

TRES PROBLEMAS DE REPRESENTACIÓN EN LA CRÓNICA LATINOAMERICANA
CONTEMPORÁNEA

THREE PROBLEMS OF REPRESENTATION IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN CHRONICLES

GERARDO JUÁREZ VÁZQUEZ
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
gerardo.juarez.vazquez@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8759-251X>

Recibido: 27 de julio de 2022

Aceptado: 21 de septiembre de 2022

Resumen

Este artículo estudia la crónica periodística en Latinoamérica a partir de tres problemas de representación presentes en el discurso contemporáneo de esta: la representación de la violencia, la representación de lo ausente y la representación de lo irrepresentable. A lo largo del trabajo se analizan las formas a través de las cuales diferentes textos periodísticos se colocan en relación con estas ideas y cómo resuelven los inherentes desafíos éticos y formales que suponen. En este sentido, los textos abarcan un amplio abanico de autores y autoras, pues el objetivo del artículo consiste en entender de qué manera se han entendido estos desafíos de la representación en un contexto como el de América Latina.

Palabras clave: crónica, violencia, calentamiento global, representación, terrorismo de Estado

Abstract

This paper examines the journalistic chronicle in Latin America based on three problems of representation present in its contemporary discourse: the representation of violence, the representation of the absent, and the representation of the nonrepresentable. Throughout the work, I analyze the ways through which different journalistic texts are placed in relation to these ideas and how they solve the inherent ethical and formal challenges that they imply. In this sense, the texts cover a wide range of authors, since the objective of the article is to understand how these challenges of representation have been understood in a context such as that of Latin America.

Keywords: Chronicle, Violence, Global Warming, Representation, Terrorism by the State

Este artículo se desarrolla a partir de la siguiente pregunta de Patricia Poblete: ¿Cómo encarar el análisis de la crónica periodística cuando las fronteras genéricas han perdido fuerza y legitimidad y, por lo mismo, ni los abordajes narratológicos ni las perspectivas historicistas resultan ya pertinentes? (134). El cuestionamiento de Poblete proviene del tratamiento que ha tenido lugar en relación con el estudio de la crónica desde hace al menos tres décadas. Por lo regular, este tipo de trabajos describe las crónicas como poseedoras de un conjunto de características textuales gracias a las cuales pueden ser consideradas como textos literarios.¹ A grandes rasgos, este acercamiento se pregunta si la crónica forma parte de la institución literaria, pregunta en cuya formulación se encuentra implícita la respuesta. Desde el ámbito académico (*La invención de la crónica*, de Susana Rotker, constituye el ejemplo principal) hasta la industria editorial (esfuerzo cristalizado en 2012 con sendas antologías de Alfaguara y Anagrama) se ha intentado emparejar crónica y literatura con el objetivo de que la segunda extienda su manto canónico hacia la primera. Se trata de un movimiento recurrente en el campo de las artes en cuanto una nueva forma expresiva empieza a atraer cierta atención crítica.²

Como menciona Poblete, abordajes de este tipo han predominado en el estudio de la crónica en los últimos años y se han vuelto insuficientes ante la complejidad creciente de estas producciones textuales (si bien, por supuesto, resultaron trascendentales para impulsar sobre la escritura periodística una notoriedad en la academia que de otro modo no habría alcanzado). Por ese motivo, resulta esencial echar mano de herramientas analíticas de otras disciplinas con el objetivo de estudiar las dificultades que la crónica, una forma de escritura caracterizada por su atención a la organización formal a la vez que preocupada por la narración de los problemas del presente, pone en circulación.

La crónica se ha asentado como uno de los géneros con mayor importancia en el panorama latinoamericano. A finales del siglo XX, por ejemplo, Tomás Eloy Martínez lo ubicaba como “el género central de la literatura argentina [...] variaciones de un género que, como el país, es híbrido y fronterizo” (ctd por

¹ Textos como *Tan real como la ficción: herramientas narrativas en periodismo* de Doménico Chiappe del 2010, *Mejor que ficción: Antología de crónica latinoamericana actual* editada por Jorge Carrión del 2012 o *Crónica y mirada* coordinada por María Angulo del 2013 enfatizan la capacidad de la crónica para ofrecer un relato cuya profundidad puede equipararse al del texto literario.

² Walter Benjamin lo expresaba de esta manera en 1936: “En vano se aplicó por de pronto mucha agudeza para decidir si la fotografía es un arte (sin plantearse la cuestión previa sobre si la invención de la primera no modificaba por entero el carácter del segundo)” (62).

Caparrós *Lacrónica* 22). En un esfuerzo por dotar de cierta estabilidad al género, Poblete entiende la crónica como aquella forma expresiva que se distingue por cultivar las siguientes estrategias: a) apela a constantes humanas universales, b) enfoca desde un punto de vista propio y original –de ahí el uso de la primera persona– y c) desarrolla el aspecto estético de la materia textual mediante el uso de recursos narrativos tradicionalmente asociados a la ficción. Poblete enfatiza la noción, frecuentemente olvidada, de que el aspecto estético está condicionado por criterios de otro tipo: “Su espesor estético deriva de cierto enfoque *hacia la realidad* que se busca encuadrar, no hacia el texto, y ese enfoque suele estar regido por un criterio ético” (136).

En este sentido, este artículo pretende movilizar la crónica contemporánea hacia debates provenientes del campo de la representación: sus límites y posibilidades. Se trata de una serie de ideas que se han desarrollado desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, articuladas en relación con procesos de diferentes contextos y que, en este estudio, tomarán como referencia los escenarios recientes de América Latina. El problema de la representación ha sido estudiado, en general, desde sus expresiones visuales, pero si seguimos la definición de César González Ochoa, es decir, como “un proceso por medio del cual se instituye un representante que, en un cierto contexto, ocupa el lugar de lo representado” (31), podemos entender la crónica como un espacio de disputa que comparte con la visualidad los desafíos de dotar de legibilidad situaciones cuyas resonancias éticas y políticas nos interpelan día con día.

En las siguientes secciones se analizarán tres grandes problemas, tanto en su vertiente formal como en su vertiente ética: cómo representar la violencia, cómo representar la ausencia y cómo representar lo irrepresentable. Cada sección expondrá las ideas principales del debate y analizará las formas a través de las cuales la crónica latinoamericana contemporánea resuelve estas dificultades mediante su escritura. La argumentación utilizará ejemplos publicados en los últimos trece años (el más lejano en el tiempo, *Contra el cambio*, apareció en 2010), una segmentación histórica apoyada en la atención crítica que el género recibe en la actualidad, a partir de esfuerzos editoriales, académicos y del mercado. Dos de los textos empezaron a circular en publicaciones exclusivamente digitales, lo cual también da cuenta del cambio en los procesos de producción y recepción que el periodismo ha experimentado durante este periodo. Estos, sin embargo, son apuntes marginales. Buscan ofrecer un panorama de cómo la crónica de esta

región hace suyas las formulaciones intelectuales en torno al problema de la representación y cómo las traduce en la organización y exposición de sus relatos.

La complejidad de la violencia

En “Violentamente visual: Los límites de la representación de la violencia”, Daniel Inclán rescata la tesis de Susan Sontag según la cual las fotografías del centro de detención de Abu Ghraib publicadas en 2004, en las que el personal al servicio de las fuerzas armadas estadounidenses aparece torturando a prisioneros musulmanes, demuestran un cambio radical en la manera de producir y circular imágenes: se convierten “en parte de un cambio radical en las formas de la violencia y en las posibilidades de su representación” (144). Para Inclán, las fotografías de Abu Ghraib marcan el final de la imagen en tanto testimonio y el inicio de ésta como prolongación de la violencia por otros medios, pues su mera existencia cumplía con el objetivo de comunicar, a enemigos reales o potenciales, las consecuencias corporales de enfrentarse al régimen: “En el caso de las imágenes de las torturas, no representaban los abusos de los soldados, los extendían, los expandían a otros tiempos y espacios” (144).

De acuerdo con Inclán, el desplazamiento de la imagen como testimonio a la imagen como prolongación de la violencia abre la puerta para discutir su dimensión estética y, en consecuencia, su extenso carácter comunicativo (145). De una manera análoga, podemos entender la crónica como una superficie de inscripción en la que están en juego estas posibilidades, pues al tratarse de un ejercicio de construcción de sentido, la naturaleza de su circulación (dirigida a un público amplio, interesado por los problemas del presente) la convierte en una relevante caja de resonancia. A través de ella, puede analizarse cómo “la violencia construye semánticas y desde ella prácticas de disciplina social, que usan a los cuerpos violentados como dispositivos que sirven para organizar conjuntos más amplios de poblaciones, a través de una producción de sensibilidades y significaciones” (Inclán 146).

El debate sobre la representación de la violencia ha adquirido importancia en los últimos años debido a la ingente producción de imágenes violentas en América Latina, donde las publicaciones caracterizadas por un tratamiento descuidado y espectacular (periódicos de la nota roja) han marcado la tendencia en este campo. En contraposición, la crónica, como afirma Inclán, ha resultado una forma expresiva especialmente capacitada para “restituir la dialéctica en las imágenes y con ello su politicidad, contribuyendo a generar espacios de crítica

social. El trabajo de la crónica ha sido muy importante en este terreno; la ruptura entre géneros periodísticos y literarios ha abierto espacios para *mirar* de otra forma la violencia” (147). Este cambio de perspectiva ha sido propiciado gracias a la impronta narrativa del género, que ha permitido “*la toma de la palabra*, tanto de los desaparecidos o asesinados, como de sus vínculos cercanos (madres, hijas, parejas, amistades). Una primera operación para restituir la dialéctica ante la violencia ha sido la de volver a cultivar la palabra” (147).

La crónica latinoamericana ha debido enfrentarse al problema de la representación de la violencia y al peligro inherente de convertirla en objeto de goce estético. Para efectuarlo, una de las vías por las que se ha optado consiste en añadir profundidad narrativa a las personas que han sido afectadas por la violencia. En “Si nos matan a dos, les matamos a cuatro”, Daniela Rea narra el asesinato de un joven en Ciudad Juárez ocurrido al mediodía, después de la inauguración de un torneo de fútbol entre pandillas organizado por el gobierno estatal. Rea construye la figura de Ernesto Acosta, el Chino, como un joven de 17 años que solía ocultar su flacura en sudaderas y pantalones holgados. “Para sepultarlo, su mamá hurgó entre sus cajones y eligió pantalones de mezclilla, una playera rosada a rayas y una gorra negra. Vistió el cadáver de su hijo con su ropa favorita”, escribe Rea (46). La focalización se desplaza del Chino hacia sus padres, Agustina y Ernesto, cuyas dificultades para pagar el velorio dan cuenta de la precariedad de su situación económica. La violencia permea el escenario de la representación, pero no en forma de estallidos espectaculares sino como el entramado sobre el que se asienta la normalidad. De este modo, incluso los victimarios aparecen en escena. Más allá de sus actos, la escritura de Rea los caracteriza a partir del miedo de ocupar una posición fácilmente prescindible en la estructura de poder:

Pero quizá sí tienen miedo. Miedo de que sus hermanos menores o novias o padres queden engarzados en esa espiral de violencia que los tiene hoy aquí, en la cima del Cerro, junto a la cruz del Manu, otro más de su pandilla asesinado a balazos cuando tenía 18 años de edad. [...] Esa espiral que diluye los límites entre la venganza y la justicia les impide pensar cómo fue que terminaron aquí. (47)

Para Inclán, la representación de la violencia supone, en última instancia, un problema de sensibilidad en la relación que establecemos en tanto espectadores

con las imágenes violentas. Esto produce dos efectos de parálisis: “la que genera el miedo (hasta el patetismo de tener miedo del miedo) y la que resulta de la indiferencia y el olvido (como dos mecanismos de sobrevivencia)” (155). Por ese motivo, la elaboración teórica de Inclán se articula en torno a la dimensión estética de la violencia, una dimensión que “altera o produce percepciones y sensaciones, un proceso que genera efectos sobre los cuerpos y la manera de percibirlos. No se refiere solo a aspectos formales; es, sobre todo, una relación entre cuerpos y las palabras que los configuran” (148).

Esta relación entre cuerpo y palabra aparece en otra crónica de Daniela Rea, “Las batallas del guerrillero”, en la que la autora reconstruye la historia de vida de Mario Cartagena López, integrante de un grupo guerrillero en México durante la década de los setenta. El texto enfatiza la relación entre cuerpo y memoria³ al poner en escena la tortura que Cartagena sufrió cuando fue detenido ilegalmente por las fuerzas militares del Estado mexicano. No obstante, aun si estas descripciones desempeñan un papel central en la crónica, el trabajo de Rea se esfuerza por describir un recorrido vital en el que estos acontecimientos no despojen al sujeto de la representación de una capacidad de agencia. En este sentido, el final de la crónica es ejemplar: Cartagena le presenta a Rea a uno de sus compañeros de trabajo, Juan José, quien formó parte del grupo paramilitar los Halcones. “El saludo es rápido: hola, mucho gusto, adiós”, escribe Rea (228). “El hombre nos despide con Dios los bendiga” (228). A continuación, Cartagena le explica a la periodista la historia de cómo Juan José se unió al grupo a los 17 años: “Fue la circunstancia de crecer en un barrio jodido, sin educación, lo que lo llevó a ser halcón”, dice Cartagena (228).

Las crónicas de Rea están puntuadas por momentos como este, en los que la violencia aparece como entramado antes que como explosión. En consonancia con la noción trabajada por Rob Nixon, se trata de ejercicios de representación de la violencia lenta. Para Nixon, la violencia lenta se refiere a una violencia que ocurre gradualmente y fuera del campo de la representación, una violencia de una capacidad destructiva dilatada, que se prolonga a través del tiempo y del espacio y que, en muchas ocasiones, no es conceptualizada como violencia. Por lo regular, menciona Nixon, la violencia es concebida como un acto inmediato en el tiempo,

³ Una relación que se vuelve presente desde el trabajo de reporteo, como lo indica el siguiente fragmento: “Comimos cochinita pibil, chile en nogada y un caldo sonoreño hecho de queso, papa y chile poblano, que lo hizo evocar su infancia. Pero fue el puchero de res el que lo inspiró para contarme detalles de sus arrestos” (Rea 217).

explosivo y espectacular, cuya erupción se traduce en una inmediata visibilidad (2). Nixon utiliza esta categoría para referirse a problemas como el cambio climático, la acidificación de los océanos o las consecuencias radioactivas de los conflictos bélicos, pero las características del concepto (una violencia difícil de representar, que transita en segundo plano de la enunciación y que, sin embargo, constituye el núcleo del problema) resultan útiles para describir los efectos de narraciones como las de Rea.

“Yo violada”, de Roberto Valencia, transita por el mismo camino. La crónica empieza de la siguiente manera:

A Magaly Peña la violaron no menos de 15 pandilleros durante más de tres horas, pero eso quizá sea lo menos importante de esta historia [...] con el paso del tiempo comprendí que son circunstanciales cuestiones como qué pandilla lo hizo, si los violadores fueron 6, 12 o 24, o en qué municipio sucedió; comprendí que lo que le pasó tiene ya muy poco de extraordinario en un país como El Salvador. (s.p.)

A lo largo del relato, Valencia analiza las dimensiones culturales, sociales y políticas que hacen posible que, en Ilopango, en el área metropolitana de San Salvador (El Salvador), una violación se cometa con la certeza de que no recibirá ningún castigo. La violencia lenta, ese entramado del que está formada la cotidianidad, queda expresado en el último diálogo del texto cuando Magaly Peña le pregunta al reportero si puede confesarle algo, “me ha contado toda su vida, Magaly”, le dice Valencia (s.p.). Ruborizada, Magaly le cuenta que los pantalones que está usando le costaron dos dólares: ropa usada. Poco antes, había dicho que unos días atrás un par de pandilleros había violado a Patty, una conocida de la colonia: “Como todas y cada una las desgracias que le ocurren, esta también la cuenta sin la más mínima expresión de extrañeza en su rostro. En vidas como la suya cosas así no son algo estridente” (s.p.).

Hacia el final de su texto, Inclán recupera el manifiesto de Glauber Rocha, “Estética del hambre”, pronunciado en 1965 durante un encuentro de cineastas. En el manifiesto, que también ha circulado como “Estética de la violencia”, Rocha enuncia dos ideas principales: no puede producirse goce estético a partir de la miseria de los otros y deben existir las condiciones para que sean los afectados quienes produzcan representaciones en las que puedan reconocerse. ¿Qué forma podrían adoptar estas ideas en la crónica contemporánea? Quizás una de las vías

podría pasar por cultivar un tipo de periodismo cercano al de Svetlana Alexiévich, incorporado al canon literario con la adjudicación del Premio Nóbel en 2015 –en el caso latinoamericano, un ejemplo podría ser *La Noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska–, esto es una historia oral en la que los afectados elaboran sus propios significados a través de un trabajo conjunto con la cronista. En esta vertiente, una escritura más respetuosa con el afectado o la afectada partiría de su experiencia para dar sentido al acontecimiento violento.

Cuerpos ausentes

Desde las dictaduras militares hasta la guerra contra el narcotráfico,⁴ el terrorismo de Estado ha producido en América Latina una figura liminal, un cuerpo que escapa a cualquier proceso de duelo: el desaparecido. Ni vivo ni muerto, el desaparecido trae consigo una ausencia de orden político que reformula la relación entre Estado y sociedad. La desaparición es una herida viva, sin sutura, en la que el dolor no cesa. “¿Qué cosa es el cuerpo cuando alguien lo desprovee de nombre, de historia, de apellido? *Que es una probabilidad*. Cuando no hay faz, ni rastro, ni huella, ni señales. *Que los iban a atraer aquí*. ¿Qué cosa es el cuerpo cuando está perdido?”, escribe Sara Uribe en *Antígona González* (70), el poema que continúa con la tradición de las Antígonas latinoamericanas y su respeto por los muertos en la pugna milenaria contra el Creonte en turno.

La figura del desaparecido supone una enorme dificultad tanto para la imagen como para la palabra: ¿cómo representar lo ausente, lo que ya no está ahí, aquel cuerpo cuya existencia ha sido negada y en cuya negación hierven los elementos de un entramado político característico de la época contemporánea? En “Imaginar la forma de la ausencia”, Ileana Diéguez se hace el mismo cuestionamiento. Para Diéguez, la invisibilización de los cuerpos pertenece al mismo orden conceptual de la espectacularización de la muerte violenta (aquellos que en *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*, ha llamado necroteatro). En este sentido, la autora se hace dos preguntas fundamentales:

¿De qué modo las supervivencias del destrozo han ido desplazándose hasta una (des)figuración que ha planteado nuevas preguntas al hiper-discutido y

⁴ Vale la pena un breve apunte: a diferencia de lo que sucedía en las dictaduras militares, el terrorismo de Estado de las últimas décadas ocurre en un entramado en el que también tienen lugar los intereses económicos y políticos de otros actores como el crimen organizado o las empresas transnacionales.

aparentemente agotado problema de la representación? ¿De qué manera los procesos del cuerpo en el ámbito de la vida y bajo circunstancias en las que está en peligro la existencia misma del cuerpo que somos, determinan los procesos representacionales en el ámbito de la estética y el arte?” (“Imaginar la forma” s.p.)

Si la desaparición llevada a cabo por el terrorismo de Estado intenta efectuar una borradura sobre lo que alguna vez fue un cuerpo, el trabajo de la representación, por el contrario, lleva a cabo un proceso de restitución. “Desde la invisibilidad y la imaginación se abre la posibilidad de volver a tocar con el recuerdo lo que fue un ser querido”, escribe Diéguez (s.p.), para quien el nacimiento de la imagen está articulado al principio de semejanza; en consecuencia, la imagen parece desempeñar la función de un soporte ritual. Para ilustrar este punto, Diéguez menciona a Araceli, madre de desaparecido: “Recuerdo a Araceli con aquel frasco de café instantáneo entre sus manos, lleno de tierra, de la tierra recogida donde uno de los sicarios le había indicado que esparcieron los restos de su hijo. Ese frasco con tierra era para ella el cuerpo de su hijo, a través de ese frasco lo imaginaba” (s.p.). La representación opera de esta forma. En el caso de la crónica periodística, la memoria se vuelve materia a través de la escritura.

“Quienes buscan a sus seres queridos escriben a contrapelo, con imágenes y restos que montan sobre sus cuerpos”, asegura Diéguez (s.p.). En “Buscar a los desaparecidos: Una crónica desde los campos de terror en Veracruz”, Violeta Santiago acompaña a una de las tantas organizaciones dedicadas a la búsqueda de personas desaparecidas. La tarea se vuelve especialmente complicada debido a la abundancia de “cocinas”, “una forma perfeccionada de la desaparición en Veracruz que significa la reducción al máximo de un cuerpo destrozado, metido en un tambo y disuelto totalmente por ácidos o combustible” (s.p.). Durante la búsqueda, las rastreadoras abren el suelo utilizando picos, palas, varillas. Están buscando huesos, un resto que pueda convertirse en memoria. “¿Hacia dónde quiero que busquemos?”, grita Mario Vergara, el coordinador del grupo de búsqueda. “¡A todos lados!”, responden las buscadoras (s.p.).

“Tendrán una fosa en las nubes allí no hay estrechez”: este verso de Paul Celan (81), escrito después de su internamiento en un campo de trabajo en Moldavia, ha expresado a través de los recursos de la poesía el hueco que se produce al modificar radicalmente la relación entre vivos y muertos. El verso se mueve en el mismo espectro sensible que casi ocho décadas después identifica

Santiago en la compañía de la Quinta Brigada Nacional de Búsqueda de Personas Desaparecidas:

Jamás había visto una forma tan arrebatadora de incertidumbre. Es algo sumamente distinto a la muerte, porque la muerte incluso parece cálida gracias a la certeza que sosiega, diáfana frente a la desaparición que es toda turbiedad: alguien se ha esfumado y no tienen idea de si la vida alcanzará para volver a verle fuera de los pensamientos (y las fotos, las pancartas, las fichas de búsqueda) o, al menos, para llenarse de paz bajo la forma de una tumba. Por eso, cuando alguien es desaparecido, lo experimenta dos veces: cuando se lo llevan y cuando le niegan a su familia la certidumbre de reclamarlo. Entonces se abren dos sepulturas invisibles: la de quien es buscado y la de quien busca. Es el sepulcro que añoran y en el que se sienten enterradas. Si la esperanza se liga a la fe de alcanzar algo que parece imposible, su símbolo se materializa en huesos desenterrados. ¿Cómo puede entonces haber una tumba sin cuerpo, sin restos, sin huesos? (s.p.)

Fosas en las nubes, tumbas sin cuerpos: en última instancia, como testimonian Celán y Santiago, el problema de la desaparición consiste, como ha argumentado Milan Kundera, en una lucha contra el poder y su capacidad de olvido (ctd por Remnick 7). En este contexto, la memoria adquiere un papel fundamental. Diéguez ha encontrado en la silueta una forma icónica cuya potencia simbólica radica en su capacidad para consagrar el acto de recordar: “Consagrando no la ausencia sino el acto de recordar, la presencia en la memoria de quienes no están. De allí el estatus ritual que alcanzan las siluetas nacidas por la necesidad de recordar, de invocar la memoria de otros prestando el propio cuerpo de los vivos” (“Imaginar la forma” s.p.).

Enfrentada al problema de la desaparición, la representación –ya escrita, ya visual– termina desplazándose hacia un sentido poco habitual en trabajos icónicos o periodísticos: la esfera ritual. Esto quiere decir que no se representa lo desaparecido. Por el contrario, lo que se busca, como argumenta Maite Garbayo en “Hacer aparecer lo que desaparece”, consiste en propiciar “prácticas de organización político-activista que ponen en entredicho al estado totalitario” (s.p.); al mismo tiempo, asegura Garbayo, se convoca a lo mágico “para hacer aparecer al desaparecido [...] Las siluetas son los desaparecidos mismos que *nos miran*

desde las paredes, son cuerpos vacíos/lLENOS que interactúan con nosotros, son presencias activadas por los afectos que han puesto en ellas quienes ofrecen sus cuerpos para realizarlas” (s.p.). En esencia, la representación activa esos cuerpos ausentes. Su potencia política se construye desde la ritualidad, desde la restitución del vínculo entre vivos y muertos, como con mucha lucidez lo describe uno de los párrafos finales de la crónica de Santiago: “Mientras tanto, en cada salida, padres, hijos, hijas y hermanos desaparecidos nos acompañan silentes desde botones, fichas, camisas y fotos colgantes. Ninguno le pertenece ya sólo a una persona. He ahí el significado de ser colectivo” (s.p.).

Dificultades de representación

La exposición *Mémoire des camps: Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*, llevada a cabo en París en 2001, trajo consigo un debate acerca de los límites de la representación. Las dos posturas antagónicas, personificadas en las figuras de Georges Didi-Huberman y Claude Lanzmann, entraron en disputa a raíz de cuatro fotografías tomadas en el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau durante el verano de 1944: en ellas aparece la labor de integrantes del Sonderkommando, “grupo de judíos obligados, bajo pena de muerte inmediata y a cambio de su precaria sobrevivencia, a realizar un trabajo atroz, como guiar a los recién llegados a las cámaras de gas, recoger sus piezas (“stücke”, como los alemanes se referían a los cadáveres), arrastrarlos a los hornos crematorios, limpiar los desechos y dispersar las cenizas” (Feldman 66). Los negativos salieron del campo al interior de un tubo de pasta de dientes y fueron escondidos por Helena Dantón, empleada del comedor de las SS (Didi-Huberman 33).

La exposición de las imágenes provocó el rechazo público de Claude Lanzmann, director del documental *Shoah*. Para Lanzmann, las imágenes traicionaban la dimensión inimaginable del acontecimiento. Esta es la idea vertebral de *Shoah*, la obra de nueve horas de duración compuesta exclusivamente por testimonios de los sobrevivientes de los campos de exterminio en la que no se incluye ninguna imagen de archivo. De esta manera, el testimonio escapa a la noción de prueba: “De acuerdo con Lanzmann”, escribe Ilana Feldman, “todo procedimiento que necesita, por medio de un documento o imagen de archivo, comprobar aquello que está diciendo, entraría en el régimen de la verificación y de la imputación, e inscribiría el testimonio en la esfera de lo que puede ser probado, impugnado o refutado” (80).

Lanzmann considera que no hay imágenes de la *shoah*: cualquier intento de llenar este vacío constituye una falta de respeto hacia la magnitud de la violencia perpetrada. En oposición a estos principios, Georges Didi-Huberman propone en *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* que las cuatro fotografías arrancadas del interior de Auschwitz-Birkenau son también “cuatro refutaciones arrebatadas a un mundo que los nazis deseaban ofuscado; es decir, sin palabras ni imágenes” (39). Ocultar estos testimonios visuales, para Didi-Huberman equivale a sacralizar las representaciones mediante su prohibición:

El discurso de lo inimaginable distingue dos regímenes diferentes y rigurosamente simétricos. Uno procede de un *estetismo*, que tiende a ignorar en la historia sus singularidades concretas. El otro procede de un *historicismo*, que tiende a ignorar las especificidades formales de la imagen. (50)

Imágenes pese a todo aboga también por el respeto a las condiciones de producción de la imagen: modificarla, *mejorarla* en un sentido técnico (recortar la puerta que enmarca la quema de cuerpos, resaltar detalles, enderezar la imagen respecto al horizonte) oscurece los medios a través de los cuales fue captada, elimina los enormes riesgos que corrieron los autores de las fotografías.

Para saber, para recordar, hay que imaginar, insiste Didi-Huberman: “No nos protejamos diciendo que imaginar eso, de todos modos –puesto que es verdad–, no podemos hacerlo, que no podremos hacerlo hasta el final” (55). Trasladado al terreno de la crónica, el debate sobre lo irrepresentable se convierte, siguiendo a Didi-Huberman, en un llamado a imaginar, a representar. Este es el último problema que analizará este artículo. En este contexto, el debate sobre lo irrepresentable no seguirá los lineamientos éticos y políticos sobre los que se sostiene la discusión entre Didi-Huberman y Lanzmann: después de todo, la naturaleza escrita del medio, la idea de visibilidad como una forma de reconocimiento y protección pública y la aceleración de la lógica noticiosa han supuesto un orden sensible en el que la prohibición de lo representado ya no tiene lugar; no obstante, este trabajo propone modular este debate para ajustarlo a la época actual; es decir, en lugar de acudir a la pregunta sobre si un acontecimiento escapa a los límites de la representación, lo que se pretende es preguntarse qué procesos no se representan, el motivo de este silencio y cómo la crónica latinoamericana se desarrolla en este campo.

Sostengo entonces que uno de los acontecimientos que en las últimas décadas ha traído consigo una serie de dificultades en lo que concierne a su representación es el calentamiento global. Mediáticamente, su presencia ha sido continúa: sin embargo, la misma complejidad del proceso, sus múltiples resonancias sociales, económicas y culturales lo han convertido en un acontecimiento sin representación. Vuelvo aquí a la noción de violencia lenta acuñada por Robert Nixon. Como se mencionaba en el primer apartado, la violencia lenta se refiere a una violencia gradual y continua, cuya visibilidad se vuelve complicada debido a su aparente normalidad. Por ese motivo, Nixon habla de una dificultad en la representación (*representational bias*) basada en la idea de qué cuenta como una muerte o una víctima; en la violencia lenta, asegura Nixon, estas se encuentran fuera del marco de inteligibilidad (13). No aparecen en la cuenta.

Frente a esta dificultad, un trabajo como *Contra el cambio* de Martín Caparrós ha establecido una forma mucho más precisa de representación del calentamiento global. Caparrós ha escrito un libro articulado como un relato de viajes en el que visita algunos de los lugares en los que las consecuencias del cambio climático ya empezaban a hacerse notar. Del Amazonas a Níger, de Sidney a Majuro, las crónicas del periodista argentino trabajan con un entresijo de datos, historias, discursos y reflexiones. En Nigeria, por ejemplo, Caparrós cuenta el relato de Fátima, una historia de vida que comienza desde la infancia y que se cruza en el presente con las políticas establecidas en relación con la situación global:

El año pasado, cuando oyó por primera vez del cambio climático, fue una revelación y sintió que tenía que hacer algo [...] Fátima sigue cocinando con leña y bosta porque no tiene otra opción, pero está por conseguir un hornito especial, promovido por una organización ambientalista, que consume mucho menos y reduce las emisiones. (64)

A diferencia de la representación mediática tradicional, *Contra el cambio* ofrece otra visión del calentamiento global gracias a que lo entiende de una forma compleja. Para Caparrós se trata, en buena medida, de un problema de repartición de la riqueza, un tema que constituye el centro de su argumentación a lo largo del libro: “El cambio climático suele presentarse como una responsabilidad común de la humanidad: todos somos culpables. El tema es en qué medida cada uno. Aquí, como casi siempre –un poco más claro que casi siempre– la generalización de la

culpa es la disolución de la culpa, un caso de estadística” (273). En ese mismo tenor, las historias que forman parte de *Contra el cambio* se vuelven legibles únicamente si atendemos a estas desigualdades: para Fátima, en Nigeria, el calentamiento global constituye un asunto urgente porque amenaza con precarizar aún más sus condiciones de vida; para Mariama, en Níger, el discurso del cambio climático se vuelve una explicación insuficiente de la pobreza del país.

Para saber hay que imaginar: la máxima de Didi-Huberman nos muestra los problemas de representación que ha provocado el cambio climático, cuya complejidad apenas ha permitido acercamientos *imaginativos* (es decir, constructores de imágenes, de sentido). El gran acierto de *Contra el cambio* opera en esta dirección: las herramientas proporcionadas por la crónica periodística le permiten *encarnar* el problema, demostrar cómo los cambios globales tienen consecuencias locales, familiares y afectivas y aprehender la situación dentro de un marco sensible que nos permita entender el problema.

Conclusiones

En los últimos años, el ejercicio de la crónica en América Latina se ha enfrentado a una serie de dificultades económicas, laborales y también conceptuales. Este artículo examinó esta última vertiente. Los textos que han surgido de la región han debido preguntarse por las posibilidades de la palabra frente a problemas de complejidad creciente. En su vertiente menos reflexiva, la crónica ha simplificado estas dificultades hasta despojarlas de su cariz político; en su modulación más autoconsciente, la analizada en este trabajo, ha comenzado su labor desde los cuestionamientos éticos y formales que supone la representación.

Quizás un factor aglutinante en los textos analizados en este trabajo sea la noción de violencia lenta de Nixon. Tanto el problema de la violencia como el de la desaparición forzada y el cambio climático suponen procesos de larga duración a los que en la cobertura informática tradicional se les encuadra desde la inmediatez y, en algunos casos, desde la espectacularidad. La violencia lenta se queda oculta en los intersticios de esa cobertura mediática.

En este sentido, la crónica periodística que se ha cultivado en América Latina en las últimas décadas ha llevado a cabo un trabajo de formulación de lenguajes para nombrar los puntos finos de estos problemas. Apelando a su muy bien establecida tradición narrativa, utiliza el marco de las historias individuales para arrojar luz sobre las consecuencias presentes en la cotidianidad. De esta manera, el texto se presenta al mismo tiempo como relato y como reflexión sobre

los alcances de la narrativa y sobre las dimensiones menos representadas de estos fenómenos. En consecuencia, la crónica se constituye como una de las formas expresivas con las herramientas adecuadas para la descripción de las violencias en la región.

Obras citadas

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Amorrortu, 2012.
- Caparrós, Martín. *Contra el cambio*. Anagrama, 2010.
- - -. *Lacrónica*. Planeta, 2016.
- Celan, Paul. *Amapola y memoria*. Ediciones Hiperión, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Paidós, 2004.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.
- - -. "Imaginar la forma de la ausencia". *Karpa Journal*, 28 ene. 2018, <https://www.calstatela.edu/al/karpa/i-di%C3%A9guez>.
- Feldman, Ilana. "Imaginar, pese a todo: problemas y polémicas en torno a la representación del Holocausto, de *Shoah* a *El hijo de Saúl*". *Acta Poética*, vol. 39, no. 2, 2018, pp. 65-96.
- Garbayo, Maite. "Hacer aparecer lo que desaparece". *Campo de Relámpagos*, 22 jul. 2018, <http://campoderelampagos.org/critica-yreviews/21/7/2018>.
- González Ochoa, César. *Apuntes acerca de la representación*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Inclán, Daniel. "Violentamente visual: Los límites de la representación de la violencia". *Interpretatio: Revista de Hermenéutica*, vol. 3, no. 2, 2018, pp. 141-157, doi: 10.19130/irh.3.2.2018.107.
- Nixon, Robert. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard UP, 2011.

- Poblete, Patricia. "Crónica narrativa contemporánea: enfoques, deslindes y desafíos metodológicos". *Literatura Mexicana*, vol. 31, no. 1, 2019, pp. 133-153.
- Rea, Daniela. *Nadie les pidió perdón: Historias de impunidad y resistencia*. Ediciones Urano, 2015.
- Remnick, David. *La tumba de Lenin: Los últimos días del imperio soviético*. Debate, 2013.
- Santiago, Violeta. "Buscar a los desaparecidos. Una crónica desde los campos de terror en Veracruz". *Distintas Latitudes*, 11 ago. 2020, <https://distintaslatitudes.net/historias/cronica/quinta-brigada-busqueda-personas-desaparecidas>.
- Uribe, Sara. *Antígona González*. Sur+ Ediciones. 2012.
- Valencia, Roberto. "Yo violada". *El Faro*, 24 jul. 2011, <https://salanegra.elfaro.net/es/201107/cronicas/4922/Yo-violada.htm>.