esta asociación se explica en Lemebel por el manejo neobarroco del duelo y las experiencias traumáticas de la post-dictadura. Para Nelly Richard, la obsesión con el abigarramiento y el uso del desecho tiene que ver con la incorporación de lo marginal en la cultura literaria y de todo aquello que es “irrepresentable” desde el discurso del poder:

“Lo ‘barroco’ del desecho tendría que ver aquí con la metamorfosis de cuerpos que atraen sobre su textura antisocial los efectos retóricos de una diseminación creativa de significados plurales. Barroca sería esta abigarrada voluntad de forma, escandalosamente contrapuesta al sistema reductivista de un orden que tiende a examinar lo marginal como un mero síntoma de desintegración social que debe ser reintegrado pasivamente tanto a los controles de poder como a las uniformes programaciones de saber que le niegan a los sujetos de los márgenes el derecho a fantasías diversas, exuberantemente singulares. Barroca sería esta ‘estética política del lumpen’ (N. Perlongher) que traslada los residuos de lo social y de lo popular a escenarios que los doten del poder de simbolizar – fragmentariamente– las revueltas del deseo con sus insurrecciones de voces turbiamente marginales” (89).

La referencia de Richard a la palabra “textura” es central para comprender el modo en que a estos cuerpos “antisociales” se les niega la entrada a numerosos textos de la cultura de la post-dictadura chilena, no solo el texto social (entendido como un entramado de discursos y un conjunto de espacios que los representan) sino también el de la cultura literaria. Lo irrepresentable vuelve en las crónicas de Lemebel bajo la forma de un espectro que se resiste a ser dejado de lado. Idelver Avelar refiere a este tipo de escritura como una alegoría que incluye a los cuerpos que desaparecidos por la violencia política (o en el caso de Lemebel, también la violencia social) se resisten a entrar en el discurso del duelo, esto es, a ser simbolizados.³⁷ La escritura neobarroca de Lemebel guarda una estrecha conexión con este discurso alegórico que se resiste al duelo y que vive en un permanente estadio de melancolía. De ahí que la escritura (y sus contrapartes el cuerpo y el espacio) se presenten como espacios fragmentarios, en ruinas, caóticos y múltiples, que existen en un estado de permanente discontinuidad. La melancolía (la referencia al “corazón” y el melodramatismo) es la retórica que niega la totalización de la simbolización. De este modo, escritura, cuerpo y espacio se textualizan como una materialidad que está en conflicto permanente con la imagen y sus efectos de ilusión óptica.

Para concluir con esta sección me gustaría retomar el tema de los medios y el rol que juegan en esta dinámica de nostalgia, duelo y expresión neobarroca. El uso de lo mediático en Lemebel va de la mano con un juego de interrupción visual por el que las imágenes se sacan de su contexto y se usan como un instrumento crítico de las complicidades entre visualidad y poder. Las referencias al control por medio de la cámara, el ojo, la televisión y distintos mecanismos de control panorámico se oponen en el texto al voyeurismo de la loca y

³⁷La cita merece la extensión para la conexión entre escritura alegórica y duelo: “If postdictatorial mourning manifests itself in certain semiotic practices as allegory, then it is the possible link between the crypt of a love object buried alive within the ego –the insistent of incorporation, or the refusal to mourn—and the structure of allegory that must be pursued. For in allegory too the sign undergoes resistance to figuration, or the usage preemptive of the very figurative capability of signs seen by Abraham and Torok as characteristic of incorporation. The establishment of an intrapsychic tomb implies a use of words that reduces them to phantasmic doubles of the object itself, fantasized materializations of the word’s unnameable traumatic referent. Melancholia thus emerges as a reaction against a threat to the protective crypt, because the subject begins to identify with the love object as a way of protecting him/her from the possibility of being mourned. Much like the allegorical tradition of hieroglyphs and baroque emblems –where the very materiality of the object takes over the image and its epigraph–the incorporative refusal to mourn becomes manifest in the subject as a subsumption of all metaphoricity under a brute literalness identified with the object itself” (1999: 8-9).

la mirada incisiva del cronista que desarticula cualquier forma de visión globalizadora. Siguiendo con la tradición de Walter Benjamin y sus ideas acerca de las posibilidades democratizadoras de los medios (que para Benjamin son la única solución a los totalitarismos mediáticos de comienzos de siglo), Lemebel trabaja con una estética de la interrupción visual que va de la mano de estrategias como el reflejo irónico o la mueca.³⁸ Volviendo aquí al concepto de espacio “en off” de la teoría filmica y a las reflexiones de Teresa de Lauretis sobre el poder de lo no representado en la contestación del feminismo a las narrativas maestras, se puede decir que Lemebel hace un uso similar de este espacio oculto.³⁹ En *La esquina es mi corazón*, tal estado de cosas se plasma en una dinámica visual (que va a la par de un registro discursivo de la heterogeneidad) en que se yuxtaponen diferentes niveles del campo visual percibido por el cronista. Se podría decir entonces que el elemento “fílmico” de las crónicas es altamente sugestivo tal como lo demuestra “Barbarella Clip (esa orgía congelada de la modernidad)”. Esta crónica es central en la colección debido a que plantea la relación entre sexo y medios masivos de una forma particularmente descarnada. Volviendo a la díada corporalidad e imagen, esta crónica plantea la desmaterialización del cuerpo a manos de los instrumentos tecnológicos y, como consecuencia, una deshumanización de las relaciones humanas a manos de los medios masivos. Como en crónicas anteriores, “Barbarella clip” incluye un par de microrelatos que introducen a esos “otros” que no ingresan al discurso de la sexualidad promovido por los medios (en este caso, un obrero y un muchacho de la pobla). Ambos protagonistas son incentivados a una sexualidad que les es inalcanzable (la imagen de Madonna en la televisión o de la muchacha en los avisos luminosos) y que trae como consecuencia una brecha aún más amarga en las relaciones humanas. La imagen hipersexualizada de los medios no es sino una forma de acabar con el goce, una manera de censurar, desde la imagen lo que los medios promueven: “Quizás, en

³⁸ Ver al respecto el texto de Walter Benjamin, “El autor como productor”.

³⁹ En palabras de De Lauretis: “Now, the movement in and out of gender as ideological representation, which I propose characterizes the subject of feminism, is a movement back and forth between the representation of gender (in its male-centered frame of reference) and what that representation leaves out or, more pointedly, makes unrepresentable. It is a movement between the (represented) discursive space of the positions made available by hegemonic discourses and the space-off, the elsewhere, of those discourses: those other spaces both discursive and social that exist, since feminist practices have (re)constructed them, in the margins (or “between the lines,” or “against the grain”) of hegemonic discourses and in the interstices of institutions, in counterpractices and new forms of community. These two kinds of spaces are neither in opposition to one another nor strung along a chain of signification, but they coexist concurrently and in contradiction” (*lo destacado en redonda me pertenece*, 26).

la multiplicación tecnológica que estalló en las últimas décadas, la política de la libido impulsada por la revolución sexual de los sesenta perdió el rumbo, desfigurándose en el traspaso del cuerpo por la pantalla de las comunicaciones. Tal vez fue allí donde una modernidad del consumo hizo de la erótica un producto más del mercado, o más bien, fue elegida como adjetivo visual que utiliza la publicidad para enmarcar sus objetivos de venta" (83). Sin embargo, el lenguaje de la crónica funciona también como un ensamblado de diapositivas o imágenes que el cronista va cortando y editando de manera maestra, una serie de viñetas visuales en las que con ironía se van subrayando las contradicciones modernas. Hay entonces una reflexión acerca de las posibilidades democratizadoras de los medios de comunicación en las crónicas de Pedro Lemebel. Es en el espacio mediático que reconstruyen las crónicas donde Lemebel busca recrear una comunicación vital entre intelectuales y los sujetos marginados de la sociedad de la post-dictadura chilena. Desde "la esquina", Lemebel busca reconstruir una voz comunitaria que actúe como la otra cara de la imagen comercializada y vacía de los medios. Desde "el corazón" su escritura se presenta como una forma de resistencia a la velocidad mediática que busca transformar a los cuerpos en mercancías, a las subjetividades en imágenes vacías, al espacio en una geografía desierta y deshumanizada.

4. A modo de conclusión: la resistencia melancólica del corazón

"La ciudad en fin de semana transforma sus calles en flujos que rebasan la libido, embriagando los cuerpos jóvenes con el deseo de turno; lo que sea, depende la hora, el Money o el feroz aburrimiento que los hace invertir a veces la selva rizada de una doncella por el túnel mojado de la pasión ciudad-anal" (161). Así comienza la crónica final de *La esquina es mi corazón* ("Las amapolas también tienen espinas" –a Miguel Ángel–). En esta crónica el espacio urbano se ha licuado y se ha transformado en un espacio flexible, acuoso, libidinal, un espacio que, como aquel representado en la velocidad de las imágenes mediáticas mezcla todo y a todos en un poturrí de cuerpos y deseos permanentemente insatisfechos. Hay un doble movimiento en Lemebel que va desde la abstracción de cuerpos que se convierten en puro deseo hasta la materialización de aquellos cuerpos pesados, macizos que no pueden reducirse a una imagen: el cuerpo del obrero, del muchacho de la pobla, los flácidos cuerpos de los "Baños de hombres Placer". En las crónicas de *La esquina es mi corazón* se percibe así una

tensión por desestabilizar los espacios de la representación de lo nacional y se propone desmitificar aquellas visiones “abstractas” del espacio al poner las marcas de los cuerpos concretos y sus secreciones a partir de un cronista que es pura sensación (en palabras de Poblete, “voz, ojo y falo”, 125). Sin embargo, a la par de esta intención por “localizar” la enunciación de la crónica, Lemebel difumina cualquier intento de localización al usar el mecanismo de la mezcla y una serie de estrategias paralelas (la bruma, los insectos, los batracios) que borran cualquier identidad o localismo. En este sentido, la dinámica de lo doble es uno de los resortes centrales en este conjunto de crónicas. Ya como pose desenfadada o como mueca irónica, la “loca” (y su *alter ego* el cronista) ejercita su función lúdica y desafía las fronteras que separan espacios, discursos y protagonistas de la escena de la post-dictadura chilena. Es desde una posición privilegiada en una esquina, en el lugar de entrecruzamiento de puntos culturales, desde donde la “loca” ejerce su malabarismo circense. En ese espacio de intersección, la crónica funciona además como una escritura anfibia que se mueve entre la resistencia melancólica y la conciencia mediática. Las crónicas de *La esquí-na es mi corazón* parecen señalar entonces que cualquier texto que busque ampliar la inclusión de lo representado se enfrenta, en su esfuerzo utópico, con sus propios límites ya que en la sociedad hipermediática de fines del siglo XX, cualquier demanda social es una imagen que como tal corre el riesgo de ser asimilada al interminable flujo de la cultura de masas. Pareciera ser que Lemebel ha hallado una solución al dilema al crear puntos de articulación en donde la ruptura de la ilusión mediática va de la mano de nuevas ilusiones construidas por un texto que crea una presencia, una piel y una voz que comunican al lector ese deseo siempre insatisfecho del cuerpo que se resiste a ser letra. De ahí la mezcla irónica de goce desenfrenado y duelo, de humor cáustico y melodrama, de nostalgia y actualidad en presencia: las crónicas de Lemebel proponen desde esta geografía heterogénea una comunidad que continuamente se construye a partir de los fragmentos de la historia pasada y la utopía de un mundo virtual aún en pañales.

Bibliografía

- AVELAR, IDELVER, (1999) “Introduction”, en *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Durham and London, Duke University Press, pp. 1-21.
- BENJAMIN, WALTER, “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, (1975) Madrid, Taurus, (1990), pp. 115-134.

- CÁRCAMO-HUECHANTE, LUIS, (2003) "Hacia una trama localizada del Mercado. Crónica urbana y economía barrial en Pedro Lemebel", en Muñoz, Boris y Spitta, Silvia, (edits.) *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 99-115.
- CLIFFORD, JAMES, (1997) "Travelling Cultures", en *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, pp. 17-46.
- DE LAURETIS, TERESA, (1987) "The Technology of Gender" en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington and Indiannapolis, Indiana, Indiana University Press, pp. 1-30.
- GROSZ, ELIZABETH, (1992) "Bodies-Cities", en *Sexuality and Space*, Beatriz Colomina, editora, Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, pp. 241-253.
- KAPLAN, CAREN, (2000) "Postmodern Geographies. Feminist Politics of Location", en *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, London and Durham, Duke University Press, 3rd. Edition, pp. 143-187.
- MASSEY, DOREEN, "Flexible Sexism", *Space, Place and Gender*, (1994) Minneapolis, Minnesota, Minnesota University Press, (2005), pp. 212-248.
- POBLETE, JUAN, (2003) "La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel", en Muñoz, Boris y Spitta, Silvia (edits.) *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, pp. 117-137, s.e.
- RICHARD, NELLY, (1998) "Desecho neobarroco: costra y adornos", en *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*, Santiago, Chile, Editorial Cuarto Propio.
- ROSE, GILLIAN, (1993) "A Politics of Paradoxical Space" en *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*, Minneapolis, Minnesota, Minnesota University Press, pp. 137-160.
- SANTOS, LIDIA, (2004) "Introducción" y "Lo Kitsch en la era neobarroca", en *Kitsch Tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*, Frankfurt, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, segunda edición, pp. 21-37 y 103-136.
- SOJA, EDWARD, "The Socio-spatial Dialectic", *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, (1989) London, New York, Verso, (2003), pp. 76-93.
- SCALABRINI ORTIZ, RAÚL, (1941) *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Editorial Reconquista, séptima edición.

SHUMWAY, NICOLÁS, (1996) "The Tribal Imagination: Raúl Scalabrini Ortiz's Reconstruction of the Argentine Tribe that Never Was" en *Annals of Scholarship: An Internacional Quaterly in the Humanities and Social Sciences*, vol. 11.1-2 83-101.

WINOCUR, ROSALÍA, (2002) *Ciudadanos mediáticos. La construcción de lo público en la radio*, Barcelona, Gedisa editorial.

LOS NUEVOS CRONISTAS DE AMÉRICA LATINA. AUTORES EN BUSCA DE UN GÉNERO

Gabriela Esquivada
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Un animalito raro

En la mesa a mi izquierda, en un bar de Buenos Aires, un señor solicita a la persona que se ha ocupado de llevarle el desayuno: “La crónica de los acontecimientos, por favor”. No le llega *El Malpensante*, ni *Etiqueta Negra*, ni *La Revista del Sábado*, ni *Surcos*, ni *Rolling Stone*, ni *Open*.⁴⁰ Mucho menos los diarios del día. Sin dudar, el camarero le lleva la cuenta. El texto corresponde al punto de vista del propietario del lugar: alguien, el señor de una hora atrás, ha consumido algo y el comerciante espera recibir dinero por eso. Y acaso a algo similar se reduzca este asunto de la crónica periodística: el autor llega a un presente que es el futuro de lo sucedido, observa uno o varios hechos, a veces con uno o varios personajes, aplica las reglas de chequeo que exige la ética de su oficio y emplea mejores herramientas narrativas que las pobrecitas de este párrafo para armar el rompecabezas de una historia desde el punto de vista donde pueda ubicarse.

¿O no? Así planteado, parece el antiguo *qué, dónde, cuándo, quién, cómo y por qué*: la pirámide invertida⁴¹ que, se supone, la crónica elude. No, no: está e importa el punto de vista, la voz que se suma a la noticia, la investigación, los criterios de rigor y equilibrio, las múltiples fuentes

⁴⁰Respectivamente, revista de Colombia; revista de Perú; suplemento semanal del diario chileno *El Mercurio*; mensuario de distribución gratuita chileno; publicación de origen norteamericano, con diversas ediciones en América Latina; mensuario mexicano.

⁴¹El uso del telégrafo y los procedimientos de armado en tipos móviles bajo la presión del tiempo dieron doble funcionalidad a la pirámide invertida: por un lado, permitía que se fuera enviando, parte a parte, sin demora, la información de modo fragmentado, de lo más importante a lo menos importante; por otro lado, permitía cortar los textos cuyos tipos no entrasen en la caja de tipos de plomo a ser impresa, desde el final, donde se ubicaba lo menos importante.

primarias y secundarias. Pero, ¿acaso no cabe la subjetividad expresa del periodista en el género del reportaje⁴²? “Es un texto informativo que incluye elementos noticiosos, declaraciones de diversos personajes, ambiente, color y que, fundamentalmente, tiene carácter descriptivo. Se presta más al estilo literario que la noticia”, define Alex Grijelmo. Agrega: “El periodista Javier Martín, por ejemplo, escribió en *El País* en el verano de 1995 un reportaje cuyo narrador literario era una vaquilla que viajaba de pueblo en pueblo para dar cabezazos a cuantos mozos se le pusieran delante cada día de fiestas, usando –el redactor– la técnica de la personificación. Los datos del reportaje eran ciertos y comprobados. Pero el informador se permitió la libertad de redactarlos en primera persona, como si él fuera la vaquilla [...]”.⁴³

Acaso el ejemplo del animal de lidia no supere el del señor que desayunaba en un bar. ¿Puede un texto periodístico ocuparse de narrar el acto vano de pagar una cuenta de café con leche, jugo de naranja y medialunas en un país donde más de la mitad de la población vive en la pobreza o la indigencia, y ese país en nada desentona con la tragedia social del resto del continente donde está ubicado? Podría, si el *pétit déjeuner* hubiera sido ordenado por Laurence Olivier en alguna ocasión significativa, y si se imprimiera en un suplemento de espectáculos o se subiera a una web de infoentretenimiento.⁴⁴ ¿Y qué valor social tiene el dato de una vaquilla a los cabezazos por los pueblos de España? Acaso alguno sobre las celebraciones tradicionales, pero difícilmente denominado crónica: también se ha dicho que este género periodístico existe al servicio de las historias de quienes no tienen voz, de aquello y aquellos que ningún medio gusta de incluir en su agenda.

¿O tampoco se mantiene ya esa certeza? Existen las crónicas de viaje, las crónicas urbanas, las crónicas de guerra, las crónicas del presente que será historia, las crónicas maldecidas por los editores con el epíteto “de color”, y todas ellas importan a la agenda hegemónica de los medios. La única diferencia es que apelan a herramientas de la ficción para trabajar el material que el periodista percibe como realidad. Pero ¿no era eso el periodismo narrativo?

En otro intento por aprehender este género arisco a las definiciones, el mexicano Juan Villoro apeló a una imagen hoy muy cita-

⁴²En el sentido que se le da en España y en la mayoría de los países de América Latina.

⁴³Grijelmo, Alex, (1997) El estilo del periodista, Madrid, Taurus, pp. 58 y 60.

⁴⁴Concepto desarrollado por Aníbal Ford, ver: Ford, Aníbal, (1999) La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

da: el ornitorrinco. “Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa”, escribió. “De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la ‘voz de proscenio’, como la llama [Tom] Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona”. Las influencias, según Villoro, no se limitan a esa enumeración; pero más importante que la interminable lista es el equilibrio entre ellas: “Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser”⁴⁵.

Hasta aquí, el enfoque periodístico. Pero ¿y si la crónica no le perteneciera? Tomás Eloy Martínez, que enseña Literatura Colonial en la Universidad de Rutgers⁴⁶ y Periodismo Narrativo en la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) observa: “La crónica pertenece al campo de la literatura. Es un género literario porque la calidad de la escritura le es consustancial, constituye un elemento definitorio y se halla en sus orígenes. Los géneros puros lo son cada vez menos”⁴⁷.

En la contratapa que firma en su compilación *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*,⁴⁸ María Sonia Cristoff coincide. Ni una de las doscientas palabras que emplea para hablar de

⁴⁵ “La crónica, ornitorrinco de la prosa”. Suplemento “Cultura”, La Nación, 22 de enero de 2006, en http://www.lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota_id=773985. El texto original fue publicado en la revista española Lateral, n° 75, marzo de 2001.

⁴⁶ *Crónicas de Indias, curso para estudiantes graduados. Departamento de Español y Portugués, Universidad de Rutgers, Nueva Jersey, Estados Unidos.*

⁴⁷ Debo aclarar que Martínez es mi marido; pero sus citas –tomadas directamente, en enero de 2007, excepto cuando se indique lo contrario– responden a su conocimiento del campo como escritor y periodista, y autor de un conocido libro de crónicas, *Lugar común la muerte (1979)*.

⁴⁸ Cristoff, María, Sonia, (comp.) (2006) *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana, prólogo de Mónica Bernabé, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora/Fundación TyPA.*

crónica son *periodismo* o *periodista*,⁴⁹ prefiere referirse a una “tensión entre la literatura y otros discursos” y a un “acecho a lo real”⁵⁰ en la *narrativa* latinoamericana reciente. “Por definición, lo real nunca es representable, algo que la palabra *acecho* recalca [...] El libro tiene esa apelación a la crónica en su sentido más amplio, pero desplazándola al lugar del adjetivo”. Al centrarse en *idea* y modificar con *crónica*, enfatiza que “intentar catalogar los textos para etiquetarlos en un género es algo atávico de lo que no nos podemos desprender”⁵¹.

Todo lo que ya no se puede afirmar sobre la crónica (un repaso superficial)

1. La crónica proviene de las Crónicas de Indias

Cuando Europa ignoraba todavía la existencia de América, la llamada “literatura histórica” contaba ya con importantes bases. Se trataba, exactamente, de una relación de hechos en la que cabían la historia y la mirada del autor muchas veces estimulado por imaginaciones. El clérigo Jean Froissart (1337-1405) dejó sus *Crónicas* del Medioevo en Francia e Inglaterra, usadas para establecer hechos sobre la Guerra de los Cien Años. Una antología a cargo de Victoria Cirlot y J. E. Ruiz Domenec⁵² explica que el tesorero de la Abadía de Chimay “deseaba ofrecer su auténtica, y personal, versión de los hechos” para que “las generaciones venideras conocieran aquel dorado espectáculo de la corte de Eduardo III, del que él había sido testigo presencial [...] Quería, en definitiva, que conocieran esa vida que él había vivido, conocido y ama-

⁴⁹ *Texto completo de Cristoff: “Este volumen reúne quince relatos no ficcionales de autores que, en su mayoría, provienen del ámbito de la ficción y la poesía. En algunos sobresale la conjetura del ensayo; en otros, la amenidad del diario de viajes, la mascarada de la autobiografía, la pulseada de la entrevista o la urgencia pretendidamente secreta del diario íntimo; otros son una forma de clasificación azarosa que bordea la ficción. Para no perdernos en esas búsquedas fútiles que son las nuevas etiquetas, hemos reunido estas escrituras bajo la idea de crónica, entendida no solo como el género que en América Latina surgió durante el Modernismo, sino también, como se ve en la enumeración previa, a formas en algunos casos muy anteriores y, en otros, posteriores.*

Idea crónica se propone explorar en la irrupción de lo real que aparece como tendencia creciente no solo en la literatura sino también en distintos lenguajes del arte actual. No hablamos de la mimesis del realismo tradicional ni de la lengua de los marginados como recurso fétiche: lo real ha desvelado desde siempre a los escritores y este volumen es un intento de indagar en algunas de las formas narrativas a las que ese desvelo da lugar hoy. Los textos reunidos aquí refutan el lugar común que opone experimento a placer de lectura”.

⁵⁰ Cordeu, Mora, “¿Qué pasa con el retorno de lo real en la literatura?”, *Nota para Télam*, 12 de septiembre de 2007. Contiene textuales de María Sonia Cristoff y Mónica Bernabé.

⁵¹ Cordeu, *ibid.*

⁵² Froissart, Jean, (1998) *Crónicas*, Madrid, Ediciones Siruela.

do cuando era joven"⁵³. Entre los antecedentes de Froissart se cuentan las *Crónicas de Inglaterra* (1480) y los manuscritos de las *Crónicas anglosajonas*, anales en inglés arcaico con relatos desde la invasión de Julio César hasta 1154.⁵⁴

Los cronistas de Indias se movieron menos por su sentido de súbditos y su afán literario que por su ambición: "En el origen hay una búsqueda de reconocimiento, que se traduciría en títulos y en propiedades; al mismo tiempo, un afán literario", argumenta Martínez. "En la literatura colonial relato e historia se funden para que un testigo de los hechos defienda su situación personal ante la autoridad real o territorial. La crónica desarrolla un valor épico: el relato de hazañas, en orden cronológico, a cargo de un testigo cuya misión era precisamente defender su presencia como narrador de esas hazañas. Así ostentaba un valor especial ante la autoridad real". Menciona a Bernal Díaz del Castillo y los americanos Felipe Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega.

"Todos están calificados para la narración. Bernal Díaz es el único testigo de los tres intentos de colonización de México". Bernal llegó en 1514 y en 1519 acompañó a Hernán Cortés en la última y exitosa expedición; en su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1575) aclara que carece de estudios mas eso no importa al buen cronista: "Lo que yo vi y me hallé en ello peleando, como buen testigo de vista yo lo escribiré, con la ayuda de Dios, muy llanamente", cita Martínez.

Guamán Poma nació entre 1530 y 1550 en el territorio que hoy es Ayacucho, en una familia noble quechua: su padre fue enviado a recibir a los españoles. Él se integró a la sociedad colonial y desde ese punto de vista mixto trazó una historia de Perú en la que incluyó tanto la vida en los Andes antes de la conquista como la suerte de los indios bajo la dominación española, los hechos que conoce por su experiencia. Su enorme manuscrito contiene 399 ilustraciones que se integran a esa crítica.

El Inca Garcilaso fue educado en quechua por su madre, una princesa nativa, Isabel Suárez Chimpu Oclo, y estudió en España porque su padre era un conquistador, Sebastián Garcilaso de la Vega. Como la corte no reconocía los matrimonios con americanos, publicó sus *Comentarios Reales de los Incas* (1609) con cierto rencor por ser tratado como ilegítimo. "Él narró historias que había oído en la familia. Lo que concede fuerza a su crónica es el hecho de que es un puente entre dos culturas", explica Martínez.

⁵³ Froissart, Jean, p. 10.

⁵⁴ (1979) *Diccionario de Literatura*, "Literaturas Anglosajonas", Madrid, Alianza, p. 200.

2. La crónica nace con el Modernismo

Otros antecedentes en la lengua hispana son los cuadros de costumbres de Mariano José de Larra (1809-1837), una forma de literatura costumbrista con otros exponentes; también los testigos de los procesos independentistas. La crónica llega a fines del siglo XIX convertida en memoria, pero una nueva transformación la alcanza; conserva la mirada del testigo privilegiado que asiste a los hechos de cerca, y de diferentes maneras su carácter épico y su ambición literaria.

“Más de la mitad de la obra escrita de José Martí y dos tercios de la de Rubén Darío se componen de textos publicados en periódicos” argumenta Susana Rotker en *La invención de la crónica*.⁵⁵ “La relación entre ambas formas de escritura [poesía modernista y crónica] fue tan estrecha que durante el período solo hubo dos cronistas ajenos al servicio de la poesía –José María Vargas Vila y Enrique Gómez Carrillo–, mientras que los demás creadores de ‘arte puro’ se volcaron no solo en poemas, sino en ensayos y crónicas: Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Julián del Casal, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, José Enrique Rodó”.⁵⁶ Las crónicas que estudió Rotker –muy especialmente, las de Martí– mostraron rasgos similares a los del Modernismo en poesía: expresividad impresionista, simbolismo, incorporación de la naturaleza y la velocidad vital de la industrialización.

Al mismo tiempo, estos artistas vivían de la prosa que escribían: el pago de los periódicos implicó un paso importante hacia la profesionalización del escritor pero acaso también pudo haber menguado la apreciación literaria de la crónica. Sin embargo, ni Darío ni Martí se engañaron acerca de sus trabajos: en vida del primero se publicó *Los raros* (1896), compilación de crónicas sobre nuevos poetas aparecidas en diversos medios –entre ellos, *La Nación* de Buenos Aires–; según Rotker, el segundo dejó precisas instrucciones para que a su muerte se publicase su trabajo periodístico, que constituía más de la mitad de su obra. “Martí decía: ‘[...] en la fábrica universal no hay cosa pequeña que no tenga en sí todos los gérmenes de las cosas grandes’”.⁵⁷

Cuando el periodismo de América Latina no había encontrado su voz, estos grandes escritores se diferencian del periodista que junta datos en la calle o en los telegramas de las agencias de noticias. Destacan

⁵⁵ Rotker, Susana, (2005) *La invención de la crónica, Serie Manuales, Colección Nuevo Periodismo, México, FNPI/FCE, p. 15.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Rotker (1993) *en el prólogo a su antología crítica: Martí, José, Crónicas, Madrid, Alianza.*

su presencia como sujeto literario, al punto de que muchas veces escribieron sobre aquello que no vieron, como el terremoto de Charleston, Carolina del Norte, que Martí narró con dolorosa vivacidad sin moverse de Nueva York. Es difícil establecer si esta actitud atenta contra su ética de cronista: el estilo no dañó siquiera la cantidad de muertos. Toda la información, tomada de diarios norteamericanos, era fiel a los hechos; nunca requirió una *suspension of disbelief*, como el pacto básico de la ficción. Rotker define: "La crónica es el laboratorio de ensayo del 'estilo' –como diría Darío– modernista, el lugar del nacimiento y transformación de la escritura [...]".⁵⁸

3. La crónica es eso que renovó el periodismo del siglo XX

Junto con la ambición del estilo, las grandes crónicas nunca perdieron su carácter épico. Interesa la enumeración que un canónico, el polaco Ryszard Kapuscinski, realizó en un libro que destinó a la entrega gratuita a periodistas: "Honoré de Balzac –un reportero que viajaba, hablaba con la gente y buscaba documentos– en su libro *Los chuanes* nos entrega un perfecto libro de reportajes. Johann Wolfgang von Goethe, el gran poeta, escribió *Viajes italianos*, una colección de crónicas. *Relatos de un cazador*, de Iván Turguéniev, es un texto ejemplar para quienes hacen Nuevo Periodismo; lo mismo puede decirse de *Memorias de la casa de los muertos*, de Fedor Dostoievski [...] George Orwell escribió varios reportajes clásicos: *Homenaje a Cataluña* es un buen caso. Otro grande digno de mención es el italiano Curzio Malaparte: nadie puede llamarse periodista si no ha leído su libro *Kaputt* [...] Bruce Chatwin, autor de *En Patagonia*; cerca de él podría citar al francés Jean Baudrillard y su libro *América*. Y, más recientemente, no quisiera omitir el nombre de nuestro amigo Gabriel García Márquez, en particular su *Noticia de un secuestro*".⁵⁹

John Hershey le explicó a los norteamericanos que, contra lo que aseguraban el gobierno y la prensa, las consecuencias de la bomba atómica sobre la población civil eran perdurables (*Hiroshima*, 1946); la generación del Nuevo Periodismo en los Estados Unidos (Tom Wolfe, Truman Capote, Norman Mailer, Rex Reed, Jimmy Breslin) propuso que los reportajes se leyeran como un relato, y uno de ellos creó la denominada novela de no-ficción (Capote, *A sangre fría*, 1965).

⁵⁸ Rotker, Susana, *La invención...*, p. 108.

⁵⁹ Kapuscinski, Ryszard, (2003) *Los cinco sentidos del periodista* (estar, ver, oír, compartir, pensar), *Serie Libros del Taller, Colección Nuevo Periodismo, México, FNPI/FCE*, p. 40.

En América del Sur, mientras tanto, la vida política llevaba a los cronistas a tomar posiciones. García Márquez dejó que los hechos hablasen por sí mismos, con la natural marca de aquello que Darío llamaba estilo. "Muchos hechos necesitarían una divulgación periodística y no la tienen porque a los dueños de los grandes medios de comunicación de masas les interesa que no se conozcan. Lo que yo me he propuesto es forzar un poco esa situación".⁶⁰ Quizá el emblema sea *Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh. Según Martín Malharro y Diana López Gisberts, cambia la crónica de denuncia al estilo de Roberto Payró, Fray Mocho, Abel Chaneton y José María Borrero por la crónica de investigación periodística, una novela de no-ficción que hace público un delito y también lo explica contra el Estado encubridor.⁶¹

Escribió Walsh: "*Operación Masacre* cambió mi vida. Haciéndola, comprendí que además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior".⁶² No obstante esa tensión política, la escritura de esa generación no excluía recursos cinematográficos, como la simplificación de buenos muy buenos y malos muy malos en *Operación Masacre*, o literarios como el costumbrismo de las *Aguafuertes Porteñas* y las *Aguafuertes Españolas* de Roberto Arlt o los juegos de lenguaje de Jorge Luis Borges en la *Revista Multicolor* del diario *Crítica*.

En el prólogo a *Crónicas ejemplares*, única recopilación del trabajo de Enrique Raab, Ana Basualdo subraya: "Sus artículos no eran 'recuadros de opinión', piezas 'literarias' más o menos separadas del resto, sino parte de comprometida con la página, con el total de páginas del día o la semana. Y falta, sobre todo, el aire de la época [...] fue el reportero más dinámico de cualquier redacción; el que mejor daba cuenta de una manera de entender (unidos) el periodismo, la cultura, la política y la calle".⁶³ Quizá, como dice Martínez en el prólogo de 1998 a *Lugar común la muerte*, el cronista supone que sus textos vivirán un día o una semana pero puede equivocarse. "Las circunstancias a las que aluden estos fragmentos son veraces; recurrí a fuentes dispares como el testimonio personal, las cartas, las estadísticas, los libros de memorias, las noticias de los periódicos y las investigaciones de los historiadores. Pero los sentimientos y atenciones que les concedí componen una realidad que no

⁶⁰ García Márquez, *Gabriel*, (1978) Periodismo militante, Bogotá, *Son de Máquina*, p. 35.

⁶¹ Malharro, Martín y López Gisberts, Diana, (1999) El periodismo de denuncia y de investigación en Argentina. De La Gazeta a Operación Masacre (1810-1957), *La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata*.

⁶² Walsh, Rodolfo, "El violento oficio de escritor", en Baschetti, Roberto (comp.) (1994) Rodolfo Walsh, vivo, Buenos Aires, *Ediciones de la Flor*, p. 31.

⁶³ Raab, Enrique, (1999) *Crónicas ejemplares. Diez años de periodismo antes del horror*, Buenos Aires, Perfil Libros.

es la de los hechos sino que corresponde, más bien, a los diversos humores de la escritura".⁶⁴

Los cambios y la expansión de los medios definieron nuevas reglas hacia el fin del siglo XX. Kapuscinski distinguía entre el autor y el *media worker*: "A diferencia de aquel periodista de hace cincuenta años, este trabajador de hoy es una persona anónima [...] el producto final que crea un trabajador de los medios masivos no es de su autoría sino que constituye el resultado de una cadena de gente como él que participó en la construcción de una noticia. [...] Como consecuencia, en esta profesión se perdió algo tan central como el orgullo de lo personal. Ese orgullo implicaba también la responsabilidad del periodista por su trabajo".⁶⁵ Durante sus años de corresponsal, él cuidaba su "doble taller"⁶⁶: producía textos breves para la agencia de noticias que le pagaba el salario y tomaba notas para sus libros: *El Sha o la desmesura del poder* (1987), *Imperio* (1993), *Ébano* (1998).

Fue un maestro, como lo llamaban en la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), y esa parece haber sido la tendencia en la bisagra de los siglos XX y XXI: la personalización de los autores. Están los más conocidos, en el norte y en el sur: Jon Lee Anderson, Tracy Kidder, Joan Didion, Christopher Hitchens, Isabel Hilton, Alma Guillermoprieto, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Juan Luis Font, Edgardo Rodríguez Juliá, Alberto Salcedo, Miguel Briante, María Moreno, Martín Caparrós, Sergio Dahbar, Laura Ramos, Pedro Lemebel, los ya citados Villoro, García Márquez, Martínez. Entre los nuevos de América Latina, una lista arbitraria incluiría a Marta Oarrantia, Juanita León, Edgar Arias, María Teresa Ronderos, Sandra La Fuente, Boris Muñoz, Silvia Cherem, Martín Sivak, Josefina Licitra, Emilio Fernández Cicco, Graciela Mochkofsky, Daniel Riera, Marta Dillon, Francisco Mouat, Milena Vodanovic, Alejandra Matus, Claudio Cerri, Flavia Oliveira da Fraga, Gabriela Wiener, Juan Manuel Robles, Daniel Flores Bueno, Amalia Morales.⁶⁷

Sin perder su ambición literaria ni su carácter épico –hoy las historias abordan en buena medida la violencia de la vida contemporánea: las grandes enfermedades, la opresión del estado, las guerrillas, las invasiones–, estas narrativas persisten en un rasgo de la crónica que se puede rastrear desde la conquista hasta el presente: son versiones de la reali-

⁶⁴ Martínez, Tomás Eloy, (1998) Lugar común la muerte, Buenos Aires, Planeta, p. 11.

⁶⁵ Kapuscinski, Ryszard, op. cit. pp. 13-14

⁶⁶ Ibid., pp. 44-46.

⁶⁷ De ellos, muchos recibieron el estímulo de la FNPI (talleres y premios) o tratan de abrirse un camino con libros, ya que varias editoriales (Norma, Seix Barral, Sudamericana) publican crónica.

dad que ponen en conflicto la versión hegemónica de las sociedades que cuentan.

Los nuevos

Para la realización de este trabajo encuesté a quince jóvenes cronistas. El recorte de la muestra se limitó a los que se presentaron a la primera convocatoria (2006) del Premio Crónicas Seix Barral/FNPI;⁶⁸ de ellos, a veinte –de los cuales respondieron quince– que hubieran superado la segunda pre-selección.⁶⁹ También preferí proyectos cuya presentación excluyera cualquier ideología de explotación o visita turística “al otro” en la argumentación de las razones y las metodologías. Por último, intenté evitar en lo posible la heterogeneidad en las edades y procurar equilibrio de géneros y nacionalidades.

Todos recibieron las mismas preguntas para que la comparación o imbricación de respuestas compartiera un piso. Esto disminuyó la calidad de las entrevistas: algunas preguntas debieron ser elementales, se perdió la ocasión de repreguntar.

Lista de entrevistados, por orden alfabético de países y apellidos: Hernán Iglesias Illa (ganador del concurso), Patricia Rojas, Reynaldo Sietecase (Argentina); Joaquín Botero, Patricia Nieto (Colombia); Cristian Alarcón, Juan Pablo Meneses (Chile); Claudia Méndez Arriaza (Guatemala); Josefina Estrada, Carlos Tello Díaz, Juan Manuel Villalobos (México); María Soldevila (República Dominicana); Silvia Soler, Silvana Tanzi, Pablo Vierci (Uruguay).

Cuestionario con el cual se trabajó: 1. ¿Por qué se presentó al concurso FNPI / Seix Barral?; 2. ¿Desde cuándo le interesa el género crónica –como lector/a o escritor/a–? ¿Influyó en su decisión de dedicarse al periodismo, o es algo que conoció en su experiencia de trabajo?; 3. ¿Cuánto de su trabajo es crónica, cuánto otros géneros? ¿Qué le gustaría cambiar de esa proporción?; 4. Esta colección de Seix Barral, más otras de otras editoriales; más premios como el Lettre Ulysses o en general el trabajo de la FNPI, marcan una presencia mayor del género en el conjunto de la producción periodística en comparación con quince años atrás. ¿A qué lo atribuye? ¿Una recuperación, un momento de un ciclo, una moda, otra cosa?; 5. Entre todos los géneros periodísticos, ¿dónde ubi-

⁶⁸ Para ello, se solicitó la autorización de Paula Pérez Alonso, editora a cargo de la colección de crónicas y del concurso en Seix Barral, y de Jaime Abello Banfi, director de la FNPI. A ambos reitero mi gratitud.

⁶⁹ Conocía esta información por haber sido pre-jurado; una vez más, agradezco la autorización para su uso que me concedieron Pérez Alonso y Abello Banfi.

caría a la crónica según la importancia que le da, en su opinión, el lector de prensa gráfica?; 6. ¿Conoce la historia de la crónica en América Latina? ¿De qué modo, en qué medida?; 7. ¿Cómo define la crónica?; 8. ¿Qué crónicas o cronistas lo marcaron o influyeron, y por qué?; 9. ¿Se nace o se hace? ¿Cómo se formó y se forma usted como cronista?; 10. ¿Publica sus crónicas solo en medios tradicionales, o en otros soportes? ¿Qué importancia o potencial tienen los nuevos medios para la crónica?

Carruajes y caballos, calabazas y ratones

En su mayoría, los entrevistados se presentaron al concurso Seix Barral/FNPI porque ofrece recursos con los cuales obtener el tiempo que no hallan en su trabajo en medios para investigar y escribir: la posibilidad de completar la disposición que se trunca en sus vidas cotidianas:

“He realizado investigaciones periodísticas por mi cuenta, pero al no tener financiamiento se hace a costa de grandes sacrificios personales y en tiempos fragmentados”; “es un proyecto en el que me tendría que concentrar y dejar todo a un lado”; “es muy difícil poder darle tiempo exclusivo a un libro que requiere mucho reporteo”.⁷⁰

Los intereses de los entrevistados chocan con sus posibilidades de disponer del tiempo que lleva la elaboración de su escritura:

“Utilizar técnicas de la literatura dentro de los relatos de la realidad es lo que más me entusiasma de mi oficio en la prensa gráfica”; “el libro es uno de los formatos más adecuados para publicar crónicas en la actualidad”; “ya era hora de que se incentivara el periodismo”; “me pareció formidable que también en América Latina se diera importancia al género”; “el seguimiento de un editor es un alivio”.

Elegir sobre qué escribir, más allá de las exigencias laborales, los atrae:

“Era una de las primeras oportunidades para presentarnos a algo que no fuera el arbitrio del editor; campeaba la idea del reconocimiento”; “me parecía maravilloso recibir un estímulo económico por lo que de todos modos iba a realizar”.

En dos casos los proyectos se llevaron a cabo a pesar de que los autores no obtuvieran el apoyo financiero, lo cual refuerza la idea de que

⁷⁰Para agrupar las respuestas en torno a ideas, se las cita sin atribución de fuente.

dadas las condiciones del *media worker*, como definía Kapuscinski, la crónica actual depende en buena medida de la disposición del autor:

“No solo te tienen que regalar veinte mil dólares para que escribas una historia que tienes en la cabeza”.

Muy pocos hacen lo que les gusta; más viven de trabajos donde la palabra es una negociación con sus deseos:

“[Dirigí] suplementos y revistas, informativos de televisión [...] Como dice Hemingway: a los efectos de la literatura, el periodismo es muy bueno si se lo sabe dejar a tiempo”; “puedo, gracias a cierto arbitrario compromiso con el género, pensar el oficio en otros espacios: la universidad, un taller de crónica”; “trabajo en un diario y aunque mis reportajes son mensuales [...] me desanima un poco y me gustaría cambiar”; “Mi trabajo es cero por ciento crónica: soy editor [...] Me gustaría cambiar mucho de esa proporción”; “Me hubiera encantado trabajar en un diario [...] Mis colegas me desalentaron diciéndome que [el diario] era ‘una picadora de palabras’”.

Muchos entrevistados practican el doble taller: publicaron o trabajan en un libro nacido de sus deseos:

“Trabajé mucho tiempo en diarios, y siempre traté de meter crónicas como pudiera”; “Estoy haciendo radio y tele [...] Acabo de terminar un libro que en gran medida responde al género”.

Con tanto dilema, algunos invierten recursos y fines:

“En la ficción a mí me entusiasma sobremanera introducir elementos de la no-ficción [...] Borges lo hizo hasta el cansancio [...] Hemingway dijo: ‘Siempre cabe la posibilidad de que un libro de ficción arroje alguna luz sobre las cosas que antes fueron contadas como hechos’”; “invertí el método: utilicé técnicas periodísticas para narrar ficción”.

No sé decirte cómo fue (pero de ti me enamoré)

Casi todos los entrevistados muestran un vínculo fuerte con la palabra escrita antes de su trabajo en periodismo, ya como lectores infantiles o como narradores:

“Desde los ocho años –cuando descubrí *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe– me encanta perderme en un libro”; “comencé escribiendo ficción, con una primera novela que se publicó en

1979"; "La crónica me acompaña desde la más tierna edad, cuando todavía no sabía si me iba a dedicar al periodismo"; "Siempre quise contar historias. Desde niña lo hice en la soledad de la casa pueblerina"; "Crecí leyendo prensa [...] Como entretenimiento prefería las novelas"; "Escribí mi primer libro muy joven, a los dieciocho o diecinueve años"; "Era pésimo poeta y poco efectivo narrador. Asumí que el periodismo podía ser una salida más elegante"; "me formé como cronista semanal [...] pero ya tenía escrito un libro de cuentos".

La crónica entra por los ojos: la mayoría absorbió estructuras narrativas:

"Siempre me atrajo leer crónicas en los medios, pero me interesó más cuando dicté un seminario temático sobre Periodismo Literario"; "Pasé varios meses en la selva Lacandona, llevé [*En Patagonia*] de [Bruce] Chatwin y escribí un libro de este tipo"; "[un colega] me regaló el libro *Al pie de un volcán te escribo* [Alma Guillermoprieto] y fue inspirador".

En la elección del género también pesan, más que la épica, la posibilidad de articular una historia y la voluntad de ofrecer una versión de voz propia:

"Escogí el género porque [...] los libros de historia que había escrito [eran] impersonales, no hablaba de mí, de lo que sentía, y quería expresarlo"; "entregué crónicas de ciudad a lo largo de cuatro años. Tiempo después leí a [Anton] Chéjov y me sorprendió descubrir [...] historias muy parecidas"; "Empecé a escribir con disciplina y como reto personal [...] solo cuando creía que tenía el cúmulo de experiencias que narrar".

Hay quienes preferirían escapar a las definiciones de esa pasión:

"Casi nunca manejo el término 'crónica', me resulta un poco ambiguo"; "Es complejo encorsetar un género periodístico hoy en día. Carlos Monsiváis hace crónica, pero es muy distinta, por ejemplo, de la que hace Juan Villoro".

Otros se arriesgan con el respaldo de una cita:

"relatar lo más fielmente posible, sin trucos, como decía Raymond Carver"; "Álex Grijelmo [...] la define como un género

■ GABRIELA ESQUIVADA

que conjuga elementos noticiosos y análisis, y donde el periodista marca lo que escribe con su estilo personal”.

Varios que se animan a una aproximación, ponen el acento en su oficio:

“Es el más literario de los géneros periodísticos”; “Es la construcción narrativa que un periodista realiza de un acontecimiento ocurrido en la realidad”; “un gran golpe parecido al de los asaltantes de banco, o los desvalijadores de museos. Un golpe que busca rescatar la esencia, lo más valioso, sin ser descubierto”; “Un híbrido: periodismo-literatura”.

Muchos enfocan como centro las posibilidades expresivas de la narración:

“Me gusta pensar en la crónica como en un cuento o una novela, solo que todo lo que pasa es de verdad”; “[Es] el intento de un relato que soñadoramente se acerque a la novela [...] [que proponga] al lector de un diario una novedad vinculada con la trama que intenta revelar un relato con recursos literarios”; “La crónica es el género periodístico que con mayor eficacia permite contar una historia real [...] con comienzo, desarrollo y final, [con] los personajes y sus circunstancias”.

Otros recalcan el protagonismo del narrador, no como manifestación narcisista sino al estilo del observador participante en la antropología cultural:

“Una crónica es, en sentido estricto, alguien contando lo que vio y escuchó [...] trata de explicar algo sin el *approach* entomólogo de la academia: el que escribe es un bicho más”; “entran en balance las voces de múltiples fuentes y la del propio escritor”; “[Es] una narración sobre la realidad vista a través de los ojos de un escritor y periodista fidedigno, que recorre un lugar o permanece en él [...] y que quiere contar lo que vio, oyó y sintió durante ese período y en ese lugar”.

El fastidio por las definiciones toma a veces la forma de cuestionamiento no solo del origen (si la literatura o el periodismo, o la historia, o el testimonio, o el relato oral) sino de la delimitación entre

géneros como periodismo narrativo, reportaje y crónica. Podrían –y muchos lo hacen– distinguir límites. Lo hace Jaime Abello Banfi, director ejecutivo de la FNPI: “Veo el periodismo narrativo como una categoría, debajo de la cual se acomodan la crónica, un género donde la mirada subjetiva y la narración reclaman un lugar, y el reportaje, donde el trabajo de reporteo ocupa el centro”. Martínez opina otra cosa: “El periodismo narrativo comparte muchos elementos con la crónica; su base es la calidad de la escritura y la calidad de investigación. Un elemento diferencia la crónica del periodismo narrativo (y nótese que *narrar* adjetiva): la primera puede perdurar ya que trabaja sobre la condición humana; el segundo trabaja sobre la inmediatez de los hechos. El reportaje es un género periodístico; puede, pero no necesita cumplir con parámetros de calidad de escritura. La crónica, sí”. Entre los que no marcan estas distinciones, algunos manifiestan su desorientación:

“El reportaje es un género de más largo aliento que la crónica, identificado con el ensayo, con la reflexión”; “El autor está quizá un poco más ausente [...] la crónica suele ser escrita en primera persona [...] pero no siento que la diferencia sea tan clara. Son géneros que convergen”; “Cuando me presenté al concurso pensé en un gran reportaje”; “me cuesta diferenciar a la crónica del reportaje”.

Un punto de acuerdo, expreso o implícito en las respuestas, es que la crónica excluye la ficción: toma sus herramientas pero solo para contar hechos reales:

“Jamás [puede] haber algo que no sea fidedigno. Un detalle que no ocurrió contamina toda la obra y la invalida”; “[Aunque muchos] creen que inventarse un encuentro, o poner voz ficticia [...] son libertades, [la crónica] ante todo debe ser periodística, basarse en datos, aunque sea subjetiva”; “Es periodismo, no literatura, aunque pueda leerse como literatura”.

Vivir su vida

Acaso podrían trabajar en secciones como Política o Economía y ver sus nombres en las portadas de diarios y revistas; muchos lo hacen, y algunos en soportes más populares como la televisión o la radio. Pero algo los atrae a la palabra escrita. Tal vez ese pasado de lecturas, ese sueño infantil de sumergirse en aventuras ajenas o esa ambición adolescente de crearlas:

"Intuí que mi acercamiento temprano al periodismo, a los diecisiete años, tenía que ver con [...] esta función de la literatura para ganarse el pan"; "He ejercido como *free lance* durante varios años, y me cautivan las historias bien narradas más que la noticia dura"; "El semanario me permitía la libertad de jugar con la palabra, de recrearme en contar historias"; "Supongo que el gusto por la frase efectiva, por la profundidad de una investigación, y su cadencia literaria es por lo que he seguido a ciertos cronistas"; "Mi formación curricular viene de la literatura [...] luego me fui acercando al periodismo".

Están también las marcas, decisivas cuando los cronistas definieron cómo podían negociar el deseo y la necesidad. Esas marcas, previsiblemente, combinan ficción y no-ficción, o mejor –Cristoff otra vez– ideas crónicas:

"[Cuando] tenía diecinueve años [me regalaron] *Larga Distancia*, de Caparrós [...], y no solo me encantó sino que me reveló una profesión: yo quería vivir de escribir de viajes y contar lo que veía"; "*Operación Masacre* y *A sangre Fría* [...] narraban de un modo excepcional su modo de transitar lugares y hechos que yo no conocía y que [tras leerlos] los podía intuir"; "Dos libros considero fundamentales: *Lugar común la muerte* y *Larga distancia*. También todo Kapuscinski. Y tres libros de García Márquez: *Crónica de un secuestro*, *Relato de un naufragio* y *Crónica de una muerte anunciada*"; "*A sangre fría* me inspiró a buscar historias de presidiarios, transgresores [...] me propuse escribir libros con personajes reales con esa factura literaria. Ricardo Garibay, Madame Calderón de la Barca [*née* Frances Erskine Inglis], [el sobresaliente cronista y político mexicano] Guillermo Prieto, Isaac Bashevis Singer, Fedor Dostoievski, José Revueltas, Vicente Leñero, Ernest Hemingway, Norman Mailer, Juan Villoro, Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez, William Faulkner, Elena Poniatowska, Julio Scherer García... [...] A ellos sigo acudiendo como cuando se busca la grata compañía".

Todas las enumeraciones, igualmente apasionadas, contienen denominadores comunes: los ya mencionados García Márquez, Kapuscinski, Orwell, Capote, Hemingway, Mailer, Talese, Martínez, Guillermprieto, Raab, Walsh, Caparrós, Monsiváis, Villoro; también Juan Rulfo, Guillermo Cabrera Infante, José Saramago, Jorge Ibargüengoitia, Jon Lee Anderson,

Frank Goldman, Jimmy Breslin, Susan Orlean, Adrian Nicole LeBlanc. Cada nación tiene sus locales, menos difundidos por la falta de comunicación curiosa entre los países de América Latina, que los encuestados citan. Por Guatemala, Enrique Gómez Carrillo, Ana Carolina Alpírez, Ana María Rodas, Juan Luis Font; por Colombia, Plinio Apuleyo Mendoza, Alfredo Iriarte, Fernando Vallejo, Sinar Alvarado; por Uruguay, Hugo Alfaro, Carlos María Domínguez; por Argentina, Roberto Arlt, Domingo F. Sarmiento, Lucio V. Mansilla, María Moreno, Mempo Giardinelli; por Chile, Pedro Lemebel.

En su autobiografía, Rubén Darío definió: “La tarea de un literato en un diario es penosa sobremanera. Primero, los celos de los periodistas. El *reporter* se siente usurpado, y con razón. El literato puede hacer un reportaje: el *reporter* no puede tener eso que se llama sencillamente *estilo*”⁷¹. De una bisagra de siglo a otra –y tras cambios como la alfabetización, la industria cultural, la idea de ciudadanía, la democratización del discurso y la revolución tecnológica– la mayor parte de los cronistas jóvenes se inclinan más en favor del aprendizaje que de la fuerza de los genes, aunque tampoco la desprecian:

“Uno se forma en la vida. Lo que experimenta es determinante para seguir una línea”; “En mi caso he aprendido en el camino”; “Un cronista es un ignorante que tiene la capacidad de resarcirse a cada paso”; “Se nace con cierta curiosidad hacia alguna actividad y el resto es trabajo”; “Como casi todo en la vida, narrar tiene que ver con el deseo [...] me formo leyendo y escribiendo”; “Quisiera creer que [...] detrás hay un don y que uno vale por su talento. Me temo que hoy se hacen”; “Se puede nacer con un talento y una curiosidad especial que se cultiva y da buenos frutos o se echa a perder. Y al contrario”; “Un poco se nace: siempre me gustó detectar patrones sociológicos o psicológicos a partir de detalles mínimos”; “Pienso en mis familias por ambas ramas y encuentro aspectos que me explican por qué me gusta contar historias [pero] he debido leer y ver muchas películas, y además escrito muchas horas frente al computador”; “Se nace con cierta inclinación por observar, y se hace con una sensibilidad que facilitará la interacción con las personas y su drama”.

Muchos cronistas coinciden en su necesidad de continuar formándose más allá del trabajo cotidiano: con lecturas, mentores, talleres, la universidad:

⁷¹Rotker, Susana, *La invención...*, p. 106.

“Es algo que deriva de la pertenencia que genera, para los que acceden, la FNPI”; “¡Todavía me queda todo por leer!”; “Pese a que he sido lector y aficionado a lo audiovisual, creo tener muchas deficiencias en mi formación. No he leído lo suficiente de teoría-práctica, ni las obras de no ficción que debería”; “[Aprendo al leer] por el respeto al lector y a los personajes, la preocupación por los temas sociales y humanos [...] la voz personal y sincera”; “Siempre tuve libros. [En 1989 sumé] videos y luego DVDs [...] Escribí alrededor de setecientas crónicas de costumbres, buscaba un estilo que captara ese nuevo lenguaje, más fragmentario, propio del audiovisual, como secuencias de una misma película. Descubría, además, que esa manera de narrar esas crónicas era exitosa”; “Desde Rubén Darío y Martí hasta los de hoy, de todos los cronistas latinoamericanos de cierto nombre saco una parte”.

Noticias de ayer

De los quince entrevistados, la mitad lamenta ignorar los antecedentes del género en América Latina. Se apenan, sin ironía, por la falta de información e intercambio al alcance de un periodista bajo presiones tercermundistas:

“En realidad [no sé], tengo que lamentar admitirlo”; “He leído pero no en forma sistemática. Me gustaría saber de cronistas del resto de la región de antes y de ahora”; “No lo suficiente. Leo cuanto puedo”; “No conozco la historia de la crónica en América Latina. Hace poco vi en Internet un libro de Susana Rotker sobre el tema y me dio curiosidad”; “No la conozco a fondo”.

Tres mencionan a los cronistas de las décadas del 50 y 60; dos suman las relaciones de Indias, el Modernismo, los relatos históricos, las crónicas de viaje y los testimonios; una enseña ese tema en la universidad.

El misterio del lector

Hace ya décadas que cada medio que nace influye sobre los existentes, sus géneros, sus políticas y sus públicos. Mientras diarios de los Estados Unidos como *The New York Times*⁷² y *The Washington Post* dan mucho espacio a la narración o revistas como *The New Yorker* y *Vanity Fair* crecen sobre textos que organizan narrativamente sus investigacio-

⁷²Que, conviene agregar, prepara la eliminación de su edición en papel.

nes, “los diarios de América Latina son, en su mayoría, reticentes a ese cambio mayúsculo”, argumentó Martínez. “Conozco a empresarios que se afanan en competir con la televisión e Internet, lo que me parece suicida, publicando píldoras de información ya digeridas u ordenando infografías para explicar cualquier cosa, como si tuvieran terror de que los lectores lean”.⁷³

Esas condiciones limitan la publicación de crónica en la vida real para quienes trabajan en medios, sean periodistas, cronistas o escritores. Algunos entrevistados ofrecen una visión entre resignada y escéptica acerca del lugar que sus editores, escudados en un supuesto conocimiento de los lectores, dan al género:

“En general está la sensación de que es algo ‘blando’, sin demasiada importancia, relacionada, en la mente de los editores, con una palabra que detesto: ‘color’”; “Menos importante que las fotos, los índices del dólar, la programación de TV, las cartas. Más que las columnas y las noticias”; “Entre el público adulto creo que sigue primando la noticia coyuntural, sobre todo si tiene que ver con política”; “Tal vez el lector de hoy, tan apurado siempre, no ha logrado aún prendarse de la crónica”.

En otros tramos de las respuestas, sin disentir en el análisis, los mismos u otros entrevistados llegan a hipótesis más optimistas. “Frente al desasosiego que produce semejante vaciamiento estético, algunas escrituras siguen apostando a la representación –argumenta Bernabé– desde una estética que reniega de lo testimonial redentorista, del documentalismo de denuncia y del tipicismo costumbrista”.⁷⁴

“Un lector de periódico ya no centra su atención en la noticia –ésta ya ha sido difundida por los medios electrónicos en su oportunidad– sino que busca a los columnistas y a los cronistas”; “Todo el trabajo periodístico de los últimos diez años se encamina a la escritura de los géneros narrativos del lenguaje periodístico”; “creo que los reportajes y las crónicas con el alma de un periódico, las noticias son el esqueleto”; “[la crónica] tiene mucha aceptación entre los jóvenes que leen *Rolling Stone*”.

Otros plantean como problema a valorar las condiciones de vida en las sociedades contemporáneas y cómo afectan las rutinas de lectura:

⁷³ Conferencia “Los hechos de la vida”. Bogotá, Colombia, junio 2005.

⁷⁴ Cristoff, María, Sonia, Idea crónica..., prólogo, p. 11.

“Sigue siendo peligrosamente elitista por [...] la extensión [...] libros, revistas, suplementos de diarios de fin de semana”; “Lo ubicaría como un género estrella de lectores sin apuro, con un nivel cultural de medio hacia arriba”; “el que tiene la constancia de leer el diario puede valorar distintos géneros”; “La personas informadas que leen semanales buscan indagar más en una noticia”; “Un lector aprecia [las crónicas] en ediciones de fin de semana, cuando puede tomarse el tiempo de leer”.

Otros recuerdan los contrastes económicos y culturales entre norte y sur:

“En Estados Unidos [la crónica] tiene una importancia enorme [...] los reporteros que escriben crónicas son personajes muy leídos, muy bien pagados como profesionales. Eso no existe [en mi país]: se privilegia al comentarista, al autor de artículo editorial”; “una crónica requiere tiempo, investigación, y los medios latinoamericanos [...] no cuentan con el dinero suficiente para pagarle a un reportero la estancia de un mes en un sitio, más sus honorarios”.

Derivada de esa misma hipótesis, algunos entrevistados reflexionan sobre la cuestión de los géneros en la prensa escrita contemporánea:

“Se habla de una frontera imprecisa entre la ficción y la no ficción [...] la escritura *facticia* [...] una afanosa búsqueda por encontrar una expresión que de algún modo traduzca el vértigo contemporáneo y la avalancha audiovisual”; “No hay nada más viejo que un diario viejo, y no obstante una crónica bien lograda, como *A sangre fría* o *Noticia de un secuestro*, difícilmente no perdure”.

Enredados en la red

Muy pocos –apenas tres– de los cronistas entrevistados han difundido su trabajo en internet. La mayoría parece dividirse en los que aman el papel impreso y los que gustarían de tomar alguna vez el desafío del nuevo soporte.

En los defensores del papel se observa aquel primer amor por la literatura:

“No soy lector de internet, me interesa el libro como objeto [...] la idea de que mis textos existan solo en la realidad virtual no

me acomoda"; "[En] las nuevas tecnologías tienes un nuevo espacio [pero] tenemos la tendencia a querer ver lo que escribimos en el papel"; "[Internet] tiene un gran potencial, pero yo sigo de manera insensata aferrado al papel".

Quienes poseen experiencia en la red, publican en las ediciones online de medios tradicionales, en emprendimientos independientes o en blogs:

"Publiqué una larga crónica compartida [...] ahora que puedo volver a leerla, [siento] que es muy valioso. Es accesible y, en parte, democrático"; "Publico donde sea. Creo que es lo que se debe hacer [...] Mientras la crónica se siga pensando en un género de periodistas, para periodistas, seguirá persiguiéndose la cola"; "He publicado algunas crónicas en internet. Pero [...] es más complicado saltarse párrafos. En un post de un blog uno va escaneando hasta llegar a lo que le interesa".

Para los atraídos por este cambio, las preguntas se abren a partir del deseo de explorar nuevas formas de un género que en sí es inasible, o al menos un ornitorrinco:

"Creo que Internet ha facilitado a quienes no tenemos casa editorial o amplios recursos, el formato para plasmar nuestras inquietudes literarias. No descarto que mi primer libro sea un e-libro"; "Los nuevos medios son un reto para los cronistas que podemos ahora explorar con infinidad de lenguajes"; "Internet puede impulsar la lectura de crónicas porque no hay limitaciones de espacio [ni] existen los criterios de exclusividad"; "Tengo un romance trunco con los nuevos medios. No significa que no los desee, pero no he sido capaz".

Signo de los tiempos

Desde la literatura, Bernabé señala que la narrativa latinoamericana conjugó siempre "crónica, testimonio, entrevista, ensayo de interpretación, mini-ficción, narrativa documental, memorias, diario de viajes, informe etnográfico, biografía, autobiografía"⁷⁵, y que desde fines del siglo pasado han surgido textos que se podrían agrupar porque "son

⁷⁵Cristoff, *María, Sonia*, *Idea crónica...*, prólogo, p. 7.

narrativas urgidas por relatar y transferir algo de lo real en esforzada batalla contra la opacidad irreductible del lenguaje".⁷⁶

También Rotker observó el estallido de esos exponentes en los últimos veinte años del siglo XX. "A cada época corresponde una estética, y más en un espacio donde impera la sensación de la contradicción y la urgencia". A las últimas décadas corresponde "una retórica que ni ordena ni racionaliza, sino que surge de un espacio urbano de miseria y de violencia, de la marginalidad y su estética de lo feo, de las figuraciones modernas de la técnica, de la iconografía de la literatura y del cine norteamericanos, de las estrategias de la política, del deseo de desnudar y del escándalo purificador, del encuentro con aquello que se ha mantenido 'puro' dentro de su propia corrupción pero autónomo respecto de los discursos oficiales".⁷⁷

Los cronistas encuestados –cuyos proyectos presentados al concurso, igual que sus notas y sus libros, podrían reconocerse en algunas de estas observaciones– perciben que en los últimos años se encuentran menos solos que sus inmediatos antecesores. Las editoriales de periódicos o revistas y las de libros se interesan por el género; las universidades le dan lugar tanto en el terreno de las letras como en el del periodismo; la FNPI lo tiene como interés principal de sus talleres y ha organizado un premio bienal; el premio Lettre-Ulysses se dedica exclusivamente a la crónica, sea lo que esto fuere para sus organizadores y sus jurados; Seix Barral se asoció a la FNPI para estimular la concreción del mejor proyecto de libro de crónica iberoamericano.

Los encuestados dudan acerca de cómo explicar el fenómeno. Tejen preguntas y respuestas, hablan del interés de los lectores: algunos, porque quien lee aspira a tener material de lectura; otros, porque la saturación de los medios electrónicos mengua la profundidad de lo que reciben y genera la demanda de reflexión:

"Textos cortos, fotos grandes, negritas y todos esos recursos que utilizan para competir con los medios electrónicos [...] Un lector es un lector y hay que darle buenas historias"; "Las editoriales reconocen recientemente el valor del género por la cantidad de lectores que atrae"; "Los editores se han dado cuenta de que esos textos llaman poderosamente la atención de un lector"; "Hay una necesidad, al menos de una parte de los lectores, de buscar lecturas que vayan más a fondo y muestren las relaciones entre los distintos temas o problemas"; "autores como Kapuscinski, como

⁷⁶*Ibid.*, p. 8.

⁷⁷Rotker, Susana, (2005) Bravo pueblo, Caracas, La Nave Va, p. 167.

Chatwin tienen ahora una popularidad que era difícil pensar hace cincuenta años”.

Esas respuestas derivan hacia las editoriales de libros, revistas y diarios, como reconocimiento o reclamo:

“El regreso de la literatura y las ciencias sociales al campo biográfico influye [...] en esa vuelta sobre la crónica que vive, al parecer, editorialmente, un rejuvenecimiento comercial”; “Debería haber más atención a los grandes trabajos periodísticos”; “Muchas de las revistas más leídas [...] privilegian la crónica”; “Las editoriales han decidido que deben tener un cupo de no ficción y actualidad. Eso no implica que el espacio de la lectura y la posibilidad de publicar crónica haya aumentado al mismo ritmo. Las ventas en general son muy bajas”; “Ya se han escrito las grandes novelas latinoamericanas, ahora es el turno para las grandes crónicas y reportajes”.

De modo asociado, otros atisban una moda, editorial y de lectura:

“Algunas crónicas tratan de manera *cholulesca* eso de ‘haber estado allí’. Casi como Tom Wolfe, que elige la primera persona para vanagloriarse de poder entrar a ciertos círculos sociales”; “Una moda editorial que sirve para volver a una vieja forma de contar historias y que funciona bien en América Latina. Espero que no sea solo una moda pasajera, aunque muchas veces veo que todo va para allá”; “Es un género en ascenso”; “Un ciclo, una moda, un momento”.

Para muchos, la crónica es tan latinoamericana como el maíz y su producción y su lectura integra esta cultura aunque la disposición se robe al tiempo personal:

“Ha estado ahí, siempre, no solo en inglés sino en español. La crónica y el reportaje profundo interesarán siempre”; “[A los hispanos] nos importan los detalles de la vida de las personas y la crónica es un género maravilloso para acercarnos a esta realidad”; “Los cronistas hemos estado siempre vivos y activos, trabajando en la más angustiosa de las soledades”; “En muchas cosas el periodismo latinoamericano es más gringo que europeo, y en la crónica se nota mucho”; “[El académico Ángel] Rama dice que cuando los escritores debieron encontrar un lugar en el engranaje de la

producción [...] invadieron las salas de redacción. Las noticias empezaron a tener formas más literarias”.

Todo lo que todavía no se puede afirmar sobre la crónica, pero anda por ahí (Conclusiones)

1. El doble taller

De modo similar a los tiempos anteriores a la profesionalización del periodismo, la transformación tecnológica de los medios y los cambios en las condiciones de vida de los trabajadores en general hicieron volver a los periodistas-escritores a optar entre lo que necesitan y lo que desean hacer. Se presentaron a un concurso para proyectos de libros de crónica en busca de ayuda porque sus trabajos en medios no les dan los espacios que requieren; por norma su disposición es siempre sacrificada y fragmentada, en ocasiones literalmente: las agendas de los medios corren tras la homogeneidad dominante del discurso del poder y la competencia con otros soportes que también ofrecen información; las versiones alternativas de la realidad que caracterizan a la crónica parecen no atraer a los editores, o al menos a las líneas editoriales de los medios donde estos cronistas ganan sus salarios. Como la novela, en América Latina la crónica se escribe –salvo excepciones– al margen del empleo: una se nutre de la imaginación y la otra trabaja sobre el doble taller, pero ambas comparten el deseo, la biblioteca y la exploración de los recursos narrativos.

2. El papel y las etiquetas

Ambos puntos en común con el escritor de ficción importan mucho a los cronistas. La lectura está en el origen de sus intereses vitales, muchas veces antes que definiesen su vocación. El cuento de las buenas noches, la escuela, la biblioteca popular y la pasión por la lectura los unen a la palabra escrita aunque sean caras conocidas de la televisión o profesores de periodismo. Junto a esa ambición de leer y escribir toda la vida, aparece una inclinación emocional por la imprenta: todos usan internet, a casi todos les gustaría explorar qué ofrece el soporte a la crónica y muchos no renuncian a ver sus trabajos en tinta sobre papel.

En el campo de las herramientas narrativas, la manera en que los escritores apelan al mundo –eso que Darío llamaba el *estilo*– atrae a los cronistas: junto con la épica y la articulación narrativa de los hechos, les

importa encontrar una voz propia de expresión. Por eso no les preocupa demasiado si la etiqueta que recibe eso que ellos hacen es periodismo narrativo, reportaje o crónica. Son admiradores de escrituras, y aunque pocos conocen los orígenes de la crónica en América Latina, todos esperan mejorar leyendo más y más narradores de ficción y de no-ficción. El único límite es la imaginación, que carece de lugar en la crónica; peso equivalente se concede a la observación al estilo de un antropólogo que al ingresar en otra cultura la observa y se observa a sí mismo en los cambios mutuos que ese encuentro produce.

3. Una crítica de la crónica

Pese a las dificultades, los cronistas avanzan hacia donde les señala su deseo. Y acaso por esas dificultades no manifiestan una crítica hacia dentro, excepto para culpabilizarse por sus propios límites: “Es llamativa la incapacidad de nosotros mismos, como periodistas, para doblegar la rigidez de la información y generar mejores escrituras día a día”. Ninguno critica a la crónica, como si el género estuviera establecido (ellos mismos advierten que no es así) o como si con él se pudiera dar alguna clase de batalla en el desigual campo social de la información.

“Se ha instalado la idea de que es el género salvador. En su supuesta condición de etapa o estadio superior del periodismo, vendría a remediar el pobre estado de cosas. Me temo que no”, objeta Martín Sivak,⁷⁸ periodista y doctorando, autor de crónicas en gráfica y libros que emplean el género. “Como lector, quiero mejores notas de opinión, más discusiones, más atención a la escritura, más perfiles, buenas entrevistas. Todo eso no se reemplaza con crónicas. Ni a los periodistas se los debería reemplazar por cronistas”.

Con respecto a la imposibilidad de establecer los bordes del género, señaló Caparrós, un cronista muy admirado por muchos encuestados: “No hay vez que no me pregunten: ‘¿Cuál cree usted que es la diferencia entre periodismo y literatura?’ [...] Mi convicción es que no hay diferencia [...] Aceptemos la separación en términos de pactos de lectura: ‘Voy a contarle una historia y esa historia es cierta, ocurrió y yo me enteré’ [es] el pacto de la no-ficción; y el pacto de la ficción: ‘Voy a contarle una historia, nunca sucedió, pero lo va a entretener, lo va a hacer pensar, descubrir cosas’ [...] Pero la separación en términos estilísticos creo que es falsa”.⁷⁹

⁷⁸Entrevista. Buenos Aires, enero 2007. Las siguientes citas, ídem.

⁷⁹Taller de Periodismo y Literatura. FNPI, Cartagena de Indias, Colombia, diciembre 2003.

Aquellas inverosímiles descripciones de los conquistadores, aquellos preciosos paseos de los modernistas, transfigurados por las narraciones de masacres colectivas o los relatos de la llegada de la clase obrera a las playas de la clase alta, apelan –según Bernabé– a “una dimensión política que sobrepasa el deseo de testimoniar sobre lo real”, e insisten en esos hechos “aunque bien lejos de la pretensión de ‘reflejar la realidad’”⁸⁰. Es, en definitiva, la aceptación de las miradas: la crónica como versiones de la realidad desde el punto socialmente accesible al narrador.

Se entra aquí en el segundo interrogante que deja la escasa crítica: cómo podría una voz, que apenas hace rizoma con lo real inefable, constituirse en un discurso contra el poder,⁸¹ en este caso definido por la propiedad de la información. Las derivaciones son infinitas: desde crónicas con denuncia e investigación al estilo de Daniel Santoro⁸² o Ricardo Uceda,⁸³ hasta el relato con profunda identificación entre quien narra y aquellos seres cuyas historias narran de Alarcón⁸⁴ o Adriana Schettini,⁸⁵ desde la ambición interpretativa de Juanita León⁸⁶ o Anderson⁸⁷ hasta indagaciones en el testimonio como Alan Pauls⁸⁸ o Emilio Fernández Cicco⁸⁹. En esos y otros esfuerzos apreciables participan los entrevistados.

La lista de derivaciones, interminable como es, implica también riegos, como el frecuente –porque la crónica depende del medio o la editorial que la hará circular, cuyas estrategias son ajenas al cronista pero que la práctica puede naturalizar– de embellecer la tragedia. Una antigua campaña publicitaria de la compañía textil Benetton intentaba hacer “pensar y sentir” a su público mostrándole una bella fotografía de un enfermo de sida en su lecho de muerte, o un retrato igualmente hermoso de una víctima de guerra, como si allí no estuviera presente la muerte de un ser

⁸⁰ Bernabé, Mónica, *Prólogo en Idea crónica...*, ambas, p. 9.

⁸¹ Rotker cita Rizoma (1983, Valencia, Pre-Textos, p. 20): “Como han dicho Gilles Deleuze y Félix Guattari, un texto no es imagen del mundo sino que, al modo de una máquina viva, ‘hace rizoma con el mundo’. La relación texto/contexto no pretende ser tan extrema aquí como dentro de la concepción foucaultiana donde todo es, en última instancia, exclusivo reflejo del discurso del poder. Porque la ubicación de una obra dentro del sistema de producción no por eso excluye que cada obra ha pasado también por el tamiz de una conciencia individual y peculiar”. La invención... p. 26.

⁸² “El traficante de armas”, revista Gatopardo, Colombia, junio de 2001.

⁸³ (2004) Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del ejército peruano, Bogotá, Planeta Colombiana.

⁸⁴ (2003) Cuando me muera quiero que me toquen cumbia, Buenos Aires, Norma.

⁸⁵ (2005) ...Y elegirás la vida, Colección Crónica Argentina, Buenos Aires, Aguilar.

⁸⁶ (2005) País de plomo. Crónicas de guerra, Bogotá, Aguilar.

⁸⁷ (2005) La caída de Bagdad, Barcelona, Anagrama.

⁸⁸ (2006) La vida descalzo, Colección In Situ, Buenos Aires, Sudamericana.

⁸⁹ (2006) Yo fui un porno star, Buenos Aires, Cuenco de Plata.

humano. Según Ford, el resultado se alejaba de las intenciones del marketing: producía “un macondismo del horror”.⁹⁰

Sivak se pregunta si acaso el periodismo de investigación corresponde al auge neoliberal y a la crónica le toca contar sus consecuencias. “Esa búsqueda desenfundada de lo marginal, de los muy pobres y excluidos... Muchos de los intentos quedan en cierta *estetización* de la marginalidad y un perdón de clase media a esos chicos que roban y matan para comer y drogarse o para que sus familias vivan mejor. En la tradición de izquierda –desde [Friedrich] Engels con su gran trabajo sobre la clase obrera inglesa– existe una búsqueda de contar a los pobres. Pero me parece mucho más interesante cuando desde la izquierda se cuenta a los malos. [Karl] Marx, dijo Engels en el discurso previo al entierro, tuvo muchos adversarios, pero un solo enemigo. Hablaba, supongo, del capital”.

Ese tratamiento banal del dolor ajeno acaso rinda involuntario tributo al famoso *travelling* de “Kapò”, película de Gillo Pontecorvo que destrozó Jacques Rivette en *Cahiers du Cinéma*⁹¹ y que Jean-Luc Goddard incluyó en la categoría “pornografía concentracionaria”⁹². Una frase del crítico y director –“Paris nous appartient, L’amour fou, Va savoir”– hace pensar en esas crónicas casi turísticas sobre el territorio del delito joven, la enfermedad, el suicidio, la esclavitud, el abuso, la masacre, la desnutrición infantil, la exclusión social o cualquier otra cara del fin. Escribió Rivette: “Hay cosas que deben abordarse con miedo y temblor; la muerte sin duda es una de ellas; ¿cómo se puede filmar algo tan misterioso sin sentirse un impostor?”⁹³.

Este costado de la crónica –“cuento lo que veo”, lo llama Sivak, “como si eso fuese un periodismo más puro que el de reconstrucción que supone lecturas y entrevistas que recrean situaciones que no podemos ver”– ignora todo lo que está por debajo, por encima, por detrás y por delante de eso que el cronista ve, ciego a la infinidad de miradas–entre ellas, las de los protagonistas, que obsequian acoplables *sound bits*– sobre esos otros puntos. “Además de sus libros, Kapuscinski nos

⁹⁰ “Narración de la agenda o las mediaciones de los problemas globales”, de Ford, Aníbal y Vinelli, Carolina. *Las tres citas en La marca...* pp. 39 y 41.

⁹¹ Rivette, Jacques, “De la abyección”, *Cahiers du Cinéma* n° 120, junio 1961: “Observen, en “Kapò”, el plano en el que Riva se suicida arrojándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un travelling hacia delante para encuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en el ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio”. Citado por Serge Daney, (1998) *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine, Buenos Aires, Ediciones El Amante*, pp. 21-22.

⁹² *Perseverancia...*, p. 30.

⁹³ *Ibid.*, p. 32.

dejó una ecuación muy interesante: el decía que se usaba el diez por ciento del material que se recogía”, apunta Sivak.

Desde la literatura, Bernabé habla de la crónica como un acto de intervención: “La escritura se piensa como un acontecimiento que busca rozar algo de lo humano sin que medie la lógica hegemónica del consumo ni las apropiaciones estetizantes de los desechos del sistema ni las explicaciones sociológicas sobre la alteridad”.⁹⁴ Y ante un público de periodistas, Martínez argumentó que el narcisismo de quien escribe, intentando abrirse un camino en un ambiente cada vez más competitivo, puede conducir a ese riesgo. Tanto, agregó, como la codicia o la ingenuidad de los editores: “Les llega una pequeña historia en apariencia bien contada, pero llena de tics que son imitación de cronistas con un lenguaje propio, y la publican para cumplir con la cuota obligatoria de narración, sin verificar si esa historia refleja una tragedia mayor o se reduce, simplemente, a una anécdota que aspira a ser pintoresca”.

Al final, todo regresa al punto de partida: “Las cinco o seis W⁹⁵ del periodismo convencional no tienen ya que ir en el primer párrafo, pero tienen que aparecer en alguna parte, porque son la columna vertebral de todo buen texto: dónde, cuándo, cómo, para qué, por qué, quién”.⁹⁶ Pero con voz, deseo, interpelación ideológica y libertad literaria

Bibliografía citada

Libros

- ADELL, ALBERTO, (traducción y adaptación) (1979) *Diccionario de Literatura, 1. Literaturas Anglosajonas*, Madrid, Alianza.
- ALARCÓN, CRISTIAN, (2003) *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- ANDERSON, JON LEE, (2005) *La caída de Bagdad*, Barcelona, Anagrama.
- BASCETTI, ROBERTO, (comp.) (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- CRISTOFF, MARÍA SONIA, (comp.) (2006) *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*, Prólogo de Mónica Bernabé. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora/Fundación TyPA.

⁹⁴ Prólogo en *Idea crónica...*, Prólogo, p. 13.

⁹⁵ En inglés: what, when, where, who, why; la sexta y literalmente w final: how.

⁹⁶ Conferencia citada.

- DANEY, SERGE, (1998) *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, Ediciones El Amante.
- FERNÁNDEZ CICCO, EMILIO, (2006) *Yo fui un porno star*, Buenos Aires, Cuenco de Plata.
- FORD, ANÍBAL, (1999) *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- FROISSART, JEAN, (1998) *Crónicas*. Madrid, Ediciones Siruela.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL, (1978) *Periodismo militante*, Bogotá, Son de Máquina Editores.
- GRIJELMO, ÁLEX, (1997) *El estilo del periodista*, Madrid, Taurus.
- KAPUSCINSKI, RYSZARD, (2003) *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*, Serie Libros del Taller, Colección Nuevo Periodismo, México, FNPI/FCE.
- LEÓN, JUANITA, (2005) *País de plomo. Crónicas de guerra*, Bogotá, Aguilar.
- MALHARRO, MARTÍN y LÓPEZ GIJSBERTS, DIANA, (1999) *El periodismo de denuncia y de investigación en Argentina. De La Gazeta a Operación Masacre (1810-1957)*, La Plata, Ediciones de Periodismo y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- MARTÍ, JOSÉ, (1993) *Crónicas*, Edición crítica a cargo de Susana Rotker, Madrid, Alianza.
- MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY, (1998) *Lugar común la muerte*, Buenos Aires, Planeta.
- PAULS, ALAN, (2006) *La vida descalzo*, Colección In Situ, Buenos Aires, Sudamericana.
- RAAB, ENRIQUE, (1999) *Crónicas ejemplares. Diez años de periodismo antes del horror (1965-1975)*, selección y prólogo de Ana Basualdo, Buenos Aires, Perfil Libros.
- ROTKER, SUSANA, (2005) *Bravo pueblo*, Caracas, La Nave Va.
- _____ (2005) *La invención de la crónica*. Serie Manuales, Colección Nuevo Periodismo, México, FNPI/FCE.
- SCHETTINI, ADRIANA, (2005) *...Y elegirás la vida*, Colección Crónica Argentina, Buenos Aires, Aguilar.
- UCEDA, RICARDO, (2004) *Muerte en el Pentagonito. Los cementerios secretos del ejército peruano*, Bogotá, Planeta Colombiana.

Publicaciones y conferencias

- "El traficante de armas", revista *Gatopardo*, Colombia, junio de 2001.
- "La crónica, ornitorrinco de la prosa". Suplemento *Cultura, La Nación*, 22 de enero de 2006.

■ GABRIELA ESQUIVADA

"Los hechos de la vida". Bogotá, Colombia, junio 2005

El Malpensante, revista colombiana.

Etiqueta Negra, revista peruana.

"La Revista del Sábado", suplemento semanal del diario *El Mercurio*, de Chile.

Open, mensuario mexicano.

¿Qué pasa con el retorno de lo real en la literatura? Nota de Mora Cordeu para *Télam*, 12 de septiembre de 2006.

Rolling Stone, ediciones de Argentina y Colombia-Venezuela.

Surcos, mensuario gratuito de Chile.

Talleres de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) citados: sus relatorías se hallan en www.fnpi.org.

Entrevistas

Alarcón, Cristian; Botero, Joaquín; Estrada, Josefina; Iglesias Illa, Hernán; Martínez, Tomás Eloy; Méndez Arriaza, Claudia; Meneses, Juan Pablo; Nieto, Patricia; Rojas, Patricia; Sietecase, Reynaldo; Sivak, Martín; Soldevila, María; Soler, Silvia; Tanzi, Silvana; Tello Díaz, Carlos; Vierci, Pablo; Villalobos, Juan Manuel.

EL ASOMBRO PERSONAL

Patricia Nieto
Universidad de Antioquia, Colombia

Todavía recuerdo la hilera de casas construidas con cartones que soportaba la lluvia durante un amanecer lúgubre de octubre.

Abrí los ojos a un paisaje de montes verdes copados por la neblina después de dormir mal dentro de un autobús que me llevaba de Medellín, en las montañas colombianas, a Cartagena de Indias, en la orilla del mar Caribe.

Frente a mi mirada luminosa de los 25 años apareció la hilera de ranchos enfrentando la lluvia y una mujer que nerviosamente estiraba la mano rogando una moneda, mientras protegía su cuerpo detrás de la puerta.

¿Por qué esa imagen se fijó en mi memoria? ¿Por qué esa escena me provocó una perturbación que aún no cesa? ¿Por qué ese cuadro se reedita incesantemente en mis recuerdos? ¿Por qué los tonos verdes y grises de ese despertar se me hacen tan íntimos? ¿Por qué a veces sueño que la mujer me mira con ojos redondos? ¿Por qué, después de trece años, sigo buscando su voz? ¿Por qué esa visión se convirtió en la motivación de mis preguntas existenciales?

No he encontrado chamán capaz de dilucidar satisfactoriamente esa experiencia casi mística en que el cuerpo y el alma –el exterior y el interior– entran en una conexión tan brutal que todo el ser se estremece y produce una fuerza capaz de crear. La epifanía es para los cronistas el momento sagrado; cuando el deseo de conocer se revela nítidamente como una posibilidad para la acción intelectual.

La mujer con la mano extendida, casi invisible bajo una casucha de tablas y plásticos maltrecha por la lluvia, es una de las miles de mujeres que el conflicto armado colombiano ha expulsado de sus campos y empujado hacia las grandes ciudades en busca de un refugio donde vivir la soledad que les queda como única propiedad después de enterrar a sus maridos asesinados.

El paisaje desolador que me sorprendió esa mañana de octubre es la síntesis de mi patria. Montañas angulosas, fértiles en aguas, rebosantes de color, mansas desde la distancia, agrestes en la cercanía; campesinos empobrecidos tirados a la vera de los caminos en un último intento por proteger sus vidas; montañas desoladas que ya no sirven de cueva a los tigres sino de campamento a los hombres en armas; campesinos entristecidos por la pérdida de las tierras que heredaron y cultivaron con sapiencia; montañas florecidas de plantaciones ilícitas que exprimen de la tierra hasta sus últimos zumos; campesinos vencidos pidiendo comida al pie de los semáforos; montañas en disputa, campesinos expulsados, montañas en arriendo, colombianos muertos, desplazados o alquilados a los capitales del narcotráfico.

Así se me reveló Colombia esa mañana de lluvia y ante esa impronta, que va de la indignación a la melancolía, he rendido mi trabajo periodístico durante más de una década.

Francisco Goldman, periodista y escritor nacido en Guatemala, cuenta de una manera llana, casi sin sobresaltos, cómo concibió su mirada de cronista. Era un pichón de cuentista de regreso a su país después de años en New York. Llegó a casa con la intención de recluirse en el chalet de descanso que su familia poseía cerca del lago Amatitlán. Allí, según sus sueños de literato ingenuo, podría producir una obra que lo incluyera en un selecto grupo de estudiantes de escritura creativa.

La patria ya no era la de su infancia. Guatemala le negó el chalet, el lago, la vida rústica de escritor conventual y en cambio, le puso en el camino a Fabiola, estudiante de medicina, que lo condujo como un hada a su destino: "Ella estaba tan confundida como yo, aunque tenía muchos más motivos. En su voz, se oía más de lo que sus palabras formulaban. Una vez a la semana, tenía que ir a la morgue del Hospital Roosevelt para el curso obligatorio de medicina forense. A veces en las mañanas había tantos cadáveres que no alcanzaba el lugar en las mesas y casi tenían que apilarlos en el piso. Tú tienes que ver cómo llegan, me dijo. Ideó un plan: yo me disfrazaría de médico para entrar con ella a la morgue. Usaría bata azul, los guantes en la bolsa, el estetoscopio colgado del cuello. Ni ahora podría explicar por qué la obedecí, pero lo que vi ese día con ella cambió mi vida. Era como caer en un hoyo del cual uno nunca puede salir por completo. En mí entró esa peligrosa semilla de la obligación de contar a los demás lo que yo había visto. Dejé de ser abstracta y misteriosa la información borrosa que aparecía en los periódicos: cadáver encontrado con señas de tortura y tiro de gracia".⁹⁷

⁹⁷Goldman, Francisco, (1999) *Un mundo sin verdad*, Madrid, Casa de América.

Gobernaba el General Lucas García. Guatemala vivía una agitación clandestina que presagiaba revolución. El gobierno aplicaba la ley de la sangre y el silencio. Guatemala era país de militares, subversivos, infiltrados, desaparecidos, torturados, eliminados. Goldman sintió un deseo incontrolable de contar la verdad de lo que pasaba en ese patio trasero de los Estados Unidos y se convirtió en corresponsal de lo que él vivía en su propio país con la mirada atónita del extranjero.

Durante años sus cuentos sobre parejitas que en el invierno se dedicaban a salvar perros callejeros perdieron sentido. Se entregó a construir la crónica de un país donde las mesas de los forenses eran insuficientes para albergar los cadáveres que dejaba la guerra. Pisando ese territorio comanche que era su patria, escuchando las voces de cientos de hombres y mujeres que eran sus compatriotas, actualizando una y otra vez la escena de la que fue parte haciéndose pasar como médico en formación, Goldman no solo se convirtió en uno de los más informados reporteros sobre Centroamérica, sino en uno de los escritores que más nítidamente ha contado la “verdad” de esa parte del mundo a través de sus novelas.

La epifanía es el momento en que el ser del cronista es tocado por un asombro personal que lo lleva a buscar el camino para entrar tiernamente en empatía con los otros. Joyce escribió que la epifanía es la revelación de la realidad interna de una experiencia acompañada de un sentimiento de júbilo tal y como se da en una experiencia mística. El júbilo da la energía necesaria para emprender la acción periodística, para pasar de la contemplación de la imagen reveladora al descubrimiento de lo que está más allá de la apariencia.

Silvia Luz Gutiérrez, una de mis alumnas de periodismo de la Universidad de Antioquia, cuenta así su conexión con el tema de su trabajo de grado: “Poco antes de mis 8 años los juegos de mesa eran todavía una novedad; en uno de ellos, creo que era una versión colombiana de Monopolio, recuerdo que a quienes incurrían en ciertas faltas o caían en la casilla equivocada se les mandaba de inmediato para la prisión. Se trataba de un pequeño y oscuro recuadro al que se le llamaba la Isla Prisión de Gorgona. Muchos años después de haber sido prisionera en aquel recuadro, escuché una conversación que sostenían mi hermano y una compañera de su carrera de Biología. Ella le hablaba de algo relacionado con ser guarda-parques; la primera imagen que se vino a mi mente fue la de un conocido guarda-parque de Estados Unidos, cuya principal misión era evitar que el Oso Yogui hurtara los alimentos de quienes visitaban el lugar. Ni la imagen de esa prisión de cartón, ni la de ser guarda-parques se alejaron de mi mente. Lo que nunca me imaginé era cómo

estas dos situaciones podrían unirse en una sola. Pasó el tiempo y a mi tranquila vida universitaria se le unieron una ganas enormes de algo de aventura. De mis recuerdos viajaron a ese presente las imágenes de un oso comelón que vivía en un parque de Estados Unidos. Fue entonces cuando quise una misión para mí y me inscribí en el Programa de Guarda-parques Voluntarios de la Unidad de Parques Nacionales Naturales. La lista de lugares para prestar el servicio era enorme y creí que la decisión iba a ser bastante difícil. Miré el mapa con atención, y allí, en medio de las dibujadas aguas del océano Pacífico me hizo ojitos el parque Nacional Natural Isla de Gorgona. Aunque ahora me avergüenza un poco decirlo, hasta ese momento tuve dudas de si la prisión del Monopolio existía en la realidad o era un invento de los creadores del juego.

Me subí en un barco hacia la isla, y en mi cuaderno de notas llevaba las primeras pautas de un reportaje del que esperaba mucho menos de lo que realmente fue. Cuando pisé tierra firme, luego de unas 15 horas de viaje desde el Puerto de Buenaventura, pedí que me llevaran a conocer las ruinas de la prisión. Cuando las vi, ahí en medio de una selva enorme y espesa, se activó, por primera vez en mi vida, el chip de la investigación periodística”.

La epifanía está antecedida por una “cierta mirada”, como podríamos llamar a la actitud siempre observadora de un cronista. Una mirada que se ha refinado durante años de ejercer con obstinación la contemplación de la vida. Raúl Osorio, colombiano estudioso de los géneros, avanza en la epistemología del reportaje al referir doce sentidos que intervienen en el proceso creativo de un periodista: Tacto, vida, movimiento, equilibrio, olfato, paladar, visión, calor, audición, palabra, pensar y el yo. Del sentido de la vida dice: “en un espacio del organismo humano, aún más interno que el proceso del sentido del tacto, se encuentra lo que podemos denominar el sentido de la vida. Sin embargo ese sentido (por cuyo intermedio sentimos la vida en nosotros) existe nítidamente de la misma manera como vemos con nuestros ojos un poco de lo que nos rodea. No tendríamos noción alguna de nuestro proceso vital sino poseyésemos ese sentido de la vida”⁹⁸.

No puedo determinar cuál es el lugar dentro del organismo donde se instala el sentido de la vida que expone Osorio. Tal vez valdría pensar que no es un lugar (espacio, órgano, tejido) donde sucede el saberse y pensarse como ser vivo, sino un ámbito, quizá extracorpóreo, donde

⁹⁸Osorio, Raúl, (2000) “Polifonía de saberes. Por una epistemología del reportaje”, en revista Folios n° 5, Facultad de Comunicaciones. Universidad de Antioquia, julio, p.61.

interioridad y exterioridad se funden. No tiene sentido en este texto preguntarse el lugar de habitación de esa maravillosa fusión, pero sí disponerse a la embriaguez que produce el sentido de la vida cuando emerge con energía en nuestro ser.

La joven que era yo miraba el paisaje mientras el bus se esforzaba por avanzar sobre una carretera empinada, amenazada por barrancas a punto de rodar y cubierta por una masa de neblina que ocultaba el azul del cielo. La hilera de ranchos apareció ante mi vista y mi ser completo se turbó. La epifanía me presentó a esa mujer con la mano tendida y su silueta tomó un brillo inolvidable.

Cruzar la puerta

De regreso a Medellín, la ciudad asentada sobre un gran tazón que se hunde en la cordillera de los Andes, comprobé que la imagen de la mujer de la neblina aparecía de tanto en tanto en las calles céntricas. Cambiaba de traje; el color del cabello se encanecía a veces, y otras se tornaba rubio; se abría paso con dificultad entre la multitud y las decenas de ventas ambulantes que ocupan las aceras; estiraba tímidamente su brazo y llevaba su mano a semejar una vasija pequeñita en la cual, esperaba ella, alguien depositara una moneda; caminaba sin rumbo aparente y cuando se sentaba a la sombra de algún semáforo, sus zapatos gastados, teñidos de tierra amarilla, tomaban una presencia contundente.

En Medellín, situada en un valle con un poco más de 3 millones de habitantes, solo queda tierra amarilla en los bordes de las montañas. Era de allá, de los barrios altos ubicados en El Limbo –la franja limítrofe entre la zona urbana y la rural– de donde venían esas caminantes silenciosas, de mirada baja y manos vacías.

A El Limbo lo conocía desde mis días de reportera en el diario local *El Mundo*. Entre 1990 y 1993 recorrí barrios tapizados de barro con nombres sonoros: La Esperanza, La Avanzada, Carambolas, Bello Oriente y La Cruz. Algunas de aquellas crónicas, resultado de intensas jornadas de trabajo de campo, permanecen cariñosamente en mi recuerdo. “Como dueles tu, Amapolita” narra la vida cotidiana de la escuela más pobre de Medellín. Construida con tablas y techada con plásticos, La Amapolita apenas soportaba en pie los vendavales y aguaceros propios de la parte alta de las montañas. Después de cada diluvio quedaba tan maltrecha que maestro, alumnos y vecinos gastaban días sacando el barro, remendando agujeros y enderezando los maderos que servían de cargueros. “Un fantasma con olor a gasolina” reconstruye el camino que día a día

recorría el único bus, oxidado e inclinado a la derecha, entre El Limbo y el centro de Medellín. También narré el esfuerzo diario de las mujeres en busca de agua potable, los juegos que todavía los niños podían disfrutar en esos barrios donde aún no llegaba el recolector de basuras, ni el cemento, ni las normas de tránsito. Después, me asignaron la labor de contar los asesinatos de los líderes. Recuerdo especialmente las muertes del conductor del bus ruinoso y del hombre elegido por todos como conciliador en La Esperanza.

En 1995 regresé a El Limbo. Volví a caminar por sus callecitas de tierra y, de nuevo, mis zapatos tomaron el tono amarillo de “los tierrudos”, como llamaban en los barrios bajos a quienes descendían de la montaña con la indumentaria y la timidez propia de los recién llegados. El barro en los zapatos era para “los tierrudos”, la marca de su exclusión y de su estigma; para mí significaba la entrada en un mundo en el que tardé algunos días para sentirme cómoda.

La Cruz, el barrio situado más al sur entre los que conforman El Limbo, fue el territorio para comenzar el trabajo de campo. Lo elegí porque una simple encuesta aplicada a los padres de familia de la escuela Bello Oriente mostró que la mayoría de las familias expulsadas del campo por la violencia, asentadas en El Limbo, vivían allí. De Bello Oriente pasé a La Cruz arrastrándome algunos metros por debajo del gigantesco tubo plateado que lleva agua potable desde una represa hasta la ciudad.

Marta Uribe, la única habitante de La Cruz que en ese momento estudiaba en la universidad, se convirtió en mi guía. Visitamos todas las casas de La Cruz en busca de quienes compartían la misma suerte de la mujer de la neblina. Las vi aparecer bajo los umbrales de sus puertas, en los marcos de sus ventanas, en el bosque de los pinos, camino a la cancha de fútbol, al regreso de largas caminatas por el centro de la ciudad. Rosmira, Ofelia, Virgelina, Diocelina, María de los Santos, Marisol, Eloida, Eloisa permitieron que lentamente me acercara a sus casas, a sus vidas.

Fue una tarde de domingo cuando, sentada al lado de Eloisa en una banqueta de madera instalada en el corredor, observé cómo la lluvia se acercaba desde el occidente, golpeaba con fuerza los techos de latón y convertía el polvo en pantano. Mientras veía caer la lluvia, en completo silencio, comprendí que me acercaba al mundo de Eloisa. Mucho después me enteré que contemplar la tarde, soleada o lluviosa, era uno de los rituales que la conectaban con su vida anterior cuando era una campesina feliz en Urabá.

Se me hace fácil recontar los eventos de esa inmersión –como llama Norman Sims a la metodología esencial del periodismo literario–

pero me es casi imposible explicar por qué, cómo, en qué momento la puerta del otro se abre para permitir entrar.⁹⁹

John Berger, el famoso pintor y escritor londinense, expresa bellamente el momento en que surge la empatía: “Soñé que era un extraño marchante: era un marchante de aspectos y apariencias.

Los coleccionaba y los distribuía. En el sueño acababa de descubrir un secreto. Lo había descubierto solo, sin ayuda ni consejo de nadie.

El secreto era entrar en lo que estuviera mirando en ese momento –un cubo de agua, una vaca, una ciudad (como Toledo) vista desde arriba, un roble–, y una vez dentro disponer del mejor modo posible su apariencia. Mejor no quería decir más bonito o más armonioso, ni tampoco más típico, a fin de que el roble representara a todos los robles. Sencillamente quería decir hacerlo más suyo, de modo que la vaca o la ciudad o el cubo de agua se convirtieran en algo claramente único.

Hacer esto me agradaba, y tenía la impresión de que los pequeños cambios que realicé desde dentro agradaban a los otros.

El secreto para introducirse en el objeto y reordenar su apariencia era tan sencillo como abrir la puerta de un armario. Tal vez se trataba de estar allí cuando la puerta se abriera sola. Pero cuando me desperté, no pude recordar cómo se hacía y me quedé sin saber cómo se entra en las cosas”.¹⁰⁰

Una vez crucé la puerta del hogar de Eloisa, sus palabras adquirieron un sentido renovado para mí. Además de referir una historia, me permitían, ya en la intimidad, dotarla de un sentido. No se trataba ahora de testimonios guardados en una grabadora, ni de pasajes de un relato lanzados al paso. El encuentro entre personaje y cronista era, en ese momento, un encuentro solidario, amoroso entre dos seres iguales en el lenguaje. Ryszard Kapuscinski, el viejo cronista polaco, escribió en uno de sus primeros libros: “Es erróneo escribir sobre alguien con quien no se ha compartido al menos un poco de su vida”.¹⁰¹ Y agregó en un de los talleres que dirigió en la Fundación Nuevo Periodismo: “Insisto en la necesidad de desarrollar un sentimiento de empatía: tenemos que tratar de estar un cien por ciento dentro del medio al que nos enviaron, porque para entender algo de otras culturas hay que tratar de vivirlas. Un reportero debe estar entre la gente sobre la cual va a escribir. La mayoría de los habitantes del mundo viven en condiciones muy duras y terribles, y si

⁹⁹ Sims, Norman, (1996) Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal, Bogotá, El Ancora editores.

¹⁰⁰ Berger, John, (2004) El tamaño de una bolsa, Buenos Aires, Taurus, p. 19.

¹⁰¹ Kapuscinski, Ryszard, (1987) Another Day of Life, Londres, s.e. p. 66.

no las compartimos no tenemos derecho –según mi moral y mi filosofía, al menos– a escribir”.¹⁰²

Todos los domingos de 1995 y 1996, después de la misa del medio día, me senté con Eloisa en su banqueta y la escuché hablar. Por ahí también pasaron sus hijos, sus nietas, sus yernos, sus vecinos, su hermano y su cuñado. Al recontar la historia cada recién llegado agregaba datos, corregía detalles, dotaba de color y picardía las escenas de una vida familiar marcada por el conflicto armado.

Mark Kramer, cronista nacido en Estados Unidos, trató de explicar el sentido profundo del encuentro entre el cronista y los personajes: “El objetivo de estas largas inmersiones es comprender a nuestros sujetos en el nivel de lo que Henry James denominó ‘vida sentida’, o sea, el nivel franco, no idealizado, que reúne la diferencia, la fragilidad, la ternura, la maldad, la vanidad, la generosidad, la pomposidad, la humildad de los individuos, todo en proporción adecuada. Esta perspectiva pasa por alto las explicaciones oficiales y burocráticas de las cosas. Expone y deja intactas las peculiaridades y los autoengaños, las hipocresías y las gracias: de hecho, las usa para ahondar el entendimiento”.¹⁰³

Juan José Hoyos, mi maestro de periodismo, dice que la inmersión es el único camino para encontrar una historia. Ir al sitio de los hechos, encontrar la historia que permitirá narrar la situación, acercarse afectuosamente a los personajes con la intención de preguntar y volver a preguntar cuando las dudas aparezcan, leer en los documentos evidencias de los antecedentes, construir el contexto interpretativo, exponerse en cuerpo y alma al acontecimiento con el fin comprenderlo; en síntesis, en palabras de Hoyos en una de sus clases, el periodista debe ir al mundo con el corazón abierto para obtener el poder de narrar la vida en toda su complejidad.¹⁰⁴

Entrar y salir

Antes de que el reloj marcara las siete y la oscuridad convirtiera el descenso de La Cruz en una ruta fantasmagórica, yo emprendía el regreso al centro de la ciudad. Casi siempre, los cuarenta minutos de camina-

¹⁰² Kapuscinski, Ryszard, (2003) Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar), México, Fondo de Cultura Económica, Fundación Para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fundación Proa, p. 82.

¹⁰³ Kramer, Mark, (2001) “Reglas inquebrantables para los periodistas literarios”, en: El Malpensante, n° 32, Bogotá, agosto-septiembre, p. 78.

¹⁰⁴ Hoyos, Juan José, (2003) Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

ta se convertían en el inicio de una serie de reflexiones que se extendían durante toda la semana y, generalmente, se concretaban en nuevas preguntas. Al principio solo quería saber si las mujeres de los zapatos embarrados que caminaban por las avenidas eran campesinas desplazadas de sus tierras por los grupos armados. Después me interesó cómo sucedió el desplazamiento, quiénes las obligaron a salir, cómo encontraron un lugar en la ciudad, de qué manera establecieron vínculos con los nuevos vecinos.

Cada vez que entraba en la casa de alguna de las mujeres todos mis sentidos se concentraban en captar de la manera más fiel la ebullición de la vida allí adentro. Las preguntas se tornaron más complejas: cómo cambió la vida cotidiana de las familias, cuáles fueron las pérdidas simbólicas que produjo el desplazamiento, cómo cambiaron los lazos familiares, cómo adaptaron sus prácticas originales al nuevo territorio, qué dilucidaban como futuro en la nueva situación. Interrogantes que solo encontrarían respuesta una vez los datos dieran paso a los significados.

“Meditar” es el verbo que prefiero para expresar cómo un reportero conoce el universo al que se aproxima. A esa práctica reflexiva se llega al contrastar los datos que obtiene en la investigación con el propio sentido de la vida que el cronista guarda en su interior. La información se obtiene por medio de una diversidad de mecanismos que el propio reportero imagina, ensaya, adapta, crea y aprende para entrar en comunicación con las fuentes. El sentido de la vida es el principio que nutre el pensamiento y la acción de cada hombre y, por supuesto, el origen de la mirada y el estilo particulares.

Entre las múltiples estrategias de investigación que el cronista pueda idear, las fundamentales siempre serán la observación y la entrevista. La observación nos lleva a *estar allí*, en el lugar de los hechos y entre las personas que son testigos del acontecimiento o que viven los procesos. La entrevista es una conversación abierta en la que el entrevistador intenta obtener relatos de la voz del entrevistado con miras a conocer y comprender la especialidad de su mundo.

La observación me permitió reconocer los espacios de La Cruz, identificar los gestos de las mujeres, registrar los giros del habla de los desplazados, dibujar la cotidianidad de los escenarios y los personajes. Una escena como la siguiente solo se logra por medio de un silencioso, paciente y delicado proceso de observación:

“Una nube de polvo levantada por el viento del mediodía envuelve la casa de las Oliveros. Pese al calor de estas mañanas septembrinas lloverá irremediabilmente en las colinas agrestes y en algunos rincones

del Valle del Aburrá. El agua fijará como pantano el polvo que ahora se levanta y por eso los caminos serán cloacas. Las Oliveros, que conocen desde niñas las señales de los vientos, se preparan para evitar los estragos de la tempestad: encierran los pollos bajo techo, amarran la perra cazadora al portillo, aseguran el techo de zinc con las piedras que sirven de base al fogón, recogen la ropa húmeda de las tendederas, y se disponen a mirar cómo las nubes negras se acercan por el occidente.

Sentadas en el banco de madera y con los pies posados sobre la tierra desnuda, parecen gemelas unidas por la sangre y la tragedia. María nació siete años antes que Eloisa en las reseca montañas de Peque, un pueblo mísero por donde corrió la sangre de los viejos liberales. A los setenta años conserva el cuerpo delgado y alto que sintió crecer en su vereda natal y uno de los zarcillos de oro que estrenó el día de su boda. Lo demás es un vestido azul cielo que le tapa las rodillas y un manojito de cabello blanco que cuelga trenzado por la espalda. Eloisa es, por el contrario, pequeña. El traje rojo que se agita con el viento aumenta su volumen. No sabe lo que es una cana porque se baña con hierbas los domingos, y por las noches, mientras reza, desliza cien veces el cepillo desde la coronilla hasta las puntas que le caen a la cintura”.¹⁰⁵

La observación es simplemente la contemplación de la escena real que se presenta ante nuestra presencia. Los doce sentidos que señala Raúl Osorio entran en acción mientras que el cronista divaga en actitud, aparentemente, pasiva. La prudencia es la mayor virtud del buen observador quien además es atento, sensible y respetuoso frente al territorio que explora.

Doce años después de mis excursiones por La Cruz repaso mis notas de campo. Están escritas en libretas argolladas, de formato vertical que, según recuerdo, se acomodaban perfectamente en el bolsillo de mi mochila. Ahí están las letras verdes que invaden los renglones y describen algún gesto, las rayas azules con las que pretendí trazar el mapa del centro del barrio donde todavía se distingue la puerta metálica de la capilla y el trazado de la cancha de fútbol, las anotaciones sobre olores particulares y hasta la rama verde y larga que los niños usaban como proyectil en sus guerras imaginarias está ahí, ya reseca.

Con la entrevista, la otra metodología básica, se acaba la aparente soledad y pasividad del observador. La entrevista en profundidad implica un encuentro amoroso con ese otro dispuesto a contarnos su vida. Por lo tanto, ninguna práctica de campo requiere del periodista tanto esfuer-

¹⁰⁵ Nieto, Patricia, *“Los vencidos: cuando el hogar es otro país”*. Inédito.

zo físico e intelectual. Y es tal vez por dejar la piel en ella, que la entrevista se convierte para nosotros en un ritual donde los participantes pulsan por la igualdad.

La desigualdad entre los sujetos de la entrevista parte de que uno de los dos pide la entrevista, orienta la conversación, retoma el sentido cuando se ha desviado, elige los aspectos para registrar en su libreta, trabaja para mantener la comunicación constantemente amenazada por la posibilidad de la interrupción del diálogo. El juego de poder dentro de la entrevista, también se inclina a favor del entrevistado. Él es el dueño de la palabra, de la historia, de la opinión que nos interesa. Por eso sus estados de ansiedad, distracción, miedo o inseguridad frente a la conversación determinan los logros de cada encuentro.

Durante un trabajo de investigación muchas citas se malogran por la situación personal de ambos participantes, pero esto no debe considerarse como un problema. Los altibajos suelen presentarse cuando se ha llegado al momento ideal de la relación entre entrevistador y entrevistado, momento en el que cada uno puede expresar sus temores, sus dudas, sus ansiedades, sus problemas cotidianos; cuando el investigador reconoce al entrevistado como un sujeto y viceversa. Ello quiere decir que la entrevista ha logrado construir un lugar de narración, de reflexión, de autoafirmación, de reconstrucción de las experiencias.

La única circunstancia que determina la igualdad de los participantes en la entrevista, está dada por su reconocimiento como sujetos. De ahí en adelante se puede hablar de empatía en el proceso de la comunicación. En una conversación establecida después de ese reconocimiento, se puede decir que el investigador logra entrever, ver a través de otro. Ver a través de la voz de otro el hecho que no pudo presenciar; escuchar a través de la voz de otro el sonido que no pudo apreciar; distinguir a través de la voz de otro los rasgos físicos de quien no pudo ver; presentir a través de la voz de otro el dolor.

La entrevista mejor lograda de toda mi experiencia periodística incluye el siguiente apartado: “Cuando nos devolvimos para la casa, Lina me dijo: —mamá, yo estoy muy maluca de esa caída que me pegué, estoy bien mal. Esa muchacha enferma de parto. Y yo: ‘Ahora yo qué hago’. Le hacía bebidas de cositas, porque a uno no le faltan las bebidas de piedra de vaco, de almidón de yuca. Eso le daba y la muchacha lo mismo. Yo le untaba alcohol y nada, yo le untaba chachaguasa en la cintura y en el estómago y no mejoraba. Ese muchachito se había zafado.

¿Entonces que tocó? Que la muchacha se quedara ahí. Ese resto de día, esa noche y al otro día todo el día y toda la noche. Cuando como

a las once de la noche la muchacha fue al baño y cuando se le vino el bebecito. Se había desgarrado con todo y carne.

No lo medimos pero vi yo que tenía tres meses de embarazo, estaba grande y era un niño hombre. Uno le veía las manitos, los ojitos, donde le iban a salir las cejitas, todas las varicitas, los labios gruesos, el niño iba a ser de labios gruesos, sus testículos, su pene. Todo, todo. El niño parejito, y yo: qué pesar. Nosotros nos pusimos a ver este niño y a llorar.

Esa noche y al otro día yo guardé el niño, yo lo guardé entre trapitos blancos, busqué unos trapitos blancos y lo guardé. Esa muchacha seguía enferma, vaciándose, con mucha hemorragia. Al otro día, a las dos de la tarde, yo le dije: 'Bueno m'hija yo la voy a dejar aquí, voy a darle entierro al bebecito'. Me lo llevé para otro lado, allá donde estábamos haciendo el ranchito. Allá lo enterré como a metro, y yo: 'yo no puedo sacarle tierra a esta casa porque mi niño está aquí enterrado'".

La entrevista exige que el investigador sea un maestro en dos saberes que solo se consiguen con erudición humanística y con práctica experimental: el arte de preguntar y el arte de escuchar. En general los manuales de periodismo y de metodología presentan abundantes capítulos sobre cómo entrevistar. Explican cómo elegir el entrevistado y hasta la manera de vestirse para los encuentros. Pocos libros dedican un apartado a preguntar y escuchar. La síntesis de lo que expresa el profesor mexicano Francisco Sierra dice que el arte de preguntar es llevar al sujeto entrevistado a que exprese lo que siente, y no solo lo que piensa y recuerda. El arte de preguntar es el arte de verbalizar, sondeando lo más íntimamente humano. Se trata de pasar del nivel lógico racional al nivel subconsciente donde se manifiestan las necesidades emocionales con mayor tranquilidad. La clave de cómo llegar a la profundidad del entrevistado es reconocer las marcas de los temas importantes para quien habla. Este es el punto en el que las entrevistas alcanzan un nivel diferente al de las conversaciones cotidianas.

El arte de escuchar es saber leer el sentido del discurso del entrevistado. Consiste en la atención prestada a las palabras que se dicen, a la concentración en la conducta del sujeto, en la percepción clara de lo enfocado y en la asimilación y análisis de lo que se ha percibido durante la conversación. Es decir, el entrevistador debe desarrollar su capacidad de leer entre líneas.¹⁰⁶

¹⁰⁶Sierra, Francisco, "Función y sentido de la entrevista cualitativa en investigación social", en Galindo Cáceres, Jesús, (1998) Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación, México, Addison Wesley Longman.

Construir un mundo

El cronista es un arquitecto de la verdad. No la verdad objetiva que enseñaban las viejas escuelas de periodismo, sí de una verdad construida en el intercambio inter-subjetivo que sirve de sostén a todo el proceso de investigación. Narrar en periodismo es el oficio de construir versiones de los sucesos del mundo exterior a partir de un juego de equilibrio entre los recuerdos y la voz de los testigos, los datos dormidos en los documentos, los signos alojados en los contextos, y la mirada contemplativa, creativa, reflexiva y comprometida del autor. Así, el perfil del periodista narrador se delinea en torno a su condición de autor, denominación que supone una nueva complejidad epistemológica para quien ha sido considerado como el simple ejecutor del oficio de informar.

Durante el trabajo de campo el cronista construye interrogantes en todo momento y espera que los personajes y el paisaje contemplado le develen las respuestas. Pero en el intenso proceso de reflexión, de meditación, las preguntas regresan al periodista, un sujeto impelido a construir una versión sobre el mundo que investiga. Es ese yo problematizado el que debe descubrir significados. Esa es la lucha por el conocimiento –no el que se memoriza en la biblioteca– sino el que se construye en lo que llamamos la inmersión: esa técnica de investigación que nos lleva de la superficie a las aguas más profundas y que permite llegar a una narración memorable: que se recuerda, que construye la memoria. Mónica Bernabé, investigadora argentina, sostiene que “la crónica actual funciona, entonces, como una especie de espacio discursivo en el que, a la manera de un campo de fuerzas, un sujeto mira a su alrededor y se mira a sí mismo. Como dice Agamben en relación con el discurso testimonial, ser sujeto es ser testigo de nosotros mismos, de nuestra propia incapacidad para romper con uno mismo”.¹⁰⁷

Juan Miguel Villegas, un joven cronista ilustra su lucha en pos de una verdad durante su año como estudiante de uno de mis cursos de periodismo: “Sentado por fin frente a la pantalla, aún sentía ese olor suave pero agotador que me había saturado la nariz durante las últimas semanas. Eran pequeñas ráfagas de gas metano y butano que se fugaban desde la corriente de agua hundida tras las casas del otro lado de la calle, y que para un olfateador incauto podrían no ser una molestia, pero que a mí me devolvían de repente a mi escritorio, sacándome del túnel de palabras con el que intentaba explicar la desazón que sentía –y sien-

¹⁰⁷Bernabé, Mónica, “Prólogo” a *Cristoff, María Sonia, (comp.) (2006) Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora/Fundación TyPA, p. 12.*

to— al saber que el riachuelo junto al que nació mi ciudad se muere frente a la indiferencia de casi todo el mundo.

Había comenzado a investigar un tema que seducía al mismo tiempo mi imaginación y mi curiosidad: 'la vida subterránea en la ciudad'. Pensaba, sí, en hordas de ratas, cucarachas hacinadas, y batallones de murciélagos, pero también en alguna que otra criatura enrevesada que yo sería el encargado de revelar al mundo.

Pero la minería periodística suele descubrirnos vetas inesperadas, y resulté metido hasta el cuello en algo que me hacía doler el alma —y aún lo hace— cada vez que caminaba por el centro de Medellín. Sucede que en esa, mi ciudad natal, el riachuelo que fuera su primera fuente de agua potable, de pesca, de materiales de construcción, de diversión y con el tiempo hasta de energía eléctrica, a su paso por la zona urbana es ahora completamente invisible, pues la recubre una avenida serpenteante que lleva el nostálgico nombre de 'La Playa'.

Así que, por andar persiguiendo cucarachas y ratones, había terminado formulando un proyecto extraño y en apariencia forzado: 'Relación de algunos ciudadanos con los animales que viven el tramo cubierto de la quebrada Santa Elena, bajo la Avenida La Playa en el centro de Medellín'. Cuando comencé a investigar, mi casa quedaba al otro lado de la ciudad. Unos meses después vivía a treinta metros de esa quebrada. Y junto al computador se apilaban documentos históricos, fotografías, libretas de varios tamaños, recortes de periódico, casetes y varias tazas con restos de café frío en el fondo.

Había conocido personas a las que se les partía el corazón por el estado de los antaño ríos y quebradas transparentes. Ecologistas empíricos, enamorados de la fauna a punta de ponerle atención a cuanto animal se les cruzaba por el frente. Soñadoras que rompían el asfalto con la mente y transformaban la Santa Elena en un cordón verde rondado por tigres e iguanas. Y aparte había recorrido las entrañas podridas del túnel en que ahora estaba encerrada, visto obreros trabajar ahí adentro todo un día, y sentido el cuerpo a punto de abandonarme por obra de los mismos gases que a esa hora se colaban hasta mi mesa... Pero no sabía por dónde empezar a contar todo eso.

Intenté volver hasta los mastodontes que alguna vez cruzaron el valle, o a los primeros pobladores, indios precolombinos 'viciosos del baño'. Probé narrando mis encuentros con cada personaje, o haciendo detallados recuentos de la historia medellinense, pero nada de eso generaba la sensación de recorrido que quería transmitir. Tenía la obsesión de escribir una crónica que renunciara a exhibir un dato a cada paso, y que en lugar de eso se la jugara por mostrar en escenas el nacimiento, vida y

sepultura de la Santa Elena. Notas de campo tenía de sobra, pero la observación sin los documentos que ceñudos me miraban de reojo tampoco tendría el peso suficiente y la historia sería superflua. Probé escribir en tercera persona, que me facilitaba narrar la historia de los personajes en los que decidí centrarme, pero lo que había visto y sentido me exigía usar el yo. Ensayé intercalar la tercera y la primera persona, pero me sentía torpe para incluir la información documental, que aparecía entonces aislada y grandilocuente.

Decidí salir a andar, a mirar por última vez la quebrada antes de volver a las teclas, y por suerte tuve suerte. El sitio exacto en el que la quebrada se hunde en el cajón de concreto está a dos cuadras de mi casa. Y aunque sabía que ahí encima alguien tenía su hogar, nunca antes me habían abierto la puerta o dado alguna respuesta del otro lado. Pero ese día una mujer abrió. Y me mostró sin pudor su desorden y su pequeño zoológico casero a varios metros sobre el agua sucia, amenazado siempre por un roedor enorme que le mataba sus pollos y conejos.

Salí emocionado, con los dedos ansiosos, pero no sé por qué me dejé arrastrar por la corriente y bajé por la avenida, siguiendo sus curvas y calculando desde arriba mi recorrido subterráneo. Y de pronto en uno de los cruces encontré un hombre que ofrecía unas cuarenta especies diferentes de animales, todos de caucho, y entre ellos una iguana, ese bicho verde y de aspecto prehistórico que ya se había convertido en un símbolo de todo lo que había averiguado. Y si en la mujer encontré el comienzo, la iguana era sin duda el final. Solo esas dos cosas me faltaban.

Compré el animal y lo puse junto al teclado como un amuleto. Y para pasar rápido sobre el conflicto entre primeras y terceras personas, opté por la segunda persona del singular, y en presente, tal como se usa en Medellín, con el 'vos': 'entrás, mirás, escuchás, pensás...'. Y supuse que le estaba dando a algún vecino de confianza las instrucciones para descubrir paso a paso la historia de esa quebrada que la ciudad estaba perdiendo – que aún lo hace– y que yo había encontrado por andar buscando algún engendro imaginario.

El resultado es un poco fatigante para el lector. Y tiene torpezas. Pero al fin y al cabo fue un experimento, y me permitió mostrar, recordar y citar, y contar así la historia de 'Los bichos invisibles de la vieja Elena' con dos botas de caucho calzadas en los pies".

Releyendo a Juan Miguel recuerdo a mis alumnos dibujando en el tablero las estructuras de sus crónicas y la timidez a la hora de darles nombre: cruz, caracol, carrilera, espiral, vía láctea, trenza, camándula, burbuja, cien pies, libro, mariposa, catedral, cadena, pirámide, reloj, zigzag. Con palabras como éstas, que refieren a una forma, los chicos construyen la

estructura de su texto que es el sostén de la versión de la realidad que cada uno propone. Dibujar la estructura, que puede parecer un juego de niños es, en verdad, el resultado de un proceso complejo: búsqueda de información, ordenamiento de los datos, contrastación de las informaciones, análisis del material recolectado, disposición del material, interpretación de las situaciones, elaboración de una respuesta, construcción de un relato verdadero sobre la vida real. Cuando el narrador descubre que su crónica se llamará, por ejemplo “trenza”, ya ha tomado las decisiones fundamentales en cuanto a la jerarquía de los elementos, los puntos de conexión entre ellos, la voz que los anudará y la intencionalidad de la narración.

La crónica pretende ser una huella escrita para un público lector. Es en ese sentido que se pasa de lo periodístico a lo literario. La vigencia histórica de la crónica si bien está atada en muchos casos a la importancia del hecho que se narra, lo está la mayoría de las veces al encanto y la atracción que el texto ejerce sobre el lector. Estamos hablando de escribir la literatura de la realidad. Allí lo representado adquiere valor estético por la búsqueda de voces inéditas, por el juego de las temporalidades y por los sentidos que produce la estructura narrativa.

Hay textos periodísticos que sin tener un valor literario y estético son inolvidables y son trascendentales por la historia misma que cuentan. Hay otras crónicas, las mejores, que hablan de hechos simples de la vida diaria y que después de leerlas jamás se olvidan por la fuerza que le imprimió el periodista al escribirla.

La crónica –para decirlo con justicia periodística– es una autoría múltiple. Allí aparecen versiones que son narradas por voces diversas que hacen parte de lo que llamamos el *inconsciente colectivo*. Además el lector sigue el texto dejando que hablen en él otras voces importantes y olvidadas que están estrechamente ligadas a sus recuerdos, a sus deseos, a sus imaginarios. Es ahí, en ese encuentro de muchas formas del decir que la crónica es una narrativa estética que permite diálogos y polifonías.

Tomás Eloy Martínez, periodista y escritor argentino, dice que “el periodismo encuentra su sistema actual de representación y la verdad de su lenguaje en el momento que se impone una nueva ética. Según esta ética, el periodista no es un agente pasivo que observa la realidad y la comunica... es una voz a través de la cual se puede pensar la realidad, reconocer las emociones y las tensiones secretas de la realidad, entender el porqué y el para qué y el cómo de las cosas con el deslumbramiento de quien las está viendo por primera vez”,¹⁰⁸

¹⁰⁸Martínez, Tomás Eloy, “Defensa de la Utopía”. Discurso ofrecido en el Seminario Taller Situaciones de Crisis en medios impresos. Santa Fe de Bogotá. Marzo de 1996.

Las palabras de Martínez me llevan a mi propia imagen de cronista limpiando una y otra vez mis lentes. Cada visita a La Cruz era una nueva aventura de mi ser y, confieso, las palabras no me alcanzaron para narrar a cabalidad ese mundo. Durante 1997 y 1998 experimenté tres veces la escritura de ese relato. En el primero decidí que Eloisa sería la única protagonista. Sin duda con ella compartí la mayor parte del tiempo del trabajo de campo y ello, seguramente, me llevó a considerarla el personaje que mejor transmitía la experiencia del desplazamiento forzado. Su mano me llevó por sesenta cuartillas que reconstruían su historia según mis palabras: “El cabello recogido en la base de la nuca, los ojos hundidos en su piel cuarteada, la boca abriéndose paso entre incontables pecas, los brazos gruesos manchados por el sol, el cuerpo rollizo y moreno envuelto en un traje que fue negro y los pies posados sobre la tierra desnuda le daban un aire de viudez conmovedor”.¹⁰⁹

Algunos meses después de descargar el punto final, releí la crónica. Comprendí que el carácter masivo del desplazamiento de población no se representaba en el texto. La historia de Eloisa era, a mis ojos, grandiosa en su particularidad pero corría el riesgo de hacerse única en un país poblado por desplazados. Así que emprendí la segunda escritura. En ella reconstruí el itinerario de cinco mujeres viudas que emprendieron la huída del campo y el asentamiento en la ciudad: “Diocelina y Virgelina esperaron a que todos los niños se durmieran, a que el barrio quedara cubierto por la oscuridad. A la media noche salieron armadas de herramientas, cargaron la casa que los dueños del solar dejaron en ruinas, y con el primer golpe a la tierra tomaron posesión de un lotecito plano, de tres metros por cuatro, ubicado a la vera de un camino, codiciado por muchos y solamente invadido por ellas.

Al amanecer, el nuevo rancho estaba casi concluido: paredes de teleras: tablas gruesas y largas que la ensambladora de Renault regalaba a quien se acercara a su puerta, techo de fieltro y piso de tierra. En él se metieron Diocelina, *Rigo* y las seis niñas, la séptima ya venía en camino, y nacería con toda seguridad en Medellín.

En sus casitas de madera y tierra hicieron su nueva vida los Guerra. Cuando lograron traer hasta sus casas cables de energía de los cientos, que como patas de araña subían ilegalmente por el morro desde Manrique; cuando un hilo de agua llegó a través de una manguera unida a decenas que se arrastraban por la tierra como serpientes para chupar agua de un tanque de Empresas Públicas; cuando cavaron hoyos que sirvieran de letrinas; y cuando pasó el primer aguacero y los ranchos se

¹⁰⁹Nieto, Patricia, “Los Vencidos”. Primera versión. Inédito.

mantuvieron firmes, los hombres decidieron volver a Mulatos a recoger la cosecha que habían dejado en flor, y las mujeres se quedaron criando una hilera de hijos en una tierra desconocida, donde se sentían extranjeras.

Así las encontró Eloisa Oliveros unos días después de su llegada. Cuando se atrevió a salir de su rancho para conocer el nuevo territorio, caminó unos minutos siguiendo las vueltas del camino. Fue un poco hacia el norte, y a pocos metros de su casa encontró a Diocelina y juntas caminaron un poco más para visitar a Virgelina y a María de los Santos.

Fue una bienvenida simple, con sonrisas y abrazos tímidos, pero muy reconfortante para las tres. De la visita de aquella tarde, que duró hasta que el sol cayó y las bombillas comenzaron a echar luz sobre los caminos de tierra, quedó claro que, a pesar de la extraña guerra que se libraba en esas calles, se sentían seguras. Y también, que a pesar de los años en La Cruz –nueve Virgelina y ocho Diocelina– seguían siendo extranjeras en una tierra que ya habían afirmado con sus pies y sembrado con sus manos. Sentían pertenecer a las entrañas mismas de las montañas de Mulatos, a donde ya sabían que no regresarían. Ni siquiera a morir”.¹¹⁰

Unos seis meses pasaron antes de que volviera sobre las líneas de la segunda versión. Su lectura me dejó un amargo sabor. Si bien el texto crecía en voces y vivencias no lograba, a mi modo de ver, describir los múltiples cruces de historias. La vida de una persona no es un recorrido lineal. Y menos, las de estas mujeres que crecieron como vecinas en el mismo campo y llegaron al mismo barrio ciudadano desplazadas por los actores armados. Así que la estructura uno fallaba por su simpleza y la segunda, por su falta de conexión entre la vida de los protagonistas. Por esto emprendí la tercera escritura.

Un mapa ocupa varias hojas de mi libreta. En él intenté construir los recorridos de los personajes y marcar los puntos de intersección. Esa estructura, que podría llamarse “Huellas del agua en la playa”, daba cabida a una polifonía de voces que narran el hecho continuo, sorpresivo, fuerte y aparentemente caótico que es el desplazamiento masivo de población. Una vez ordené cronológicamente los hechos, contemplé una línea sinuosa dibujándose en mi libreta. De pronto, recordé cómo se veía la playa desde la terraza de uno de los edificios más altos de Bocagrande, en Cartagena, durante un atardecer de “mar picado”, como llamamos los montañeros a la marea alta. El agua salada dejaba una estela brillante sobre la arena a la que pronto se sumaba otra y otra haciéndose confusos los contornos de cada una.

¹¹⁰ Nieto, Patricia, “Los vencidos: Cuando el hogar es otro país”. *Inédito*.

Un fragmento de la crónica permite intuir esas huellas del agua en la playa: “También María Rosmira Ramírez sintió el vértigo que produce trepar a toda velocidad por las calles laberínticas del barrio Manrique de Medellín. El segundo piso de una casa iluminada y amplia fue el primer hogar que Medellín le entregó a ella, a sus cinco hijos y su esposo, que solo allí pudo empezar a recuperarse de las heridas que le produjo su estancia forzosa de quince días entre las filas del ejército.

María Rosmira como Eloisa Oliveros, vivió los mejores años de su vida en las orillas del río Mulatos un poco más al centro, en las tierras que ya son de Turbo. Altos de San José de Mulatos se llama su vereda, y ese es, también, el nombre que le recuerda la atrocidad. ‘A veces avisaban que iban a hacer una batida o que nos saliéramos mientras hacían un operativo. Nos tocaba salir, y dejar la casa sola y dejar todos los animales. El ejército alzaba con todo. Se comía las gallinas y los marranos. No dejaban nada’. Fue en una de esas batidas, cuando María Rosmira no alcanzó a empacar la ropa de los niños, que se llevaron al marido.

Ella lo vio emprender la marcha con morrales de soldados al hombro y una palidez que Rosmira no olvidó en los quince días que duró su ausencia. Cuando los soldados dejaron la casa, deshizo el equipaje y decidió esperar el regreso de su esposo. ‘Lo cogieron con otros hombres de la vereda y se lo llevaron detenido para los montes. A unos los torturaban y les hacían males. A unos los chuzaban con un alfiler’, recuerda con pesadumbre. La misma noche que el esposo regresó a la casa, después de caminar más de dos días intentando encontrar el camino de regreso, empacaron todo y buscaron una posada en la vereda de San José de Mulatos. Después de unos días allí empezaron a creer que la tranquilidad estaba en Medellín y, sin consultarlo con nadie, tomaron un bus que los trajo a la ciudad.

Apenas llevaba dos meses en la nueva casa ubicada en el corazón de Manrique, cuando ocurrió lo que tanto temía. En la bolsita del dinero, apenas quedaban dos mil pesos que alcanzaban para comer mal durante una semana. Esa mañana, Rosmira empezó a mirar para el cerro repleto de casas apiñadas que se veía desde su ventana. Sintió miedo al comprender que ese era su destino final. Buscó a viejos amigos de Mulatos que ella había visto una o dos veces, y ellos la llevaron a su nuevo rancho de tablas levantado sobre la tierra pelada.

También del Alto de Mulatos llegó en 1989 Germán Oquendo. Traía el corazón partido por haber dejado a la mamá en la soledad de su vereda y por haberse despedido para siempre de la tierra a la que sentía pertenecer. Germán fue de los que viajaron de Peque a Urabá metidos entre canasticas a principios de la década de los setenta. Así que era de

Peque, como todas las mujeres que acompañaron a sus maridos en ese primer éxodo, pero se sentía de Mulatos porque esa fue la tierra que sus pies sintieron por primera vez.

Todavía sentía miedo a las tinieblas cuando escuchó la voz de un hombre que hablaba como dando órdenes y los pasos de muchos otros, tal vez diez, tal vez veinte. Cuando se tiró de la cama ya sus hermanos mayores intentaban tumbar una de las tablas de la casa para no salir por la puerta principal. En calzoncillos, sin camisa y con los zapatos en la mano lograron salir y esconderse en el monte. Así recuerda Germán el final de esa noche: 'Pero a un hermano mío, Jesús Arley, lo cogieron en el patio y lo mataron. O al menos eso creemos nosotros, porque ellos se lo llevaron y nunca volvimos a saber de él, ni vivo ni muerto'".

El profesor argentino Damián Fernández Pedemonte dice que "el relato es un analogado del acontecer. La manera más inteligible de articular acontecimientos, salvando las lagunas documentales con la imaginación y con pruebas conceptuales, es el relato interpretativo. La verdad de ese relato no es una cuestión de juicios y referencias, referencias que cuando el periodista narra ya no están, si no de la adecuación del mundo promovido por el texto con los documentos de los que se parte, de un lado –relación del relato con la historia– y de los mundos propuestos como lo deseable, de otro lado".¹¹¹

La cita anterior me ha dado pie a sostener que la tercera versión de "Los Vencidos", calificada por los primeros lectores como avasalladora por la cantidad de nombres y lugares, es la que mejor construye el mundo de las desplazadas que conocí. Al fin, la vida de estas mujeres está llena de trampas, nudos y encrucijadas que encontraron un lugar en mi relato. Al fin de cuentas, el desplazamiento forzado de población es un proceso que debe golpear el alma; y una buena crónica debe lograr, como nos enseñaron los maestros, que el lector piense, al menos por un momento, en la suerte de los demás.

¹¹¹Fernández Pedemonte, Damián, (2001) La violencia del relato. Discurso periodístico y casos policiales, Buenos Aires, Ediciones la Crujía, p. 93.

EL MÉTODO SALVAJE

Juan José Hoyos
Universidad de Antioquia, Colombia

1. La ley del corazón

Lo conocí cuando había intentado ya dos veces abandonar el periodismo... No es fácil abandonar lo que uno ama. Era bajito, pero parecía un tronco grueso de madera dura, traído de lo más hondo de la selva. Tenía unos cuarenta años. Era un indio embera que había nacido en una vereda de Frontino, en las montañas del occidente de Antioquia, al noroeste de Colombia, y ahora vivía en Murindó, un caserío situado en las selvas del río Atrato, una de las zonas más húmedas del mundo. Estaba estudiando con algunos jaibanás viejos para aprender a ser chamán.

Se llamaba José Joaquín Domicó. En lengua embera, tenía el nombre de Janyama. Entre sus amigos, lo llamaban Karagabí, el nombre de su Dios, porque unas monjas católicas lo pusieron a hacer el papel de Karagabí en una obra de teatro. Trabajaba con la Organización Indígena de Antioquia en el proyecto de reconstrucción de Murindó, un caserío de la región del Atrato que fue destruido por un terremoto en 1992.

La idea de que hablara con él había sido de la antropóloga de la Universidad de Antioquia, Sandra Turbay. Ella había conocido a Karagabí en 1997, durante una investigación sobre el impacto de las explotaciones madereras en Chajeradó, que ganó el Premio Nacional de Antropología. Sandra quería que escribiéramos un libro contando la vida de Karagabí. Yo me entusiasmé con la idea apenas me enteré de algunos pormenores de su historia: Karagabí había crecido en una pequeña finca ganadera que tenían sus padres en Alto Quiparadó. Cuando su madre, Maria Elisa Domicó, estaba en embarazo, una tía jaibaná, por envidia, le hizo un maleficio, y el niño que ella esperaba nació muerto. Luego, otro jaibaná hizo morir a Apolinar, el hermano más pequeño de Karagabí. Ana Rita,

otra hermana, murió de tos ferina: la enfermó un jaibaná. El hermano que siguió, Honorio, también murió por un maleficio. A Margarita, una de las hermanas menores, otro jaibaná la mató del mismo modo cuando ella tenía un año y medio. De un total de catorce hijos, después de tantos maleficios y enfermedades, solamente quedaban vivos cinco.

Los hermanos más pequeños murieron cuando Karagabí todavía era muy niño. Su padre, Francisco Domicó, no quiso vengarse y prefirió abandonar la finca e irse a buscar tierra fresca en Ocaidó, una vereda de Urrao. Pero la familia no se sintió bien y un año después regresaron a Dabeiba. Allí estuvieron quince años. Y la muerte también volvió. Tres hermanos más murieron, esta vez de enfermedades comunes entre los embera como la tos ferina, el paludismo y la tuberculosis.

Para tratar de comprender esas muertes y proteger a su familia, a Karagabí le nació la idea de ser jaibaná. Cuando tenía siete años, Ofelia Carupia, una tía suya, lo llamó y empezó a prepararlo. Karagabí todavía recuerda las noches en que los dos amanecían cantando y haciendo trabajos de curación. Ella lo soplabá y le entregaba espíritus, aunque él no entendía casi nada. Luego, un tío, llamado Rafael Bailarín, le enseñó secretos soplando tabaco. El viejo cogía de la tierra una mata de tabaco, envolvía las hojas y empezaba a fumar despacio. Después lo soplabá a él. Rafael le enseñó a usar muchas flores: las de navidad, las de sol, la flor de mayo, la flor de la loquera. También le enseñó a curar con muchos beju-cos y plantas de la selva. Cuando Karagabí le preguntaba cómo los jaibanás curaban a los enfermos, Rafael le respondía: "Nosotros trabajamos con el espíritu del mundo, de la naturaleza, con el espíritu de la luna, del agua, del sol, del viento, del trueno...". En la tradición de los jaibanás, el que sabe da un poder, entrega un espíritu o lo regala, y éste queda en el cuerpo del aprendiz de chamán, acompañándolo. Con su tío, Karagabí recogió muchos espíritus.

Un día, en Dabeiba, conoció a Aura, una mujer embera, muy guapa y muy inteligente, que andaba divorciada porque le pegaba al marido. En castigo, el cabildo indígena la había metido al calabozo. Karagabí no sabe cómo hizo ella para conseguir las llaves de la celda. Aura entraba y salía cuando no había guardia y nadie la veía. Una noche lo invitó a dormir al calabozo y él decidió quedarse encarcelado con ella varios días más. Cuando Aura cumplió la pena, los dos se fueron a vivir juntos. Con el paso del tiempo, empezaron a pelear. Una vez se fueron hasta los puños. A pesar de que se reconciliaron, ella lo denunció ante el cabildo y Karagabí fue a parar a la cárcel. Estando preso, la muchacha le hizo un maleficio y él quedó loco por ella, pero loco de verdad. Entonces él se dio cuenta de que ella era jaibaná. Al final, con la mediación de las auto-

ridades indígenas, Aura tuvo que hacer un *benecué* para curarlo. Compraron aguardiente, cigarrillos, albahaca y las demás cosas necesarias para la ceremonia y trasnocharon trabajando. Aura consiguió un trapo blanco, lo sobó por todo el cuerpo y le hizo otro montón de cosas. En dos días, él le dijo adiós para siempre.

Yo no soy antropólogo, ni creo en brujerías. Soy periodista. Me dedico a escribir crónicas, reportajes, perfiles. Y llevo más de treinta años recorriendo mi país, escuchando a la gente y contando historias. A lo largo de ese tiempo la vida me ha enseñado que la ciencia mide con atención lo visible, pero a veces desprecia lo invisible. Por eso me apasioné por la historia de este hombre que estaba buscando una verdad sin la cual ya no podía vivir. Pero enseguida me pregunté qué camino seguir para llegar hasta el fondo de su alma.

Hablamos por primera vez un viernes por la noche, en Medellín, lejos de sus selvas. Yo estaba nervioso. Karagabí me dijo: "Quiero pasear". Subimos al Cerro Nutibara a mirar la ciudad. "Quiero una cerveza", dijo. Y luego: "Quiero oír vallenatos". Hablamos un rato. Ningún tema importante. De pronto, dijo: "Quiero oír rancheras". Buscamos un lugar. Se tomó un par de aguardientes, callado. Lo invité a dormir en mi casa. Esa noche, mientras trataba de conciliar el sueño, recordé un viejo libro de Henry Miller. Decía que para obrar intuitivamente hay que obedecer a la ley profunda del corazón, una ley que soporta o permite que las cosas sean como son. Una ley que nunca se confunde, nunca restringe, nunca rechaza, nunca exige.

A la mañana siguiente, cuando me levanté, Karagabí ya estaba sentado en la sala. Se había bañado y parecía listo para irse. Miraba la ventana que daba a la calle, en silencio. Lo saludé, le pregunté si quería tomarse un café y hablamos un rato. De pronto me preguntó: "¿Usted soñó conmigo anoche?". Yo, desconcertado, traté de recordar. Y en medio de las caras que iban y venían por las galerías de mi cerebro, flotando en medio del sueño, vi su cara morena. Estábamos en el Cerro Nutibara mirando la ciudad. Estábamos en Cielito Lindo oyendo música mexicana. Su piel brillaba. Estaba sudando. Hablaba una lengua que yo no comprendía. "Sí, soñé con vos" le dije un poco sorprendido. "Entonces sí podemos escribir el libro" dijo Karagabí con una sonrisa.

2. La historia del tambor

Me demoré varios días pensando en la frase de Karagabí. De pronto, un libro de Andre Breton *—Los vasos comunicantes—*, me iluminó la

mente. Breton dice que hay vasos comunicantes que restablecen la unidad –perdida u olvidada– entre el mundo de la vigilia y el del sueño. Breton cita a Hildebrant, un autor que en 1875 escribió en su obra *La ciencia de los sueños*: “Puede decirse que, cualquier cosa que presente el sueño, toma sus elementos en la realidad y en la vida espiritual que se desarrolla a partir de esta realidad... Por muy singular que sea su obra, no puede sin embargo escapar nunca al mundo real, y sus creaciones más sublimes así como las más grotescas deben siempre sacar sus elementos de lo que el mundo sensible ofrece a nuestros ojos o de lo que de cualquier manera se ha encontrado en el pensamiento en estado de vigilia”. Sin embargo, Breton dice que el sueño sobrepasa a la realidad, restituye la presencia de los seres amados y ausentes, libera, exhibe, crea y recrea, y en este sentido alcanza fines poéticos: las personas cobran sentido auténtico al animarse por la afectividad evocativa e irracional del poeta. Y es el poeta el que “vuelve a colocar al hombre en el corazón del universo”.¹¹²

A partir de ese momento, pensé que Karagabí y todos los chamanes de su tribu eran poetas. Así empecé a conversar con él, semana tras semana, mes tras mes. Nos demoramos más de un año para escribir el libro. Durante ese tiempo, Sandra Turbay, Karagabí y yo hablamos en varios lugares. A raíz de la guerra entre grupos paramilitares y guerrilleros en las selvas del Atrato, que ese año cobró miles de muertes, Karagabí viajaba en canoa desde su casa en Murindó hasta Vigía del Fuerte, un caserío donde había un pequeño aeropuerto. Desde allí volaba en un pequeño avión monomotor hasta Medellín. Era un viaje de dos o tres días. Cuando llegaba a Medellín, conversábamos durante una o dos semanas. Karagabí se hospedaba casi siempre en mi casa o en la de Sandra. Luego, nosotros visitamos con él la región donde vivían sus padres y sus hermanos en Urabá, en el noroeste de Colombia, aunque separada de Murindó por enormes ríos y selvas. También visitamos a uno de sus maestros en chamanismo y hablamos con muchos de sus amigos blancos e indígenas. Nuestras conversaciones eran largas e intensas. Hablábamos hasta ocho horas sin parar, excepto para comer y tomar café. A veces conversábamos los tres. Otras, Karagabí hablaba por separado con cada uno de nosotros. Sandra prefería usar la grabadora. Yo, la libreta de notas y la memoria. Sobre todo, la memoria. Sin embargo, cuando me daba cuenta de que a Karagabí no le importaba el aparato, yo también lo encendía, sobre todo en aquellos pasajes en que él mencionaba nombres indígenas, lugares desconocidos para mí, fechas.

¹¹²Breton, Andre, (1978) *Los vasos comunicantes*, México, Joaquín Mortiz, p. 18 y ss.

Nunca consideré a Karagabí lo que los antropólogos llaman un *informante*. Para mí era otro embera que empezaba a convertirse en mi amigo. Por eso, y por la experiencia que había tenido años antes en mi trabajo de periodista con los indios embera y sus chamanes, yo me esforzaba para que nuestros diálogos no fueran entrevistas formales sino conversaciones.

Al cabo de unos meses, Karagabí hablaba con nosotros sin oponer ninguna resistencia o condición. En ocasiones, llegó a contarnos algunos de sus problemas más íntimos. Sin embargo, jamás perdimos de vista el objetivo principal de nuestro trabajo: escribir la historia de su vida poniendo especial cuidado en su aprendizaje del chamanismo embera.

Sobre este asunto, Karagabí no tuvo reservas conmigo. Era un botánico consumado —los emberas de su región les dicen *raiceros*, porque tienen conocimientos ancestrales del uso medicinal de las plantas y van al monte y las recogen cuando tienen que hacer una curación—. También estaba estudiando para llegar a ser un chamán embera, que en su lengua se llama *jaibaná*. Si lograba dominar esos dos conocimientos, Karagabí podría convertirse en médico tradicional y, al mismo tiempo, en sacerdote de su tribu. Lo cual quiere decir que podría gobernar los *jai*, en otras palabras los *espíritus*.

Sin embargo, Karagabí tenía que vencer muchas dificultades. Para empezar, había tenido que dejar de jugar al fútbol, porque los jaibanás no pueden hacerlo, ya que no deben gastar sus energías en tareas que demanden fuerza física. Eso para él fue muy difícil, porque amaba el fútbol. Luego, había tenido que retirarse del colegio donde estaba estudiando para graduarse de bachiller. También había caído preso en un dilema religioso entre sus creencias ancestrales, producto de su educación con los chamanes, y las que le habían inculcado desde niño las misioneras católicas de la Madre Laura en un internado indígena que existía desde comienzos del siglo XX en Dabeiba. De todo eso hablamos largas horas, a veces sin grabadora ni libreta de apuntes, otras grabando sin romper el tono informal de la conversación, entre otras cosas porque habíamos hecho el compromiso de que revisaríamos con él todos los textos antes de publicarlos.

Una noche me dijo, hablándome del jaibaná que por esos días le estaba enseñando: “Ricardo Bailarín me dice que él me colabora para que me convierta viendo la espiritualidad, pero dejando el estudio. Porque para lograr la espiritualidad uno necesita concentrarse mucho. Uno tiene que pensar mucho cómo se van a manejar los espíritus. Entonces se necesita por ahí un año o dos para que yo quede convertido en jaibaná

y nadie me moleste y yo tampoco moleste a nadie. Porque de pronto yo jugando fútbol... A mí me gusta el deporte, de pronto jugando a veces da rabia porque uno se golpea, o porque lo empujan y uno puede enfermar a esa persona si no es capaz de regañar el espíritu. Y por eso después otro jaibaná puede decir que yo hice un maleficio, y yo sin saber nada y sin ver el espíritu. Entonces mis sentidos, mis pensamientos, han cambiado totalmente. Y yo mismo digo no más estudio, de pronto trabajo en la organización sí, pero poca capacitación. Ahora no estoy interesado en la capacitación, hasta que yo coja fuerza. Porque Ricardo dice que yo estoy débil, así me siente, débil como un niño chiquito. Para yo poder coger fuerza tengo que tomar *benecuá*, tengo que hacer fiestas, tengo que brindar aguardiente a los *jaís*, tengo que hacer muchas cosas que exigen los maestros jaibanás. Hasta que yo recupere mi canto, todo lo que yo he recibido de catorce jaibanás. Porque hasta ahora han sido catorce. Con Rafael Valencia, van quince, y con Ricardo Bailarín, dieciséis maestros".¹¹³

Esa misma noche, Karagabí me habló de los dos maestros más importantes que había tenido durante los últimos años. El primero se llamaba Salvador Tascón. Era un jaibaná de origen embera-chamí que vivía en Valparaíso, en la región del suroeste de Antioquia. El otro era Ricardo Bailarín.

Cuando escuché el nombre del jaibaná Salvador Tascón, una luz se encendió en mi mente. Yo lo había conocido años atrás y jamás había vuelto a tener noticias suyas. Karagabí me dijo que lo había visitado varias veces en su resguardo y que ahora era su gran maestro.

Entonces, recordé la historia: hace más de veinticinco años, cuando trabajaba como corresponsal del periódico *El Tiempo*, de Bogotá, un amigo me contó que en Valparaíso, un municipio perdido entre cafetales y montañas, en el suroeste de Antioquia, había sucedido una cosa muy rara con una pequeña tribu de indios embera. La tribu había sido aniquilada casi por completo durante la violencia de los años cincuenta. El puñado de hombres y mujeres que sobrevivieron, lo lograron porque se internaron en los bosques y vivieron durante años en lo alto de los árboles, después de borrar a su alrededor todo signo de vida. Para no morir, aprendieron a vivir convertidos en hombres callados e invisibles que no dejaban huella alguna, que no hacían nada que delatara la presencia de vida humana.

¹¹³Ver: Domicó, José Joaquín; Hoyos, Juan José; Turbay, Sandra, (2002) Janyama. Un aprendiz de jaibaná, Medellín, Instituto Colombiano de Antropología, Centro de Investigaciones Sociales y Humanas, Editorial Universidad de Antioquia, p. 230.

Cuando volvieron a pisar la tierra y regresaron a las parcelas que antes eran suyas, mucho tiempo después, encontraron que el mundo era distinto. Todo había cambiado de dueños. En la región no había quedado vivo ni un solo indio. Entonces se dedicaron a vagabundear por las orillas del río Conde, y a vivir de la caza, de la pesca y del abigeato.

Hasta que un día un señor de la región heredó varias hectáreas de tierra situadas junto al río, y decidió devolverlas a los indios. El señor no atendió los ruegos de su familia ni los de los hacendados cafeteros y ganaderos de la región, que detrás de su decisión veían venir un pleito de tierras.

Todavía recuerdo la cara de estupor con que me contaba esta historia el jaibaná Salvador cuando me hablaba del día en que el señor, que se llamaba Vicente Vargas, los reunió a todos y les dijo que esa tierra era de ellos... Que se juntaran de nuevo y construyeran sus ranchos donde quisieran... Que nombraran sus propias autoridades.

El gesto de Vicente les cambió la vida, por completo. Los embera dejaron de ser nómadas y de "robar" vacas y se dedicaron a sembrar la nueva tierra. Yo fui hasta allá, acompañado por un amigo que era pintor y vivía en Valparaíso. Se llamaba Rodrigo Granada. Después, escribí una crónica sobre la bendición de la tierra por parte del jaibaná porque me pareció hermoso encontrar una historia de esas en un país como Colombia donde cada año mueren asesinados miles de indígenas por defender los últimos pedazos de tierra que aún les quedan.

El relato fue publicado en *El Tiempo*, de Bogotá, y conmovió a muchos lectores. Pero, en cambio, a los indios y a Vicente les causó muchos problemas. Para empezar, la tribu comenzó a ser visitada por un ejército de antropólogos que querían estudiar de cerca ese fenómeno. Les parecía muy extraño el paso de un estado seminómada a uno sedentario, en pleno siglo XX. De otro lado, a Vicente comenzaron a lloverle cartas y telegramas de todos los rincones del país. Algunos de ellos eran de gente que él ni siquiera conocía. Él fue el primero que se puso bravo conmigo. Por unas semanas se volvió famoso y él era un hombre místico y sencillo que deseaba solo vivir en paz. "Yo no hice nada raro" me dijo, un tiempo después, cuando volvimos a hablar del asunto en Medellín. "Yo simplemente les devolví lo que era de ellos. En cambio usted nos jodió a todos con eso que escribió". Por la noche, se tomó unos aguardientes y, después de las doce, en medio de una avenida solitaria, sin decirme una palabra, me dio un puño en la cara. Rodrigo, que era amigo de los dos, logró calmarlo. El segundo en ponerse bravo fue el jaibaná Salvador.

Yo pienso que Vicente tenía alguna razón en ponerse bravo. En cambio el Jaibaná Salvador tenía toda la razón: uno de los antropólogos que fue a visitarlo, después de la publicación de la crónica, le robó un tambor.

Cuando Rodrigo me contó lo del tambor, me quedé mudo. Yo sabía lo que para el jaibaná Salvador significaba ese tambor. Había sido fabricado con la piel de un mico cuya especie se había extinguido hasta en las selvas del Chocó. Había sido fabricado por un jaibaná viejo, a comienzos del siglo, y había pasado por las manos de varias generaciones de brujos, a los que él llamaba "los abuelos de antigua". Él, personalmente, había recibido el tambor de manos de su abuelo, que también era jaibaná, cuando estaba a punto de morir. La madera usada para fabricar la caja también era de una especie de árbol extinguida.

"El jaibaná no ha vuelto a hablar desde ese día" me dijo Rodrigo. "No sale de la casa. No quiere que lo vea nadie". El viejo tenía motivos más que suficientes para estar así. El tambor lo usaba para casi todo. Cuando los indios iban a sembrar, él presidía una celebración a la tierra en la que tenía que tocar el tambor. Si los cultivos eran atacados por una plaga, los indios lo llamaban y él entonaba un rezo. Para el canto, necesitaba el tambor. Lo mismo sucedía para curar un enfermo, para espantar los animales ponzoñosos, para sacar al diablo de un cuerpo o de un cultivo. Esto, para no hablar del *benecuá*, una ceremonia religiosa que ellos celebraban varias veces a lo largo del año y que tenía para la tribu una importancia mayor que la celebración de la Pascua para los judíos.

Yo entendí su vergüenza ante la tribu cuando me enteré de los detalles de la historia. El "robo" no había sido un robo propiamente dicho. El jaibaná se puso a tomar aguardiente con los antropólogos. Y yo recordaba cómo tomaba él cada trago: "*Ituá*, para calentar el alma" decía antes. Y de verdad que lo tomaba para calentar el alma. La borrachera para él, como para casi todos los demás chamanes indígenas, equivalía a la búsqueda de un estado místico, sagrado. De hecho el *benecuá* comenzaba con una borrachera. Cuando su abuelo era el jaibaná, tomaban chicha preparada a base de maíz. Ahora la chicha no existía más, y ellos se vestían con pantalones de dril y botas de caucho, como los demás campesinos, y el chamán se veía obligado a tomar aguardiente antes de las ceremonias religiosas. En medio de los tragos, el antropólogo le propuso la negociación: "Le cambio el tambor por esta flauta... Por este tenedor y este cuchillo... Por este portacomidas... Por estos doscientos pesos...".

Cuando el jaibaná despertó de la borrachera, uno o dos días más tarde, los antropólogos ya se habían esfumado... y el tambor no estaba por ninguna parte.

Después de escuchar toda la historia yo no sabía qué hacer. Nadie en la tribu, ni siquiera el chamán, sabía los nombres de los antropólogos, ni de dónde eran, ni dónde vivían, ni dónde trabajaban. Y yo me sentía culpable, de algún modo, del robo del tambor. Sabía que ellos jamás habrían descubierto la tribu si la crónica no hubiera aparecido en las páginas de *El Tiempo*.

Pasé varios días tan triste y tan callado como el jaibaná Salvador. De pronto pensé que si por una historia como la que había escrito en *El Tiempo* se había jodido la vida del jaibaná, con otra historia las cosas se podrían arreglar.

Entonces decidí escribir la historia completa. Y traté de contar el desamparo en que los ladrones habían dejado al chamán y a la tribu, con el robo del tambor. Al final de la crónica, les dije a los antropólogos que el jaibaná estaba dispuesto a devolverles la flauta, el portacomidas, el tenedor, el cuchillo y la cuchara y hasta los doscientos pesos que le habían dejado, con tal de que ellos le devolvieran el tambor. Como yo estaba seguro de que los antropólogos vivían en Medellín, y *El Tiempo* se lee poco en mi ciudad, le pedí a un colega de *El Mundo* que publicara la crónica en su periódico, sin firma, y de ser posible en la primera página. Como dirección para devolver el tambor dimos la del periódico. El chamán mandó desde Valparaíso la flauta dulce, el portacomidas, la cuchara, el tenedor, el cuchillo y los doscientos pesos.

Durante varios días las noticias importantes que el diario tenía que registrar no dejaron espacio para la crónica. Pero, finalmente, una semana después, la historia apareció, tal como yo lo había pedido, en un lugar destacado. Además, le agregaron una foto del jaibaná y otra del portacomidas y la flauta, y le pusieron un título que me gustó mucho, una especie de orden, levantada en un cuerpo de más de cuarenta puntos: "¡Que devuelvan el tambor!".

Pasaron los días y el tambor seguía sin aparecer. Al cabo de un tiempo, cuando los estudiantes de las universidades regresaron de vacaciones y se reiniciaron las clases, unos profesores de antropología de la Universidad de Antioquia pusieron fotocopias de la crónica en todas las carteleras de la ciudad universitaria. Al día siguiente, por la noche, recibí una llamada del jefe de redacción de *El Mundo*. Decía que en el periódico había una fiesta. Que fuera a acompañarlos. ¡Que habían devuelto el tambor!

Nunca voy a olvidar lo que sentí cuando cogí entre mis manos el tambor. Esa misma noche fui a la casa de Rodrigo y lo dejé en sus manos. El jaibaná Salvador lo recibió ocho días después. Mi amigo me contó que la fiesta de la tribu duró tres días. Eso no me produjo ningún

asombro. Las palabras del chamán, cuando cogió el tambor entre sus manos otra vez, sí me dejaron pasmado. Él dijo: “Ese hombre tiene más *poder* que yo...”.

Yo me quedé pensando: “Eso no es verdad. Yo no puedo curar enfermos. Yo no puedo conjurar las plagas de las cosechas. Yo no soy capaz de curar la mordedura de una serpiente, ni sacar el diablo del cuerpo de un hombre vivo. Y si se refiere al poder de un periodista, está muy equivocado porque todos los periodistas hemos escrito miles y miles de noticias y llenamos con tinta, día tras día, miles de toneladas de papel y, sin embargo, no pasa nada en el mundo, todo sigue igual”.

Con el paso del tiempo, he aprendido que las palabras del jaibaná Salvador eran muy sabias. Ahora comprendo a qué clase de poder se refería él cuando hablaba de *poder*.

3. Una noche de *jais*

Cuando apareció entre nosotros el nombre del jaibaná Salvador, Karagabí nos dijo que todos los jaibanás no trabajaban igual. “Últimamente yo practiqué con el jaibaná Salvador Tascón, en Valparaíso. Él me enseñó cosas muy distintas a las que sabe Ricardo. Ricardo practica en la oscuridad, toda la noche él canta en la oscuridad, en cambio Salvador necesita luz toda la noche, nunca la apaga. Él tampoco echa los perros de la casa, no tiene problema en que vengan los morenos, los paisas, a participar en el *benecuá*. En cambio Ricardo tiene problemas con eso. Y no puede beber en el pueblo. Él no puede cantar en otra parte porque practicó en su casa y siempre vivió en su casa. Entonces yo lo quiero apoyar a él”. Por eso nos dijo que quería invitarlo a Valparaíso, donde el jaibaná Salvador, para que él cantara toda la noche, enseñándoles a ellos, como maestro, dándoles *jais*... Y enseñándonos...

Era el año 2001. Unos días más tarde, decidimos viajar a Valparaíso junto con Karagabí, Yunita –su nueva esposa– y el jaibaná Ricardo, para buscar al jaibaná Salvador Tascón. Llegamos a esa población del suroeste de Antioquia después de atravesar el verde valle del río Cauca, cruzando grandes haciendas ganaderas custodiadas a lado y lado por altos farallones de piedra y montañas pobladas de árboles. De ese territorio, las tribus embera habían sido expulsadas por los colonos blancos desde finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Mi primera sorpresa al pisar las calles del pueblo fue encontrar a los embera-chamí viviendo hacinados en una escuela abandonada, situada en el perímetro urbano de Valparaíso. ¡Veinte años después de su llegada al río Conde, habían vuelto a perder la tierra!

El jaibaná Salvador estaba acostado en una cama –la única que había– provista de un mosquitero, en medio de un salón de clases donde malvivían diez o quince familias más. Lo acompañaba su esposa. Me dijeron que ya no podía caminar. El gobernador indígena me llevó hasta su lado. Él no me reconoció. Me dijo que se estaba quedando ciego y que ya no podía caminar. Su mujer le ayudó a sentarse y nos dimos un abrazo. Con las manos, me aferré por un momento a su cuerpo y toqué sus costillas. Estaba en los huesos. Parecía deshaciéndose. No fui capaz de hablar. El gobernador le dijo que yo era el periodista de la historia del tambor. Él sonrió. Me dijo que hacía unos años le había regalado ese tambor a Karagabí. Yo tuve que abandonar el salón para no llorar delante de ellos.

Estuvimos conversando el resto del día con el gobernador embera y con algunos de los muchachos que estaban al frente del problema de la tierra perdida. La historia de lo que les había sucedido era sencilla y, al mismo tiempo, complicada: la tierra que Vicente les dio en La María estaba situada en medio de una enorme hacienda ganadera. Para llegar hasta el resguardo, los indígenas tenían que atravesar una servidumbre que los dueños de la hacienda debían respetar. El cabildo logró ayuda del gobierno para construir una carretera que los conectara con el casco urbano de Valparaíso. También logró la electrificación del resguardo. Los dueños de la hacienda, molestos por la servidumbre y movidos por la ambición de extender sus potreros, les propusieron a los indios comprar la tierra del resguardo y entregarles, a cambio, un predio situado en las montañas que bordean a Valparaíso, junto a la vieja carretera que une a ese municipio con Caramanta. Los indígenas aceptaron la negociación, siempre y cuando los hacendados se comprometieran a electrificar la zona y construir casas para la gente. Durante la negociación, uno de los hacendados fue asesinado en un intento de secuestro en otra de sus haciendas, situada en el nordeste de Antioquia. Su socio cumplió con la promesa y les entregó la nueva tierra en 1985. Allí vivieron en paz durante cerca de quince años. Sin embargo, en 1999, un derrumbe gigantesco, provocado por una falla geológica y la erupción repentina de las aguas perdidas de un río, destruyó varias casas y cuarteó la tierra. Los embera se vieron obligados a refugiarse en una escuela de la zona urbana. Solo alcanzaron a llevar consigo las cosas que pudieron sacar de sus casas minutos antes del desastre.

Esa noche, en la escuela, los ayudantes del jaibaná Salvador prepararon las cosas para celebrar un *benecué*. Fueron al monte a traer las plantas que él les indicó. Pusieron la silla del chamán en un rincón del salón de clases donde él vivía para que no tuviera que caminar demasiado. Mientras tanto, en una grabadora portátil sonaba una música de

flauta y agua compuesta por John, uno de los muchachos de la tribu. Se llamaba "Meditación de la luna". Karagabí y Ricardo llevaron sus ofrendas: varios paquetes de cigarrillos y algunas botellas de aguardiente. El jaibaná Salvador fue llevado desde su cama hasta la silla cargado por varios jóvenes. Tenía el *borofara*¹¹⁴ ceñido en su frente, como en los viejos tiempos del río Conde, y llevaba en sus manos el bastón ritual. Yo me acerqué y le dije al oído que quería participar en el *benecuá*. El viejo me preguntó qué *jai* quería recibir de él. Yo le respondí que necesitaba un *jai* que me ayudara a escribir el libro de la vida de Karagabí. Él aceptó, bajó la cabeza y guardó silencio. Sellamos nuestro pacto. Llevé mi ofrenda. Al poco rato, empezó a cantar y a llamar los espíritus, tapando su cara con una hoja de *biao* y golpeando el suelo con el bastón. Enseguida tomó un manojo de albahaca y roció agua sobre las ofrendas, que estaban tapadas con hojas de platanillo. El primero que fue llamado a recibir los *jais* fue Karagabí. Luego, Ricardo. Cada uno se tomó el primer banco ofrecido por el jaibaná Salvador: dos pocillos de aguardiente. Enseguida, el jaibaná me hizo una señal. Cuando estuve junto a él me hizo arrodillar y me entregó el primer banco. Las leyendas de los antiguos dicen que el jaibaná canta invocando a los *jais*. Que luego empieza a verlos. Que luego conversa con ellos y hace huir a los malos y negocia con los buenos. Cuando está en posesión de los espíritus, los entrega, bien sea a través de la bebida, bien sea a través de su aliento. Después de haber tomado los seis u ocho pocillos de aguardiente del banco que el jaibaná Salvador me ofreció esa noche, el viejo me hizo arrodillar frente a él, tomó en sus manos mi cabeza y me sopló varias veces en la coronilla. Yo sentí un calambre en la espina dorsal. Cuando regresé a mi puesto, en mitad del salón, me sentí mareado. Entonces le dije a Sandra que iba a salir a tomar aire y que luego quería irme a descansar. Cuando abandoné el salón de clases vi que estaba atestado de emberas de todas las edades. Afuera hacía frío, aunque era una noche de verano y el cielo estaba lleno de estrellas. Caminé en dirección al hotel unos cien metros. Luego, me desmayé. Cuando desperté, Karagabí y Ricardo me llevaban en brazos hacia el cuarto. No pude dormir. Ellos tampoco. Cuando amaneció, todavía los tres estábamos delirando.

4. El primer canto

Después de la visita al jaibaná Salvador, Karagabí regresó a su casa, en Chibugadó, en el río Atrato, junto con Ricardo, y esa misma semana

¹¹⁴ El *borofara* es un adorno ceremonial hecho de lana amarilla, azul y roja, que el jaibaná ata sobre la frente con un gran moño.

ensayó el canto. A lo largo de nuestras conversaciones, Karagabí me había tratado de explicar lo que era el canto para los chamanes embera: “El que no sabe, no ve. Por ejemplo, mi papá cuando recibe una carta, dice: ‘Yo estoy esperando que hable esa carta’. Él no sabe leer. Por eso, para él, la carta es un papel nada más. Lo mismo pasa con el canto del jaibaná. El jaibaná canta en lengua embera, pero si usted lo escucha, muchas veces no lo entiende. Si usted no ha practicado el canto, no lo entiende. El espíritu sí escucha: haga de cuenta que la radio tocó música y usted se durmió y usted soñó que escuchaba música, que había gente cantando o bailando. Y luego intenta bailar como se bailó en el sueño, cantar como se cantaba en el sueño, pero no puede. Así pasa con el canto del jaibaná. A veces otro jaibaná tampoco entiende el canto. Cuando están peleando entre ellos sí, porque ellos hablan distinto pero se dan cuenta cómo se puede cantar. Es como cuando un abogado pelea con otro abogado: el que habla más bonito gana. Así es el espíritu: habla, habla, habla, y si lo conquistan ya no pelea, se deja llevar, como persona borracha, se deja llevar a dormir”.

En Chibugadó, Karagabí quería que lo acompañaran los espíritus que el viejo le había dado, quería hablar con ellos. El canto lo hizo en su casa. Yunita fue la que preparó todo. Karagabí se ciñó en la frente el *borofara* y sacó el tambor que le había regalado Salvador. Cantó toda la noche. Comenzó a las ocho y acabó a las cinco de la mañana. Al comienzo estuvo solo, pero al amanecer sintió que llegaron los *jais*. Y habló con ellos. Luego vinieron varios amigos y familiares y se emborracharon. Él tomó aguardiente, pero no se emborrachó. Unos días después, cantó solo otra noche y habló con los *jais* en el sueño. Por esos días nació su último hijo. Él se alegró mucho con el nacimiento porque todavía estaba triste por la muerte reciente de Ciprianito, su hijo más pequeño. El recién nacido lloraba mucho por la noche y no paraba de toser. Una tarde, Karagabí se puso pensativo: el niño seguía muy enfermo. A las nueve de la noche todavía estaba llorando. Entonces, al amanecer, le dijeron en sueños que le hiciera un baño. Estaba oscuro, nublado. Él salió a la selva, cortó la hoja de una planta que también vio en el sueño, y lo bañó en la madrugada. A las siete, el niño estaba sudando y ya casi no tosía. Y al rato vio a su niño ya aliviado.

Cuando volvimos a vernos, Karagabí me dijo: “Estoy muy contento: después de recibir tantos espíritus, éste ha sido mi primer canto de jaibaná. Y esta curación de mi niño ha sido también mi primera curación”. Una noche, en mi casa, me dejó asombrado una vez más. Me dijo que cerrara con llave la puerta que daba a la calle y que apagara la luz. Él se quedó afuera. Luego me dijo, hablándome al oído: encienda la luz. La puerta seguía cerrada con llave. Y ahora él estaba adentro.

Acabamos de escribir el libro a fines de 2001. Yo fui el encargado de narrar la historia de la vida de Karagabí. Sandra escribió los mitos que él nos fue relatando a lo largo de nuestras conversaciones. Como Karagabí no era para mí *un informante*, le propuse a Sandra que todas las historias fueran contadas por él mismo. Que lo dejáramos hablar. Que él era quien nos había entregado su voz; que se la devolviéramos. Ella estuvo de acuerdo. Unos meses más tarde, el libro fue publicado por el Instituto Colombiano de Antropología y la Editorial de la Universidad de Antioquia. Lo titulamos *Janyama. Un aprendiz de jaibaná*. Janyama es el verdadero nombre, en lengua embera, de Karagabí. Escribiendo de su vida y de su historia, yo sentí de muchos modos, en el sueño y en la vigilia, la presencia amorosa de los *jaís* que me entregó en Valparaíso el jaibaná Salvador.

5. El jaibaná Horacio

A fines del año 2006 volví a Valparaíso. Quería escribir una historia de los embera de La María de principio a fin; quiero decir: desde que llegaron a las haciendas del río Conde como peones sin tierra, huyendo de la violencia, después de 1950, hasta que se vieron obligados a refugiarse en la escuela urbana después de perder sus tierras a causa de los derrumbes, en 1999. También quería hablar otra vez con el jaibaná Salvador Tascón.

El viaje estuvo lleno de sorpresas. Por la tarde, cuando me encontré a Vicente Vargas en el parque del pueblo, me dijo que ahora era concejal del Municipio. Había sido elegido con los votos de los embera y otros grupos aliados del Movimiento Social Indígena. Estaba más calvo y más barbado que la última vez que lo había visto, unos veinte años antes, pero su rostro y su piel brillaban de felicidad. Una felicidad serena, como la de un monje zen. También estaba más ronco, porque seguía fumando más que en su juventud, cuando era *hippie* y estudiaba en una universidad de Estados Unidos. A su lado estaba Julio, el nuevo gobernador del Cabildo. Él me contó que con el esfuerzo de todos y con la ayuda del gobierno y de algunas organizaciones, la comunidad había logrado conseguir una nueva tierra. Habían dejado de vivir en la escuela en el año 2004 y ahora eran dueños de un resguardo que estaba situado en las afueras de Valparaíso, por la carretera que une a esa población con Caramanta. Le habían puesto el nombre de Marcelino Tascón, el primer antepasado embera que llegó a esas tierras hace más de un siglo, a trabajar como agregado en tierras ajenas. Me dijo que casi todas las familias tenían ya sus casas construidas con adobes y tejas de barro. Había electricidad y acueducto. Estaban construyendo el alcantarillado.

Además de los cultivos para comer y sostenerse, ahora sembraban cardamomo y estaban experimentando con un cultivo de heliconias, una flor exótica de los bosques húmedos de Antioquia. El cardamomo lo habían exportado a Siria y las heliconias iban a tratar de venderlas en los mercados de flores de Estados Unidos y Europa. También estaban comenzando a vender artesanías hechas por los embera.

Me sentí entusiasmado con las buenas nuevas. Estuvimos conversando cerca de una hora. Apenas cayó la noche, les rogué a Vicente y a Julio que me llevaran al resguardo. Quería ir a saludar al jaibaná Salvador. Vicente me contó que el viejo vivía muy lejos y estaba muy enfermo: la artritis lo había dejado paralítico y reducido a una silla de ruedas; además, se estaba quedando sordo. Su casa era una de las pocas que no se había caído con el derrumbe y los agrietamientos de la tierra ocurridos en 1999. Él había preferido regresar allá porque cuando estaban refugiados en la escuela decía que lo estaba matando la tristeza de no poder vivir en su tierra. Vicente me propuso que visitáramos a otro jaibaná. Se llamaba Horacio Tascón y había sido el líder del grupo desde que vivían en el río Conde y Vicente decidió devolverles las tierras a los indios. Yo acepté. Recordaba la cara y el cuerpo endurecido de Horacio cuando él era el capataz del trapiche de La María y dirigía las moliendas de caña. Pero no sabía que era jaibaná. Su figura estaba dibujada en un cuadro que había pintado Rodrigo en los años en que vivía con ellos, y que yo conservaba en mi casa junto a un retrato del jaibaná Salvador. Ahora que el viejo estaba retirado y enfermo, él era el chamán más respetado por los embera de Valparaíso.

A las ocho de la noche emprendimos el camino por una carretera pedregosa y angosta. El automóvil en que viajábamos iba a una velocidad de diez o quince kilómetros por hora. No se podía ir más de prisa si queríamos volver con los amortiguadores y los rines del carro intactos. A lado y lado del camino había bosques oscuros, sembrados de plátano y café, y de trecho en trecho, una que otra casa sola con un perro guardián amarrado en el corredor. El cielo estaba lleno de estrellas.

Para llegar hasta la casa del jaibaná Horacio, dejamos el auto en la carretera y luego caminamos unos 30 ó 40 metros, en la oscuridad, bordeando un platanal, alumbrados por la luna, porque ninguno llevaba una linterna. En el camino nos encontramos un perro negro que nos ladró durante un rato. Lo apaciguaron unos niños embera que venían a guiarnos. La casa de Horacio tenía tres piezas, un baño, una cocina y un corredor. Estaba hecha de ladrillo y tejas de barro y tenía piso de cemento. En uno de los cuartos, unos muchachos embera veían un partido de fútbol en la televisión. Estaban muy animados. En el corredor, algunos

amigos de Vicente y Horacio hablaban de los proyectos empresariales de los indígenas. Habían exportado a Siria cinco contenedores de cardamomo, pero ahora querían dedicarse a las heliconias. Con el cardamomo no les había ido muy bien.

De pronto me di cuenta de que en el corredor estaban haciendo algunos arreglos para una ceremonia. El jaibaná Horacio iba a curar a un enfermo. Yo le conté a Vicente lo que me había pasado hacía unos años en el *benecuá* que hizo el jaibaná Salvador, cuando ellos vivían en la escuela. Le dije que después de escribir la historia de Karagabí, quería saber más de la espiritualidad de los chamanes embera y de sus rituales y quería estar en el *benecuá*. Los dos hablamos con Horacio. Él dijo que no tenía ningún problema. Sellamos el pacto. Siempre hay que sellarlo: algo a cambio de algo, para que el jaibaná no corra peligro con los espíritus. Para que el alma de uno no se desangre. Eso ya lo había aprendido en mis encuentros con el jaibaná Salvador.

A partir de ese momento, Horacio pidió a sus ayudantes algunas cosas más: plantas del monte de las que solo unos pocos embera saben los nombres: algunas de ellas todavía no han sido clasificadas por los botánicos; hojas de *biao*; caracoles del monte; una tortuga de agua dulce. Mientras tanto, yo me puse a leer con los indios más jóvenes, en voz alta, la historia del tambor, la historia de la tierra del río Conde, la historia del jaibaná Salvador. La última parte, la leyó un estudiante de ingeniería de origen embera. Apenas acabamos, me dijeron que ninguno de ellos sabía esas historias. Cuando sucedieron, estaban muy pequeños.

En ese momento, Horacio ya tenía en la mano su bastón ritual y se había puesto el *borofara*. Su silla la habían puesto en uno de los extremos del corredor, el que estaba más resguardado del viento. Al frente, vi su banco: varios pocillos de porcelana cubiertos con hojas de *biao*. Varias cajetillas de cigarrillos. Dos o tres botellas de aguardiente. Antes de empezar a cantar, mandó sellar un costado del corredor —el que daba al patio— con un plástico negro. De un momento a otro, se sentó en su silla ceremonial y empezó a tocar el tambor. Después se levantó y salió al patio. Regresó cantando y tocando. Se sentó otra vez y empuñó el bastón. Tomó una hoja de *biao*, se cubrió con ella su cara y siguió cantando. Mientras tanto golpeaba el suelo con el bastón, que él había heredado de su padre, el jaibaná que le enseñó desde que estaba niño. Era una vara de madera muy fina labrada con figuras de animales. Los muchachos embera permanecían sentados a lo largo del corredor, atentos a lo que estaba sucediendo. Sabían que no podían retirarse del *benecuá* sin pedir permiso al chamán. A los pocos minutos, Horacio ya estaba en trance.

Yo sabía lo que podría pasar: tenía en mi mente el recuerdo vivo de la noche de *jais* con Karagabí, Ricardo y el jaibaná Salvador. Por eso le

dije a un amigo que me acompañaba, que está estudiando periodismo, que a partir de ese momento tomara apuntes de todo lo que viera. Estas son algunas de las notas de su diario de campo:

“El jaibaná me mira y me ofrece *ituá*. Yo me exalto. Estoy feliz y agradecido. Lo miro a los ojos y le digo, tomándome la copa de aguardiente: muchas gracias. Juan José le besa la calva a Vicente. El ritual no comienza, todos nadamos en impaciencia, la naturaleza tiene su ritmo. Alguien dice en embera: *Platene baini*. Vicente me dice que significa: no tengo plata. Horacio cuenta algunas historias de los jaibanás y de su bastón ceremonial. Dice que el papá le dijo cuando se lo entregó: ‘Hijo, usted es *punto de cantar*¹¹⁵ antes de que yo me muera’. Horacio dice que ha aprendido con los hijos a curar con los *jais*. Juan José me abraza y me dice: ‘Qué bueno que estás aquí’. El jaibaná fuma. No sacude el cigarrillo para quitarle la ceniza, se la quita con el dedo. El jaibaná habla del ritual: ‘Si mi hermano hace mal, le doy *jai* a ella (señala a su esposa) y veo a mi hermano que hace el mal’. El jaibaná dice: ‘Está oscureando’. Juan José dice, saliendo al patio a orinar: ‘Esta teología sí me gusta, porque se puede orinar ante Dios’. Risas de Vicente y de Juan. Vicente me cuenta cosas al oído sobre el ritual y cómo el jaibaná se conecta con los *jais* y espera su respuesta. Por eso sale y se retira de la casa y habla con los espíritus y cuando empieza a verlos, vuelve, entra con ellos a la casa. Yo me siento transportado por el jaibaná blanco. Vicente es un jaibaná blanco. El jaibaná Horacio le pregunta a Juan José: ‘¿Qué espíritu quiere? Es para saber qué espíritu le vamos a dar nosotros’. Juan José pide espíritu de paz. El jaibaná le dice: ‘Usted va en sentido de hombre... ¡Chóqueme la mano!’. El jaibaná está alegre. ‘Juan es un buen espíritu’ dice. ‘Es un *Jaibía*, espíritu bueno’. El chamán entra en trance. Juan José dice: ‘Canta lindo’. Por un momento, silencio. Solo se oyen los grillos. El jaibaná le hace tomar a Juan José los dos pocillos del primer banco. Después le dice: ‘¿Qué está viendo?’ Él contesta: ‘Veo un papel con escritura china antigua... Es poesía’. Horacio lo lleva hasta el banco. El jaibaná le entrega un pocillo de aguardiente rezado. El jaibaná dice después: ‘tome éste... y éste’. Juan José toma seis pocillos de aguardiente rezado. Yo tomo fotos hasta que el jaibaná me dice que vaya por Juan José. Él dice que le saquen de adentro ese gorila. El jaibaná dice: ‘¡Gorila, apártese!... ¡Sáquenlo, quítenlo...! ¡Váyase!’ Juan José quiere irse hacia el platanal. Yo lo detengo y me gano varios puños en el hombro. Juan José golpea con

¹¹⁵ Cuando hablan en lengua española, los embera usan muchas expresiones como ésta. A primera vista parecen forzadas. Casi siempre resultan palabras de alto contenido poético. En este caso, punto de cantar quiere decir “usted tiene que cantar”, no como una orden sino como un destino.

su puño un poste de madera del corredor. Pasa Vicente. Juan José le da un puño en la cara. Vicente da media vuelta y dice: 'Me dio duro el hijeputa'. Juan José dice: 'Me demoré 28 años para devolverte este puño'. Con la ayuda de varios indios, sometemos al gorila. El gorila tira patadas a diestra y siniestra, tumba a algunos, y dice: '¡No me voy a dejar callar! ¡A mí no me van a quitar la libertad de expresión!'. Los indígenas gozan. Juan José queda tumbado en el piso y cierra los ojos. El jaibaná y los indígenas gozan conmigo y con la cámara, se fijan cómo funciona, comparten conmigo. El jaibaná baña a Juan José con agua de albahaca. Nosotros tenemos que irnos. Lo dejamos tirado en el suelo con la promesa de los indígenas de cuidarlo y llevarlo a una cama. Lluvia de camino a casa. Llamo por teléfono. A Juan José lo están bañando otra vez con albahaca. Por la mañana, Rodrigo me despierta para ir por Juan José y me dice: 'Todavía debe de estar tumbado, ese *man* tomó mucho'. Son las siete de la mañana. Llamamos al teléfono celular de Vicente. Juan José contesta, desafiante: '¡Amanecemos vivos, hijeputa!''.

De esa noche de luna y de sombras, en mi mente quedaron grabadas varias imágenes indelebles: el papel amarillo con caracteres chinos antiguos (después comprobé que eran del libro del poeta chino Chiang-tzu, que yo tengo en edición bilingüe: hasta las alucinaciones son nada más que memoria); una hoja de platanillo que el jaibaná Horacio me entregó y donde yo escribí con la punta de un lapicero: "Jaibaná Salvador te amo"; también algunas sensaciones: un olor penetrante a albahaca y a otras plantas, para mí desconocidas; una pequeña tortuga de agua dulce que nadaba en un balde: yo metí la mano en el balde y la toqué; la presencia constante en la casa del jaibaná Salvador: su olor, su espíritu, su recuerdo, el humo de sus cigarrillos preferidos; a veces tenía la sensación de que lo estaba viendo, de que estaba ahí junto a Horacio, de que Horacio era él. Pero, por encima de todas estas cosas, me quedó grabada la cara morena de Horacio, casi pegada a la mía, cuando desperté en mitad de la madrugada, empapado en agua de albahaca, su aliento como humo en mi cara, sus dos ojos enfrente de los míos, y su voz ronca diciéndome en voz baja, casi con dulzura, como un padre despertando a su hijo: "Juan José: ¡vuelva, vuelva!".

6. El ruego de Horacio

Esa madrugada, después de recibir el *jai* de paz del jaibaná Horacio, me senté en el corredor de su casa a conversar con los indios que todavía estaban despiertos. Ellos me envolvieron en una manta para que me

calentara un poco. Hablamos durante un par de horas. Nos reímos. Me contaron historias. Por momentos, me miraban con un poco de asombro: después de los baños con albahaca y de las palabras de Horacio (¡vuelva, vuelva!), yo había despertado tranquilo de mi largo sueño y había recuperado la lucidez en un abrir y cerrar de ojos. Vicente me estaba esperando junto a ellos. Apenas cesó la lluvia, nos fuimos hacia su casa caminando abrazados en medio de la oscuridad. En el camino, nos caímos un par de veces porque todavía era noche cerrada. En la primera, Vicente me ayudó a salir de un hueco al que me fui después de tropezar con una piedra. En la segunda, yo le ayudé a salir de otro.

Al amanecer, me despertó el sonido de una flauta. Me levanté de la cama y salí al corredor. El sol brillaba sobre las montañas verdes y azules como una bola de fuego roja. El que tocaba la flauta era John, el mismo muchacho que había escuchado tocando “Meditación de la luna” durante la noche de *jaís*, en la escuela de Valparaíso, unos años antes. Ahora era vecino de Vicente y venía casi todos los días a visitarlo. Me contó que esa música la habían grabado con el ruido del agua de varios ríos de la región, a distintas horas de la noche, y con ruidos de “palo de lluvia”, un instrumento de percusión fabricado por ellos con pequeñas piedras introducidas por un agujero en un pedazo de guadua y que cuando se voltean, suenan como la lluvia. Los casetes en los que habían grabado la “Meditación de la luna” se habían perdido durante una inundación cuando estaban refugiados en la escuela de Valparaíso.

Mientras oía la música, y recordaba mis encuentros con el jaibaná Horacio y con el jaibaná Salvador, vinieron a mi mente unas palabras del escritor inglés Robert Louis Stevenson, quien también fue un gran periodista. Después las busqué en uno de sus libros. Eran sobre el sueño y sobre el pasado, y decían así: “El pasado es todo de un solo paño –ya sea inventado o vivido–, haya ocurrido en tres dimensiones o solo haya sido presenciado en ese pequeño teatro del cerebro que mantenemos brillantemente iluminado durante la noche, después que se apagan las luces y la oscuridad y el sueño reinan en el resto del cuerpo. No existe distinción en nuestras experiencias; una es realmente vívida, una insulsa y otra placentera, y otra dolorosa para nuestros recuerdos; pero no hay nada que pruebe cuál de ellas es lo que llamamos verdad y cuál un sueño”.¹¹⁶

Regresé a Valparaíso en enero de 2007, con un grupo de estudiantes de periodismo de la Universidad de Antioquia, para visitar al jaibaná

¹¹⁶Stevenson, Robert Louis, (1999) “Un capítulo sobre sueños”, en *Obras selectas*, Madrid, Austral Summa, p. 979.

Salvador y hablar otra vez con Horacio de su historia y de su preparación para llegar a ser *jaibaná*. Por la mañana, subí con ellos por la carretera de Caramanta hasta las tierras del antiguo resguardo y vi con mis propios ojos los estragos de los derrumbes. En la zona solo quedaban en pie la escuela y una que otra casa, casi todas deshabitadas. Una de las pocas donde había gente viviendo era la del jaibaná Salvador. Horacio me acompañó a saludarlo. Estaba sentado en una silla de ruedas, tomando el sol, en medio de un platanal, en un solar aledaño. Tenía puesto un collar con una cruz en el pecho y, en las manos, varias manillas tejidas por los embera. Me dijo que estaba muy enfermo. Me mostró las manos y los pies: una artritis degenerativa le había deformado los dedos. También le había atacado casi todas las articulaciones de su cuerpo, en especial las rodillas. Además, estaba sordo. Para comprender lo que yo le decía, Horacio tenía que repetírselo en voz alta, en lengua embera, casi al oído. Le llevé de regalo dos paquetes de galletas, dos cajetillas de cigarrillos y media botella de aguardiente. Horacio me explicó que el viejo ya no podía tomar licor. Enseguida, destapó la botella y dijo "Ituá, para calentar el alma". Salvador se rió. Luego, compartieron las galletas y los cigarrillos. Un paquete para Salvador, otro para él. El gesto me pareció cargado de simbolismo.

De regreso al pueblo, por la carretera, hablé con Horacio durante varias horas, en compañía de los estudiantes. Entonces se puso a contarme muchas historias que yo no conocía: cuando él nació en una hacienda de Támesis, otra población del suroeste de Antioquia; cuando su padre empezó a darle los primeros *jais*, a la edad de seis años; cuando el viejo se lo llevó junto con el resto de la familia por varias haciendas del viejo departamento de Caldas durante la época de la violencia de los años cincuenta. Las historias tenían dos motivos que se repetían en cada episodio: siempre estaban huyendo y siempre estaban sin tierra. Trabajaban como agregados o peones en las haciendas cafeteras y ganaderas de la región. Hasta que llegaron a las tierras del río Conde y Horacio empezó a trabajar en el trapiche de la finca La Margarita. Ésta era de Vicente y sus hermanos. Cuando dividieron la tierra y Vicente heredó un pedazo de la antigua hacienda, lo nombró capataz del trapiche y encargado de dirigir la molienda de la caña. Era la primera vez que en Valparaíso un indio tenía ese cargo.

Por la noche, volvimos a encontrarnos en la casa de Vicente y conversamos hasta la madrugada. A lo largo de la charla, el jaibaná Horacio me habló de su formación como chamán: empezó a curar como *jaibaná* cuando tenía 21 años. Tomó bancos y recibió *jais* con su padre durante quince. Después, recibió espíritus con otros chamanes durante

más de cuarenta años. Ahora tenía más de sesenta. Me dijo que en el *benecuá* de octubre me había dado un *jai* de arco iris. Un *jai* de paz. Me puso la mano en el hombro, riéndose, y me dijo que me veía muy bien; que ya no estaba tan bravo como esa noche. Después hablamos de las historias de sus abuelos y de la tribu, que él les contaba antes a los muchachos, y se lamentó que desde que tenían electricidad y habían comprado televisores ya casi nadie se interesaba por escucharlas. Se está perdiendo la *krizhía*, me dijo. Le pregunté por el significado de la palabra. Él dijo: “los pensamientos de uno por dentro...”. Luego me explicó que estaba hablando de lo que nosotros llamábamos la memoria.

Sentado en el corredor de la casa de Vicente, esperando el amanecer, y oyendo la voz ronca de Horacio hablando de las cosas que les habían sucedido a los indios en los últimos cien años, sentí que a pesar de haber seguido su historia durante casi treinta años, yo sabía muy poco de los embera de Valparaíso y de sus chamanes.

Antes de despedirnos bajo las estrellas, junto a la entrada de su casa, Horacio me hizo un ruego. Me dijo que él no sabía escribir. Que no quería que su *krizhía* y la de los viejos chamanes que ya se están muriendo, como Salvador, se fuera a perder. Que no quería que los muchachos del resguardo crecieran sin memoria, sin saber cómo eran los embera de antes, como Marcelino Tascón, quien además era antepasado suyo y de Salvador; cómo eran sus abuelos y sus padres. Cómo habían llegado a Valparaíso. Cómo habían conseguido lo que los demás indios no tenían: la tierra. Que los antropólogos iban y grababan sus conversaciones, y les tomaban fotos y los filmaban, y luego escribían libros, pero después no volvían a tener noticias de ellos. El ruego, en suma, era sencillo: que escribiera su historia en el papel, para que no se perdiera. Que le ayudara a poner en un papel su *krizhía*. Que él me la contaba. Que después ellos traducían los papeles y se los leían a los niños en lengua embera. Entonces recordé que un viejo maestro que había tenido en la Universidad de Antioquia, que era lingüista y se llamaba Rito Llerena, había logrado transcribir los fonemas de la lengua embera a caracteres escritos, usando el alfabeto de la lengua española y una serie de símbolos y acentos de los alfabetos internacionales creados por los lingüistas. Me imaginé a los niños de la escuela bilingüe del resguardo Marcelino Tascón leyendo en voz alta las historias de Horacio y de los otros chamanes viejos en lengua embera.

Caminando por la carretera, de regreso a la casa de Rodrigo, donde me hospedaba con los estudiantes, me puse a pensar en el ruego de Horacio y en el largo camino que yo había tenido que recorrer para llegar hasta ese punto. Había hecho todo lo que me habían enseñado los

viejos maestros en el arte del periodismo narrativo: ir hasta el lugar, con el corazón y la mente abiertos, mirando el mundo y la vida como si los viera por primera vez. Con inocencia. Convencido de que esa historia pasaba ante mis ojos una vez nada más. Permanecer en el lugar al menos un amanecer y un anochecer. Porque el tiempo es el único que le da a uno la perspectiva de las cosas. Sin un sentido agudo de lo que llaman la larga duración, las narraciones son demasiado pobres. Acompañar a la gente en su vida diaria. No juzgarla. Comprender que el otro es *otro*, que no tiene que ser igual a mí, que mis valores no tienen que ser los suyos. Jamás cederle ni siquiera un ápice a cualquier asomo de arrogancia: nadie que considere inferior a otro ser humano puede comprender su mundo interior y contar su historia. Conversar en vez de entrevistar. Escuchar, en vez de hacer preguntas. Callarse la boca. No husmear. No entrometerse. Respetar a los otros. Tener los ojos muy abiertos, para ver; los oídos, para oír; la piel, para sentir; la nariz, para oler; los otros siete sentidos que dicen que tenemos para tratar de percibir el resto de las cosas. En general, permanecer en estado de alerta con todos los sentidos, incluidos el olfato y el tacto, porque sin impresiones no se perciben los detalles y no hay memoria. La imaginación es memoria (y las alucinaciones, ya lo dije, también) y los ladrillos con los que se construyen las buenas historias son los detalles. Además, tener paciencia, no empujar las aguas del río. La paciencia es lo único que permite la inmersión en el tema y en la historia. Y no se puede escribir ni la primera línea de una historia sin saberlo todo, o por lo menos sin haberlo intentado. Con razón dice el periodista Germán Castro Caycedo que el principal verbo que debe aprender a conjugar un periodista dedicado a escribir crónicas o reportajes es *pacieniar*. En el periodismo, las historias hay que *pacieniarlas*. La velocidad no solo nos impide ver lo que pasa. Pienso que tampoco nos deja entendernos a nosotros mismos, ni a nuestro entorno, ni siquiera a nuestro oficio. La velocidad marea y no deja pensar. La velocidad no permite que alcancemos a escuchar a nadie. La velocidad nos convierte en esclavos de la agenda noticiosa que nos impone cada día la gente que fabrica esas agendas. Por no darnos cuenta del impacto que la velocidad tiene en nuestro oficio, acabamos por convertirnos en idiotas útiles, ciegos y sordos... La velocidad, además, nos hace perder el sentido del tiempo: el reloj. Pero no el que llevamos en la muñeca de la mano para llegar puntuales. Hablo del reloj del narrador. Del reloj que marca su propio *tic tac* en una historia. Solo cuando uno siente ese reloj dando las horas en el trasfondo de un relato puede atreverse a pensar que el trabajo de campo está a punto de acabar.

En todo esto pensé después de escuchar el ruego del jaibaná Horacio, mientras caminábamos en silencio por esa carretera polvorienta y pedregosa, en medio del frío de la madrugada.

7. Unos buenos zapatos y una libreta de apuntes

Llegamos a casa cuando ya salía el sol detrás de las montañas. Dormimos un rato y emprendimos el viaje de regreso a Medellín al caer la tarde. Entonces vimos otra vez los mismos verdes valles que se extendían a orillas del río Cauca, cruzando grandes haciendas ganaderas custodiadas a lado y lado por altos farallones de piedra y montañas pobladas de árboles. Pensé: en una de esas montañas viven los embera, y el jaibaná Horacio, y el jaibaná Salvador. Por estos valles ajenos transcurrió su infancia. Por aquí fueron peones y agregados y luego vagaron como fantasmas... Y parte de su historia es ésta que llevo en mi memoria y en mi libreta de notas. ¡Me he demorado tantos años para recogerla!

Cuando volví a casa me puse a repasar la libreta. Había apuntado algunos pensamientos de los maestros que me acompañaron en el viaje: periodistas, poetas, novelistas... Sentí que hablaban de lo que yo había vivido en el viaje, de mi oficio de periodista.

El primero de ellos era del poeta colombiano Jaime Jaramillo Escobar y hablaba de la velocidad: "Refiriéndose a la velocidad, el poeta dice que ya se ha ido demasiado lejos. Cree que tendremos que dar unos pasos atrás, para esperar a los otros. Piensa que la velocidad es inútil frente a la eternidad, y le despiertan una sonrisa aquellos que creen que vinieron al mundo para participar en una competencia de carreras.

Refiriéndose a la velocidad, el poeta anota que en los Estados Unidos hay una rueda que alcanzó la máxima velocidad, y de esa manera anuló el movimiento. La máxima velocidad es cuando todos los puntos de la rueda logran estar a la vez en el mismo punto, por lo cual la rueda quieta es la que representa la máxima velocidad. Y esto lo saben los monjes tibetanos. Refiriéndose a la velocidad, dice el poeta que causa colisiones con el tiempo y una cierta locura. Dice que cuando la velocidad de la acción supera a la velocidad del pensamiento, la acción deviene en manía y todo el tiempo teóricamente recorrido se vuelve contra nosotros y nos encontramos de nuevo en el punto de partida".¹¹⁷

A renglón seguido había transcrito un párrafo de un ensayo del novelista estadounidense Henry James hablando del arte de la novela:

¹¹⁷ Jaramillo Escobar, Jaime, (1991) "Poema referente a la velocidad", en Revista Universidad de Antioquia, n.º, 223, Medellín.

“La facultad de adivinar lo invisible partiendo de lo visible, de seguir las consecuencias de las cosas, de juzgar una pieza completa por el dibujo, la condición de sentir la vida en general de un modo tan completo que le permite a uno adelantar en el camino de conocer cualquier recoveco particular de la misma; todo este conjunto de dones puede casi decirse que constituye la experiencia; y esos dones se presentan en el campo y en la ciudad, en las etapas más diversas de la educación. Si la experiencia consiste en las impresiones, puede decirse que las impresiones son la experiencia, tal como son (¿no lo hemos visto?) el verdadero aire que respiramos. Por eso si yo le dijese desde luego a un novicio: ‘Escriba de su experiencia y solo de su experiencia’, tendría la sensación de que esa era una advertencia que le mostraba lo inasequible si inmediatamente no agregase: ‘¡Procure ser una de esas personas para las que nada se pierde!’”.¹¹⁸

Las notas más largas pertenecían a varias entrevistas y libros de Gay Talese, tal vez el mejor escritor de los que Tom Wolfe escogió para su célebre antología *El Nuevo Periodismo*, que dio nombre a una escuela de periodistas que escribieron reportajes en los años sesenta y setenta, durante el siglo XX. Talese sostiene que esa escuela jamás existió, que él nunca formó parte de ella y que el Nuevo Periodismo “es una mierda”. Talese ha legado al periodismo libros magistrales: *El reino y el poder*, *Nueva York: una jornada de hallazgos casuales*, *Fama y oscuridad*, *Honrarás a tu padre*, *La mujer de tu prójimo*, *A mis hijos*, *Vida de un escritor*.

La primera anotación de Talese decía: “Los temas que me involucran son, literalmente, aquellos que me involucran. Escribo historias que están conectadas con mi vida. Aunque a primera vista los míos pueden parecer textos de no ficción sobre las experiencias de otros, si me atraen es en primer lugar porque me veo en ellas”. Luego había algunas más:

“Yo escribo por escenas, de modo que busco escenas prometedoras. Cuando escribí *El puente*, traté de visualizar el puente Verrazano [puente neoyorquino que une a Staten Island con Brooklyn, inaugurado en 1964] y los hombres que cuelgan del cielo, a manera de imagen. La escena que abre *El reino y el poder* es la de un subdirector en su oficina. La que abre *Honrarás a tu padre* es la de un portero que ve, pero en realidad no mira, una demostración callejera. *La mujer de tu prójimo* comienza con un niño que ve a una mujer desnuda en un quiosco de revistas en Chicago. En *Unto the Sons* abro con una escena mía en la playa. Todas las escenas anteriores podrían estar en películas. Supongo que esencialmente trato de escribir una película”.

¹¹⁸ James, Henry, (1958) “El arte de la novela”, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar.

“No suelo estar seguro al principio. Simplemente voy adonde creo que hay una historia. Si la historia es la construcción del puente Verrazano, nada está construido cuando comienzo. De modo que empiezo por el ingeniero, que ha concebido el puente en su mente. Él está tomando en cuenta cualquier cantidad de fuerzas físicas incluyendo la curvatura de la Tierra. Está creando un teatro, una obra de arte con un arco como prosenio, que abarca el tiempo, un escenario para miles de actores. Cuando escribí sobre el *New York Times*, el edificio en sí era el teatro. No sé quiénes son los actores al principio, no conozco la trama, pero conozco el escenario y el teatro. Encuentro los personajes simplemente yendo al ‘teatro’. A medida que paso más tiempo allí, emergen. Es casi como si yo los imaginara y, de repente, ellos aparecieran misteriosamente”.

“Aunque no puedo comenzar el proceso como compañero de alguien, convertirme en eso es mi propósito último. Necesito pasar con alguien el tiempo suficiente como para observar cambios significativos en su vida. Quiero viajar con la gente en el tiempo, ponerme en situación de ver lo que ven. Luego quiero llegar hasta el mero frente de batalla”.

“No tengo e-mail, ni lo uso. Utilizo el teléfono para hacer citas, pero todas las entrevistas las hago en persona. Siempre voy personalmente a todas partes. Quiero ver a la gente a la que entrevisto, y quiero que me vean. Todo es visual”.

“Siempre estoy anotando cosas que me parecen interesantes. Pero soy discreto. No uso libretas porque son demasiado voluminosas. En cambio, corto en tiras las cartulinas que traen las camisas cuando llegan de la lavandería y anoto en ellas. Siempre cargo un bolígrafo”.

“La barrera lingüística no es realmente un problema porque, dondequiera que uno esté, lo que la gente dice no es en realidad tan interesante. De entrada, no dicen necesariamente lo que creen. Y lo que te dicen hoy no es lo mismo que te dirán después, cuando ya los conozcas bien. Las entrevistas del principio casi no tienen sentido. Todo lo que quiero es ver a la gente en su hábitat”.

“El idioma ni siquiera es importante cuando trabajo una historia en un país cuya lengua conozco. No me interesaba entrevistar a Sinatra para escribir ‘Frank Sinatra está resfriado’. Saqué más información de observarlo y de observar las reacciones de quienes lo rodeaban, que la que habría obtenido si hubiéramos conversado. Hace poco, cuando escribí para *Esquire* sobre el viaje de Muhammad Alí a Cuba, no hablé con él porque ya no puede hacerlo con claridad. Mi reportería es más visual que verbal. Mi reportería depende menos de hablar con la gente que de lo que he llamado ‘el fino arte de frecuentar’”.

“No existe esa cosa que llaman ‘el periodismo objetivo’. Tampoco existe la verdad absoluta. Los reporteros pueden encontrar lo que quieren encontrar. Todo reportero va a la batalla con la totalidad de sus cicatrices auestas. Un reportero nunca acierta del todo. Logra lo que es capaz de lograr, lo que quiere lograr”.¹¹⁹

Me detuve un momento y recordé a otro periodista que descubrí en forma tardía, porque sus libros se demoraron varios años en ser traducidos a nuestra lengua. Hablo del poeta y escritor polaco Ryszard Kapuscinski, y sobre todo de su “doble agenda”: mientras trabajaba como corresponsal viajero de la agencia PAP en África, Asia y América Latina y consumía su vida escribiendo noticias, al mismo tiempo en sus libretas de notas iba dando a luz libros irremplazables en la historia del periodismo del siglo XX, como *El emperador*, *Lapidarium*, *Ébano*, *El Sha*, *La guerra del fútbol*, *Un día más con vida*, *El imperio*, *Viajes con Heródoto*. De Kapuscinski había apuntado estos fragmentos:

“Para los periodistas que trabajamos con las personas, que intentamos comprender sus historias, que tenemos que explorar y que investigar, la experiencia personal es, naturalmente, fundamental. La fuente principal de nuestro conocimiento periodístico son *los otros*. Los otros son los que nos dirigen, nos dan sus opiniones, interpretan para nosotros el mundo que intentamos comprender y describir. No hay periodismo posible al margen de la relación con los otros seres humanos. La relación con los seres humanos es el elemento imprescindible de nuestro trabajo”.

“Creo que para ejercer el periodismo, ante todo, hay que ser un buen hombre, o una buena mujer: buenos seres humanos. Las malas personas no pueden ser buenos periodistas. Si se es una buena persona se puede intentar comprender a los demás, sus intenciones, su fe, sus intereses, sus dificultades, sus tragedias. Y convertirse, inmediatamente, desde el primer momento, en parte de su destino. Es una cualidad que en psicología se denomina empatía. Mediante la empatía, se puede comprender el carácter del propio interlocutor y compartir de forma natural y sincera el destino y los problemas de los demás”.

“En este sentido, el único modo correcto de hacer nuestro trabajo es desaparecer, olvidarnos de nuestra existencia. Existimos solamente como individuos que existen para los demás, que comparten con ellos sus problemas e intentan resolverlos, o al menos describirlos”.

“El verdadero periodismo es intencional, a saber: aquel que se fija un objetivo y que intenta provocar algún tipo de cambio. No hay otro

¹¹⁹Boynton, Robert S., (2005) “El taller de Gay Talese”, en revista El Malpensante, Bogotá.

periodismo posible. Hablo obviamente, del buen periodismo. Si leéis los escritos de los mejores periodistas –las obras de Mark Twain, de Ernest Hemingway, de Gabriel García Márquez–, comprobaréis que se trata siempre de periodismo intencional. Están luchando por algo. Narran para alcanzar, para obtener algo. Esto es muy importante en nuestra profesión. Ser buenos y desarrollar en nosotros mismos la categoría de la empatía”.

“Sin estas cualidades (ser buenos y desarrollar la empatía), podréis ser buenos directores, pero no buenos periodistas. Y esto es así por una razón muy simple: porque la gente con la que tenéis que trabajar –y nuestro trabajo de campo es un trabajo *con* la gente– descubrirá de inmediato vuestras intenciones y vuestra actitud hacia ella. Si percibe que sois arrogantes, que no estáis interesados realmente en sus problemas, si descubren que has ido hasta allí solo para hacer unas fotografías o recoger un poco de material, las personas reaccionarán inmediatamente de forma negativa. No os hablarán, no os ayudarán, no os contestarán, no serán amigables. Y, evidentemente, no os proporcionarán el material que buscáis. Y sin la ayuda de los otros no se puede escribir un reportaje. No se puede escribir una historia. Todo reportaje –aunque esté firmado solo por quien lo ha escrito– en realidad es el fruto del trabajo de muchos. El periodista es el redactor final, pero el material ha sido proporcionado por muchísimos individuos”.

“Para comprender una cultura ajena hay que internarse y asentarse en su tierra. Solo así podrá captarse esa *otredad*. Para ello hay que tener plena disposición y desconectarnos de ‘nuestro’ mundo. De esa suerte se entenderán las distintas realidades del entorno visitado. Eso es muy difícil y casi nadie lo intenta realmente. Son pocos los interesados en conocer el mundo. La mayoría de la gente está satisfecha sin conocer nuevos lugares. Para mí es fundamental que un reportero esté entre la gente sobre la cual va, quiere o piensa escribir. La mayoría de la gente en el mundo vive en muy duras y terribles condiciones y si no las compartimos no tenemos derecho, según mi moral y mi filosofía, escribir”.¹²⁰

En la libreta tenía apuntados otros fragmentos de Jon Lee Anderson, hoy uno de los mejores escritores de reportajes y perfiles de la revista *The New Yorker*. Anderson ha publicado varios libros, entre ellos una biografía del Che Guevara y *La caída de Bagdad*. Él recomienda utilizar la intuición. Buscar las respuestas a las preguntas que aparecen en esa voz interior, y creer en ella. Comprender que no hay una fórmula, que cada historia genera su propio camino. “La facultad más importante en la elaboración de

¹²⁰Kapuscinski, *Ryszard*, (2002) Los cínicos no sirven para este oficio, *Barcelona, Anagrama*.

un perfil es la intuición. Ella es la que permite leer aquello que conduce a encontrar algo revelador en la historia”, dijo Anderson en un Taller de perfiles realizado por la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.¹²¹

También tenía varios fragmentos de la correspondencia de Anton Chejov cuando viajó durante varios meses por la estepas rusas a pie, a caballo, en tren, en barco, y escribió su gran reportaje sobre la isla prisión de Sajalín. En esa época, Chejov decía: “En mi cabeza y en mis papeles solo hay espacio para Sajalín. Es una forma de demencia. *Manía Sachalinosa*”. Casi todos los demás apuntes hablaban de lo mismo con palabras diferentes. No acabé de leerlos porque ya estaba cansado. Solo el último: era de la escritora puertorriqueña Mayra Montero y eran palabras dichas en un Taller de periodismo literario de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, en Cartagena: “Las reglas no existen, déjense llevar por el instinto”.¹²²

8. El poder de las historias

Yo no soy sino un contador de historias. De eso he vivido y de eso quiero seguir viviendo lo que resta del día. Sobre todo después de haber conocido al jaibaná Salvador Tascón, al jaibaná Horacio Tascón y a los indios embera de Antioquia, Córdoba, Chocó y otras regiones olvidadas de Colombia. Acepto con alegría este papel, y no puedo renunciar a él porque si no, jamás comprendería la vida.

Cuando salgo en busca de una historia, voy construyendo poco a poco mi método. Pienso que todo periodista dedicado a narrar hace lo mismo: a lo largo de su vida va encontrando su propio método para investigar y para narrar, va creando su propia *Arte Poética*. Y frente a cada historia nueva tiene que inventar también un nuevo método. Mi método es el de abandonarme a la sabiduría del corazón. Creo que el periodismo, a pesar de que no es una ciencia, es una disciplina en la cual hay un punto de encuentro entre varios métodos, algunos de ellos científicos. Es más, me atrevo a decir que el periodismo ha sido pionero en algunos de esos métodos, como el etnográfico, que luego se han ido aplicando poco a poco en las ciencias sociales. Son métodos de aproximación a la realidad que han practicado en forma intuitiva, yo diría hasta

¹²¹Anderson, Jon Lee, (2005) Taller de perfiles con Jon Lee Anderson. El arte de dibujar con palabras a una persona, Buenos Aires, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.

¹²²Montero, Mayra, (2004) La ilusión verdadera está en el humo de los desencuentros. Taller de Periodismo Literario con Mayra Montero, Cartagena, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.

“salvaje”, los artistas de muchas épocas, pero especialmente los novelistas como Daniel Defoe, Honoré de Balzac, Charles Dickens, Fedor Dostoyevski, Robert Louis Stevenson, Emile Zolá. Y hasta algunos pintores lúcidos y extraños como Leonardo da Vinci y Vincent van Gogh. Son métodos muy cercanos a los que usaban los cronistas antiguos, los cronistas viajeros, los grandes periodistas y los novelistas de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX para contar la realidad. El fundador de esos métodos en el periodismo es Daniel Defoe, el gran narrador y novelista inglés, creador de los periódicos modernos. Defoe escribió uno de los primeros grandes reportajes de la historia, “La Memoria del Año de la Peste”, en 1722.

En un esfuerzo por darle algún nombre, he llamado “método salvaje” al que yo uso cuando investigo y escribo una historia. Por supuesto que no es un método científico, riguroso, porque el periodismo narrativo no es una ciencia, gracias a Dios. Creo que se acerca más al método de los artistas en su búsqueda de la verdad y de la belleza. Digo los artistas porque pienso en todas las artes, no solo en la poesía. Y creo además que es tan válido como otros métodos desarrollados en la investigación científica, sobre todo en la llamada investigación cualitativa. Por eso, cuando empiezo a conversar con *el otro*, con el sueño de escribir una historia, siempre tengo presentes las palabras de Hayden White, quien sostiene que lo único que el hombre realmente entiende, lo único que de veras conserva en su memoria, son los relatos. “Podemos no comprender plenamente los sistemas de pensamiento de otra cultura, pero tenemos mucha menos dificultad para entender un relato que procede de otra cultura, por exótica que nos parezca”, dice en uno de sus libros.¹²³

Según él, un relato siempre se puede traducir sin menoscabo esencial, a diferencia de lo que pasa con un poema lírico o con un texto filosófico. Además, el verbo “narrar” tiene la misma raíz que “conocer”. Ambos términos a su vez tienen su origen en una palabra del sánscrito: *gna*, que quiere decir conocimiento.

Robert Louis Stevenson también decía que las historias no sujetan al lector a un dogma que más tarde descubrirá inexacto. Las historias repiten, reordenan, aclaran las lecciones de la vida; nos liberan de nosotros mismos. Deseo que lo que aquí he contado sobre el que yo llamo “método salvaje” exprese cuanto aprendí de mis iguales, los indios de mi país y los chamanes embera, en mis años de periodista, no solamente como hombre, sino como escritor.

¹²³White, Hayden, (1987) *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

Bibliografía

- ANDERSON, JON LEE, (2005) *Taller de perfiles con Jon Lee Anderson*, Buenos Aires, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- BOYNTON, ROBERT S., (2005) "El taller de Gay Talese", en revista *El Malpensante*, Bogotá.
- BRETON, ANDRE, (1978) *Los vasos comunicantes*, México, Joaquín Mortiz.
- CHEJOV, ANTON, (2004) *Unos buenos zapatos y un cuaderno de notas*, Barcelona, Alba Editorial.
- GARCÍA MONGAY, FERNANDO, (2005) *Un día con Jon Lee Anderson*, Aragón, Asociación de la Prensa de Aragón.
- HOYOS, JUAN JOSÉ, (2003) *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
- KAPUSCINSKI, RYSZARD, (2003) *Los cinco sentidos del periodista*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica de México, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- _____ (2006) *Viajes con Heródoto*, Barcelona, Anagrama.
- MILLER, HENRY, (1966) *La sabiduría del corazón*, Buenos Aires, Editorial Sur.
- TALESE, GAY, (1998) "Orígenes de un escritor de no ficción", en revista *Folios*, n° 3, Medellín, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia.
- UELAND, BRENDA, (2000) *Si quieres escribir*, Barcelona, Colección Magoria.

CV AUTORES

Anadeli Bencomo

Venezolana, doctora en letras por la universidad de Pittsburgh, profesora de literatura latinoamericana contemporánea, directora del postgrado en Español en la Universidad de Houston. Especialista en Literatura Mexicana Contemporánea y, en particular, La Crónica Literario-Periodística. En el 2002 publicó su libro sobre la crónica mexicana, *Voces y voceros de la megalópolis* (Monsiváis, Poniatowska y José Joaquín Blanco). Ha editado un libro sobre flujos transnacionales junto a Marc Zimmerman, *Ir y venir: movimientos transnacionales entre América Latina y el Norte* (2007). Actualmente trabaja en el tema de los premios literarios internacionales y la inserción de la narrativa latinoamericana dentro del marco de las políticas editoriales transnacionales.

Rossana Reguillo Cruz

Rossana Reguillo Cruz es Investigadora y Coordinadora del Programa Formal de Investigación en Estudios Socioculturales del Departamento de Estudios Socioculturales del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Miembro de la Academia Mexicana de las Ciencias. Miembro del Consejo Consultivo para América Latina del SSRC (Social Science Research Council). Licenciada y maestra en Ciencias de la Comunicación, por el ITESO, y Doctora en Ciencias Sociales, con especialidad en Antropología Social por el CIESAS, Universidad de Guadalajara. Ha sido profesora invitada en diversas universidades de Latinoamérica, España y Estados Unidos. Algunos de sus libros publicados son *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre, comunicación* (Universidad Iberoamericana/ITESO, Guadalajara, 1999); *Ciudadano N. Crónicas de la diversidad* (ITESO, Guadalajara, 1999, Con presentación de Carlos Monsiváis y prefacio de Jean Franco); *Estrategias del desencanto. La emergencia de culturas juveniles en Latinoamérica* (Ed. Norma, Buenos Aires, 2000). Cuenta con más de un centenar de capítulos en libros colectivos y de artículos publicados en revistas especializadas.

Maryluz Vallejo Mejía

Colombiana. Doctorada en Ciencias de la Información en la Universidad de Navarra, España. Docente Investigadora de la Universidad de Antioquia con especialidad en Historia del Periodismo. En 1993 publicó su libro *La crítica literaria como género periodístico* (Editorial Eunsa, Pamplona, España), en 1997 publicó *La Crónica en Colombia, medio siglo de oro*. Desde 2001 es profesora asociada de la Pontificia Universidad Javeriana, donde dirige la revista *Directo Bogotá*. Desde hace más de diez años divulga reseñas literarias y ensayos sobre periodismo en publicaciones culturales y académicas.

Juan Poblete

Juan Poblete es Profesor Asociado de Literatura y Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad de California, Santa Cruz, Estados Unidos. Es autor de *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales* (Santiago: Cuarto Propio, 2003) y editor de *Critical Latin American and Latino Studies* (University of Minnesota Press, 2003). En la actualidad trabaja en un proyecto de libro sobre las nuevas formas de mediación entre cultura y mercado en el contexto de las transformaciones de la cultura chilena bajo el neoliberalismo y la globalización. Está co-editando además dos volúmenes: *Andrés Bello* (en colaboración con Beatriz Gonzalez-Stephan) y *Redrawing The Nation: Latin American Comics and The Graphic Construction of Cultural identities* (en colaboración con Hector Fernandez L' Hoeste).

Marta Sierra

Marta Sierra es Ph.D., en la Rutgers University, New Brunswick, New Jersey y Assistant Professor, Kenyon College. Entre sus publicaciones más recientes están "Las tierras de la memoria: las estéticas sin territorio de Witold Gombrowicz y Felisberto Hernández". *Hispanic Review*; "De caníbales, piratas y polígrafas: escritura, obscenidad y mutilación en Alejandra Pizarnik", *Latin American Literary Review*; "Mundo grúa: las paradojas del cuerpo y la máquina en la sociedad argentina de los años noventa", *Argentina en su literatura, Vol VIII*. Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas. Universidad Nacional de Tucumán,

2005; "Máquinas, ficciones y sociedades secretas: *Caterva* de Juan Filloy y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia". *Revista Iberoamericana*, 2005.

Gabriela Esquivada

Ejerce el periodismo escrito desde 1987, en redacción y edición para diarios, revistas y libros. Actualmente prepara, como editora, un nuevo proyecto cultural en La Nación (Argentina) y publica en medios latinoamericanos. Creó la serie Crónica Argentina (Editorial Aguilar) y colabora con la Colección Nuevo Periodismo de la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI-Fondo de Cultura Económica). Magister en Periodismo y Medios de Comunicación (Universidad Nacional de la Plata, La Plata, Argentina, 2003) y autora de El diario Noticias. Los Montoneros en la prensa argentina (Ediciones de Periodismo y Comunicación, La Plata, Argentina, 2004).

Patricia Nieto

Es Periodista egresada de la Universidad de Antioquia, Colombia, Magíster en Ciencia Política de la Misma Universidad y doctorando en Comunicación en la Universidad Nacional de la Plata y ha sido becaria de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. En quince años de ejercicio profesional se ha desempeñado como reportera de medios, escritora y profesora e investigadora universitaria. Ha centrado el interés periodístico en narrar el conflicto armado en Colombia desde las voces de los civiles. Su interés académico es el de la reflexión sobre el lenguaje periodístico como soporte de las representaciones del mundo que construyen los cronistas.

Juan José Hoyos

Medellín, 1953. Escritor y periodista egresado de la Universidad de Antioquia. Ha sido corresponsal del periódico El Tiempo, de Bogotá. Fue director de la Revista Universidad de Antioquia. Ha publicado las novelas Tuyo es mi corazón (1984) y El cielo que perdimos (1990). También tres libros de reportajes y crónicas: Sentir que es un soplo la vida (1994), El oro y la sangre (1994) y Viendo caer las flores de los guayacanes (2006).

■ CURRICULUM VITAE - AUTORES

Con *El oro y la sangre* ganó el Premio Nacional de Periodismo Germán Arciniegas. Es coautor de los libros *Janyama. Un aprendiz de jaibaná* (2002), *Años de fuego* (2001) y *Lo mejor del periodismo en América Latina. Premio Nuevo Periodismo* (Fondo de Cultura Económica, México, 2006). Ha realizado algunas investigaciones sobre el reportaje en Colombia. Una de ellas es *Un pionero del reportaje en Colombia. Francisco de Paula Muñoz y El crimen de Aguacatal* (2002). También es autor del libro *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo* (2003) y de *El Libro de la vida* (2006) una selección de crónicas publicadas en las revistas *Número* y *El Malpensante*, de Bogotá, y en los periódicos *El Tiempo* y *El Colombiano*, de Medellín, donde el autor es columnista de la edición dominical. En 1987 participó como escritor invitado en el International Writing Program de la Universidad de Iowa, Estados Unidos. Desde 1985 es profesor de periodismo en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia.