

CRÓNICAS LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS.
CARTOGRAFÍAS DE UN CUERPO MÓVIL

CONTEMPORARY LATIN AMERICAN CHRONICLES.
CARTOGRAPHIES OF A MOBILE BODY

CLELIA MOURE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
cimoure@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0097-605X>

Recibido: 11 de marzo de 2022

Aceptado: 20 de mayo de 2022

Resumen

Este artículo es una reflexión sobre la crónica latinoamericana contemporánea y sobre el poder de la literatura, su naturaleza política, es decir, su capacidad de modificar la realidad al tiempo que es modificada por ella en un juego dialéctico tan intenso como inevitable. En ese campo problemático, dialogaré con textos de Leila Guerriero, Martín Caparrós y Pedro Lemebel, por ser representantes paradigmáticos de la tensión literatura/política que me propongo explorar. La pregunta de Spinoza “¿qué puede un cuerpo?” se transforma en otra interrogación poderosa: ¿qué puede un texto? En el interior de esas dos preguntas fundamentales propongo otra: ¿es posible pensar que hay algo en nuestra literatura latinoamericana que se configura como “políticas de la voz” (Rosa) y que –por esa condición– sería capaz de generar una estrategia de resistencia a los dispositivos de normalización y control? En el presente artículo intentaré responder en alguna medida a esas cuestiones.

Palabras clave: crónicas, Latinoamérica, política, cartografía, serie literaria

Abstract:

This article focuses on the contemporary Latin American chronicle and its ability to modify reality while being modified by it in a dialectical intense process. In this problematic field, I will dialogue with texts by Leila Guerriero, Martín Caparrós and Pedro Lemebel, who are paradigmatic examples of the literary/political tension that I intend to explore. Spinoza's question “What can a body?” becomes another powerful question: What can a text? Within these two fundamental questions, I propose another: Is it possible to think that there is something in our Latin American literature that is configured as “voice politics” (Rosa) and that -due to this condition- would be capable of generating a strategy of resistance against the control power? In this article I will try to answer some of these questions.

Keywords: chronicles, Latin America, politics, cartographies, literary series

Este artículo es una reflexión sobre la crónica latinoamericana contemporánea, y por ello es también una reflexión acerca del poder de la literatura, su naturaleza irrenunciablemente política, es decir, su capacidad de modificar la realidad al tiempo que es modificada por ella en un juego dialéctico tan intenso como inevitable. Las crónicas demuestran que la circulación de los discursos puede trazar mapas, visibilizar colectivos humanos o individuos silenciados, puede redistribuir espacios sociales y subjetivos. La pregunta de Spinoza ¿qué puede un cuerpo? se transforma en otra interrogación poderosa: ¿qué puede un texto? Siguiendo la elaboración deleuzeana del legado de Spinoza, y observando la dinámica de la literatura y las artes, me pregunto no ya qué quiere decir un texto, sino “con qué funciona, con qué conexiones hace o no pasar intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya” (Deleuze y Guattari 10). En el interior de esas dos preguntas fundamentales me hago otra: ¿podemos pensar, sería demasiado utópico considerar que hay algo en nuestra literatura, particularmente en nuestra literatura latinoamericana, que se configura como “políticas de la voz” (Rosa) y que –por esa condición– sería capaz de generar un conflicto molecular o microscópico con posibilidades de modificar el orden de los cuerpos, esto es, de configurarse como una estrategia de resistencia a los dispositivos de normalización y control?

En el presente artículo intentaré responder en alguna medida a las cuestiones que acabo de consignar y dialogaré con textos de Leila Guerriero, Martín Caparrós y Pedro Lemebel, por ser representantes paradigmáticos de la tensión literatura/política que me propongo explorar. Las crónicas latinoamericanas –y desde luego muchas otras prácticas estéticas– ponen a funcionar la escritura de un modo intensivo, acoplándolo a los estados de cosas, multiplicando sus conexiones, haciendo posible un acto de resistencia que altera el campo de fuerzas en el que se inscribe. En otras palabras, los enunciados pueden desviar las determinaciones de un régimen y las orientaciones de un dispositivo. Pueden producir nuevos estados de cosas. La crónica latinoamericana es un ejemplo vivo de ello.

Desde luego, hay una paradoja de la que no voy a escapar: renuncio de antemano a la pretensión de definir un género, en este caso la crónica, pero hablaré de un registro discursivo con rasgos propios y, por lo tanto, voy a reponer gestos y categorías tradicionales de la crítica y su interés por dar razón de la naturaleza (la esencia, la sustancia, el género) de un discurso. Aceptada la paradoja como un atolladero teórico sin salida, observo que es tributaria de una contradicción fundamental, propia del arte. La idea no es mía desde luego, pero la llevaré a mis propios términos: hay y habrá géneros literarios como hay sustantivos en la lengua, es decir, los universales que necesitamos para entendernos en la vida social, para poder hablar de algo o para ordenar la biblioteca, pero la literatura no puede ni podrá ser definida (ni la novela, ni la poesía, ni la crónica) en virtud de categorías, ya sean de la crítica, de la teoría o de la historiografía literaria. En otras palabras, tengo clara conciencia de lo que Nicolás Rosa llamó “los límites ideológicos de nuestro *logos crítico*” (21), y sé que sólo atravesándolos podremos seguir haciendo crítica. Todo se nos escapa, porque todo se escapa del discurso,

irremediablemente. Lo antedicho no me empuja al pesimismo crítico sino más bien todo lo contrario. Resulta estimulante saber que los problemas teóricos y críticos que abordaré en este trabajo no tienen solución, pero vale la pena desplegar los términos de esos problemas y buscar nuevas respuestas.

Las crónicas latinoamericanas se producen en la tensión irreductible (que aloja, además, otras tensiones) entre la ausencia y el exceso. “Ausencia” de aquello que ha dado lugar y razón de ser a la escritura: los hechos, las circunstancias, las personas reales que viven, sufren, ríen y caminan por la geografía de nuestro continente; el acontecer es irrecuperable, su no-ser en el discurso es, precisamente, la condición de posibilidad de todo discurso. “Exceso” porque no obstante la ausencia de lo real en la escritura, ella insiste y prolifera en su deseo de hacerlo presente, o al menos, de hacerlo audible, palpable y visible desde una perspectiva particular. La crónica es producida y se sostiene en el acto potente de ser proferida, vibra en el espacio –heterogéneo y denso como un cuerpo– de los efectos de lectura. Todo texto que tenga la intención de registrar sucesos históricos presenta esta contradicción ineludible, pero el discurso de la crónica lo sabe,¹ y atraviesa esa contradicción remontando aquella ausencia – propia del lenguaje– en virtud de procedimientos poéticos.

Por lo antedicho, está claro que asumo como propio un postulado de Michel Foucault en *La arqueología del saber*, texto canónico en el campo de la crítica del paradigma historiográfico de la modernidad. En la introducción a ese célebre tratado, Foucault reflexiona sobre el papel de la discontinuidad en los discursos históricos:

Para la historia en su forma clásica, lo discontinuo era a la vez lo dado y lo impensable: lo que se ofrecía bajo la especie de los acontecimientos dispersos (decisiones, accidentes, iniciativas, descubrimientos), y lo que debía ser, por el análisis, rodeado, reducido, borrado, para que apareciera la continuidad de los acontecimientos. La discontinuidad era ese estigma del desparramamiento temporal que el historiador tenía la misión de suprimir de la historia, y que ahora ha llegado a ser uno de los elementos fundamentales del análisis histórico. (13)

Los “acontecimientos dispersos” (que Foucault resume en el interior del paréntesis con cuatro sustantivos a los que les podría sumar muchos otros) representan la diferencia, lo discontinuo, lo accidental, lo menor, aquello que debe ser borrado según el imperativo epistémico de la razón moderna. Las crónicas latinoamericanas contemporáneas provocan, conllevan y son en sí mismas “la insistencia de lo discontinuo” que viene a alterar el escenario discursivo en el que

¹ A propósito de este saber de los cronistas cito a Martín Caparrós en el acápite de su ya clásico *Larga distancia*: “El placer, en este caso, de dejarse contar, de acompañar una mirada claramente arbitraria: el relato de un viaje, el ínfimo fragmento de una vida. Y el placer, para mí, de hacer de la mirada pretendidamente neutra del reportero un ojo caprichoso. Escondarse en un cruce: deslizarse más acá del periodismo, más allá de la literatura, para ocupar un lugar sin espacio: escribir crónicas. Retratos del tiempo” (9).

se produce. La falsa continuidad de los discursos históricos en su forma clásica, de los que habla Foucault en el libro citado, no es ignorada ingenuamente por el discurso de los cronistas latinoamericanos, sino abolida por decisión política: asumir la discontinuidad dando a leer textos heterogéneos e inocultablemente resistentes al mandato de la episteme positivista. El texto de la crónica se ofrece como “poesía de los sentidos” en la inolvidable expresión de Antonin Artaud,² y sella una nueva alianza entre la poesía y la historia, entre la historia y la ficción, entre la escritura y la dimensión sensorial y vibratoria de los cuerpos.³

Hace muchos años que la crítica asedia el cuerpo móvil y heterogéneo de la crónica latinoamericana.⁴ La profusión de artículos críticos ha acompañado desde entonces la productividad del género (uso aquí provisionalmente este término, que voy a problematizar enseguida) y esa profusión es el resultado del dinamismo que las crónicas han generado en el interior de la serie literaria precisamente por su interacción dialéctica con otras series, poniendo en evidencia una vez más que el modo de ser de la literatura es su “inespecificidad” constitutiva.

Tres momentos de la teoría literaria del siglo XX merecen ser y serán considerados aquí: el primero es el célebre artículo de Iuri Tinianov “Sobre la evolución literaria”, que reflexiona –desde el seno del formalismo ruso, pero dando respuesta a las críticas del trotskismo y de la escuela de Praga– acerca del carácter constructivo del vínculo entre la literatura y lo que él denominó “las series vecinas”: la historia, la sociedad, la lengua. El segundo momento (que el artículo de Tinianov permite y predice)⁵ está configurado por la reflexión de Mijaíl Bajtín quien estableció para siempre la condición derivada o secundaria de la literatura

² En *El teatro y su doble*, Antonin Artaud postula la necesidad de un cambio de posición para la palabra en el teatro. Tomando como modelo el teatro balinés, rechaza los usos occidentales del lenguaje en el drama europeo y propone una “poesía de los sentidos” a fin de poder transformar “las concepciones del espíritu en acontecimientos perceptibles a través de los laberintos y los entrelazamientos fibrosos de la materia” (68). Ese lenguaje fascina y “tiende un lazo a los órganos. Penetra en la sensibilidad. Abandonando los usos occidentales de la palabra, transforma los vocablos en encantamientos. Da extensión a la voz” (101).

³ Insisto en señalar la condición específica del enunciado poético: constituirse como un espacio (según lo que Kristeva denominó *kora* semiótica, tomando el término con el que Platón se refiere a la “materia preexistente” a partir de la cual fuera creado el mundo de los objetos sensibles) en el que se juega la dimensión pulsional, energética del discurso. Bisagra entre lo psíquico y lo somático, la dimensión semiótica es de naturaleza preverbal, por ello es un espacio atravesado por las pulsiones no gobernadas por el universo simbólico (la ley, en términos lacanianos). Esto explica su potencia transgresora: el enunciado artístico resulta así un texto dinamizado, una fórmula (fenotexto) de naturaleza simbólica pero desajustada, marcada por los embates de lo semiótico (genotexto) que insiste en ella. Esta singular concepción del enunciado poético resulta particularmente productiva para pensar las relaciones –poco exploradas por la teoría literaria– entre el lenguaje y el cuerpo. Ver de Kristeva: “Poesía y negatividad” y “El engendramiento de la fórmula” en *Semiótica 2*.

⁴ Consigno aquí tres importantes estudios sobre la crónica modernista latinoamericana: Aníbal González; Julio Ramos; y Susana Rotker.

⁵ En el apartado 10 de ese artículo, Tinianov se pregunta: “¿En qué consiste la correlación de la literatura con las series vecinas? ¿Cuáles son esas series vecinas? Siempre una respuesta: la vida social. Pero para resolver la cuestión de la correlación de las series literarias con la vida social, debemos hacer otra pregunta: ¿cómo y en qué la vida social entra en correlación con la literatura? La vida social tiene muchos componentes de diversos aspectos y solamente la función de esos aspectos le es específica. *La vida social entra en correlación con la literatura ante todo por su aspecto verbal*” (97, la cursiva es del autor).

la cual se nutre de los géneros discursivos primarios, aquellos que prosperan en el intercambio social. El tercero (no tercero en importancia ni en términos cronológicos, por cuanto Tinianov, Bajtín y Mukařovský fueron contemporáneos e igualmente decisivos para la reflexión acerca de los vínculos entre literatura, arte, sociedad y lenguaje) está dado por la reflexión de Jan Mukařovský en su artículo fundamental: “Función, norma y valor estéticos como hechos sociales” de 1936. El teórico checo declara y justifica el carácter ilusorio de los límites entre la esfera estética y la extraestética, al sostener que no hay nada “en” el objeto artístico que lo determine como tal; es el vínculo dialógico entre esas esferas heterogéneas lo que da lugar al dinamismo del arte. Su enfoque pone en entredicho la supuesta “especificidad” del arte y relativiza cualquier definición inmanentista o esencializante de la literatura. Los trabajos de Tinianov y Mukařovský pertenecen a la primera mitad del siglo XX; Bajtín desarrolló su extensa trayectoria desde fines de los años veinte hasta su muerte a mediados de los setenta. Desde luego, muchos otros célebres pensadores abordaron en sus estudios la problemática condición de la literatura, pero los tres teóricos citados sentaron las bases para la reflexión actual, y los considero ineludibles a la hora de pensar las relaciones entre la literatura, la historia, el periodismo y ese corpus vasto y heterogéneo que se ha dado en llamar “géneros no ficcionales” (anticipo aquí mis reparos frente a esa denominación, que justificaré más adelante).

Por otra parte, la reflexión sobre la crónica integra el enorme debate que se generó durante la segunda mitad del siglo XX en el seno de la investigación historiográfica. Los ineludibles son, en este campo, Michel Foucault, Michel de Certeau, Carlo Ginzburg y Hayden White. Desde luego no son ellos los únicos que determinaron la profunda renovación (tal vez habría que hablar de revolución) en el seno de esa disciplina, y no me atrevo a sugerir que sean los más importantes; pero son ellos los autores que generaron en mí (y por supuesto en un número indeterminable de lectores, críticos y teóricos) un cambio definitivo en el modo de leer la historia, o el discurso de la historia.

Hemos dado vueltas sobre la “hibridez genérica” de la crónica como perro que se muerde la cola. Todos los artículos críticos, académicos o periodísticos que he leído y todos los prólogos a las compilaciones de crónicas de los que puedo dar cuenta acuerdan en señalar tal hibridez. Pero ocurre que la noción de género nos traiciona, puesto que lleva implícita la confianza en la posibilidad de determinar la identidad de un texto literario, posibilidad que la crónica rechaza poderosamente. La literatura se desentiende de la noción de género y las crónicas latinoamericanas contemporáneas son una prueba contundente de ello. Es nuestra “pulsión clasificatoria” (Sarduy) la que nos empuja a buscar obsesivamente las características del género de aquello que leemos. La pregunta por la esencia (“¿Qué es esto?”) todavía arrecia entre los lectores y los críticos, pregunta que atrasa por lo menos un siglo, y va siendo hora de que la desnaturalicemos. No hay ninguna necesidad de ella y, por lo tanto, tampoco es necesaria ni obligatoria la respuesta. A la búsqueda de “una” determinación genérica le opongo, con

Deleuze, la cartografía.⁶ A la búsqueda de “la condición” que le sería propia, le opongo, con Agamben, la certidumbre de que lo inapropiable le es constitutivo.⁷ Ante el riesgo de morir ahogada por las paradojas considero, con Ticio Escobar, que el arte contemporáneo se configura en un territorio de “tensiones insolubles” que generan forcejeos y reposicionamientos diversos, asumidos por los artistas y sus prácticas.

La crónica se caracteriza por su heterogeneidad que resiste todo intento de definición: se encuentran involucrados en ella (afectados y afectantes) el discurso histórico, el periodístico, el ensayístico, el literario, la narrativa testimonial, la autobiografía, la crítica cultural y aun la etnografía. Cito a continuación un breve fragmento de la entrevista que Fernando Blanco y Juan Gelpí le hicieron a Pedro Lemebel para la revista *Nómada*:

Los pobladores, las barriadas cariocas, los cinturones periféricos, los travestis callejeros saben lo que es el devenir. Lo practican a diario... pasar por el ojo de una aguja sin ser rico ni camello, deslizarse de un momento espinudo a otro [...] ellos manejan los códigos tráfugas del devenir, experimentan conceptos como transformar, alterar, metamorfosear, transfigurar. (96)

Lemebel fue un admirador y sobre todo un gran lector de Néstor Perlongher. El poeta argentino escribe en uno de sus ensayos:

Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en *inmición* con el (lo) diferente. El devenir no va de un punto a otro, sino que entra en el ‘entre’ del medio, es ese ‘entre’. Devenir animal no es volverse animal, sino tener los funcionamientos del animal, ‘lo que puede un animal’ como en el caso de Hans-devenir-caballo. (68)

Lo que puede un texto. Esa es, creo, la línea de fuerza que permite explorar la potencia de la crónica. Mi reflexión se encuentra alentada por un propósito crítico que la crónica exige: realizar una lectura productiva de los textos seleccionados sin la pretensión de ponerlos al servicio de un dispositivo teórico, sin la pretensión de legislar acerca de ellos y sin la pretensión de determinar su identidad. Por ello retomo la frase de Spinoza: “lo que puede un cuerpo”,⁸ la leo atravesada por la

⁶ Gilles Deleuze –tanto sus textos propios como en los que escribió “a dúo” con Félix Guattari– propone la lectura del texto literario como una cartografía, entendida como un recorrido que no captura el territorio ni lo asume como objeto de conocimiento, sino que lo recorre en su despliegue o su desmadejamiento. Ver, especialmente, *Rizoma (Introducción)*.

⁷ En la introducción a su célebre tratado *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Agamben postula que el discurso literario custodia lo inapropiable como su bien máspreciado (13).

⁸ “Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea, y qué es lo que no puede hacer salvo que el alma lo determine. Pues nadie hasta ahora ha conocido la fábrica del cuerpo de un modo lo suficientemente preciso como para poder explicar todas sus funciones, por no hablar ahora de que en los animales se observan muchas cosas que exceden con largueza la humana

reformulación de Perlongher que acabo de citar: “lo que puede un animal”, y me atrevo a reformular: “Lo que puede un texto”. Para indagar en ello es necesario escuchar con atención las voces de los cronistas en sus textos, y no estoy empleando metafóricamente el sustantivo “voces”. Una de las tensiones que atraviesa las crónicas es la que se sostiene entre la oralidad y la escritura. Y este no es un rasgo decorativo ni una opción estilística de los autores. Es una condición del discurso de las crónicas y una opción política. Esa manera de ser “inapropiada” –se ha considerado durante siglos que la oralidad excluía a la escritura– les es constitutiva.

Para percibir otras tensiones que es necesario cartografiar⁹ porque atraviesan la materialidad indefinible de la crónica, es necesario abandonar la búsqueda de la homogeneidad formal, de la imposible objetividad o de la verdad única, siguiendo el mismo deseo de los autores aquí estudiados, quienes han escrito crónicas en la convicción de que la historia reciente de América Latina no es una superficie lisa y homogénea, dócil a los atajos del entendimiento, sino un campo complejo, dinámico y contradictorio que permite y aun convoca el espesor de estas prácticas discursivas. Las crónicas no se dejan clasificar ni definir por cuanto actúan en el espacio social y político como acontecimientos irreducibles a cualquier *a priori* formal.

La insistencia de lo discontinuo

La historia será efectiva en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro ser.

Michel Foucault, *Microfísica del poder*

Voy a citar aquí una analogía que Tzvetan Todorov propuso a fines de los años sesenta porque, aunque discutible como toda postulación teórica en el terreno de las artes, es didáctica y muy operativa. Según el brillante pensador búlgaro, a quien tanto le debemos, la clasificación en géneros literarios, especies y subespecies o subgéneros (transposición evidente de las categorías de las ciencias naturales al orden simbólico de la producción de textos) presenta un obstáculo insalvable. En el mundo natural, cada nuevo ejemplar confirma las características de la especie: si nace un tigre, un mono, una ballena o cualquier otro ser vivo, el recién nacido cumplirá con los rasgos preexistentes, establecidos por las determinaciones de la especie. Todo lo contrario,

sagacidad, y de que los sonámbulos hacen en sueños muchísimas cosas que no osarían hacer despiertos; ello basta para mostrar que el cuerpo, en virtud de las solas leyes de su naturaleza, puede hacer muchas cosas que resultan asombrosas a su propia alma. Además, nadie sabe de qué modo ni con qué medios el alma mueve al cuerpo, ni cuántos grados de movimiento puede imprimirle, ni con qué rapidez puede moverlo. De donde se sigue que cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo proviene del alma, por tener ésta imperio sobre el cuerpo, no saben lo que se dicen, y no hacen sino confesar, con palabras especiosas, su ignorancia” (Spinoza 172).

⁹ En la estela del pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari, el poeta, cronista y ensayista argentino Néstor Perlongher ha definido lo que él entendía por “cartografía deseante”, y en este sentido preciso lo estoy empleando aquí: “En primer lugar, no se trata de reproducir a partir de un punto fijo -el ojo central del déspota- sino de derivar: en esa deriva se captan los flujos de vida que animan el territorio, a la manera de un surfista sobre las olas de un mar libidinal” (Perlongher 65).

ocurre en el universo de la literatura, donde “*toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplar modifica la especie*” (12). Tanto es así que, para el autor, sólo los textos que provocan esta transformación tienen derecho a ingresar en la historia de la literatura; aquellos que solo confirman las características del género teórico en el que se inscriben, pertenecen a un conjunto “menor” en opinión del autor: la literatura de masas.

Más allá de las fundamentadas objeciones que se le podrían hacer a este juicio un tanto apodíctico y por cierto algo envejecido, la médula de su argumentación me parece irrefutable: un texto literario siempre se enfrenta a las leyes del género que lo hizo posible, generando una contradicción desafiante y productiva que hace evolucionar la serie. Si no existiera este desafío a las reglas de los géneros, la literatura sería siempre idéntica a sí misma. Por lo tanto, los géneros literarios no existen como un conjunto de características abstractas que determinarían la naturaleza de la obra. “Podría decirse –afirma Todorov– que estamos frente a una lengua en la cual todo enunciado es agramatical en el momento de su enunciación” (13). Las dos analogías (la primera, entre los textos literarios y los seres vivos; la segunda, entre los textos literarios y el lenguaje) buscan establecer la diferencia propia del arte. El orden natural se verifica en cada nacimiento; cada frase gramaticalmente correcta confirma el sistema de la lengua. El arte, en cambio, viene a complicar las cosas. Un nuevo texto se opone siempre en alguna medida a las determinaciones de su propio género, lo reorienta y modifica así las posibilidades del sistema al cual, no obstante, pertenece.

En este sentido afirmo que las crónicas sin duda pertenecen al universo de los textos narrativos, es decir, a ese “género”. Pero, como todos los lectores sabemos, la poesía, el ensayo, los variados registros periodísticos, la historia y otros géneros discursivos habitan también en ellas, o las transitan. Desde luego la heterogeneidad no es patrimonio exclusivo de la crónica: es, insisto, el modo de ser de la literatura. Maurice Blanchot, uno de los pensadores más originales y lúcidos que ha dado el siglo XX, reflexiona acerca de este fenómeno:

La obra no es la unidad mitigada de un reposo. Es la intimidad y la violencia de movimientos contrarios que nunca se concilian ni se apaciguan mientras la obra es obra. Esta intimidad donde se afronta la contradicción de antagonismos que son inconciliables pero que, sin embargo, sólo tienen plenitud en la oposición que los opone, esta intimidad desgarrada es la obra [...] en la violencia que la hace una, realiza como *el acontecimiento único de una discordia esencial en el corazón de la cual sólo lo que está en lucha puede aprehenderse* y calificarse. (213-214, el énfasis es mío)

Esta “discordia esencial” es, paradójicamente, la única posible definición de un género literario. Los antagonismos son inconciliables, dice Blanchot, pero en esa oposición alcanzan la plenitud y, agrego, derivan en líneas de composición que no se reconcilian nunca, al contrario, resultan potenciadas por su divergencia y su fricción.

Pero vayamos de una vez a los textos para que todo esto se entienda.

El oído insobornable de la memoria: Pedro Lemebel

Nunca dirían en qué lugar de la pampa, en qué pliegue de la cordillera,
en qué oleaje verde extraviaron sus pálidos huesos.

Pedro Lemebel. "El informe Rettig", *De perlas y cicatrices*.

Propongo aquí una lectura¹⁰ de "El informe Rettig (o 'recado de amor al oído insobornable de la memoria') de Pedro Lemebel. Para ello resulta indispensable hacer una breve referencia al contexto de esta crónica, publicada en 1998 y leída con anterioridad en el microprograma radial "Cancionero" de Radio Tierra.¹¹

La transición hacia la democracia en Chile, después de diecisiete años de férrea dictadura, no fue fácil. Las fuerzas armadas chilenas conservaron gran parte de su poder aun después del triunfo del "No" en el plebiscito que puso fin al mandato del general Pinochet. La creación de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, el 25 de abril de 1990 fue una de las primeras resoluciones tomadas en el ámbito de los derechos humanos por Patricio Aylwin, primer presidente de la alianza denominada Concertación para la Democracia.¹² Esta comisión de ocho miembros, encabezada por el abogado Raúl Rettig, fue creada por decreto del ministro de Justicia para el "esclarecimiento global de la verdad sobre las más graves violaciones a los derechos humanos" (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación 1). La creación de la Comisión provocó de inmediato el rechazo de las Fuerzas Armadas y de quienes las apoyaban. Las tensiones se hicieron evidentes cuando durante el primer mes de trabajo, el mayor del Ejército, general Jorge Ballerino –bajo expresas órdenes de su comandante en jefe, Augusto Pinochet– visitó a Rettig para advertirle que el trabajo de la Comisión corría el riesgo de ser utilizado por sectores políticos deseosos de desprestigiar a las Fuerzas Armadas. Los jefes del Ejército advirtieron también, a través de Ballerino,

¹⁰ La lectura que ofrezco aquí es una reelaboración de un primer acercamiento a este texto incluido en mi tesis doctoral: *La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: entre la literatura y la historia*.

¹¹ Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1952-2015) fue, además de escritor, artista plástico y performer, el creador y conductor del microprograma radial "Cancionero" emitido por Radio Tierra de Santiago de Chile desde 1996 hasta 1998 inclusive. Era transmitido dos veces por día de lunes a viernes, a las 10 y a las 20 horas, con una duración de diez minutos. El volumen *De perlas y cicatrices*, publicado originalmente por la editorial chilena LOM en 1998, recoge esas lecturas.

¹² Considero necesaria una breve precisión histórica respecto de este colectivo político. La Concertación de Partidos por la Democracia (conocida simplemente como "Concertación") fue una coalición de partidos de centroizquierda, la cual gobernó Chile desde el 11 de marzo de 1990 hasta el 11 de marzo de 2010. Nacida para enfrentar políticamente a la dictadura de Augusto Pinochet, aglutinó a la oposición y ganó el plebiscito nacional del 5 de octubre de 1988 como Concertación de Partidos por el No. Se mantuvo unida y triunfó en todas las elecciones presidenciales desde 1989 hasta 2005. Su símbolo, el arcoíris, representaba la variedad de agrupaciones que la conformaron: el Partido Demócrata Cristiano (PDC), el Partido Socialista (PS), el Partido Por la Democracia (PPD), y el Partido Radical Social Demócrata (PRSD). A estos se suman el Partido Democrático de Izquierda (PDI), el MAPU Obrero Campesino, el Partido Liberal y otros movimientos civiles hoy desaparecidos o fusionados en otros partidos. Los presidentes que llegaron al poder por la Concertación fueron cuatro: Patricio Aylwin (PDC), entre 1990 y 1994; Eduardo Frei (PDC), entre 1994 y 2000; Ricardo Lagos (PPD-PS), entre 2000 y 2006; Michelle Bachelet (PS), entre 2006 y 2010. El 11 de marzo de 2010 asumió la presidencia el empresario Sebastián Piñera concluyendo el ciclo de la Concertación.

que la Comisión podría eventualmente sobrepasar su misión legal al asumir un trabajo que pertenecía al ámbito de la justicia. El episodio muestra a las claras, por una parte, el nivel de conflictividad de los primeros años del gobierno democrático, y por otro, la enorme resistencia que las Fuerzas Armadas, respaldadas por el propio Pinochet, opusieron a la investigación de las violaciones a los derechos humanos cometidas durante el período 1973-1990. La situación deja en evidencia, además, el poder que los altos mandos militares conservaban en 1990 y conservarían hasta el gobierno del presidente Lagos inclusive.

El propósito del texto de Pedro Lemebel es denunciar esa mascarada. La crónica alude claramente a través de su título al vehículo de impunidad (“El informe Rettig”) y, con procedimientos estrictamente poéticos, produce la contracara de aquél, denunciando lo que el informe calla, refiriendo los hechos bajo una nueva luz y redistribuyendo las responsabilidades criminales.

La crónica está organizada en párrafos que funcionan como estrofas. En la primera edición de *De perlas y cicatrices*, publicada por LOM en noviembre de 1998, el texto ocupa el centro exacto del libro, y se despliega en dos páginas que fluyen en suaves deslizamientos de ritmo poético sostenido, similar al de un oleaje. Esto es muy evidente desde la primera lectura y se presenta como el rasgo dominante de la enunciación, marcada también por el tono melancólico y doliente propio de la elegía. Transcribo a continuación los dos primeros párrafos-estrofas, el tercero (una única frase que funciona como punto de escansión) y el antepenúltimo:

Y fueron tantas patadas, tanto amor descerrajado por la violencia de los allanamientos. Tantas veces nos preguntaron por ellos, una y otra vez, como si nos devolvieran la pregunta, como haciéndose los lesos, como haciendo risa, como si no supieran el sitio exacto donde los hicieron desaparecer. Donde juraron por el honor sucio de la patria que nunca revelarían el secreto. Nunca dirían en qué lugar de la pampa, en qué pliegue de la cordillera, en qué oleaje verde extraviaron sus pálidos huesos.

Por eso, a la larga, después de tanto traquetear la pena por los tribunales militares, ministerios de justicia, oficinas y ventanillas de juzgados, donde nos decían: otra vez estas viejas con su cuento de los detenidos desaparecidos, donde nos hacían esperar horas tramitando la misma respuesta, el mismo: señora, olvídense, señora, abúrrase, que no hay ninguna novedad. Deben estar fuera del país, se arrancaron con otros terroristas. Pregunte en investigaciones, en los consulados, en las embajadas, porque aquí es inútil.

Que pase el siguiente.

[...]

Y aun así, a pesar del viento frío que entra sin permiso por la puerta de par en par abierta, nos gusta dormirnos acunados por la tibieza terciopela de su recuerdo. Nos gusta saber que cada noche los exhumaremos de ese pantano sin dirección, ni número, ni sur, ni nombre. No podría ser de otra manera, no podríamos vivir sin tocar en cada sueño la seda escarchada de

sus cejas. No podríamos nunca mirar de frente si dejamos evaporar el perfume sangrado de su aliento. (102-103)

El texto asume en primera persona la voz de una madre, una de aquellas que protagonizaron la búsqueda de los detenidos desaparecidos y que Lemebel evoca reiteradamente a lo largo de sus crónicas. En la voz de ese sujeto atravesado por el dolor (el cual protagonizó, como sujeto colectivo, el reclamo por la aparición de sus muertos) el autor sostiene la intensidad de su discurso poético, marcado por el pulso de la reiteración que evoca la infinita pregunta sin respuesta (“Nunca dirían en qué lugar de la pampa, en qué pliegue de la cordillera, en qué oleaje verde extraviaron sus pálidos huesos”). El cuarto párrafo está marcado por la reiteración anafórica: “No podíamos”:

No podíamos dejarlos descalzos, con ese frío, a toda intemperie bajo la lluvia tiritando. No podíamos dejarlos solos, tan muertos en esa tierra de nadie, en ese piedral baldío, destrozados bajo la tierra de esa ninguna parte. No podíamos dejarlos detenidos, amarrados, bajo el planchón de ese cielo metálico. En ese silencio, en esa hora, en ese minuto infinito con las balas quemando [...] No podíamos dejar esos ojos queridos tan huérfanos. [...] No pudimos dejarlos allí tan muertos, tan borrados, tan quemados como una foto que se evapora al sol. (103)

El que acabo de transcribir es un texto poético. Así lo determina su ritmo, el tratamiento de las imágenes: “tan muertos en esa tierra de nadie”, “destrozados bajo la tierra de esa ninguna parte”, “en ese silencio, en esa hora, en ese minuto infinito con las balas quemando”. ¿Cómo transmitir la experiencia del infinito dolor de la búsqueda de los cuerpos que han sido cobardemente mutilados y perdidos? ¿Cómo dar cuenta del dolor intransferible de las madres que preguntan inútilmente por ellos en la oficina de quienes se los arrebataron? Pedro Lemebel elige la poesía frente al discurso del informe cuyos autores subtitularon cínicamente: “Toda la verdad”. Su prosa hace resonar el vacío de esa expresión, señala y denuncia la contradicción entre los declarados propósitos del informe y su velada concesión al alto mando militar que conserva intacto su poder y no está dispuesto a reconocer su responsabilidad en los hechos. Y cabe una pregunta más: ¿por qué Lemebel elige el registro poético? Desde luego, no tengo certezas al respecto, pero daré una respuesta de carácter crítico. La poesía es un registro singularmente atravesado por el orden pulsional, energético. La afirmación de que se lee poesía con el cuerpo es mucho más que un lugar común, por cuanto la experiencia vital no puede ser representada, sólo puede ser transpuesta de un orden material a otro: de la dimensión sonora y física de las voces y los cuerpos, al orden discursivo-energético-pulsional del registro poético. Es un hecho incontestable que la literatura se nutre de esa transposición, vive y respira en esa heterogeneidad.

“El informe Rettig” es el último texto de la sección “Sufro al pensar”¹³ (*De perlas* 81-104), título que reúne ocho crónicas. Su propósito es evocar la memoria de un conjunto de personas detenidas durante la dictadura que se caracterizan por su inocencia e indefensión extremas a la hora de ser secuestradas, torturadas, desaparecidas o asesinadas. En todas ellas la condición poética del discurso singulariza el acontecimiento, lo hace único y logra vehiculizar una experiencia. Los lectores de ese puñado de crónicas no olvidaremos el rostro quemado de Carmen Gloria Quintana, la falsa confesión televisada de Karin Eitel, el inconcebible secuestro y posterior apropiación de una beba de ocho meses, Claudia Victoria Poblete Hlaczik, demasiado pequeña “como para cargar en su frágil cuerpo la banda fúnebre que encinta el álbum familiar de América Latina” (*De perlas* 83).

En todos los textos de esta sección se subraya, como una presencia opresiva, el olvido: esa suma de indiferencia, perdón judicial y “reconciliado sopor” (*De perlas* 92) que caracteriza los tiempos de la Concertación en Chile. Lemebel saca a estas víctimas del olvido al que han sido condenadas y hace presente su historia, demorándose en las imágenes, vehículo de la presencia física –de sus cuerpos y sus voces– en el “espacio” textual. El registro poético deviene aquí en acto político de enunciación. La crónica de Lemebel se produce (habla) a partir de la relación del discurso histórico con sus rechazos. En el espacio de esas “lagunas” (lo invisibilizado, lo expulsado, lo negado)¹⁴ Pedro Lemebel pone la materialidad de su escritura. Por esa razón afirmo que Lemebel es un escritor territorial: procede por territorialización, es decir, toma posesión de espacios, procedimientos, zonas de la ciudad, modos no convencionales de sociabilidad y sexualidad; de todo ello “se apropia”. Ha llegado a la literatura desde la crónica –“Uno no deja de ser un polizón en la nave de las letras” (“La rabia” 7), ha dicho de sí mismo– y desde esa posición de borde ha provocado –y no cesa de provocar, aun después de su desaparición física– desplazamientos y tensiones al interior de la serie literaria.

“Los huesos de mujer son gráciles”. Poesía y periodismo en Leila Guerriero
He usado pocas veces en las páginas precedentes la palabra “periodismo”. Puede considerarse un error imperdonable o una omisión grave tratándose de un trabajo crítico sobre crónicas. Podría incluso considerarse una injusticia con esa noble profesión, indispensable como pocas para la salud social. Pero hay una explicación mejor: estoy absolutamente convencida de que quienes escriben crónicas, al menos los tres autores aquí considerados –y muchos otros no

¹³ “Sufro al pensar” es la primera línea del bolero “Mis noches sin ti”, música de Demetrio Ortiz y letra de María Teresa Márquez. Una versión muy conocida, posiblemente la que Lemebel escuchó en su infancia y adolescencia es la que grabó el cantante paraguayo Luis Alberto del Paraná junto al trío Los Panchos. La versión de Nino Bravo –menos abolerada– popularizó la canción en los años setenta. Para una consideración más atenta de la incidencia de la música popular en las crónicas de Lemebel, recomiendo la lectura del reciente artículo “El lenguaje de las canciones en las crónicas de Pedro Lemebel” de Julio Uribe Ugalde.

¹⁴ A propósito de la compleja relación del texto histórico con las demandas del orden disciplinar en relación con las “lagunas” y la tarea del historiador –quien debe responder “formalmente a la pregunta sobre el comienzo y las exigencias de un orden”–, remito al ineludible trabajo de Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (26).

considerados aquí, injusta e inevitable omisión– son “escritores”, ejerzan la profesión de periodistas o no, la ejerzan cotidianamente o según el modo *freelance*, se consideren a sí mismos “escritores” o no. Tan escritores como los novelistas, los cuentistas, los dramaturgos, los poetas. Leila Guerriero es un ejemplo de lo que acabo de afirmar. Me acerqué a sus textos en el año 2010, cuando obtuvo el Premio de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano por la crónica: “El rastro de los huesos”, publicada en la revista *Gatopardo*.¹⁵ Y no caben dudas respecto de su profesión: es periodista.¹⁶ Pero ella misma nos cuenta cómo llegó a serlo, después de estudiar en Buenos Aires y recibirse de licenciada en Turismo, después de trabajar unos meses en esa profesión y comprender que se había equivocado, después de volver a su Junín natal y terminar aceptando un puesto de cajera en un autoservicio:

Me concentraba en dar bien el vuelto, le ponía precio a la mercadería y no podía parar de preguntarme: ‘¿Para esto nací?’. En mis ratos libres escribía cuentos y pensaba que todos debían sentirse destinados a algo más importante pero tenían que conformarse con marcar latas de tomates: yo no tenía por qué ser la excepción.

La Vida Real era una pesadilla. Entonces hice mi gesto heroico de la década: volví por un par de días a Buenos Aires y, sin conocer a nadie del mundo periodístico, dejé unos cuentos cortos en la recepción de *Página/12* a nombre de Jorge Lanata. Tenía esperanzas de que los publicaran en el suplemento *Verano/12*. Dos semanas después, mi padre me despertaba a gritos porque *Página/12* había publicado uno de mis relatos en la contratapa, donde solían firmar Juan Gelman y Osvaldo Soriano, entre otros. Llamé al diario y me pasaron con el mismísimo. Fue como hablar con San Martín. Tres o cuatro meses más tarde, y sin saber quién era yo, el hombre me ofreció trabajo en *Página/30*, la revista mensual del periódico. Acepté, claro. Me recibió en su oficina y me dijo: ‘Andá y defendete como puedas. Por lo demás, y en cualquier ámbito, cuando te cierren las puertas no las golpees: tiralas abajo a patadas’. (“Me gusta” 326-327)

Es un breve y hermoso relato de iniciación. Dejó unos cuentos en la redacción de un diario, seguramente con una mezcla de esperanza y temor, pero con la confianza propia de un escritor frente a sus propios textos. De hecho, son muy pocos los autores de crónicas que han escrito sólo crónicas. Muchos son novelistas o ensayistas o poetas antes de debutar como “cronistas”, y otros tantos son narradores y ensayistas en mayor medida que “cronistas”, a juzgar al menos por el número de textos inscriptos en cada registro discursivo. En muy pocos casos (tal vez sea Pedro Lemebel el más destacado) los escritores son casi

¹⁵ Fundada en Colombia por Miguel Silva y Rafael Molano, la revista de periodismo narrativo *Gatopardo* comenzó a ser editada en ciudad de México a partir del número 70, en julio de 2006. Continúa circulando en América Latina y en Estados Unidos y cumpliendo una labor excepcional en la difusión del género.

¹⁶ “Soy periodista” es la primera frase de su libro *Zona de obras*.

exclusivamente cronistas con alguna incursión excepcional en otro género.¹⁷ Por lo tanto, el término “cronista” que alude a una profesión ligada a los medios de comunicación masivos, que alude también a “un modo de ser en la escritura”, tiene todos los derechos para ser homologado a la prestigiosa categoría de escritor, y sanseacabó. Si hay algo que la escritura de Leila Guerriero realiza de un modo físico, moral e intelectual es ligarse a un “momento” de la historia, en términos de Barthes, y hacerlo cuerpo vivo, materialidad textual.

Los primeros párrafos de la crónica en la que me voy a detener¹⁸ nos ubican perfectamente en el tiempo y el lugar. Se trata de los orígenes del Equipo Argentino de Antropología Forense, formado por jóvenes estudiantes y convocado por un especialista en identificación de restos óseos, quien integraba por entonces la Asociación Americana por el Avance de la Ciencia. Se llamaba Clyde Snow, era texano y “bebía como un cosaco” (“El rastro” 62). A pedido de algunos jueces y familiares de desaparecidos, participó en varias exhumaciones y dio una conferencia sobre ciencias forenses y desaparecidos en la ciudad de La Plata. En esa ciudad y en esa conferencia celebrada en mayo de 1984 comienza esta historia. Los jóvenes –casi todos estudiantes de antropología– no tenían experiencia, algunos jamás habían participado en una exhumación, pero respondieron a la convocatoria, aunque Snow había sido muy claro:

Les dije que el trabajo iba a ser sucio, deprimente y peligroso. Y que además no había plata. Me dijeron que lo iban a discutir y que al día siguiente me iban a dar una respuesta. Pensé que era una manera amable de decirme ‘chau, gringo’. Pero al día siguiente estaban ahí. (63)

El grueso de la crónica está construido con fragmentos de entrevistas realizadas por la autora a los miembros del Equipo. Esa es la primera clave de la calidad vocal de este texto. Pero las conversaciones no están transcritas ni secuenciadas en el modo habitual del testimonio; las voces se dejan oír a medida que avanza la escritura, siguiendo el curso de aquello que dicen los huesos, lo que van diciendo y lo que el Equipo va descubriendo a partir de ellos, de su tamaño, su textura, su color, su integridad o su fragmentación. Otra clave es el silencio. En este texto la significación se distribuye con igual intensidad entre las voces y el silencio. La

¹⁷ He dejado en claro en la introducción mi desacuerdo general –sostenido en razones teóricas e históricas– con la categoría de género entendida como determinación absoluta de los registros discursivos, siempre cambiantes y heterogéneos. La uso aquí conscientemente, a sabiendas de que es imposible escapar al uso social y cultural de los universales. En este párrafo he usado la categoría de género para referirme a aquello que todos entendemos cuando nos referimos a: cuentos, novelas, poemas, crónicas, etc., sin perder de vista las enormes diferencias y aun contradicciones que alberga cada uno de esos sustantivos.

¹⁸ Fue publicada en la edición impresa de *El País Semanal* de Madrid, el domingo 23 de diciembre de 2007 bajo el título “La voz de los huesos”. Con algunas diferencias apareció en la revista *Gatopardo* en 2010 bajo el título “El rastro en los huesos”; a raíz de esa publicación la autora obtuvo el IX Premio Nuevo Periodismo CEMEX+FNPI en su última edición, puesto que a partir de 2013 este galardón fue reemplazado por el Premio Gabriel García Márquez de Periodismo, instituido por la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI). Esta crónica fue recogida por Jorge Carrión bajo su título definitivo: “El rastro de los huesos”. Todas las citas están tomadas de esta última edición.

tercera clave es la cualidad sensorial otorgada a cada espacio. Cada lugar –las oficinas del Equipo, las fosas y los alrededores de cada exhumación, los departamentos de los protagonistas, casi siempre solitarios y despojados– tiene una temperatura, un cierto grado de humedad o sequedad, un tono, una determinada condición del aire. Ahora bien, esa cualidad diferencial de los espacios no se construye con una simple selección de palabras, es decir, no está dada por obra y gracia de la descripción como procedimiento literario, sino por la interacción de los elementos que he señalado: las voces, el silencio, lo que los huesos revelan, el impacto de esos rastros en ellos que los interpretan, en nosotros, los lectores, que escuchamos y percibimos. En esa interacción dialógica cada elemento asume y despliega su significación. Pero es más que eso: la crónica, como la poesía, exige una comprensión energética porque se lee con el cuerpo, “poesía de los sentidos”, régimen intensivo y no sólo significativo o designativo. La crónica se configura como entramado heterogéneo que no deja de afectar y ser afectado; territorializa voces, cuerpos, percepciones, al tiempo que es territorializada por ellos. Veamos un ejemplo:

Llueve, pero adentro es seco, tibio. Es martes, pero es igual.
En una de las oficinas del laboratorio habrá, durante días, un ataúd pequeño. Lo llaman urna. En urnas como ésa devuelven los huesos a sus dueños.
—¿Ves? –dice una mujer con rostro de camafeo, una belleza oval. Esto, la parte interna, se llama hueso esponjoso. Y hueso cortical es la externa.
Bajo sus dedos, el esqueleto parece una extraña criatura de mar, al aire sus zonas esponjosas.
—Esto es un pedacito de cráneo. En el cráneo, el hueso esponjoso se llama diploe.
Cuando termine de reconstruir –de numerar sus partes, sus lesiones; de extender lo que queda de él sobre la mesa– el esqueleto volverá a su caja, y esa pequeña paciencia de la mujer oval terminará, años después –si hay suerte– con un nombre, un ataúd del tamaño de un fémur y una familia llorando por segunda vez, quizás por última.
En el vidrio de una de las ventanas que da a la calle hay un papel pegado: la cuadrícula de una fosa y el dibujo de 16 esqueletos. Al pie de cada uno hay anotaciones: cinco postas más tapón de Itaka, desdentado en maxilar superior, cinco proyectiles. Ninguno tiene nombre, pero sí edad –treinta en promedio– y sexo: casi todos hombres. Desde la calle, cualquiera que mire hacia arriba puede ver ese papel pegado a la ventana. Pero lo que se vería desde allí es una hoja en blanco. Y de todos modos, nadie mira. (“El rastro” 70-71)

Los lectores percibimos en siete párrafos como siete olas (los primeros de una, dos o tres líneas, los dos últimos un poco más extensos) la temperatura del lugar, su asepsia; la textura esponjosa del hueso (el fragmento de un cráneo); la conmoción de “un ataúd pequeño” que contiene los restos sin identificar, el roce siniestro de la sigla NN; la delicada cautela de la mujer que habla y toca los huesos con sus dedos suaves. Después de enumerar y nombrar sus partes, el esqueleto incompleto (“lo que queda de él”) volverá a su caja, y habrá “una familia llorando por segunda vez”. El último

párrafo nos muestra la escena desde la calle: ni la cuadrícula de una fosa ni el dibujo de dieciséis esqueletos ni los cinco proyectiles; ni la bella mujer con rostro de camafeo. Lo que se ve desde la calle es una hoja en blanco que, de todos modos, nadie mira. La última frase del fragmento citado resume y condensa la significación de la crónica: voces y silencio, sequedad en el cuarto en el que se palpan los huesos, se los numera y se los nombra, se habla de ellos y se los hace hablar. Afuera nada se ve y nadie mira.

En este punto me parece oportuno recordar el título original, tal vez más ajustado a la calidad vocal de este texto: “La voz de los huesos”. Una estructura nominal que condensa el silencio y lo que dicen los restos, su orfandad por carecer de nombre, de identificación, y su protagonismo en la reconstrucción de una historia silenciada, de un momento preciso de la historia que está aprendiendo a contar y a reconocer a sus muertos, para darles voz.

En el final del siguiente párrafo vuelve a resonar el sentido de esta historia. Mercedes Salado, “española, bióloga, trabajó en Guatemala desde 1995, forma parte del equipo desde 1997” (71) dirá con una sonrisa suave “que no puede meter cráneos dentro de bolsas de plástico y cerrarlas. —Me da angustia. Es estúpido, pero siento que se ahogan” (72).

La crónica está constituida por dieciocho párrafos de extensión regular. En todos se combinan armoniosamente los elementos que acabo de describir. Una trama dialógica de voces, silencio, la textura esponjosa y seca de los huesos, la tibieza de un cuarto, la suavidad de unos dedos que sostienen un cráneo. Cada uno comienza y concluye con la voz de alguno de los protagonistas, ya sea integrante del equipo o familiar de un desaparecido. Todos los párrafos, como las estrofas de un largo poema en prosa, tienen un tono y una calidad musical que se percibe en los puntos de escansión, particularmente al concluir cada uno. Las últimas líneas recuperan el tono y la musicalidad de las primeras, cumpliendo tal vez con la vieja tradición poética de la circularidad y la repetición. En este caso, la repetición nos recuerda que el trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense puede ser interminable, pero también que en cada hueso identificado (y ya han sido identificados más de seiscientos desaparecidos, argentinos, de otros países latinoamericanos, chipriotas y africanos) hay una historia particular irrepetible. Historia y poesía se conjugan en esta crónica reeditando la más antigua tradición oral y narrativa. Y nos recuerda que cuando el discurso oficial es cómplice del olvido, las múltiples formas del arte se erigen en garantía de la memoria.

Martín Caparrós. Crónicas de fin de siglo

Pocas sentencias unánimes hay en relación con la crónica latinoamericana. Pocos acuerdos. Uno de ellos es el lugar fundamental que se le otorga al trabajo del periodista argentino Martín Caparrós en la escritura, difusión y legitimación de este género discursivo tan heterogéneo. Digo, aunque no haga falta, que participo de ese acuerdo.

En su libro *Lacrónica* nos ofrece un valioso testimonio de sus comienzos en este oficio, su particular punto de vista sobre el desarrollo del género en

Latinoamérica y una verdadera autobiografía literaria, en la que recupera algunos de sus mejores textos y relata cómo en 1991 llegó a ser “cronista” cuando esa relación específica entre el trabajo y el discurso –lo que hoy llamamos “periodismo narrativo”– no existía. Caparrós tenía 33 años, acababa de ser padre y fue a ver al director de *Página/12* con dos propuestas de trabajo. Después de rechazarlas, Jorge Lanata le dijo que por qué no hacía “territorios”, un espacio de la revista mensual *Página/30*:

—Hacete uno por mes, un territorio de algo cada mes y te los pago bien. Dale, por qué no empezás con Tucumán, todo el kilombo que hay con Bussi. Era una propuesta rara. En esos días, en la Argentina, no se hacía periodismo narrativo. O se hacía en muy pequeñas dosis: a veces, notas de *Página/12* usaban formas de relato para contar ciertas situaciones –una reunión de ministros, un crimen, un castigo– en artículos que nunca excedían el millar de palabras. (9)

“Territorios” parece ser un significante que resuena poderosamente en toda su obra. Su primer libro, *Larga distancia* (1992), reúne algunos de sus trabajos en diversos medios periodísticos: *Tiempo Argentino*, *El Porteño*, *El País* de Madrid, *Ajoblanco* de Barcelona, *First*, *Página/12* y, sobre todo, *Página/30*, según reza una breve nota del editor en la página 8 de la primera edición, antes del acápite. La cita que acabo de transcribir tiene algo de relato de iniciación y, fiel a ese género, el autor se inscribe en una genealogía rioplatense:

La idea, por supuesto, no era nueva. Se había hecho, antes, mucho y bien: en los sesentas –que, en Argentina, duraron desde 1958 hasta 1973, poco más o menos– varios medios lo practicaron con denuedo. En Primera Plana escribía, entre tantos otros, Tomás Eloy Martínez. Y el suplemento cultural del diario *La Opinión*, que dirigió Juan Gelman, publicó excelentes historias de Soriano o de Enrique Raab. Y la revista *Crisis* las de María Esther Gilio, Paco Urondo, Eduardo Galeano. Después primó la idea de que los lectores –como todo el resto de los argentinos– eran idiotas. (*Lacrónica* 9-10)

Hay una marca de identidad en la escritura de Caparrós, algo más que la indispensable fluidez de la prosa: su ritmo, su musicalidad. Muchos lectores y escritores lo han subrayado, pero elijo citar a Leila Guerriero: “Aprendí de muchos –de Homero Alsina Thevenet, de Elvio Gandolfo, de Rodrigo Fresán– y, sobre todo, de las crónicas de Martín Caparrós: leyéndolo, sin conocerlo, descubrí que se puede contar una historia real con el ritmo y la sensualidad de una buena novela” (*Zona de obras* 95). Guerriero acierta, una vez más, con su oído privilegiado para la música de las palabras: sensualidad. El periodista es escritor siempre y cuando no renuncie a la sensualidad del lenguaje. En *Lacrónica*, texto que como he dicho, tiene notas de autobiografía literaria (como un perfume puede tener notas de alcanfor, o un buen vino puede llevar trazos de humo, vainilla o caramelo), el autor

se define como un buen imitador. Claro que aquí estamos frente a la imitación en sentido literario que nada tiene que ver con la copia o el epígono. Imitar es ejecutar y por lo tanto producir, y en esa certeza han teorizado Bajtín y Kristeva (“La palabra”) para pensar la bivocalidad de la palabra literaria. La palabra en el texto está orientada hacia otro texto, hacia otra voz, y por ello regula una mediación cuyo resultado es, sobre todo, auditivo. En las crónicas de los grandes autores que estoy cartografiando aquí los lectores leemos y “escuchamos” las voces de los protagonistas de las historias narradas en diálogo con la del propio enunciador, y también en diálogo con sus maestros. Creo que nadie ha definido mejor ese procedimiento que Julia Kristeva: “para Bajtín, surgido de una Rusia revolucionaria preocupada por problemas sociales, el diálogo no es únicamente el lenguaje asumido por el sujeto, es una escritura en donde se lee al otro” (“La palabra” 194-195). El relato –todo relato– es dialógico porque el lenguaje mismo lo es. Y Caparrós lo sabe:

Inventario de otoño es otra compilación: una serie de artículos que publicó, a principios de los ochentas, Manuel Vicent con memorias de viejos. Los entrevistaba, les hacía contar cosas, las contaba él. Las historias podían ser mejores o peores pero fueron, para mí, la ocasión de encontrar una música: un ritmo que he copiado tanto. Se lo he dicho, después, alguna vez al maestro Vicent: no siempre recuerdo la letra de sus textos pero puedo tararearlos sin problema. (*Lacrónica* 11)

Letra y música. Ritmo. Audición. La crónica se escucha. He aquí la música de Caparrós:

En Bolivia, las flotas están siempre llenas, porque sólo salen cuando están llenas. Llenas de cholas con infinitas bolsas que bajan a la ciudad a vender y comprar, campesinos con sombreros de paja y si acaso dos dientes, chicos que circulan por quién sabe qué derrotas y bebés que lloran en silencio. Y todos comen: requesón, maíz inflado, pimientos, papas, yuca, huevos, y con los restos van haciendo en el piso una alfombra de millares de nudos.

La flota huele a todo; junto al chofer, un cartel dice que Jesús dice yo soy el camino, y él corre por las cornisas sinuosas como si el reino de los cielos estuviera asfaltado, con frenos que ya han demostrado su ateísmo. (*Larga distancia* 41-42)

Hay otra contradicción en este género atravesado por la heterogeneidad, configurado por sus tensiones y sus divergencias: las crónicas son textos breves –casi siempre– y se han publicado primero en medios masivos de comunicación, como diarios, suplementos de diarios, semanarios o revistas; y, al mismo tiempo, han encontrado su lugar en la literatura (en la serie múltiple, inestable y heterogénea que llamamos “literatura”) a través de su publicación en libros. Los

libros, sean de un solo autor o compilaciones colectivas, han tenido y siguen teniendo un papel fundamental en la difusión de este género, que casi siempre, como he dicho, ve la luz en medios periodísticos. Recordemos que lo mismo ha sucedido en el otro fin de siglo: los poetas modernistas publicaron sus crónicas en medios de comunicación, mayoritariamente en diarios de circulación nacional pero los lectores accedimos a ellas a través de los libros y fueron los libros los que garantizaron su conservación y permanencia. Leeremos siempre a Martí (quien sólo cuando escribía poesía tenía consciencia de su condición de artista imperecedero) aunque haya escrito sus crónicas para sus contemporáneos inmediatos.

Caparrós reflexiona sobre esta contradicción a propósito de la publicación de su primer libro, *Larga distancia*, de 1992:

Quizá *Larga distancia* fue encontrando –si es que llegó a encontrarla– con el tiempo una cierta unidad. Pero era claramente una reunión de textos que no habían sido escritos para vivir juntos; tras su publicación, yo quería intentar un libro ¿periodístico? pensado desde el principio como libro, como se piensan las novelas; no una recopilación de relatos, un relato unitario. Pensaba –lo pienso todavía– que no hay forma más completa de periodismo narrativo que sus libros. Buena parte del prestigio actual de la crónica [sic] en América Latina se asienta en la aparición reciente de una serie de buenos libros. (*Lacrónica* 81)

Me pregunto: ¿está en lo cierto Martín Caparrós cuando afirma que “no hay forma más completa de periodismo narrativo que sus libros”? Esta pregunta encierra otra: la crónica (“lacrónica” escribe el autor, harto –según afirma en el libro que lleva ese nombre– del sustantivo “crónica”) ¿necesita de una “forma más completa” que aquella que se presenta o que ve la luz por primera vez en los periódicos? La respuesta a estas preguntas conlleva una paradoja en la que la crónica ha sabido perdurar: sin los libros no hubiésemos podido acceder a muchas de ellas, porque la pérdida o el olvido es el destino de los diarios, suplementos y revistas, sean de consumo masivo o bien se trate de medios de circulación restringida. Lo publicado por la prensa es por naturaleza efímero: se ha dicho y repetido hasta la náusea que el diario de ayer sirve para envolver huevos o pescado (aunque ya nadie envuelva el pescado en papel prensa). Algo parecido ocurre con las revistas, aunque parece ser un soporte algo más perdurable que el diario. Salvo coleccionistas o aficionados a determinada revista, con un afán más o menos erudito, con un interés afectivo o intelectual, casi nadie conserva por mucho tiempo una revista. Hemos conservado y accedido a las crónicas porque llegaron –después de diversas travesías según el caso– al soporte prestigioso, más caro, pero también más permanente, que es el libro. *Larga distancia* es una prueba, y de su travesía da testimonio el propio Caparrós:

No fue fácil conseguir que el editor más innovador del momento, Juan Forn, que dirigía la Biblioteca del Sur de una editorial que entonces se llamaba Planeta, aceptara publicarlo.

—¿Pero cómo sería? ¿Una recopilación de esas notas?

La idea de tal libro le sonaba extraña, ligeramente insostenible: no era algo que se hiciera en esos días. (*Lacrónica* 79)

En la tarea de conservación, divulgación y legitimación del género ha jugado un papel preponderante una especie particular dentro de la variada tipología de los libros: las compilaciones. Quiero considerarlas aquí por un momento, en parte porque les estoy muy agradecida. Como lectora y crítica interesada desde hace muchos años, les debo a las antologías de Jorge Carrión, Darío Jaramillo Agudelo, Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, Adrián Cangi y Reynaldo Jiménez, María Moreno, Beatriz Colombi, Ariela Schnirmajer y José Quiroga, —entre muchos otros— el acceso a autores desconocidos para mí o bien a crónicas inasequibles de autores conocidos. Desde luego, merecen una mención especial las revistas —sobre todo latinoamericanas y algunas españolas— que han jugado y siguen jugando un papel central en la divulgación del género tendiendo puentes entre cronistas y lectores.¹⁹ Está claro que tanto en medios masivos de comunicación como en revistas especializadas (muchas en soporte digital), en libros de un solo autor o en compilaciones colectivas, la crónica ha sabido abrirse camino a los lectores, y ese fenómeno fue determinante para su vigencia y su intensa producción actual.

Una política de la mirada en el universo narrativo

Los textos de Caparrós y los de muchos otros autores de crónicas (ya lo he señalado a propósito de Lemebel y de Guerriero, y podríamos citar a Josefina Licitra, Julio Villanueva Chang, Juan Villoro, Edgardo Rodríguez Juliá, Cristian Alarcón y tantos otros escritores, lo que me permite sospechar que es una nota común al conjunto tan diverso y heterogéneo que con demasiado ligereza solemos llamar “cronistas”) se configuran como cuerpos afectados y afectantes, en un sentido rigurosamente spinoziano. Si bien acabo de enunciar una idea filosófica, altamente productiva en el pensamiento contemporáneo e ineludible en cualquier

¹⁹ Me parece justo y necesario mencionar las más destacadas. Algunas de ellas han desaparecido, otras se siguen editando en papel, otras circulan sólo por internet: *Primera Plana* (Buenos Aires, 1962-1969); *Crisis* (Buenos Aires, 1973-1976); *El Porteño* (Buenos Aires, 1983-1993); *Página/30* (Buenos Aires 1990-2002); *Babel: Revista de libros* (Buenos Aires, abril de 1988 - marzo de 1991); *Lateral* (Barcelona, 1994-2006); *El País Semanal* (Semanario del diario madrileño *El País*, continúa); *El Malpensante* (Bogotá 1996, continúa); *Letras Libres* (México 1999, continúa); *Gatopardo* (Bogotá 2000-2006; editada en ciudad de México a partir del número 70, en julio de 2006; hoy se sigue editando en Colombia, México y Argentina); *Etiqueta Negra* (Bogotá 2002, continúa). De las revistas chilenas *Rocinante*, *Página Abierta* —donde publicó su primera crónica Pedro Lemebel en 1992— y *The Clinic*, que entre otras de menor circulación combatieron la dictadura de Pinochet, esta última es la única que perdura en formato electrónico. En los últimos años ha cobrado importancia y gran difusión en la Argentina una revista de corte académico: *Anfibia*, revista digital de crónicas, ensayos y relatos de no ficción, creada en 2012 por la Universidad Nacional de San Martín.

consideración del arte en estos tiempos, intentaré aclarar mi hipótesis sin recurrir a complejas argumentaciones teóricas (aunque las hay, y las recomiendo en la nota al pie de página).²⁰ Sí diré por qué me parece necesario afirmar que la heterogeneidad de la crónica acompaña o se acopla a la móvil territorialidad de las identidades que expresa, vocaliza, hace audibles. Las crónicas están atravesadas por tensiones: cuerpos/escrituras, escritura/oralidad, silencio/audición, historia/poesía, entre otras, y se ofrecen como territorios que sólo podemos recorrer o cartografiar, lo que hace imposible trazar su identidad con un concepto crítico o predecir los mecanismos de su producción. Afirmando, con Ticio Escobar, que la crónica no escapa por completo a “la escena de la representación, pero discutirá siempre la estabilidad de sus bordes” (35). Las crónicas operan una nueva alianza entre el espacio, el tiempo y los sujetos que vemos y que nos miran. Esto último es muy potente en algunos textos de Caparrós: lejos de ser “representados”, es decir, convertidos en objeto de representación en cuyo régimen la mirada tiene una dirección única, los hombres y mujeres de las crónicas alcanzan la mirada.

Jorge Carrión recoge una larga crónica de Caparrós: “Pole pole. De Zanzíbar a Tanganica” publicada originalmente en 2001 en *Ego*,²¹ una revista de escasa circulación dirigida a sectores de altísimo poder adquisitivo. Reitero aquí el valor de las compilaciones: sin el rescate de Carrión, esta crónica hubiera caído casi completamente en el olvido.

Como lo indica su título, la crónica es una travesía “pole pole” (lenta, casi detenida, desesperante) desde la isla de Zanzíbar en el Océano Índico hasta el lago Tanganica, es decir, un viaje de este a oeste por el centro de Tanzania, uno de los países más pobres del África oriental subsahariana. El autor sigue paso a paso el recorrido del periodista Henry Morton Stanley, corresponsal del *New York Herald*, quien en 1870 encabezó una expedición para buscar al explorador David Livingstone que llevaba años perdido en el corazón del África. Antes de comenzar su propio relato y su propia expedición, Caparrós le dedica cinco párrafos a Stanley en los que se advierten algunas autorreferencias irónicas:

Stanley era básicamente un mentiroso: un gran cronista. [...] A sus veinticinco años, marinero experimentado y embustero crónico, Stanley decidió dedicarse a la profesión que le correspondía: el periodismo. [...] Stanley, pese a todo, sabía mirar a su alrededor para contar lo que veía: eso, en el periodismo de 1870, era una novedad, y le dio cierto espacio. (371)

²⁰ Para las nociones spinozianas de *affectus* y *affectio* envío al indispensable libro-glosario de Gilles Deleuze, *Spinoza: Filosofía práctica* y también a la edición de sus clases dictadas en la Universidad de Vincennes entre 1980 y 1981, publicadas bajo el título: *En medio de Spinoza*.

²¹ La revista mensual *Ego*, de un centenar y medio de páginas de papel de extraordinaria calidad, dirigida por Jorge Lanata y Miguel Brascó, fue definida el día de su lanzamiento en marzo de 2001 como “una pauta de consumo para gente que está en el circuito productivo” (de Arteaga s.p.). La revista –que apuntaba a uno de los sectores más altos de la pirámide social– siguió existiendo durante varios años en formato digital.

El autor parece trazar una genealogía irónica reconociéndose en algunos rasgos o en algún gesto de su antecesor británico. Lo señalo porque forma parte de la explícita concepción que Caparrós tiene de su oficio: no persigue el ilusorio propósito de “contar la verdad” o de “narrar los hechos”, porque sabe que tal cosa es imposible. Lo cual desde luego no significa que el cronista sea un mentiroso en el sentido moral de la palabra, sino un escritor que conoce la naturaleza de su trabajo.²² Que el relato de los hechos tome la apariencia de una ficción, no nos da derecho a concluir que la referencia a lo real se desvanezca. No hay oposición simple ni mucho menos dicotomía excluyente entre los acontecimientos narrados y su formulación en el relato literario (es decir, en el texto de la crónica). El cronista se enfrenta al mismo desafío que el historiador: volver pensable una historia vivida. Dice Michel de Certeau: “Toda producción de sentido da testimonio de un acontecimiento que ocurrió y que la ha permitido” (60). Lejos de excluirse, las dos series constituyen un par dialéctico: historia/discurso, la escritura de una historia. Como es obvio, las dos series permanecen diferentes en su naturaleza, pero su relación dialéctica nos permite escribir y leer lo vivido en unas determinadas y precisas circunstancias.

Todo el texto es un vaivén entre la crónica de Stanley (que el protagonista y narrador “está leyendo” durante la travesía) y el relato del viaje de Caparrós calcando el mapa de la expedición de 1870. Así como Stanley buscaba al explorador Livingstone, Caparrós va detrás de una frase: aquella que el audaz cronista del siglo XIX pronuncia al encontrar finalmente a Livingstone, y que por lo tanto culmina con la expedición y, de hecho, con el libro de Stanley, con el viaje y con la crónica de Caparrós. Este juego de calcos se va construyendo a medida que se avanza en la lectura, y se pone de manifiesto al final con la llegada al punto de encuentro de los dos británicos a orillas –ahora retiradas mil metros más abajo– del enorme lago Tanganica (Stanley lo había bautizado “mar de Ujiji”).

He seleccionado un episodio que funciona como un relato breve dentro del espacio de la crónica. Son algo más de cinco páginas que constituyen una unidad de efecto con todas las características de un cuento moderno, como lo define Poe en su célebre reseña sobre Hawthorne (a la que llamamos habitualmente la “teoría del efecto”). En este relato los personajes miran al cronista y nos miran; su diferencia está absolutamente salvada, no interpretada. No hay una hermenéutica del otro, en los términos de Michel de Certeau: no hay un afán de conocimiento etnográfico que se ajuste a la perspectiva de un saber previo; el mirar no está filtrado por las categorías de análisis del observador. En este texto hay una mirada

²² A propósito, cabe aquí citar al gran novelista Juan José Saer en su ensayo sobre el concepto de ficción: “Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral. Aun con la mejor buena voluntad, aceptando esa jerarquía y atribuyendo a la verdad el campo de la realidad objetiva y a la ficción la dudosa expresión de lo subjetivo, persistirá siempre el problema principal, es decir la indeterminación de que sufren no la ficción subjetiva, relegada al terreno de lo inútil y caprichoso, sino la supuesta verdad objetiva y los géneros que pretenden representarla” (10-11).

de doble dirección, un relato que no analiza ni echa el saldo del acontecimiento narrado, un espacio donde no se ensayan definiciones ni reconocimientos. Los habitantes de Tabora –los presos y los jefes de la prisión, los chicos que le alquilan la bicicleta por dos dólares, los que se la arreglan por nada– son los protagonistas de esta historia, tanzanos, hablan swahili, algunos mienten y otros dicen la verdad como en el resto del mundo conocido.

Una sola consideración más antes de abordar el texto: hemos hablado de ritmo y musicalidad en la prosa de Caparrós, también de sensualidad. Quiero decir que esa música y esa sensualidad son decisivas, porque es el modo en que el registro de la crónica es afectado (o territorializado) por el registro poético. Los procedimientos literarios actúan sobre el cuerpo.

El relato al que me estoy refiriendo está, como dije, dentro de la crónica y se ubica en un segmento de la travesía: el viaje entre Dar-es-Salam y Kigoma. Estamos en Tabora, en el hotel Golden Eagle:

El edificio del Golden era de pena: lo habían construido ya viejo hace unos veinte o treinta años, y aceptaba mansito su destino. El Golden tenía una docena de habitaciones alrededor de un patio; la mía era paredes de distintos colores, el suelo de cemento, una camita triste, su tremendo candado y el techo amenazando. El ventilador tampoco andaba. La habitación costaba cuatro dólares, desayuno incluido. (“Pole pole” 389-390)

Contrariamente a lo que cabría esperar de esta travesía “pole pole”, el relato de cinco páginas que voy a recorrer tiene el ritmo ágil y el suspenso de un buen cuento policial. La “situación inicial” es la curiosidad y el aburrimiento de nuestro cronista que lo llevan a alquilar una bicicleta y lanzarse a la aventura entre palmas, bananeros, mangos y lagartijas. Y como “algo había que hacer”, al ver un grupo de muchachos con bermudas, camisas blancas y descalzos que cortaban el pasto a la entrada de un hospital, decide sacarles una foto. Ese fue su delito, o al menos eso le informó el sargento mientras le apuntaba con un fusil viejo: “—Ésos son presos. No se puede sacarles fotos, porque los presos son propiedad del Estado. Me tiene que entregar el rollo” (392). El resto sigue las alternativas de lo que el autor llama “un clásico pobre: cómo una tontería se vuelve pesadilla.” (394) El protagonista es llevado a la prisión, después a una comisaría cercana, después le toman declaración en un cuartito, después lo dejan solo en ese cuartito durante más de una hora. Finalmente, le sueltan “un sermón edificante sobre el respeto por las leyes de los países, las propiedades del Estado y su resanta madre” y lo dejan en libertad a cambio del rollo de fotos. El cierre de este breve relato enmarcado es impecable y lo voy a transcribir:

A esta altura, supongo, el estimado lector se estará preguntando qué carajo hacía yo en un sitio como ése; yo también. La clave del buen periodismo es hacer las preguntas adecuadas. Iba en mi bicicleta, pole pole, buscando una respuesta –cabeza dura, confusión, el recuerdo de un héroe de mi infancia–, pero un ruido en la rueda trasera me impedía concentrarme en la

respuesta. En la calle, bajo un árbol frondoso, tres muchachos arreglaban bicis. Uno me chifló y señaló mi rueda, desinflada; por señas me dijo que tenían un inflador y fui. El más joven me mostró que la rueda no tenía válvula, le puso una nueva, la infló y me mostró con orgullo el trabajo terminado. Le pregunté cuánto le debía y me dijo que nada; tratamos de conversar un poco, nos sonreímos.

—Karibu. Tu taunana.

“Bienvenido. Hasta la vista”, me dijo, y yo me fui pensando que quizás esto fuera la estúpida respuesta a mi pregunta. (395)

Hay un detalle importante en este texto: en dos oportunidades el autor se refiere a sí mismo como “mzungu”, “blanco” en idioma swahili. Él es el raro en esas tierras; la crónica rechaza el recurso a la “fábula exótica” (el término es de Michel de Certeau), por ello narra los acontecimientos incorporando también la mirada que le dirigen los tanzanos de Tabora, y desde luego la imagen que ellos se hacen del extranjero. En la cultura historiográfica y etnográfica occidental moderna la inteligibilidad se establece en relación con el “otro”, sea el salvaje, el pueblo, el loco, el niño (el origen, la tradición oral, el pasado). La historiografía y otras disciplinas que se configuran en los siglos XVII y XVIII elaboran un “saber decir” que interpreta todo lo que el “otro” calla. Caparrós no construye un principio de inteligibilidad que operaría como dispositivo de comprensión. Mira, observa, narra, y en su relato también “el otro” mira, observa y habla.

La narración no es condescendiente (“el jefazo gozaba como un chanco: esa noche le contaría a sus amigos que había tenido un mzungu a su merced”); tampoco condena ni demoniza a los policías de la región (“el sargento parecía un poco arrepentido del alud que había desatado”), ni idealiza a los chicos que le arreglan la bicicleta gratis. El cuento se sostiene perfectamente en su propia consistencia narrativa. No se pone al servicio de la corrección política ni se ajusta a una perspectiva etnográfica. Es un relato que cartografía un segmento del viaje y lo hace con una historia donde los personajes hablan y actúan: son hostiles, cobardes, benevolentes, cálidos o bondadosos; provocan miedo, bronca, simpatía o gratitud. Por eso mismo el autor nos hace oír, ver y oler lo que él ve, huele y oye —recorremos con él y sufrimos con él cada vicisitud de la pesadilla— pero al mismo tiempo “vemos con los ojos de los otros que lo miran”, lo abordan, lo hostigan, juegan con él, se divierten o lo asisten.

Lo que acabo de señalar es una política de la mirada. Caparrós es consciente de que la crónica no puede dar cuenta de “lo real”, sabe que lo-que-pasó no se puede contar, pero asume el desafío del relato alejándose de la “mirada etnográfica”, precisamente aquella que inspiró a Stanley, y quizás, al propio Livingstone. Lejos de buscar un lugar seguro, estable y prestigioso desde el cual “comprender al otro”, el texto de la crónica administra la distancia: “el otro” no es indescifrable ni resulta interpretado, hay una separación que no es llenada, que permanece intacta en su diferencia, inexplicada. Ese vacío garantiza la circulación del sentido y mantiene activa la mirada del lector que no descansa en una imagen terminada, completa, idéntica a sí misma porque tal imagen no está en el repertorio

de la crónica. Esta operación es política por su resistencia al mandato ideológico y epistemológico que sostiene la vocación hermenéutica (“deberás interpretar, y si no interpretas, no conocerás”) propia del régimen historiográfico y también estético de nuestro orden cultural.

Creo que ese es el giro poderoso que se opera en las crónicas latinoamericanas contemporáneas. Los protagonistas nos miran y nos interpelan, aunque no sepamos bien cuál es la pregunta. Y esa distancia no zanjada, nunca disuelta en la pretendida superioridad del que observa e interpreta, protege la diferencia.

A modo de conclusión

Ni la presentación de mis hipótesis críticas sobre el estatuto de la crónica latinoamericana contemporánea ni este breve recorrido de lectura por los textos elegidos pretende resolver ninguno de los problemas que la crónica literaria presenta a los lectores, sino –al contrario– desplegar una vez más sus términos e invitar al posible lector de estas líneas a pensar y producir sus propias ideas al respecto.

Desde mi experiencia de lectura y desde mi interés como crítica y docente de teoría literaria, la crónica me ha permitido desarrollar ideas (algunas de ellas publicadas, otras en proceso de elaboración) y sobre todo, me ha permitido disfrutar de un género literario (hechas todas las salvedades que exige el término “género”) que se propone como un fabuloso campo de inmanencia, en el que el dinamismo de la literatura se pone en juego una vez más, demostrando su vitalidad y su permanente tensión irreductible a las clasificaciones, a las taxonomías y a cualquier tipo de ortodoxia crítica.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. Estancias: *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-textos, 2006.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Sudamericana, 2005.

de Arteaga, Alicia. “Lanata apunta al mercado más alto”. *La Nación*, 7 mar. 2001, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/lanata-apunta-al-mercado-mas-alto-nid54910/>

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, 1993.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Paidós, 1992.

Caparrós, Martín. *Lacrónica*. Planeta, 2015.

- - -. *Larga distancia*. Planeta, 1992.
- - -. "Pole pole. De Zanzíbar a Tanganica". *Mejor que ficción: Crónicas ejemplares*, editado por Jorge Carrión. Anagrama, 2012, pp. 371-403.
- de Certeau, Michel. *La escritura de la historia*. Universidad Iberoamericana, 1993.
- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Tomo 1, La Nación / Ediciones del Ornitorrinco, 1991.
- Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*. Cactus, 2003.
- - -. Spinoza: *Filosofía práctica*. Tusquets, 2004.
- Deleuze, Gilles y, Félix Guattari. *Rizoma (Introducción)*. 1974. Pre-textos, 1977.
- Escobar, Ticio. "El arte fuera de sí. Veintiséis fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura". *Imagen e intemperie*, Capital Intelectual, 2015, pp. 19-37.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Siglo XXI, 1978.
- - -. *Microfísica del poder*, editado y traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, La piqueta, 1979.
- González, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*. Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.
- Guerriero, Leila. "Me gusta ser mujer... y odio a las histéricas". *Frutos extraños (crónicas reunidas 2001-2008)*. Alfaguara, 2012, pp. 318-332.
- - -. "El rastro de los huesos". *Mejor que ficción: Crónicas ejemplares*, editado por Jorge Carrión. Anagrama, 2012, pp. 61-83.
- - -. *Zona de obras*. Anagrama, 2015.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 2, Fundamentos*, 1981.
- - -. "La palabra, el diálogo, la novela". *Semiótica 1, Fundamentos*, 1981, pp. 187-225.
- Lemebel, Pedro. *De perlas y cicatrices*. LOM, 1998.
- - -. "El desliz que desafía otros recorridos. Entrevista con Pedro Lemebel". Entrevista por Fernando Blanco y Juan G. Gelpí, *Nómada*, no. 3, 1997, pp. 93-99.

- - -. "El informe Rettig (o 'recado de amor al oído insobornable de la memoria". *De perlas y cicatrices*, pp. 102-103.

- - -. "La rabia es la tinta de mi escritura". Entrevista por Flavia Acosta. *Revista Ñ*, 14 ago. 2004, pp. 6-9.

Moure, Clelia. La voz de los cuerpos que callan. Las crónicas de Pedro Lemebel: entre la literatura y la historia. 2013. Universidad Nacional de La Plata, Tesis doctoral. Memoria Académica, <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1001/te.1001.pdf>.

Mukařovský, Ián. "Función, norma y valor estéticos como hechos sociales". 1936. *Escritos de estética y semiótica del arte*, editado por Jordi Llovet. Gustavo Gili Editor, 1977.

Perlongher, Néstor. "Los devenires minoritarios". *Prosa Plebeya*. Colihue, 1997, pp. 65-75.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. F.C.E., 1989.

Rosa, Nicolás. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Ars, 1997.

Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. F.C.E., 2005.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Ariel, 1997.

Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica, 1987.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Traducido, introducción y notas por Vital Peña, Editora Nacional, 1980.

Tinianov, Iuri. "Sobre la evolución literaria". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, compilado por Todorov Tzvetan, Siglo XXI, 2004, pp. 89-101.

Todorov, Tzvetan. "Los géneros literarios". *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 9-32.

Uribe Ugalde, Julio. "El lenguaje de las canciones en las crónicas de Pedro Lemebel". *Textos híbridos. Revista de Estudios sobre Crónica y Periodismo Narrativo*, vol. 9, no. 1, pp. 23-48, <https://textoshibridos.uai.cl/index.php/textoshibridos/article/view/141>.