



**Universidad Nacional de Tucumán**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Doctorado en Humanidades**

**TESIS DE DOCTORADO**

# **La narrativa urbana en la crónica latinoamericana en el entresiglo (XX-XXI)**

Doctoranda: Ana María Chehin

Directora: Dra. Carmen Noemí Perilli

Tucumán, 2017

## ÍNDICE

<b>NOTA PRELIMINAR</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO I. SOBRE LA CRÓNICA</b>	<b>22</b>
1. EL DEBATE EN TORNO AL GÉNERO	23
Referencialidad y autonomía literaria	23
Literatura y periodismo	29
2. LOS CRONISTAS SOBRE LA CRÓNICA	37
El legado de los años 60	38
El “Nuevo Periodismo” norteamericano	42
Los cronistas contemporáneos	44
<b>CAPÍTULO II. PROCESO DE INSTITUCIONALIZACIÓN DEL GÉNERO</b>	<b>55</b>
1. LOS AÑOS 60: EL INICIO DE LA RENOVACIÓN Y SUS ANTECEDENTES	56
2. EL PROCESO DE INSTITUCIONALIZACIÓN	61
La Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano	64
Las revistas, un nuevo espacio	76

<b>CAPÍTULO III. LOS FUNDADORES</b>	<b>85</b>
1. LAS CIUDADES DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	<b>91</b>
Colombia, los orígenes	<b>93</b>
La experiencia europea	<b>102</b>
Caracas, el regreso a Latinoamérica	<b>113</b>
2. LAS CIUDADES DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ	<b>116</b>
Tucumán, la ciudad del pasado	<b>117</b>
Caracas, la ciudad del exilio	<b>121</b>
Buenos Aires, ciudad de laberintos	<b>125</b>
Las nuevas torres de Babel	<b>129</b>
Trelew, la masacre y el relato	<b>132</b>
<b>CAPÍTULO IV. NUEVOS IMAGINARIOS</b>	<b>137</b>
1. ALBERTO SALCEDO RAMOS. CRÓNICA Y VIOLENCIA	<b>139</b>
Bogotá, ciudad minada	<b>144</b>
Territorios del conflicto armado	<b>151</b>
El Chocó, entre el caribe y la selva	<b>165</b>
2. JOSEFINA LICITRA. CRÓNICA Y MUJER	<b>170</b>
Cuerpos llenos de silencio	<b>175</b>
Figuraciones de la mujer	<b>190</b>

3. JOSÉ ROBERTO DUQUE	<b>203</b>
Salsa y control (1996)	<b>206</b>
4. CRISTIAN ALARCÓN	<b>219</b>
Cuando me muera quiero que me toquen cumbia (2003)	<b>221</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>236</b>
<b>CORPUS</b>	<b>246</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>249</b>

## **NOTA PRELIMINAR**

Hace unos años la Dra. Carmen Perilli me propuso trabajar con un texto hasta entonces desconocido para mí del venezolano José Roberto Duque, *Salsa y Control*. Me encontré con una escritura de una potencia abrumadora que desafiaba todos los límites, que mezclaba, sin ninguna pretensión de armonía sino por el contrario, plena de contradicciones y fragmentarismos, la música de la salsa con el ritmo caótico de la urbe caribeña, las historias de la calle, de la gente que vive en los "bloques", el "Caracazo" de fines de los 80, tramados en un texto apasionante. Luego, fue leer. Al principio Juan Villoro, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Martín Caparrós. Más tarde, llegaron Alberto Salcedo Ramos, Julio Villanueva Chang, Leila Guerriero, Josefina Licitra, Jon Lee Anderson y una antología de las Mejores crónicas de la revista *SoHo* que me prestó mi amigo y cronista, Exequiel Svetliza. Cristian Alarcón y sus irresistibles *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* y *Si me querés, quereme transa* otra vez, fueron un quiebre. Aparecía el revés de la ciudad y sus universos de droga y violencia que en muchas ocasiones había percibido como un as amarillo y divisorio de ciertos medios que construían infiernos donde depositar miserias humanas y sujetos estigmatizados, siempre victimarios, nunca víctimas. Y así me fui encontrando con una multitud de textos que mostraban otra cosa, que contaban diferente, que no callaban, que ofrecían una posición política pero no dogmática de hechos que están ahí no más, en la propia vereda.

Decidida a emprender mis estudios de doctorado, me interesé por conocer el laboratorio de esa escritura. En 2011, participé de un taller sobre crónicas dictado por Julián Gorodischer en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) que estimuló

las primeras lecturas críticas en torno a la crónica. Aproveché ese viaje para contactar con la Fundación Tomás Eloy Martínez donde conocí a Margarita García Robayo, una joven cronista colombiana, que había asumido recientemente la dirección ejecutiva de la Fundación, tras dejar su puesto de Coordinadora de Proyectos en la FNPI. Margarita generosamente me facilitó material producido por la Fundación en Colombia y me contactó con Cristian Alarcón, con quien hice el taller “De la crónica a la *croniquelle*” al año siguiente en Buenos Aires. Fue fascinante conocer “la cocina del escritura” de sus libros, el entramado de las voces, la construcción de las escenas.

En 2013 realicé un taller con Alberto Salcedo Ramos en Tucumán, en el que escudriñamos hasta el fondo la arquitectura de sus textos, el proceso de las entrevistas, el trabajo con el tono y la tensión, el estilo. Dos años más tarde participé en el taller “Crónicas con Estilo” de Josefina Licitra, en el que a modo de “clínica”, la cronista trabajaba sobre la construcción de los textos de los participantes.

En esos años, comenzaba a gestarse la revista *Tucumán Z*, un proyecto autogestionado por los tucumanos Exequiel Svetliza, Pedro Noli, Bruno Cirnigliaro y Diego Aráoz. Con ellos tuve la oportunidad de trabajar en dos ocasiones, como colaboradora y como relatora del taller que ofrecieron en diciembre de 2016, en la Asociación de Prensa de Tucumán.

Los talleres y los vínculos que establecí y que sostengo con los escritores, me posibilitaron por un lado, repensar el lugar de la crónica y del cronista dentro campo cultural y literario y por otro, reorganizar y reajustar el corpus. Pero fundamentalmente, reafirmar en cada experiencia esa suerte de fascinación por la crónica, que además de un objeto de

estudio ha sido y es, una puerta de entrada a un universo nuevo de lecturas y personas imprescindibles.

He realizado la totalidad de esta investigación con el financiamiento de la beca de iniciación otorgada por el Consejo de Investigaciones de la UNT (CIUNT) que en 2010 me permitió definir el objeto de estudio y el plan de trabajo; y la beca doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) entre los años 2012 y 2017 mediante las cuales he concretado el Doctorado en Humanidades.

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a la Dra. Carmen Perilli, por haber compartido conmigo sus conocimientos y su experiencia con paciencia y motivación, y por haberme apoyado en los momentos más difíciles. Agradezco también a las Dra. María Jesús Benites y María Laura De Arriba, quienes con sus lecturas rigurosas y estimulantes facilitaron el trayecto de esta investigación. Gracias a mis compañeros y amigos del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Isabel Aráoz, María José Daona, Martín Aguirrez y Alejandra Huespe por la contención, la escucha y la palabra. A María del Pilar Ríos, hermana de la vida y de las letras, por su ayuda indispensable en la concreción de este trabajo.

## **INTRODUCCIÓN**

Entre fines de siglo XX y principios de siglo XXI las sociedades latinoamericanas atraviesan cambios profundos como resultado de su incorporación a la globalización y el resurgimiento de gobiernos “neo – populistas” frutos del debilitamiento del modelo neoliberal en la mayoría de las naciones. El impacto de tales transformaciones se traduce en el crecimiento desmesurado de marginales espacios urbanos, la expansión del comercio y el consumo de drogas y el aumento de los niveles de violencia.

En el imaginario literario y cultural latinoamericano coexisten, como señala Jean Franco (2003), la seducción de lo marginal, la narrativa de la globalización y el problema de la autonomía literaria. La prosa cronística hoy constituye un relato que evidencia los contextos de exclusión y marginalidad social y fisura las narrativas legítimas para dar lugar a multidiscursividades (Rossana Reguillo) a la vez que absorbe otras prácticas discursivas propias de la cultura popular: el rock, la cumbia, la salsa, el *grafitti*, el melodrama.

Parto de la hipótesis de que entre fines del siglo XX y principios del siglo XXI se advierte en América Latina una producción de textos que se traman en el cruce entre realidad y ficción y en el límite entre lo periodístico y lo literario. Estos textos que se manifiestan en el género crónica ponen en evidencia la realidad de las urbes actuales, sus complejos entramados sociales y las tensiones entre cultura letrada, cultura de masa y cultura popular y ponen en crisis los campos de saberes legítimos, lugares de poder y hablas autorizadas.

La problemática de la crónica en tanto género discursivo y la complejidad de su definición ha generado un debate presente tanto en los críticos y como en los cronistas. Las distintas formulaciones teóricas propuestas por la crítica se pueden agrupar en dos líneas. La primera contempla los estudios que parten de la hipótesis de la crónica como un género mixto en tanto resulta del cruce entre el periodismo y la literatura (Susana Rotker, Rossana Reguillo, Mónica Bernabé, Graciela Falbo, Graciela Salto, Albert Chillón) y se inaugura a partir de los trabajos fundantes de Susana Rotker *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí* (1992) y *La invención de la crónica* (2005). Apoyada en los postulados de Mijail Bajtin, la autora entiende por género "un método de conceptualización de la realidad, de composición y orientación externa e interna que en este caso oscila entre el discurso literario y el periodístico conformando un espacio propio" (2005 173).

Rotker trabaja la crónica como espacio textual híbrido o mixto, que es a la vez marginado y marginal porque ocupa un lugar incierto en las fronteras entre el periodismo y la literatura. Este género convoca, según la autora, tres condiciones necesarias. La *referencialidad* y la *actualidad*, es decir, el necesario anclaje en la realidad y la alusión directa a hechos coyunturales o mediatos que se presentan como elementos propios de lo periodístico, y la *autonomía literaria*, es decir, el valor textual que revela como material literario una vez que los hechos narrados perdieron toda significación inmediata por el paso del tiempo. La identificación de estos elementos sienta las bases para pensar la crónica más allá del período modernista.

La segunda línea intenta complejizar las posiciones anteriores. Ana María Amar Sánchez (2000) señala su preocupación por las dicotomías a las cuales la crítica acudió

para pensar tipos textuales caracterizados por la tensión entre lo real y lo ficticio. Piensa, por el contrario, que esas fricciones ponen al descubierto una relación compleja que no se resuelve a partir de oposiciones. En su ya clásico estudio sobre Rodolfo Walsh, considera que la noción de género como categoría cerrada resulta poco válida para hablar de la no-ficción en la medida en que participa de un tipo de discurso caracterizado por un trabajo particular con lo "real", histórico o testimonial y opta por la denominación de discurso narrativo no ficcional del que participa la no-ficción. Alicia Montes (2013) en un exhaustivo estudio sobre la crónica contemporánea, afirma que el relato maestro que subyace a las posturas críticas de quienes afirman su carácter híbrido "asocian la idea de género a norma, obra cerrada, cristalización de formas o reproducción" (95) dejando de lado su "vocación transformista" y por tanto menoscabando su lugar en el campo literario. Postula su carácter de categoría *transdiscursiva* en oposición a la hibridez.

En cuanto a la poética de la crónica que los escritores proponen para definirla, advierto que han generado una narrativa de legitimación del discurso cronístico con la clara intención de reposicionarla en el campo literario. Escritores como Carlos Monsiváis, Juan Villoro, Julio Villanueva Chang, Alberto Salcedo Ramos, Martín Caparrós, Boris Muñoz, entre otros, elaboran metadiscursos en los que reflexionan en torno a los alcances del género. Sus preocupaciones aluden a la referencialidad, la objetividad, el lugar de la crónica entre los discursos periodístico y literario, y, especialmente, la figura del cronista.

Mas allá de estas distinciones, que son metodológicas en tanto proponen una organización del material consultado, es indudable que los intentos de definir este tipo discursivo coinciden en que la crónica pone en cuestionamiento la idea de representación de

la realidad en tanto la referencialidad se presenta como uno de sus rasgos determinantes junto a la autonomía literaria.

Abordar la tensión entre referencialidad y autonomía literaria obliga a revisar los aportes de Raymond Williams (1997) y Hayden White (1992). Williams cuestiona la identificación que históricamente genera la crítica de lo estético con lo ficticio y que aleja al discurso literario del mundo de los acontecimientos por lo que en muchas ocasiones textos que tienen mayor grado de referencialidad ven reducida su categoría de literarios. Considera que existe una evidente multiplicidad en el acto de escribir, que la teoría literaria no debe reducir o limitar atendiendo a dicotomías realidad/ficción, objetivo/subjetivo.

Hayden White, plantea, por un lado, que el impulso de narrar los hechos tal como sucedieron es inevitable y, por otro, que existe un problema a la hora de configurar la experiencia humana en formas asimilables a estructuras de significación humanas en general en vez de específicamente culturales. Para el autor, la narrativa es un universal humano a través del cual es posible transmitir mensajes sobre una realidad común. Por lo tanto, el problema de la narrativa reside en la dificultad de presentar los acontecimientos en forma de relato. Lo que White pone en discusión al cuestionar la distinción entre el relato histórico y el literario, tiene que ver con la forma en que se tramam los sucesos y lo que se transmite a través de ellos. Al configurar históricamente un hecho por medio de la narrativa se realiza una operación discursiva que posibilita al lector familiarizarse con los hechos del pasado. Estos postulados contribuyen a pensar la crónica como un género cuya conformación se dirime en el espacio intersticial en que se tensiona con otros (géneros) y el modo particular en el que participa de la institución literaria. Si bien la referencialidad es

parte constitutiva de la crónica y de allí su anclaje periodístico, lo literario se manifiesta en el "gesto de diferenciación que permite reconfigurar la realidad empírica desde una mirada otra que resiste al relato de lo real, entendiendo lo real como solo enunciado de los hechos" (Monsiváis).

La crónica tal como hoy la conocemos es producto de la ciudad moderna y es el impulso modernizador de fines del siglo XIX el que la moldea. Si las grandes ciudades modelaron un nuevo orden social, la crónica fue un espacio textual propicio para abordar su complejidad y multiplicidad. Rotker (1992) la ubica como elemento de transición entre los siglos XIX y XX que da cuenta de las transformaciones finiseculares y de la percepción de la modernidad de los escritores de la época. Durante el modernismo el género exhibe las contradicciones del proceso de modernización y estetiza los efectos del progreso, a la vez que registra en su discurso la miseria y la explotación propias del capitalismo. Desde esta perspectiva la crónica finisecular habilita la incorporación del lenguaje literario al periodismo y de los temas que tradicionalmente pertenecieron a la esfera periodística, a la literatura.

Alicia Montes (2013) postula que a partir de la década del 70 con la publicación de *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska y el auge de la producción periodística de Gabriel García Márquez y Tomás Eloy Martínez se propicia una nueva forma de hacer periodismo en América Latina. Es desde ese momento, según la autora que el género se ubica en un espacio intersticial que cuestiona la relación literatura/periodismo, produce intercambios y explora procedimientos comunes para narrar la cotidianeidad. La narrativa cronística ensaya escrituras, experimenta con el lenguaje, y comienza a desplazarse de la marginalidad institucional para alcanzar notoria centralidad entre los años 80 y 90. Se trata, explica

Montes, de una compleja práctica de escritura, que apropiándose de un gesto pos vanguardista, organiza su entramado textual como un cruce de discursos, en el que se inscribe una posición superadora de la dicotomía alto/bajo, y una mirada culturalista deconstructiva que abre nuevas perspectivas para narrar la otredad, y pensar los vínculos entre literatura y sociedad. El perfil político y estético de la crónica hacia fines del siglo XX se va delineando a partir de esta nueva escritura. El reposicionamiento supone un inédito enfoque de los problemas relativos a la violencia, la exclusión, nuevos espacios, modos de habitar y subjetividades, las problemáticas de género, el narcotráfico, las migraciones, entre otros.

Este trayecto iniciado en los 70' se consolida con la conformación de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en 1994 en Cartagena de Indias, Colombia, a partir de la preocupación de Gabriel García Márquez "por estimular las vocaciones, la ética y la buena narración en el periodismo"<sup>1</sup> cuya constitución estuvo a cargo de Tomás Eloy Martínez quien define inicialmente el enfoque de trabajo. En adelante, la fundación organiza numerosos talleres, seminarios y encuentros en los que participan escritores consagrados de América Latina (Elena Poniatowska, Alma Guillermopietro, Sergio Ramírez, entre otros) y conforma un importante semillero de jóvenes escritores. Asimismo, Tomás Eloy Martínez expresa una inquietud idéntica a la de García Márquez de crear una fundación para promover la literatura y el periodismo joven de América Latina que luego de su muerte en 2010 da lugar a la Fundación TEM en la ciudad de Buenos Aires cuyos objetivos y actividades se encuentran en estrecha relación con los de la FNPI. Las fundaciones, revistas especializadas, talleres,

---

<sup>1</sup> Discurso Inaugural Fundación Gabriel García Márquez Para El Nuevo Periodismo Iberoamericano.

seminarios, encuentros de cronistas entre otras prácticas se erigen como instituciones que pugnan por imponer en el campo cultural latinoamericano sus condiciones prescriptivas en torno a la crónica a la vez que conforman y modelan un canon que les otorga legitimidad.

Observo entonces un doble movimiento: la crónica construye un relato que escenifica una ciudad contraria a la metrópolis del proyecto modernizador a la vez que se reposiciona y adquiere gran notoriedad a partir de la formación de fundaciones, talleres, seminarios, antologías, encuentros, que asumen una tarea prescriptiva y generan una narrativa de legitimación que la posiciona en el campo literario latinoamericano actual. Se trata de una institucionalización distinta, una organización del campo que tiene que ver con la primacía de los medios y la expansión de la oferta académica relacionada con Ciencias de la Comunicación. El rol de la FNPI es determinante en este proceso y en el reposicionamiento en el campo literario en tanto influye en la conformación de un canon de autores y obras, en las políticas y los modos de escribir.

Si bien el corpus propuesto para esta investigación se compone de autores latinoamericanos que producen sus textos entre fines del Siglo XX y principios del XXI, considero insoslayable revisar sus antecedentes inmediatos en dos fundadores del nuevo periodismo literario latinoamericano desde los 70': Gabriel García Márquez y Tomás Eloy Martínez. En relación con la crónica actual me interesa la producción del chileno Cristian Alarcón, el venezolano Luis Roberto Duque, Alberto Salcedo Ramos de Colombia y la argentina Josefina Licitra. Estos escritores ubican sus textos en espacios urbanos marginales y representan sujetos inmersos en ciudades donde la violencia y el miedo son inherentes a los complejos entramados sociales de la urbanidad latinoamericana actual. La conformación del corpus se realiza teniendo en cuenta un horizonte de época que involucra

autores cuya producción se ubica entre fines de Siglo XX y principios del XXI y que están, a excepción de Duque, vinculados a la FNPI. En el caso del venezolano, si bien, sus textos han sido considerados por la crítica (Rotker, Bencomo, Reguillo) su posición marginal respecto de la fundación me permite ver el modo en que el autor se ubica en el campo y toma un lugar de enunciación particular frente a los otros escritores.

En el corpus se observa la presencia de problemáticas concretas como violencia, ciudad y cultura popular. La violencia se instala como tema ineludible en las representaciones individuales y colectivas en la medida en que se manifiesta tempranamente desde los hechos de la conquista y en adelante, en las sucesivas revoluciones y dictaduras que marcan su historia. La prosa cronística actual asume la representación de violencias (Waldo Ansaldi y Verónica Giordano) que atraviesan a las grandes urbes latinoamericanas ya que, al centrarse en el relato de la cotidianidad urbana, remite de manera significativa a la construcción de representaciones e imaginarios sociales sobre la misma. La compilación de Susana Rotker *Ciudadanías del miedo. Violencia Urbana en América Latina* (2001) ofrece interesantes categorías para analizar los vínculos entre los sujetos y la violencia, tales como violencia (distinguiendo entre motivos, tipos y actores), seguridad ciudadana y víctimas, e identifica posibles factores de riesgo, poniendo especial atención en la incidencia del crecimiento demográfico. Los autores que integran la compilación se interrogan acerca del miedo como parte constitutiva de los procesos de comunicación.

La ciudad en los textos propuestos se configura como centro, como espacio privilegiado de la narración. La configuración del espacio urbano y los modos en que los

sujetos habitan la ciudad, son centrales en la medida en que dan cuenta de un contexto de marginalidad marcado por la pobreza, la violencia y la ausencia del Estado. Es ineludible la tesis de Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984) para pensar la manera en que las élites letradas forman parte del sistema de poder desde el régimen colonial hasta principios del siglo XX. Dentro de las ciudades materiales, el autor encuentra otra ciudad que la rige y conduce. Es la que denomina ciudad letrada porque su acción se cumple en el orden de los signos y compone “el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes” (33). Se trata de “una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociado a las funciones de poder” (*Id.*). Esas élites tienen una función particular de productores que elaboran mensajes y diseñan modelos culturales destinados a conformar ideologías públicas.

Beatriz Sarlo (2009) siguiendo los postulados de Rama distingue en su libro *Ciudad Vista. Mercancías y cultura urbana* entre ciudad escrita y ciudad real en donde además realiza un interesante análisis sobre la violencia urbana. Francine Massiello (2001) en *El arte de la transición* reflexiona sobre el borramiento de fronteras y la incorporación de elementos posmodernos en las narrativas actuales del Cono Sur. Es cabal el aporte de Michel de Certeau (1996) en cuanto a la ciudad y las prácticas que permiten su apropiación por los habitantes, y las relaciones de poder establecidas.

Las crónicas contemporáneas han rebasado los circuitos clásicos de circulación para ser publicadas en formato libro y páginas *web* de los propios autores o de temáticas afines a sus intereses, lo cual implica reflexionar también sobre la circulación y la recepción de los

bienes culturales a la luz de las nuevas tecnologías de la comunicación. Todos los autores que integran el corpus publican a través de diferentes soportes (revistas, *blogs*, libros).

La prosa crónica absorbe el entramado de narrativas de los formatos masivos de la industria cultural y los pone en tensión con las matrices culturales provenientes de las tradiciones populares. Néstor García Canclini, a través de la noción de culturas híbridas, alude a procesos de hibridación socioculturales de elementos de los sectores hegemónicos y populares. Mijail Bajtín (1998) plantea en *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento* la dinámica de constitución de la cultura popular como paralela a la oficial. Jesús Martín-Barbero (2010), en *De los medios a las mediaciones* analiza con perspectiva diacrónica las diferentes conceptualizaciones de pueblo, masa, cultura de masa, cultura popular, y el modo en que esta última se manifiesta en diferentes configuraciones discursivas tales como el folletín y el melodrama. Todos estos desarrollos teóricos han sido fecundos a la hora de pensar la relación entre crónica y cultura popular.

Al replantear el lugar del arte, la crónica cuestiona las divisiones entre arte y no arte, literatura culta y literatura popular, cultura y cultura de masas (Raymond Williams). También lo popular es abordado por Jean Franco (2003) al afirmar que este concepto está en crisis por diversas razones: su indefinición terminológica, es decir, a qué alude hoy específicamente el término; por un problema de representación dentro de las sociedades neoliberales donde los límites de clases no están definidos o bien en la medida en que los intelectuales del centro definen lo popular por su marginalidad dentro del sistema. Nelly Richards (2002) plantea diversos modos de abordar estéticamente la cultura popular sin

caer en lo que denomina “mitificación ideológica”, “romantización nostálgica” o bien “paternalismo condescendiente”.

A partir del recorrido realizado, organizo esta investigación en cuatro capítulos. En el primero indago el debate en torno al género crónica. Propongo un recorrido en el que entran en diálogo las formulaciones que la crítica propone para abordarla ya sea para plantearla como resultado del cruce entre el periodismo y la literatura (Susana Rotker, Rossana Reguillo, Carmen Perilli, Mónica Bernabé, Graciela Falbo, Graciela Salto) o bien desde su transgenericidad (Ana María Amar Sánchez, Alicia Montes). También me aproximo a las formulaciones de cronistas latinoamericanos (Rodolfo Walsh, Gabriel García Márquez, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Juan Villoro, Julio Villanueva Chang, Alberto Salcedo Ramos, Martín Caparrós, Leila Guerriero) y al Nuevo Periodismo norteamericano a partir de la propuesta de Tom Wolfe.

El segundo capítulo reconstruye el proceso de institucionalización del género. Fundaciones, editoriales, críticos, editores, congresos, talleres, seminarios establecen mediaciones que, al mismo tiempo que modelan el género, influyen no sólo en los modos de escribir, sino en la conformación de un campo intelectual en torno a ella y en el mercado editorial que la convierte en un fenómeno de consumo. Me detengo de manera particular en la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) puesto que esta institución es determinante en este proceso. Asimismo, reflexiono sobre las revistas que publican crónicas en tanto constituyen particulares modelos de publicación que tienen en común el hecho de ser espacios en los que la crónica logra un lugar propio, un nicho desde donde proyectarse. Exploro en particular el caso de *Anfibia*, *Soho* y *Etiqueta Negra* que poseen un

perfil editorial y estético diferenciado y constituyen espacios de consagración en los que el género se consolida y de *Tucumán Z*, dada su importancia en el medio local.

El tercer capítulo presenta un recorrido conceptual que vincula ciudad y crónica. La ciudad en la crónica latinoamericana se configura como centro, como espacio privilegiado de la narración. Ya desde su conformación en el período modernista, el género explora el fenómeno de irrupción de la ciudad producto del proceso de modernización de los países latinoamericanos. Profundizo los antecedentes de la crónica actual poniendo especial atención en la producción periodística de Gabriel García Márquez y Tomás Eloy Martínez, en tanto gestores de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y la Fundación Tomás Eloy Martínez. Ambos autores comparten el modo en que vinculan sus trayectorias vitales y literarias. En sus textos se advierte el modo en que la relación crónica y ciudad está mediatizada por la experiencia de vida, atravesada por coyunturas históricas particulares y se revelan novedosas formas de llevar a cabo la práctica periodística.

En el último capítulo reflexiono sobre los nuevos imaginarios que proponen los cronistas de entresiglos XX y XXI. Los dos primeros apartados se asientan en dos ejes claves en la configuración de la crónica contemporánea: violencia y mujer. La escritura de Alberto Salcedo Ramos acecha distintas zonas de la realidad colombiana actual en donde la(s) violencia(s), en sus diferentes modulaciones, se convierte en una experiencia cotidiana. El autor representa en sus textos territorios que pueden ser concebidos como “espacios de terror” (Andrea Junguito) caracterizados por la producción de paisajes de miedo, la transformación del sentido de lugar y atravesados por procesos de desterritorialización y re-territorialización en los que el otro se percibe como amenaza. Frente a la crisis de

significado que las violencias generan, las crónicas del colombiano se configuran como un espacio de representación de esa cotidianeidad en la que se entretajan los saberes marginales y orales de sujetos que han atravesado vivencias extremas. Josefina Licitra expone un gran interés por las historias de mujeres en sus crónicas. Sus textos transitan las trayectorias de destacadas artistas mientras que, en otras ocasiones, la cronista se aleja de aquellas figuraciones individuales y pone en tensión el lugar de la mujer en contextos y realidades diversas. En este apartado indago el modo en que Licitra sutura a través de su escritura los retazos de discursos fragmentados y deformados; se erige como mediadora desde un lugar de enunciación legitimado puesto que escribe y mira no sólo desde el centro del canon de la crónica latinoamericana sino desde la metrópolis.

Los dos últimos apartados de este capítulo se centran en aquellos (des) bordes del género, en los que la narración tensa al máximo el límite entre ficción y no ficción. *Salsa y Control* (1996) del venezolano José Roberto Duque y *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2004) de Cristian Alarcón presentan sujetos que habitan ciudades estalladas por el crecimiento desmesurado de la población y una urbanización que produce múltiples y diversas propuestas de hábitat que resignifican los lugares de sociabilidad (Jesús Martín-Barbero). El escenario de las metrópolis actuales posibilita conocer nuevos modos de representación de las mismas y las problemáticas que las atraviesan tales como la violencia, la desigualdad social, el narcotráfico, la explosión demográfica, los desplazamientos forzosos. En el abordaje de sus obras considero cómo absorben los formatos masivos de la industria cultural y los ponen en tensión con las matrices culturales provenientes de las tradiciones populares, especialmente los usos de la salsa en Duque y la cumbia en Alarcón. Ponen en funcionamiento un juego simultáneo de seducción y traición que por un lado se

apropia de formas populares como la salsa o la cumbia e intenta borrar las jerarquías, pero inmediatamente restituye las diferencias que distinguen a los textos de esos márgenes (Ana María Amar Sánchez).

## **CAPÍTULO I**

# **EL GÉNERO CRÓNICA: UN DEBATE**

Cada crónica es, por tanto, un debate que sólo transcribe datos inmodificables y que reclama otras palabras. Un debate inclusivo con los géneros y las formas textuales de cada momento histórico. Un debate que comienza en la propia palabra “crónica”. Un debate largo, habitual, inverterado, que viene de tiempo atrás: crónico.

*Mejor que ficción, Jorge Carrión*

## 1. EL DEBATE EN TORNO AL GÉNERO

Identifico dos tensiones centrales en torno a la problemática de la crónica como género: por un lado, referencialidad – autonomía literaria, y por otro, literatura y periodismo, ambas en relación. La primera discute el problema de representación de la realidad mientras que la segunda, piensa el modo en que el discurso literario y el periodístico se interceptan para construir un espacio propio, el de la crónica. Ambas están profundamente ligadas, pero a fin de dar cuenta del estado de la cuestión tomaré esta división como organizadora del corpus crítico.

### Referencialidad y autonomía literaria

Cuando el discurso periodístico perfila el requisito de pertenecer a lo factual -así como el discurso literario privilegió la esfera estética- apela a un recurso de legitimación y diferenciación que permita su autonomía. El recurso de la objetividad como estrategia de la escritura se fortaleció en el periodismo ya en el siglo XX, con la consolidación de las agencias internacionales de noticias.

A fines del siglo XIX, escritores latinoamericanos como José Martí, Rubén Darío, Gutiérrez Nájera, se profesionalizan a partir de sus publicaciones en los periódicos que a su

vez consolidan su posición en el mundo moderno. El acceso de nuevos sujetos a la escritura es corolario de lo que Benjamin (1973) llama la situación del arte en la era de la “reproducción técnica”. El periódico, en varios sentidos, diluye el “aura” y la exclusividad de la escritura, así como posibilita la emergencia de nuevos “autores” (15-17).

La crónica resulta un espacio de resolución donde elementos diferentes conjugan comunicación, creación, información, presiones externas y arte (Rotker 2005). La crónica modernista surge al mismo tiempo que comienzan a delimitarse los espacios propios tanto del discurso periodístico como del literario. La literatura se refugia en lo estético, mientras que el periodismo asume la representación objetiva de los hechos mayormente significantes del presente.

Uno de los aportes teóricos capitales que realiza Susana Rotker (2005) es la singularización de tres elementos constitutivos de la crónica que permiten pensar la tensión realidad – ficción. La *referencialidad*, es decir, el necesario anclaje en la realidad; la *actualidad* en tanto la referencia a hechos coyunturales o mediatos que se presentan como material propiamente periodístico y la *autonomía literaria*, el valor literario que revelan una vez que los hechos narrados y su cercanía perdieron toda significación inmediata. La autonomía textual de la crónica dentro del campo literario trasciende las problemáticas anteriormente mencionadas. Las crónicas son discursos literarios en la medida en que no pierden su valor estético con el transcurso del tiempo más allá de que los hechos representados hayan perdido completamente su estatus de actuales.

Ante el problema de la representación de la realidad no puede confundirse “la verdad” con la verosimilitud de una obra escrita en tanto sólo constituye un elemento narrativo; ni tampoco homologar la ficción a lo literario y ni considerarse como “verdadero” al

periodismo (Rotker 2005). Se trata en todo caso de una evidente multiplicidad en el acto de escribir, que la teoría literaria no debe reducir o limitar atendiendo a dicotomías realidad/ficción, objetivo/subjetivo (Williams 1997).

Existió una falsificación -un falso distanciamiento - de lo " novelesco" o de lo "imaginario" (y asociado con esto de lo "subjetivo"). Y existió una supresión asociada del hecho de escribir -la composición significativa activa - en lo que fue distinguido como lo "práctico" lo "factual" o lo "discursivo". Estas consecuencias se hallan profundamente relacionadas. Por definición trasladarse desde lo "creativo" a lo "novelesco", o "desde lo "imaginativo" a lo "imaginario", significa deformar las verdaderas prácticas del acto de escribir bajo la presión de la interpretación de formas específicas. La extrema definición negativa de "ficción" (o de mito)- un relato de aquello que no ocurrió (realmente)- depende obviamente del aislamiento de la definición opuesta, la definición de lo "real". La verdadera dimensión dentro de las principales formas -epopeya, novela, teatro, narrativa- en que surge esta cuestión de "realidad" y "ficción" constituye la serie más compleja (Williams 170).

Raymond Williams expone su preocupación por el riesgo que conllevan las divisiones que alejan o sacan del campo literario textos en la medida en que cuestionan lo que se entiende por lo "real". Esta posición es para el autor consecuencia de las teorías que responden a cosmovisiones burguesas en las que la distinción entre cultura "alta" y cultura "popular" todavía sirve como dispositivo legitimador de lo que es y no es arte. La complejidad de una cultura se halla en procesos variables e interrelaciones dinámicas y en las formaciones que los articulan<sup>2</sup> (165).

---

<sup>2</sup> Raymond Williams define las formaciones como "aquellos movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales" (161). Distingue entre formaciones dominantes, en el sentido de lo hegemónico; residuales, aquello que ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural. y emergentes, nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente (161-174).

Hayden White, en *El contenido de la forma* (1992) sostiene que el impulso de narrar los hechos tal como sucedieron es inevitable y plantea el problema de "configurar la experiencia humana en una forma asimilable a estructuras de significación humanas en general en vez de específicamente culturales" (16). La narrativa es un universal humano a través del cual es posible transmitir mensajes sobre una realidad común. Por lo tanto, la discusión reside en la dificultad de presentar los acontecimientos reales en forma de relato.

Siguiendo a Hegel, White explica que el relato histórico debe presentar no sólo una forma (la narrativa) sino también un contenido que exprese un orden político-social. Considera que "la distinción entre acontecimientos reales e imaginarios, básica en las formulaciones modernas tanto de la historia como de la ficción, presupone una noción de realidad en la que se identifica "lo verdadero" con "lo real" sólo en la medida en que puede mostrarse que el texto de que se trate tenga el carácter de narratividad" (1992a 22).

White cuestiona la distinción entre el relato histórico y el literario para poner de relieve la forma en que se tramam los sucesos y lo que se transmite a través de ellos. Al configurar históricamente un hecho por medio de la narrativa se realiza una operación discursiva que posibilita al lector familiarizarse con los hechos del pasado. La legitimidad de la convención de ficcionalidad depende de las normas y principio de la institución literaria "No se trata de saber si el acto enunciativo es o no ficticio. Se trata de verificar cómo está construido y por qué" (Perilli 1995 23).

El criterio de actualidad no debe incluir ni excluir a la crónica de la literatura o del periodismo. Lo que sí era y es un requisito de la crónica es su alta referencialidad y la temporalidad (la actualidad):

El resultado es una crónica que no saca al lector de la dimensión de la realidad de los hechos - como lo podría hacer la literatura fantástica- sino que introduce en ese plano de realidad un modo de percepción que lo mitologiza o trascendentaliza sin perder el equilibrio de lo referencial. Es un ejemplo perfecto de la crónica como literatura: perdido el aspecto de la actualidad informativa, un siglo después el texto es una obra con valor independiente. (...) he ahí una de las claves para desentrañar la confusión que tiende a descalificar la literatura referencial como tal, como si el hecho real y el sistema de representación fueran dos esferas que jamás pueden tocarse (Rotker 2005 188).

Rotker opina que, si se considera la crónica como punto de inflexión entre periodismo y literatura, se advierte que el modo de construir la autonomía de los discursos ocasiona serias deformaciones en los modos de percibir lo literario. Lo factual se percibe generalmente como propio de otras esferas, lo que produce un divorcio entre lo estético y lo literario, y lo real "como si los otros discursos escritos estuvieran eximidos de ser también representaciones elaboradas, configuraciones del mundo, [...]". Se ha confundido el referente real con el sistema de representación, como si lo objetivo de un texto fuera "la verdad" y no una estrategia narrativa" (Rotker 2005 227). De este modo evidencia los estereotipos y prejuicios que existen a la hora de comprender lo literario

Detrás de las categorizaciones convencionales acerca de "lo literario" (léase "el arte") se encierra un mecanismo de distribución del poder que margina lo creativo. La creación queda fuera del mundo productivo, útil, para adquirir un valor residual de mero placer intelectual, espiritual o a lo sumo, de entretenimiento; y el ordenamiento de la imagen del mundo se hace desde espacios diferentes del discurso escrito: el de la historia, el de la academia, el del periodismo, el de la ciencia (Rotker 2005 228).

Las crónicas están ligadas a un proceso de subjetivación donde personajes y narradores se sitúan en el relato desde la ambigüedad de pertenecer al mundo de "lo real". Por ello persiste lo visto y lo vivido como forma de legitimar lo que es narrado. El texto se ubica en la grieta que se produce entre la experiencia y su simulacro discursivo. De esta

característica se desprende la autfiguración presente en gran parte de las crónicas contemporáneas. Se trata en algunos casos de hallar una voz que pueda mediar, sin pretender efectuar ninguna traducción, entre las voces de los otros y la del propio lector. Para Mónica Bernabé, la crónica funciona como un espacio discursivo en el que un sujeto mira a su alrededor y se mira así mismo.

El discurso cronístico se recoloca frente al discurso comprensivo de la modernidad y se hace cargo de la imposibilidad de delimitar fronteras en un relato que se dirime entre lo ficticio y lo real. En este movimiento, lo real no se debilita sino que se fortalece. La crónica posibilita la yuxtaposición de versiones que se relocalizan en el relato y posee la fuerte vocación de reconstruir dialectos sociales. Al hacerlo, el hecho, los personajes, en suma, la historia narrada pierden su dimensión singular y se transforman en memoria colectiva (Rossana Reguillo).

La crónica pone en escena datos de la realidad que la cuestionan, pero no la niegan. Subraya ciertos acontecimientos nimios por encima de otros resonantes, puede dramatizar detalles triviales, pero siempre es fiel a la realidad. Tomás Eloy Martínez (2002) establece una distancia entre la función de la historia que se ocupa de reordenar la realidad y al mismo tiempo reflexiona sobre ella y el nuevo periodismo que dramatiza “los pie de página de la historia”. La realidad se estira o se retuerce, pero nunca deviene ficción. Interesa cómo se cuenta, cómo se narran los hechos.

## Literatura y periodismo

Las autoras consideradas en este corpus teórico se ubican en dos líneas de análisis. Una postula la crónica como un "híbrido" (Susana Rotker, Rossana Reguillo, Graciela Falbo, Mónica Bernabé) y otra, crítica de ésta, postula su transgenericidad (Ana María Amar Sánchez, Alicia Montes).

La primera línea se inaugura a partir de los trabajos de Susana Rotker *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí* (1992) y *La invención de la crónica* (2005)<sup>3</sup>. Apoyada en los postulados de Bajtin, la autora entiende por género "un método de conceptualización de la realidad, de composición y orientación externa e interna que en este caso oscila entre el discurso literario y el periodístico conformando un espacio propio" (2005 173).

Parte de una postura de marcado corte estructuralista y establece dos tipos de significaciones de la crónica, una centrípeta y una centrífuga, en tanto emerge del encuentro entre el discurso periodístico y el literario. Centrípeta o interna, ya que los signos lingüísticos están al servicio de la circulación del sentido del texto y, centrífuga o externa, en tanto esos signos, al mismo tiempo, dejan de ser transparentes y literales para tener un peso específico e interdependiente. Lo que constituye a las crónicas como verdaderas obras de arte proviene de la voluntad de la escritura y de la forma del discurso.

La crítica venezolana entiende que estos textos son, en tanto periodismo, un discurso representativo dependiente de la dimensión temporal, como la historia, la biografía,

---

<sup>3</sup> En el año 2000 Rotker publica *Ciudadanías del miedo* estudio que aborda junto a otros autores la crónica contemporánea poniendo especial atención a la relación crónica - violencia – medios de comunicación. Este proyecto, que parece ser el inicio de otro fecundo camino en los estudios de la autora sobre género queda trunco al morir en un accidente ese mismo año.

y extraen de su cualidad literaria estrategias como la ficcionalización, la analogía y el simbolismo. Estos recursos crean un espacio distinto del referencial: sus proposiciones no son lógicas o temporales sino de semejanza o desemejanza.

La crónica se apropia de procedimientos del periodismo y la literatura, y los reelabora a través de operaciones textuales que invierten las reglas del discurso periodístico al incorporar lo subjetivo y la supresión el orden cronológico de los hechos en la búsqueda de nuevas perspectivas y significaciones. A la vez, conserva su matriz periodística intacta: no inventa los hechos, sino que propone una mirada nueva sobre lo que relata (Rotker 2005).

Rotker define la crónica como un producto híbrido, marginado y marginal, que trabaja en la bisagra de dos instituciones, la periodística y la literaria, y que no es tomada en serio por ninguna de las dos por no estar absolutamente ni en una ni en otra. El problema de esta definición reside por un lado en que la hibridez no es una característica exclusiva de la crónica en tanto otros géneros también se fundan en ella.

Graciela Falbo (2007) realiza un aporte singular al referir que tanto el discurso literario, como espacio de la ficción y el periodístico, como testimonio de los hechos, poseen un lugar en común que es el de la narración. La crónica es, en su opinión, un texto transgénico que emparenta periodismo y literatura en la medida en que comparten el interés por conocer y reconocer el conflicto en lo "otro", aquello que lucha por ser nombrado, significado y re significado. La autora pone especial atención a la importancia del testimonio en la crónica contemporánea y le asigna el carácter de relato testimonial del complejo universo actual. Para la autora, nuevas formas de testimonio se traman formando un texto escurridizo, heterogéneo, en el que se superponen acciones y versiones, que resiste a visiones generalizadoras.

La escritora y antropóloga Rossana Reguillo (2007) problematiza la cuestión del género a partir de un interesante juego en el que "la crónica, en femenino, como relación ordenada de hechos; y en masculino, lo crónico, como enfermedad larga y habitual" (42) se instala como forma de relato que cuenta aquello que no se deja encerrar. Irrumpe en el seno de los relatos gobernables y asimilables a un límite identificable, es un texto fronterizo. La antropóloga mexicana agrega la dimensión del análisis social al binomio literatura/periodismo. Se trata de un "género síntesis" (*Id.* 47) porque revela un mundo donde se transforman las nociones de frontera y límite. No es neutro en tanto aspira a representar lo no representado y lo no representable. La teórica mexicana explica que las voces que en otro momento habían sido simples informantes para el discurso científico en la actualidad reclaman un estatus diferente en la narración. Si bien la crónica no resuelve el problema de acceso al lugar legítimo, fisura el monopolio de la voz única y pone en escena personas, situaciones, espacios anteriormente silenciados. Esto no implica llevar lo periférico a un lenguaje normalizado sino volver visible lo que queda oculto en la narración. La crónica inaugura nuevos puntos de vista y ofrece el testimonio del desasosiego latinoamericano.

Carmen Perilli en *Catálogo de ángeles mexicanos. Elena Poniatowska* (2006) pone de relieve la conflictividad de la estructura narrativa de la crónica que subyace en la mezcla de géneros discursivos y en la incorporación de la oralidad en el relato. Vinculada al testimonio, la oralidad posee una fuerte presencia en el relato cronístico contemporáneo y por tanto lo aproxima al antiguo arte de la narración oral.

Mónica Bernabé (2006) focaliza su estudio en la narrativa contemporánea y advierte en ella la emergencia de una serie textual caracterizada por un gran impulso hacia el

realismo "son narrativas urgidas por relatar y transferir algo de lo real en esforzada batalla contra la opacidad irreductible del lenguaje" (8). Conecta la problemática de su identificación genérica con la ambigüedad constitutiva de la novela que en sus orígenes narraba desde la tensión entre ficción y realidad. La crónica se constituye en un espacio en el cual la literatura intercepta con otros discursos para probar sus límites. En este sentido, es un tipo de texto de fronteras abiertas y funciones variables. Se trata de una escritura que explora nuevos horizontes y que reinstala la pregunta sobre qué es la literatura al desafiar sus límites. El discurso cronístico lleva implícito una característica intrínseca de la narrativa latinoamericana al haberse constituido como "espacio experimental que conjuga crónica, testimonio, entrevista, ensayo de interpretación, mini-ficción, narrativa documental, memorias, diario de viajes, informe etnográfico, biografía, autobiografía" (*Id.* 7).

En la impugnación de las fronteras entre géneros y discursos provenientes de prácticas diferentes se advierte la dimensión política de la escritura. Bernabé ubica las narrativas de fin de siglo XX en la tradición literaria de la literatura de no-ficción que al distanciarse de la retórica del realismo y construir un verosímil fundado en la ilusión referencial, sobrepasan la idea de erigirse simplemente como testimonio de lo real. Su propuesta dialoga con la de Josefina Ludmer quien propone el concepto de "literaturas postautónomas" (2006) para referir a escrituras del presente que atraviesan la frontera de la literatura que están afuera y adentro a la vez, en posición "diaspórica". La postautonomía como condición de la institución literaria supone superar la percepción de lo literario como esfera diferente a otras, en especial la política, así como ciertos binarismos realidad/ficción, dentro/fuera, dando lugar a "desdiferenciaciones". El concepto incluye procesos concatenados o que se producen uno al otro y que Ludmer considera claves culturales del

presente. También importan los “procesos de estetización” que dan cuenta de cómo lo político, literario, económico, tecnológico se imbrican de modo tal que habilitan nuevas formas de leer, de narrar, de circulación del libro. Si bien esta propuesta es interesante no explica en profundidad los alcances del concepto que roza lo apocalíptico (postula el fin del campo de Bourdieu<sup>4</sup>) y lo posmoderno, todo pareciera diluirse en vez de complejizarse.

Frente a las propuestas presentadas hasta aquí en las que prima la idea de la crónica como híbrido, encontramos los aportes de Alicia Montes (2013) y Ana María Amar Sánchez (2000) que cuestionan esta postura.

Alicia Montes (2013), en un exhaustivo estudio sobre la crónica contemporánea, aborda el problema de la genericidad. Apoyada en los postulados teóricos sobre género de Derrida<sup>5</sup>, opina que el relato maestro que subyace a las posturas críticas de quienes afirman su carácter híbrido "asocian la idea de género a norma, obra cerrada, cristalización de formas o reproducción" (95) dejando de lado su "vocación transformista" y por tanto menoscabando su lugar en el campo literario. Postula su carácter de categoría *transdiscursiva* en oposición a la hibridez que considera esencialista:

---

<sup>4</sup> “También parecen terminarse los enfrentamientos entre escritores y corrientes; es el fin de las luchas por el poder en el interior de la literatura. El fin del “campo” de Bourdieu, porque se borran, formalmente y en ‘la realidad’, las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo, con oposiciones en su interior. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura” (Ludmer s/n).

<sup>5</sup> “En la visión de género que propone Derrida el límite entre ley y contra-ley se vuelve indecible y juego especialmente fértil que anula todo binarismo, ya que permite ver hasta qué punto la promesa incumplida, la prescripción no seguida en la práctica, es condición de la escritura y de los géneros, su inevitable locura o productividad transformadora. Por eso deconstruye las lecturas ontológicas, taxonómicas e historicistas, poniendo el foco en los aspectos genéricos que tienen que ver con la ley del desborde, de la participación sin pertenencia y de la contaminación” (Montes 2013 71).

De ahí, que permanentemente debe justificarse su relevancia y se haya vuelto requisito indispensable para la producción, circulación, y la recepción de su escritura que ésta sea legitimada en el seno de las instituciones a través del estudio introductorio, el prólogo explicativo y el comentario autorreferencial. Paradójicamente, su reciente centralidad la ubica en el lugar del hijo bastardo que debe exhibir su árbol genealógico para proclamar sus derechos como literatura. La crónica se convierte así en la escritura díscola e indescifrable que necesita ser explicada, "normalizada" por el discurso explicativo para que el mercado editorial y las instituciones la acepten la consuman y no la rechacen como legítima (Montes 96).

La discusión que la autora plantea en torno al género es un aporte insoslayable. Sin embargo, disiento en la consideración de la crónica como "hijo bastardo", pues en la actualidad ha alcanzado autonomía en el campo cultural y ya no necesita ser explicada. Posee un lugar legítimo, al que ha llegado por efecto del mercado y un largo proceso de institucionalización, que se sostiene en el pacto con el lector. Es él quien reconoce en el género ciertos rasgos y genera una expectativa (en este sentido creo que el lector entiende la hibridez de un texto de doble apoyatura). La crónica contemporánea no responde a un estereotipo en la medida en que han proliferado una variedad de modalidades del género que marcan a su vez contrapuestas posturas estéticas y políticas. Mientras Martín Caparrós opina que "cuando un cronista empieza a hablar más de sí mismo que de la historia, deja de ser un cronista"<sup>6</sup>, Josefina Licitra, Carolina Aguirre o Gabriela Weiner narran en primera sus

---

<sup>6</sup> Julián Gorodischer recoge las discusiones que tuvieron lugar en Encuentro de la Fundación Gabriel García Márquez y Conaculta en México (2012) en un artículo publicado por la revista *Ñ* el 19/10/2012 [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/no-ficcion/Rol-cronica-America-Latina\\_0\\_795520465.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/no-ficcion/Rol-cronica-America-Latina_0_795520465.html).

propias experiencias<sup>7</sup>, mientras que otros escritores, en el extremo absoluto, optan la crónica "gonza"<sup>8</sup>.

Asimismo, es manifiesta la heterogeneidad de temas de los que la crónica se ocupa. Desde los tópicos sociales urgentes como el narcotráfico, la corrupción, la violencia, problemáticas de género, hasta recitales de rock, perfiles de figuras públicas y desconocidas, entre otros. Tal como he enunciado en la hipótesis de este trabajo el discurso cronístico evidencia las tensiones entre cultura letrada, cultura de masa y cultura popular.

Alicia Montes cuestiona ciertos discursos críticos que se apropian de los paradigmas teóricos con los que se aborda el testimonio y acaban identificándola con él. Reconoce algunas características comunes como su carácter transgenérico, pero considera al testimonio un tipo discursivo que no ha variado en tanto la crónica ha sufrido mutaciones propias del devenir histórico. Por tanto, la prosa cronística se apropia del testimonio como parte de un procedimiento discursivo. De esta manera se construye "un discurso literario heterogéneo, estructurado en una tensión estética que va del neobarroco al hiperrealismo, y centrado en la representación de lo que socialmente se construye como invisible, marginal o monstruoso (45)".

Ana María Amar Sánchez (2000) señala su preocupación por las dicotomías a las cuales la crítica acude para pensar tipos textuales caracterizados por la tensión entre lo real

---

<sup>7</sup> Por ejemplo la crónica "Espejito, espejito" de Carolina Aguirre en la que se sometió a una reducción estomacal a partir de la propuesta de la revista *Orsaí*; "Escrito en el cuerpo" en la que Josefina Licitra cuenta las múltiples operaciones que atravesó desde niña o bien "Historia de O" en la que Gabriela Weiner dona óvulos para poder contar su experiencia en primera persona.

<sup>8</sup> El periodismo "gonzo" se caracteriza por la inmersión del periodista en la historia de tal manera que llega a ser parte de ella. Muchas veces se infiltran o asumen determinados roles para vivir en primera persona lo que desean contar. Los más reconocidos exponentes del género son Emilio Fernández Cicco, Hunter Thompson, Gunter Wallraff.

y lo ficticio. Piensa, por el contrario, que esas fricciones ponen al descubierto una relación compleja que no se resuelve a partir de oposiciones. Prefiere el término no-ficción que se dirime en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como ficción ya que lo que cuenta ocurrió en verdad y la impostura que implica el lenguaje al revelar esos hechos en la escritura. Se trata de una construcción nueva, un espacio intersticial donde los límites entre géneros se fusionan y destruyen. La representación de la realidad se piensa a partir del término no-ficción, es decir, la ficción se concibe como una construcción y la ficcionalidad como un modo de narrar, un trabajo particular con el material testimonial (organización, el recorte, el montaje, la focalización) que ofrece una versión de los hechos mediante la escritura.

La noción de *discurso narrativo no ficcional* incluye textos de diversa procedencia y evita las normalizaciones propias de toda clasificación. Amar Sánchez tiene en cuenta los orígenes de la novela como género "en tanto en sus orígenes no estaban claros sus límites ni su relación con lo real" (2000 21).

Este recorrido me permite establecer un estado de cuestión de la crítica en torno a la problemática definición del género y posibilita proponer una caracterización propia, deudora de esos aportes.

Considero que la crónica es un género complejo extremadamente permeable que permite el ingreso de múltiples discursos. El cronista trama narración y descripción en un texto cuya urdimbre es lo referencial y que se (re) construye y se pone en escena a partir de un trabajo con el lenguaje. Su opción política y estética le confiere un estatuto particular ya que se encuentra fuertemente implicado en texto. Es un género elástico y confuso, cuya única certeza es el pacto con el lector fundado en la referencialidad. Dicho pacto no se

traiciona, el cronista puede valerse de cualquier artilugio para contar pero no mentir. El cronista ocupa un lugar intersticial dado no sólo por los discursos que provienen de las esferas literarias o periodísticas sino también por otros provenientes de ámbitos con lenguajes y posibilidades performativas propias como el cine, la música, el grafiti, la *web*.

## 2. LOS CRONISTAS SOBRE LA CRÓNICA

La reflexión sobre la propia escritura ha sido un ejercicio habitual en la mayoría de los escritores latinoamericanos. En el siglo XIX tanto Martí, que llama a sus crónicas "pequeñas obras fúlgidas" en contraposición a las "grandes obras majestuosas de otros tiempos", como Gutiérrez Nájera, Rubén Darío<sup>9</sup> reflexionan sobre su doble condición de periodistas y escritores.

En la segunda mitad del siglo XX y en los albores del Siglo XXI Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez, Juan Villoro, Julio Villanueva Chang, Alberto Salcedo Ramos, Martín Caparrós, Boris Muñoz, Leila Guerriero entre otros, abonan la discusión sobre la crónica y en algunos casos, publican textos en los que reflexionan sobre los alcances del género en la actualidad. Las principales problemáticas que plantean tienen que ver con el lugar de la crónica entre los discursos

---

<sup>9</sup> "Hoy, y siempre, un periodista y un escritor se han de confundir. La mayor parte de los fragmentarios son periodistas. Montaigne y de Maistre son periodistas, en un amplio sentido de la palabra. Todos los observadores y comentaristas de la vida han sido periodistas. Ahora, si os referís simplemente a la parte mecánica del oficio moderno, quedaríamos en que tan solo merecerían el nombre de periodistas los *reporters* comerciales, los de los sucesos diarios; y hasta éstos pueden ser muy bien escritores que hagan sobre un asunto árido una página interesante, con su gracia de estilo y su buen por qué de filosofía. Hay editoriales políticos escritos por hombres de reflexión y de vuelo, que son verdaderos capítulos de libros fundamentales, y eso pasa. Hay crónicas, descripciones de fiesta o ceremoniales escritas por *reporters* que son artistas, las cuales, aisladamente, tendrían cabida en obras antológicas, y eso pasa. El periodista que escribe con amor lo que escribe, no es sino un escritor como otro cualquiera" (Rubén Darío).

periodístico y literario, la referencialidad, la objetividad, la función, y especialmente, la figura del cronista<sup>10</sup>.

Es necesario establecer un corte generacional entre los escritores de los '60 – '70 y los de fin de siglo XX. Si bien sus ideas no entran en contradicción e incluso está claro que los cronistas contemporáneos han sido formados en las lecturas y la escuela del nuevo periodismo en América Latina, difieren en sus preocupaciones. Gabriel García Márquez, Carlos Monsiváis, Tomás Eloy Martínez reflexionan sobre el periodismo en general y el compromiso ético con la verdad que los interpela a poner el cuerpo tiempo completo en la profesión. En Estados Unidos el llamado "Nuevo Periodismo" constituye un hito en la narrativa en los 60 e inaugura una extensa tradición de cronistas anglosajones. Esta corriente encuentra su manifiesto en el texto homónimo de Tom Wolfe.

Los actuales periodistas latinoamericanos reflexionan sobre la construcción y el funcionamiento interno del género. La preocupación común es la visibilidad que la crónica puede otorgar a las problemáticas que emergen de los contextos históricos particulares de cada generación.

#### El legado de los años 60

La obra de Rodolfo Walsh posee una influencia decisiva en los cronistas argentinos contemporáneos. A partir de *Operación Masacre* (1957) el autor intenta romper con la narrativa anterior a los 60, introduciendo un cambio radical en las formas, un modo nuevo de

---

<sup>10</sup> Los principales ensayos de estos autores han sido reunidos en el libro "Antología de crónica latinoamericana contemporánea" editada por Darío Jaramillo Aguledo (2012) que utilizo para este trabajo.

producir y leer literatura (Amar Sánchez). Graciela Falbo (2017) explica que a diferencia del Nuevo Periodismo o del *Non Ficción* que se interesan por personajes o hechos sociales marginales, este relato se ocupa de un conjunto social víctima de la violencia y el terrorismo de estado.

En una entrevista realizada por Ricardo Piglia en 1970, Walsh declara su pretención de alejarse de la novela “burguesa” y optar por una escritura que habilite la denuncia: “Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte” (511). Walsh asume un compromiso social que se manifiesta en una forma novedosa de escritura.

En el prólogo de *A ustedes les consta. Antología de la crónica mexicana* (1980), Carlos Monsiváis considera a la crónica “reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas” (13). El mexicano asume en su vasta obra un espíritu crítico y profundamente analítico de la sociedad, la vida urbana, sus ritmos y sus personajes. Su poética no se aferra a una forma fija, introduce elementos de la cultura popular y de masas y convierte a la ironía en su recurso privilegiado.

Gabriel García Márquez entiende el periodismo como una práctica social. Esta posición se manifiesta en su labor periodística y en la voluntad de crear la Fundación Para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI). En *Crónica de una muerte anunciada* (1981) la reconstrucción periodística se realiza con herramientas de la ficción. Más tarde, realiza la operación inversa en *Noticia de un secuestro* (1996), antecedente ineludible sobre el modo de narrar el narcotráfico y ensaya el reportaje en *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile* (1986). En su opinión el periodismo escrito es un género literario cimentado en el

compromiso del periodista que apuesta por la reconstrucción detallada y verídica de los hechos. El foco está puesto en la ética del cronista que, ante todo, escucha.

El colombiano difundió la idea de un periodismo que no estuviera al servicio de las demandas económicas de los medios hegemónicos ni de la urgencia por ganar la primicia, sino fundado en un trabajo “artesanal” con certera recolección de datos y testimonios en el que la ética sea la premisa absoluta. Hay una idealización de la práctica en tanto la concibe como “el mejor oficio del mundo” y manifiesta la pasión como condición necesaria para ejercerlo.

Tomás Eloy Martínez cree como su par colombiano que el periodismo es de todas las profesiones la que menos da lugar a las verdades absolutas porque duda y pregunta donde pareciera estar todo dicho y lleno de certezas (2002 117). Posee una idea romántica sobre su labor que califica como “la profesión más arriesgada y más apasionante del mundo” (*Ibíd.*) El tucumano apuesta por un periodismo que pueda decir a través de la experiencia de una persona un drama de mayor alcance pero que no se permite la más ligera falsedad.

Martínez establece como momento fundacional del “nuevo periodismo” o “periodismo literario” la llegada de García Márquez al semanario *Momento* en Venezuela (1957). Destaca la relación entre literatura y periodismo en la obra de su par colombiano.

Enriquecido por un lenguaje de novela, transfigurado en literatura, el periodismo desplegaba ante los ojos del lector una realidad aún más viva que la del cine. Todo parecía tan nuevo como si, al cabo de un largo olvido, las cosas pudieran ser nombradas por primera vez. ¿De dónde sino de ese instante salió el afán de ir

inscribiendo el nombre verdadero de los objetos y las funciones para las que sirven, como se lee en *Cien años de soledad?* (1996).

El autor reconoce la crónica como deudora de una tradición amplia, aunque siempre masculina: las crónicas de los modernistas José Martí, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, los relatos de Euclides da Cunha compilados en *Os Sertoés*, los reportajes políticos de César Vallejo para la revista *Germinal*, las reseñas sobre cine y libros de Jorge Luis Borges, las Aguafuertes de Roberto Arlt, los medallones literarios de Alfonso Reyes en *La Pluma*, los textos editoriales de Augusto Roa Bastos en *El País* de Asunción, los cables de Juan Carlos Onetti escribía para la agencia Reuter, las columnas barrocas de Alejo Carpentier y las crónicas sociales del mexicano Salvador Novo.

El cronista es para Tomás Eloy Martínez (1996) una voz activa mediante la cual se puede pensar la realidad y reconocer sus tensiones, preguntarse el porqué de los acontecimientos. A semeja las figuras del artista y el periodista. Ambos son productores de pensamiento, tienen la misión de revelar las luces y sombras de los hombres, estimular la imaginación, provocar cambios. La distancia entre ambos está dada por la naturaleza del diálogo que cada uno de ellos establece con el público. Mientras el artista se debe fidelidad a sí mismo el periodista está obligado a pensar en su lector cuya avidéz se sacia con investigaciones honestas, información precisa y la narración contextualizada de los hechos.

Coincide con Elena Poniatowska y García Márquez en que el periodismo no es un mero modo de ganarse la vida sino una forma de vivir<sup>11</sup>.

El "Nuevo Periodismo" norteamericano

El escritor norteamericano Tom Wolfe en 1977 reflexiona sobre uno de los problemas más relevantes de la literatura de la época en un texto llamado "El Nuevo Periodismo". En él, aúna un ensayo inicial y una antología de crónicas de diversos autores a las que agrega una nota introductoria que justifica su inclusión. El texto se erige como un deliberado esfuerzo de reconocer el "Nuevo Periodismo" como género.

Aunque Wolfe explica que no se trata de un periodismo enteramente nuevo porque lo reconoce deudor de otras formas como la autobiografía y la novela, en reiteradas oportunidades afirma que se trata de una aparición de un nuevo estilo de periodismo que no tiene raíces ni tradiciones y omite la labor de Joseph Pulitzer y Charles Danah. Hay una intención fundacional en el ensayo que se arroga la creación del género y su consolidación.

Tom Wolfe realiza tres operaciones importantes: historiza, arma genealogías y define el género. Se presenta como personaje para narrar la transformación desde su propia experiencia. Wolfe acababa de terminar su doctorado en literatura norteamericana cuando

---

<sup>11</sup> "El periodismo no es una camisa que uno se pone encima a la hora de ir al trabajo. Es algo que duerme con-nosotros, que respira y ama con nuestras mismas vísceras y nuestros mismos sentimientos". (Tomás Eloy Martínez 2002 20); "El periodismo es la gran emoción, la enorme compulsión al amanecer, es el juicio de los días y el motor que nos hace salir de la cama. Es el temblor en la yema de los dedos y la palabra del teclado; es la estrella que nos brilla en los ojos, en la piel, en el ansia por atrapar la noticia y comprenderla. La noticia nos enamora y nos echamos atrás de ella; la seguimos hasta la tumba. Nunca se deja de ser periodista, es bueno recordar el dicho que un campesino mandó grabar en su machete 'cuando esta hierba pica no hay remedio en la botica'. También el periodismo no tiene remedio" (Elena Poniatowska 2016).

comienza su labor como periodista lo que lo posiciona no como una figura instruida con ambiciones de crecimiento.

El periodista norteamericano señala dos condiciones que facilitan la emergencia del Nuevo Periodismo en el país del norte. Por un lado, la posibilidad de experimentar que habilita la poca monta que al momento registran los suplementos dominicales, como por ejemplo el *New York*, donde trabaja en 1963. En su práctica experimenta con diferentes puntos de vista, ejerce un "Narrador Insolente"(29) y empieza a pensar en un lector activo que pueda ser interpelado por el texto. Por otro, el hecho de que los novelistas escapan al realismo ignorando "el fresco social" (47) que brindan los años sesenta y una ciudad como Nueva York, ávida de historias, dejando un intersticio del que los cronistas se hacen cargo.

El norteamericano identifica dos tipos imperantes de periodistas en la década del sesenta. El "especialista del pisotón" que compite desmedidamente por obtener la primicia sin respetar a sus colegas y el "especialista en reportajes" que concibe al periódico como un lugar de entrenamiento para su objetivo final de escribir una novela género de mayor legitimidad mediante el cual los escritores lograban consagrarse. Wolfe vincula la escritura de la novela *al American Dream*: "La Novela parecía el último de uno de aquellos fenomenales golpes de suerte, como encontrar oro o extraer petróleo, gracias a los cuales un norteamericano, de la noche a la mañana, en un abrir y cerrar de ojos, podía transformar completamente su destino" (16). Textos como *A sangre fría* (1966) de Truman Capote o *Honrarás a tu padre* (1971) de Gay Talese narraron extensas crónicas a partir de procedimientos ficcionales, de ahí la categoría de *non fiction*.

Me descubrió la posibilidad de que había algo nuevo en periodismo. Lo que me interesó no fue sólo el descubrimiento de que era posible escribir artículos muy fieles a

la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva (Wolfe 26).

En los años 60 comienza a gestarse, según Wolfe, un tipo de periodismo que "se leyera igual que la novela" (18). Lo que describe es el modo en que los periodistas se apropian de ciertos procedimientos de la ficción novelesca para redactar sus crónicas y dotarlas de cierta dimensión estética.

#### Los cronistas contemporáneos

Las reflexiones del mexicano Juan Villoro en "La crónica, el ornitorrinco de la prosa" (2006) y del peruano Julio Villanueva Chang en "El que enciende la luz" (2012) sintetizan las preocupaciones actuales sobre la crónica y son referencias que dialogan con las de otros reconocidos escritores. Villoro concibió una de las más difundidas definiciones del género: "el ornitorrinco de la prosa"<sup>12</sup>. Al resaltar el extenso "catálogo de influencias" que recibe, pone de relieve la enorme capacidad permeable del mismo. El mexicano seduce con su

---

<sup>12</sup> "Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la "voz de proscenio", como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar los saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona [...] La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser" (Villoro 578-579).

escritura y logra cristalizar una forma de nombrar la crónica. El problema que presenta es que tal definición se estanca en lo puramente descriptivo; probablemente su aporte más rotundo es el modo en que se identifican sus elementos, aunque no repara en la complejidad de su estructura interna. Son varios los autores que acuden a metáforas para dar cuenta de una escritura que se cifra entre fronteras solubles.

Tanto Villoro como Villanueva Chang comparten preocupaciones: la objetividad, la temporalidad, el aprovechamiento de los recursos de la narrativa, la función, los lugares del cronista y el lector. La crónica trata de sucesos en el tiempo, pero a la vez monta un simulacro que pretende narrarlos a partir de recursos narrativos para generar la ilusión de que vuelven a suceder sin atender contra la verosimilitud.

El mexicano entiende la objetividad como distanciamiento respecto de los hechos: cuando el cronista pretende ofrecerlos con indiscutible pureza es menos creíble que cuando reconoce las limitaciones de su punto de vista narrativo. “El tipo de acceso que se tiene a los hechos determina la lectura que debe hacerse de ellos. Definir la distancia que se guarda [...] autoriza a contar como *insider*, *outsider*, curioso de ocasión. A ese pacto entre el cronista y el lector podemos llamarlo objetividad” (Villoro 581). El cronista toma datos y hechos objetivos y muchas veces su estrategia discursiva es la de alejarse de lo narrado y posicionarse como un observador. Los hechos que reelabora en el texto están tamizados por su subjetividad desde la que opta por determinado tema y enfoque; no confunde subjetividad con ficción, sino que pone a prueba su honestidad.

Villanueva Chang pone especial atención al elemento referencial y critica a la prensa actual que imparte excesiva información y prioriza la inmediatez por encima de las

herramientas que permiten entender lo que verdaderamente pasa. El cronista trabaja en el intersticio de las informaciones dadas o bien desconocidas, pero que en cualquier caso, no se entienden. Los usos de la ficción le permiten narrar lo que no ocurrió “las oportunidades perdidas que afectan a los protagonistas, las conjeturas, los sueños, las ilusiones que permiten definirlos [...] La realidad, que ocurre sin pedir permiso no tiene por qué parecer auténtica. Uno de los mayores retos del cronista es narrar lo real como un relato cerrado sin que eso parezca artificial [...] Con frecuencia las crónicas pierden fuerza al exhibir las desmesuras de la realidad” (581).

Existe consenso entre ambos con relación a la figura del cronista al considerarlo un mediador entre la experiencia, el testigo y el lector. Esa mediación es posible gracias a la escritura. Villoro lo identifica con un fabulador "puro" y a su trabajo con un lento calvario. Vuelve sobre el problema del lugar de la crónica como discurso bisagra entre el periodismo y la literatura. El oficio de “cronista” se ha vuelto específico desde el inicio del siglo XX y eso ha permitido superar el prejuicio que identificaba al escritor con la idea de artista y al periodista con el artesano, reflatando la antigua disputa sobre lo que se considera o no arte. Trabaja con préstamos, practica el artificio de transmitir una verdad ajena (Villoro). Villanueva Chang considera al cronista un traductor de acontecimientos, mediador entre el hecho y lo que no se comprende de él, preocupado por el modo en que monta el simulacro de su escritura. Posee el privilegio de contar lo que sucede y lo que parece que no del modo que nadie lo ha hecho.

Hay una postura mesiánica de los cronistas acerca de su práctica, pues se perciben como repositorios de la memoria colectiva. Esto constituye una forma de legitimación muy

interesante que apunta a lo subjetivo e intenta trascender el mercado. Villoro se pregunta qué espacio puede tener la palabra desde fuera para contar el horror que sólo se conoce desde adentro y afirma que la crónica logra restituir la palabra perdida; mientras que su par peruano entiende que la tarea principal del cronista es reconstruir, ordenar y dar sentido a la memoria de ciertos hechos a partir de las voces de los testigos y la propia. La tarea de reconstrucción de la memoria se basa en el trabajo con recuerdos ajenos o propios, si es pudo ser testigo de los hechos.

Los cronistas contemporáneos van hacia la historia, se internan en la comunidad y trabajan en la recolección de lo que es la materia prima de su escritura a la manera de un etnógrafo. El interés por el trabajo de campo es una deuda directa de sus antecesores de los 60 y 70 que pusieron especial ímpetu a la reportería<sup>13</sup>. Villanueva Chang aleja al cronista del reportero en la medida que este vive apremiado por el tiempo de la noticia. La crónica permite al escritor disponer de más tiempo para la escritura dadas las exigencias del necesario trabajo de campo; sus historias deben ser verificables "Un cronista necesita para poder explicar fenómenos de estos tiempos más de obrero que de príncipe y bastante menos de escritor que de detective. La búsqueda del azar cuesta no solo tiempo, sino trabajo y dinero" (603).

El recorte de la realidad que realiza le permite poner el foco en un problema específico y administrar la tensión entre lo que se sabe y lo que se ignora, entre lo que se relata y lo que se elude. Un cronista jerarquiza y organiza información para construir una

---

<sup>13</sup> Se considera "reportería" al trabajo de campo de recolección de datos, entrevistas y fuentes diversas que contribuyan al armado de la historia.

imagen colectiva de su época (Villanueva). Existe un proceso de selección en el que algunos elementos quedan fuera. Pero el pacto de lectura que propone una crónica establece en rigor que eso que ha quedado por fuera no contradiga la historia.

La crónica en la actualidad no pretende mostrar los hechos de manera entretenida, sino que es ante todo una manera de conocer el mundo. Los relatos emergen de la cotidianeidad y de las voces de la gente que los protagoniza o experimenta. La amplitud temática que caracteriza a la prosa cronística permite ocuparse de las historias que emergen de personajes públicos como de "personas extraordinarias en su anonimato" (Villanueva 589).

Ambos cronistas ponen especial atención en la recepción de los textos. La historia no es la que está en boca de los testigos, ni la que el cronista escribe y ni la que finalmente se publica sino lo que recuerde el lector. Él es un enigma que el cronista es incapaz de descifrar o controlar. Lo que sí puede controlar es el pacto que realiza con él en la medida en que no traiciona la verdad.

Otros cronistas contemporáneos manifiestan también interés por ese interregno entre lo periodístico y lo literario evidente en la crónica. Sientan su posición frente a quienes relegan el género por considerarlo menor en sus dos procedencias "hay quienes todavía entienden el modo de acercar el periodismo a la literatura como una operación tan patética como inútil: la de llevar a un feo a la sala de cirugía o al salón de belleza" (Villanueva 599). El periodismo narrativo en América Latina ha sido considerado mucho tiempo un slogan y un malentendido: "periodismo es el adjetivo y literario el sustantivo. El triunfo de la estética sobre la ética, de la verosimilitud sobre la veracidad" (*Id.*).

Leila Guerriero, actualmente editora de la revista mexicana *Gatopardo*, cree que la crónica siempre fue literatura y se apropia de las palabras de Tomás Eloy Martínez para decir con él que el buen periodismo, cuando está bien hecho, es literatura. Su mirada, en sintonía con los postulados de Rotker, apunta a la autonomía que los textos mantienen una vez que pierden novedad "Un amigo me regaló la colección completa de *The New Yorker* en papel y algunos reportajes tienen tanta vigencia como *La metamorfosis*, de Kafka" (Ventura 2016) Su preocupación se centra en la materia narrativa, cómo contar algo. La crónica "Tres tristes tazas de té" narra con maestría una noticia policial que los medios abordaron hasta el hartazgo: los asesinatos cometidos por "Yiya" Murano. Lo novedoso reside en el particular punto de vista que se imprime al focalizar en lo perverso del personaje más allá de los crímenes que ha cometido.

Guerriero señala que se habla con más frecuencia de los aportes de la literatura al periodismo que viceversa, lo cual le resulta injusto. Alberto Salcedo Ramos (2017) coincide "Muchos grandes escritores se han referido a su deuda con el periodismo. Pienso, por ejemplo, en Gabriel García Márquez, en Albert Camus, en Truman Capote y, por supuesto, en Ernest Hemingway" (23). El colombiano expresa que el periodismo adiestra al escritor en el hallazgo de los temas esenciales para el hombre. La profesión es un "laboratorio excepcional" en donde es posible revelar la condición humana.

En el discurso de apertura del "Encuentro nuevos cronistas de indias 2" Elena Poniatowska asegura que en Latinoamérica la crónica "responde a una necesidad: manifestar lo oculto, denunciar lo indecible, observar lo que nadie quiere ver, escribir la historia de quienes aparentemente no la tienen, de los que no cuentan con la menor

oportunidad de hacerse oír"<sup>14</sup>. Es el género que más expresa las problemáticas sociales propias de la región. La mexicana otorga a la historia oral un lugar central en el relato, una forma de acercar al lector "verdades insospechadas y ajenas". Su producción revela un "estrecho contacto entre su literatura y lo social" (Perilli 2006 12).

Todas ellas<sup>15</sup>, al lado de José Joaquín Blanco, Fabrizio Mejía, Hermann Bellinghausen, Jaime Avilés y el alto Villoro somos lo que se ha dado en llamar "comprometidos". ¿Por qué lo somos? Porque damos una información que no ofrece la prensa oficial y nos esforzamos en la investigación, pero sobre todo porque al escribir vinculamos nuestra experiencia privada al destino colectivo. Si en México y en América Latina el auge del testimonio es grande, es porque en nuestros países todavía hay grandes zonas por descubrir, todavía es palpable la orfandad de grandes minorías sociales. No creo que pretendamos darle voz a quienes no la tienen (como se ha dicho en varias ocasiones) porque su voz barre con todos nosotros. Al contrario, la voz de Jesusa Palancares es poderosa porque es única y no la han cincelado las convenciones. Es a esa voz que sigo desde hace muchos años (Poniatowska).

Hablar de la crónica como escritura comprometida evoca los debates en torno al tema que proponen Antonio Gramsci, Edward Said, Jean Paul Sartre. Este último, se posiciona en contra del "arte por el arte" y observa en la literatura una función social. El escritor comprometido es aquel que tiene la intención de contribuir a que se produzcan cambios en la sociedad que lo circunda, es decir, no sólo en la condición social del hombre sino en la concepción que tiene de sí mismo. En "El existencialismo es un humanismo" (1946) Sartre plantea que el hombre está condenado a ser libre en tanto es responsable de

---

<sup>14</sup> "De Tlatelolco a #Yosoy132: crónicas de la resistencia" Discurso de apertura del "Encuentro nuevos cronistas de indias 2", organizado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes –CONACULTA- y la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano –FNPI-, en octubre de 2012. Disponible en <http://www.fnpi.org/es/fnpi/de-tlatelolco-yosoy132-cronicas-de-la-resistencia>.

<sup>15</sup> Se refiere a las mujeres periodistas asesinadas en México por su labor.

sus actos. El escritor, por ello, es responsable de lo que dice como de lo que calla porque entre el habla y el silencio, media la libertad de elegir.

Los cronistas contemporáneos apuestan a la función social de la literatura al poner en evidencia la realidad de diferentes zonas de América Latina y sus complejos entramados sociales, en donde la violencia se ha convertido en una experiencia cotidiana. Frente a la crisis de significado que ésta genera, la crónica se configura como un espacio de representación de esa cotidianeidad en la que se entretajan los saberes marginales y orales de sujetos que han atravesado vivencias extremas a través de la voz articuladora y reflexiva del cronista (Rotker 2001). En este sentido, Villoro opina que "la crónica restituye la palabra perdida y debe hablar precisamente porque no puede hablar del todo. [...] la voz del cronista es una voz delegada, producto de una desobjetivación: alguien perdió el habla o alguien la presta para que él diga en forma vicaria. Si reconoce esta limitación, su trabajo no es solo posible, sino necesario" (580).

Para Sartre, el escritor no tiene forma de evadirse de la realidad y debe abrazarse estrechamente a su época que es su única oportunidad porque está hecha para él y él para ella. Sus palabras repercuten tanto como sus silencios; debe escribir para revelar esa realidad y provocar un cambio. "Es aquí mismo donde los pleitos se ganan y se pierden" (1948 11). Refuerza la crítica al "arte por el arte" y exige al escritor el imperativo de ocuparse de su propio tiempo.

La crónica debe trascender la aspiración a detonar polémicas o simplemente dar cuenta de los hechos de un modo literario y entretenido. Es una forma de conocer el mundo y dar sentido y lógica a una experiencia (Villanueva Chang). De un modo más apocalíptico,

Martín Caparrós afirma en la antología de Darío Jaramillo Agudelo que "La crónica es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive" (608).

En el apartado "¿Qué es escribir?" Sartre expresa que si la literatura es eminentemente social, un escritor no puede escribir para sí mismo: su obra lo trasciende y está completamente fuera de su alcance, no es para él, el arte existe por y para los demás. La literatura no es tal si no se completa con la lectura de alguien que le confiere sentido. Debe existir un "esfuerzo conjugado" entre autor y lector. El sentido no reside en el lenguaje que el escritor usa para construir su objeto literario sino en la creación y revelación que un lector atento es capaz de hacer y que el escritor es incapaz de controlar. Los cronistas trabajan teniendo en cuenta el impacto y la trascendencia de sus textos. Villanueva Chang, expone:

Así la historia final no es la que sucede en la boca de los testigos ni la que un reportero le cuenta como novedad a su editor antes de llegar a la calle. No es la que el cronista acaba de escribir días después de reportarla. Tampoco es la que su editor entregará al diseñador y a la imprenta y a su página web, o la que el mismo cuelgue en su blog. No: la historia será sobre todo la que recuerde el lector. Esa aventura individual, la del entendimiento y la memoria de un lector X, es un misterio que el cronista es incapaz de controlar del todo (588).

El escritor argentino Martín Caparrós en un sugerente texto titulado "Contra los cronistas" (2008) pone de relieve uno de los rasgos más característicos del género que es su carácter político que reside en varias razones: la crónica cambia el eje y lo que se considera "información"; establece una lógica diferente a la mediática que supone que hay que ocuparse siempre de los sectores poderosos y de los otros sólo cuando el acontecimiento es trágico o cuantitativamente significativo. Frente a la imposición de un

lenguaje neutro y sin sujeto -que disfraza a los medios de portadores de "la realidad" como relato irrefutable- la crónica presenta un sujeto que mira y cuenta, al que es posible cuestionar ya que lo que dice no es "la realidad" sino una de muchas miradas posibles. La crónica es "desconfiada", "dudosa", pone en crisis las certezas, frente a la aceptación de verdades generales. Ante el anquilosamiento del lenguaje, busca nuevas formas de decir, distintas y críticas. Es política en tanto busca un lugar de diferencia y resistencia.

El discurso cronístico pone especial énfasis en los modos de narrar: ya sea que intente dar coherencia a lo inenarrable o exponga prácticas propias de la cultura popular, el cronista pugna por organizar la polifonía de voces muchas veces yuxtapuestas y dotarlas de sentido en un espacio textual que además contempla unas escenas, un tiempo y un espacio determinados.

Es posible establecer un diálogo entre la propuesta de Sartre de mediados del siglo XX y los cronistas latinoamericanos del siglo XXI, pero es necesario también marcar una distancia dados los contextos históricos disímiles en que se producen las reflexiones. La intención es pensar el modo en que los escritores contemporáneos asumen el compromiso al que alude Poniatowska.

Por un lado, hay una fuerte apuesta en la elección de los temas que se abordan, que dan visibilidad a problemáticas que la prensa clásica habitualmente descarta o relata desde un discurso cristalizado de "buenos" y "villanos". Susan Sontag (2004) explica cómo mediante un juego de montaje y construcción, las fotografías dotan de "realidad" (o de "mayor realidad") a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren

ignorar”(8)<sup>16</sup>. Por otro, considero que no es menor el hecho de poner el cuerpo en la realización de las historias. Los cronistas realizan un trabajo etnográfico que muchas veces ponen en riesgo su vida. Es conocido que muchos escritores periodistas mueren a diario por su causa cuando se sumergen en lugares donde ver, oír y -mucho más aún- contar, es en extremo peligroso, tal como lo señalaba la autora mexicana sobre el asesinato y persecución de periodistas en su país.

Las dos tensiones centrales identificadas en torno a la crónica (referencialidad – autonomía literaria y literatura-periodismo) iluminan el debate al que se somete el problema de su definición para la crítica y los escritores. Más allá de la complejidad de su estructura narrativa existe un consenso en torno al estatuto literario de un género que se apropia del código realista a partir de un gesto de subjetivación del cronista. Lo referencial está mediado por la experiencia del cronista, sus opciones estéticas y políticas, y es allí donde se tensa al máximo su relación con la ficción.

El interés por definir y caracterizar la crónica actual es también un modo de interrogarse por la literatura, sus modos de configuración y representación, la conformación del campo y el canon, la figura del escritor; el lugar de la mujer, los lectores, las instituciones, la relación con el mercado.

---

<sup>16</sup> Sontag afirma que “Las fotografías tenían la virtud de unir dos atributos contradictorios. Su crédito de objetividad era inherente. Y sin embargo tenían siempre, necesariamente, un punto de vista. Eran el registro de lo real —incontrovertibles, como no podía llegar a serlo relato verbal alguno pese a su imparcialidad— puesto que una máquina estaba registrándola. Y ofrecían testimonio de lo real, puesto que una persona había estado allí para hacerlas” (14-15). Luego agrega “Pero la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir” (23).

## **CAPÍTULO II**

# **PROCESO DE INSTITUCIONALIZACIÓN DEL GÉNERO**

“La ética debe acompañar siempre al periodismo, como el zumbido al moscardón”  
Gabriel García Márquez

## 1. LOS AÑOS 60: EL INICIO DE LA RENOVACIÓN Y SUS ANTECEDENTES

El corpus de esta investigación realiza un recorte sincrónico que enfoca la mirada en la crónica producida entre los XX y XXI, aunque no desconozco la necesidad de construir una historia del género en latinoamericana. Sin pretender realizar ese trabajo, es posible relevar estudios que destacan momentos claves en su desarrollo y que posibilitan el entendimiento de su constitución actual.

Respecto de la caracterización del género en sentido diacrónico, en general, los trabajos de este tipo se concentran en la historia de la crónica de un país particular. Se destacan los aportes de Carlos Monsiváis (1989) sobre la crónica mexicana y de Daniel Samper Pizano (2003)<sup>17</sup> sobre la colombiana. Recientemente Joaquim Ferreira dos Santos organizó y prologó la antología *As cem melhores crônicas brasileiras* (2007), priorizando un criterio cronológico que abarca desde 1850 al 2000. Otros estudios atienden al período modernista específicamente (Julio Ramos, Susana Rotker, Sonia Mattalía, Mónica Scarano).

---

<sup>17</sup> Monsiváis realiza un profundo estudio de la historia de la crónica mexicana en la antología *A Ustedes les consta* en la que abarca desde las crónicas de la conquista y establece una serie de subcategorías. Samper Pizano divide en dos tomos su *Antología de grandes crónicas colombianas (1529-1548) y (1949 - 2017)*, en cuya introducción plantea la historia de la crónica desde sus orígenes más remotos pasando por sus versiones en china, Grecia, Eslovenia, luego el medioevo para llegar finalmente a la crónica de Indias. Más tarde atiende a las costumbristas, modernistas y luego el siglo XX. Su criterio de clasificación versa sobre la distinción entre crónicas históricas que corresponden al primer tomo y las periodísticas que corresponden al segundo. El quiebre entre ambos está dado por un hecho histórico (el bogotazo) temática que aborda el último texto de la primera entrega.

Claudia Darrigrandi (2013) se preocupa por restituir una línea diacrónica y señala tres momentos claves: la crónica de Indias, la modernista y la actual, a partir de lo que se conoce como “Nuevo Periodismo” o periodismo narrativo, dentro de la cual se pueden pensar al menos dos generaciones: la de los sesenta-setenta y la de fin de siglo. La amplia distinción presenta dos problemas: uno, deja enormes silencios en los que es posible encontrar un importante corpus de crónicas<sup>18</sup> que no son jerarquizadas. El segundo, reside en incorporar la crónica de indias en la misma tradición de la crónica modernista y contemporánea. La crónica actual nace como género en el período modernista y no puede por tanto emparentarse con la crónica de indias, ya que ésta no contempla el decisivo proceso de modernidad que posibilita su emergencia. Es necesario, por tanto, revisar las características de la crónica de indias para dejar sentada la diferencia.

Walter Mignolo (1982) distingue entre los tipos discursivos propios del período colonial las cartas, las relaciones y las crónicas. El término crónica en su sentido medieval alude a un informe o anotación fuertemente marcado por su condición temporal. Es más bien una lista de acontecimientos organizada temporalmente. Los vocablos crónica e historia se utilizan como sinónimos dada su coexistencia.

es posible encontrar, al parecer, crónicas que se asemejan a las historias; y el asemejarse a la historia, según los letrados de la época, proviene del hecho de escribir crónicas no sujetándose al seco informe temporal sino hacerlo mostrando más apego

---

<sup>18</sup> Darrigrandi menciona autores como Roberto Arlt, Teófilo Cid, Carlos Droguett, Clarice Lispector, Salvador Novo, José Antonio Osorio Lizarazo, Jenaro Prieto, Alfonsina Storni, César Vallejo y Daniel de la Vega (124). Podrían agregarse también a Homero Alsina Thevenet, Enrique Raab, Germán Castro Caycedo, Daniel Samper Pizano, Alfredo Molano Bravo, Ana Lydia Vega y Luis Rafael Sánchez. Las crónicas escritas durante los años 20 y 30 son estudiadas por Viviane Mahieux en *Urban Chroniclers in Modern Latin America. The Shared intimacy of Everyday Life* (2011).

a un discurso bien escrito en el cual las exigencias de la retórica interfieren con el asiento temporal de los acontecimientos (Mignolo 76).

Hacia el siglo XVI los antiguos anales y crónicas desaparecen de manera gradual y son reemplazados por el término *historiae* que alude a una narración del tipo *gesta* o *vitae*. El término crónica se utiliza en este sentido en los escritos sobre el descubrimiento y la conquista<sup>19</sup>.

El “cronista de Indias” es un cargo instituido por la corona en 1526 y se otorga por primera vez en 1532 a Fernández de Oviedo. Quien ostenta el cargo tiene acceso a la documentación oficial y puede exigir aquellos informes que considera relevantes para su tarea (José Carlos González Boixo).

Es importante revisar el significado del término, aunque no se trate de la crónica tal como la conocemos hoy, porque los cronistas contemporáneos se apropian de la propuesta de Alejo Carpentier (2003) fundada en la antigua crónica de indias y se nombran a sí mismos como Nuevos cronistas de Indias arrebatándole al novelista su función<sup>20</sup>. Al hacerlo establecen de manera implícita continuidades y rupturas, al tiempo que asumen una filiación y un legado.

---

<sup>19</sup> Hayden White (1992) distingue entre tres tipos de relatos en la edad media. La crónica responde a una lista de sucesos que respeta un orden cronológico; los anales definen las épocas sobre las que se anotan los acontecimientos, se privilegia la descripción y el carácter temporal; la historia, por último, establece una trama que ordena cronológicamente los acontecimientos dándoles coherencia, importa lo referencial y lo discursivo, hay un sujeto que da fe de lo visto y oído.

<sup>20</sup> “El novelista latinoamericano habrá de ser el nuevo cronista de Indias de esta época profundamente atormentada, llena de mutaciones, convulsiones, revoluciones y transformaciones que se aproximan y que acabarán de darle un contorno más o menos definido de lo que está hoy a este inmenso continente de América Latina que tanto amamos y que nos pertenece a todos por igual” (Carpentier 182).

Dos estudios construyen un aparato crítico insoslayable sobre la crónica modernista: *La invención de la crónica* [1992] de Susana Rotker y *Desencuentros de la modernidad* (2009) de Julio Ramos. Ambos proporcionan un aparato crítico fecundo desde donde pensarla en alcances más amplios. Son deudores del capital aporte de Ángel Rama *Rubén Darío y el modernismo* (1970) donde pone especial atención a la prosa cronística como lugar de elaboración del lenguaje, elemento clave de la poesía del período. Es ineludible el aporte de Mónica Scarano (2013) que trabaja con las crónicas urbanas de Martí y las pone en diálogo con sus coetáneos Darío, Ugarte y Gómez Carrillo. Construye un corpus que formaliza y pone en escena la dialéctica entre modernidad y modernización en el ámbito urbano de Latinoamérica. Propone una lectura que prioriza lo discursivo al focalizar en los signos, prácticas y materialidades de la vida moderna representados en las crónicas. Scarano afirma que en cuanto a la dimensión temporal, los signos que se presentan en estas crónicas son inseparables de la época en que emergen y que estas narrativas cumplen claramente la función de construir una memoria de la cultura urbana moderna al colocar la ciudad como motivo central para difundir el proyecto modernizador en América Latina.

Ramos aborda los procesos que llevan a la autonomización del campo literario atribuida principalmente al crecimiento de la prensa en el paso del siglo XIX al XX. La crónica une lo que la modernidad presenta como fragmentario: la escritura deviene una forma de aprehender la ciudad que es imposible conocer en su totalidad; el periódico hace posible leerla. La ciudad y la modernización son los grandes tópicos que para Ramos distinguen a la crónica modernista. Al ser un género no canónico en ese entonces se

permite la representación de la vida cotidiana y de toda la novedad que involucra al contrario de la novela o la poesía (género canónico por antonomasia del período).

Susana Rotker (2005) focaliza su estudio en las crónicas de José Martí. Concibe a la crónica como un nuevo sistema de escritura, puesto que allí surge su conformación particular como encuentro entre literatura y periodismo. Reconoce el uso del término crónica ya desde la fundación de la literatura hispanoamericana, pero advierte que el mismo no contempla en tal caso la inmediatez del periodismo.

El género, entre las décadas del veinte y del sesenta, se ubica en un espacio intersticial desde el que comienza a cuestionar el binarismo literatura/periodismo, a producir intercambios y a explorar procedimientos para narrar la realidad cotidiana (Montes). Con la *Noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska se concreta el perfil político y estético que marcará el camino de la crónica hasta luego de los años 90.

La narrativa de los 70' ensaya escrituras y experimenta con el lenguaje. La crónica propone un nuevo tratamiento de los problemas relativos a la violencia, el terrorismo de estado, la exclusión, el surgimiento de nuevas subjetividades, las problemáticas de género, el sexo y el narcotráfico. El gesto escriturario se carga de sentido ético como testimonio de lo que subsiste afuera del discurso, tal como el valor político, que permite construir otros modos de mirar el mundo, al desordenar lo ordenado por la lógica del poder y habilitar nuevas perspectivas (Montes).

Entre los años 80 y 90 comienza a salir de la marginalidad institucional y alcanza notoriedad como compleja práctica de escritura. Se apropia de un ambiguo gesto

posvanguardista, se trama como cruce de discursos y abre nuevas perspectivas para narrar la otredad, y repensar los vínculos entre literatura y sociedad (Montes).

## 2. EL PROCESO DE INSTITUCIONALIZACIÓN

Revisar los antecedentes de la crónica me permite pensar la posibilidad de reconstruir el proceso de institucionalización del género, es decir, cómo logra un lugar hegemónico en la actualidad en el campo literario.

Durante el modernismo la crónica se considera una formación emergente (Williams) en tanto se erige a fines del Siglo XIX como una nueva práctica escrituraria que ejercitan escritores dedicados en su mayoría a la poesía. Ellos la consideran un género menor que existe gracias a la profesionalización del escritor en su condición de periodista. Si bien en los 60´ y 70´ autores como los que mencionamos antes –Monsiváis, Poniatowska, Tomás Eloy Martínez – se apropian del discurso cronístico y generan una copiosa producción, la novela ocupa el centro del canon y mantiene esa posición dominante durante mucho tiempo.

La crítica empieza a dotar de cierta notoriedad a la crónica entre fines de los 80´ y principios de los 90´. A fines de esta década comienza a gestarse un activo proceso de desplazamiento de los márgenes hacia el centro y se convierte en una práctica en vías de legitimación.

Para leer este reposicionamiento de la crónica me apoyo en los postulados de Pierre Bourdieu [1981] quien entiende el campo intelectual como espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos que permite una comprensión de un autor o una obra (y también de una formación cultural o política) en términos que trascienden la percepción sustancialista (el autor u obra en su existencia separada).

El punto inicial del proceso de institucionalización del género en América Latina es la creación de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) en 1996. De esta manera, se logra un control específico e institucionalizado que enseña sus prescripciones y consagra a los escritores como parte de una cultura legítima (Bourdieu). Es decir que asume los procesos de legitimación de autores y obras constituyéndose como institución mediadora (Altamirano y Sarlo) modeladora de determinadas conductas estéticas que influyen sobre lo que debe publicarse, la jerarquía de los géneros y autores, y el consumo. Por tanto la conformación del canon no queda librado al azar sino que depende de la potencia de instituciones como la FNPI en la conformación de una tradición selectiva (Williams).

Gérard Genette (1989) afirma que los géneros, subgéneros o supergéneros son categorías empíricas y como tales se encuentran a merced del devenir histórico, adquieren determinadas características, se modifican o desaparecen en la medida en que se adecúan a la producción de una época específica. Las instituciones cumplen un papel fundamental en este sentido ya que muchas de las transformaciones a las que se someten, resultan de la compleja relación entre escritores, lectores, mercado y cánones estéticos.

A partir de la segunda década del Siglo XXI una serie de sucesos dan cuenta de la consolidación de este proceso. En el año 2010 se crea la Fundación Tomás Eloy Martínez con objetivos similares a los de la FNPI. En 2012 se editan dos antologías de crónicas en español *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* y *Antología actual de la crónica latinoamericana*, ambas publicadas por prestigiosas editoriales multinacionales (Anagrama y Alfaguara) y prologadas por reconocidos escritores como Jorge Carrión y Darío Jaramillo con larga experiencia en el género. Los prólogos coinciden en reponer su derrotero histórico y sus principales características. En ambas compilaciones resuenan los nombres de Pedro

Lemebel, Martín Caparrós, Leila Guerriero, Edgardo Rodríguez Juliá, Cristian Alarcón, Julio Villanueva Chang, María Moreno, Alberto Salcedo Ramos consagrados por la crítica, el mundo editorial y los premios. Ese mismo año se realiza el “2° Encuentro de Cronistas de Indias”<sup>21</sup> y aparece la primera edición de la revista *Anfibia*. En 2013, se inicia la entrega del premio Gabriel García Márquez de periodismo narrativo (continuador el premio CEMEX-FNPI<sup>22</sup>) y la fundación se renueva estableciendo alianzas económicas que le aseguran el financiamiento de sus actividades. La periodista bielorrusa Svetlana Alexievich gana el premio Nobel de Literatura de 2015 por su labor como cronista, colocando a la crónica en un lugar de consagración internacional.

Fundaciones, editoriales, críticos, editores, congresos, talleres, seminarios establecen mediaciones que modelan el género e intentan posicionarlo en un lugar central en pugna con la marginalidad que durante mucho tiempo se le ha asignado, influyendo no sólo en los modos de escribir, sino también en la conformación de un campo intelectual en torno a ella y en el mercado editorial que la convierte en un fenómeno de consumo.

Me interesa especialmente detenerme en la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) puesto que esta institución es determinante en el proceso de institucionalización de la crónica y su reposicionamiento en el campo literario. Se trata de una estructura que logra el control del género e influye de manera decisiva en la conformación de una canon de autores y obras, en las políticas del mismo y los modos de escribir.

---

<sup>21</sup> Reunión de los principales autores, editores y promotores del periodismo narrativo de Iberoamérica en México DF , organizado por la Fundación García Márquez y CONACULTA, en la que se discutieron el estado actual de la crónica y el rol socio cultural del género.

<sup>22</sup> EL premio funcionó del 2000 al 2010 y premió a muchos que más tarde serían maestros de la FNPI: Leila Guerriero en 2010, Josefina Licitra en 2004.

### La Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano

A comienzos de la década del noventa Gabriel García Márquez pone en marcha uno de sus proyectos periodísticos más importantes: la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano. Para concretarlo convoca a colegas y amigos que comparten con él la preocupación por el oficio como Tomás Eloy Martínez quien define inicialmente el enfoque de trabajo.

Las actividades de la Fundación se inauguran con dos talleres de crónica y reportaje a cargo de Alma Guillermoprieto. Le suceden los talleres de Terry Anderson sobre información en situaciones de peligro; Tomás Eloy Martínez, sobre edición y más tarde otro de periodismo en tiempos de crisis; Phil Bennet hace el suyo sobre las tendencias de la prensa en los Estados Unidos; Stephen Ferry, sobre fotografía; Horacio Verbitsky y Tim Golden sobre periodismo investigativo, Miguel Ángel Bastenier dirige un seminario de periodismo internacional. La visión internacionalista se trasluce en la convocatoria de maestros. Si bien el objetivo es el de un “Nuevo Periodismo Iberoamericano” con énfasis en el trabajo en lengua española, se valora la importancia de la tradición norteamericana y europea, los aportes del *new journalism* y la actividad de revistas como el *New Yorker* de amplia trayectoria.

La elección del nombre no es ingenua, retoma el concepto de Nuevo Periodismo de raigambre norteamericana y agrega el gentilicio Iberoamericano. De este modo cambia radicalmente el sentido al señalar una procedencia geográfica y política diferente. Designa a una nueva forma de ejercicio periodístico, pensada y producida principalmente desde América Latina.

En aquel momento inaugural no hay una declaración, preámbulo o carta fundacional que exprese un proyecto institucional explícito. Tanto García Márquez como Martínez trazan los lineamientos centrales en relación a objetivos, misión, destinatarios, pilares, en discursos que de modo implícito operan como un PEI<sup>23</sup> que guía el horizonte de acción de la fundación<sup>24</sup>. El colombiano aprovecha el discurso de bienvenida a los alumnos del primer taller para manifestar sus motivaciones. Sugiere que la “urgente renovación del mejor oficio del mundo” (1995 2) debe hacerse desde la formación de profesionales que apabullados en las salas de redacción olvidan lo más importante que es la necesidad de conectarse “con el corazón de los lectores” (*Id.* 1) revelando una actitud romántica sobre el oficio.

La apuesta pedagógica, que remite a formas de enseñanza primitivas, es el sistema de talleres prácticos en grupos reducidos, concentrados en el análisis crítico de experiencias concretas. La sala de redacción del periódico se expone como escuela en la que las charlas espontáneas de los periodistas y sus preocupaciones constituyen “tertulias abiertas” (1996 1) o “cátedras ambulatorias” (*Ibíd.*). La FNPI fundamenta su propuesta pedagógica en la práctica del oficio. Hay una construcción particular del periodista como autodidacta, adicto a la lectura, fanático del oficio que apenas deja margen para su vida privada<sup>25</sup>. Su hipótesis es

---

<sup>23</sup> Se llama Proyecto Educativo Institucional al instrumento que recoge el diseño de un intento deliberado por construir algo. Puede ser un documento que expresa pautas para el desarrollo de la vida institucional o una creación intangible, un nuevo marco de relaciones institucionales o un cambio cultural que afecta a determinados hábitos de trabajo o a ciertos valores (Aranda).

<sup>24</sup> García Márquez pronuncia el discurso inaugural del primer taller y popularizado bajo el título de “El mejor oficio del mundo” la 52a. asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) en Los Ángeles, Estados Unidos, el octubre 7 de 1996. Un año más tarde Tomás Eloy Martínez pronuncia una conferencia ante la SIP en Guadalajara México en el que expone su postura en claro acuerdo con las ideas de su par colombiano. En ambos existe un propósito pedagógico y prescriptivo del modo en que el periodismo debe enseñarse y practicarse.

<sup>25</sup> Martín Caparrós en *Lacrónica* (2016) comparte la idea “En esos tiempos en la Argentina no había escuelas: al periodismo se llegaba así por accidentes [...] Y eso para no hablar de los bares

que la práctica hace al maestro y no su formación académica y expone como ejemplo su formación en la redacción del periódico *El Mercurio* de Cartagena y la trayectoria de Alberto Lleras Camargo, periodista y dos veces presidente de Colombia, aún sin haber alcanzado el bachiller (*Id.* 2). Esta postura da cuenta de ciertas contradicciones: se intentan soltar las ataduras académicas mientras que la propuesta se realiza desde una institución que se propone enseñar.

y éste (el maestro) no pretende ilustrar a sus talleristas con dogmas teóricos y prejuicios académicos, sino foguearlos en mesa redonda con ejercicios prácticos, para tratar de transmitirles sus experiencias en la carpintería del oficio. pues el propósito no es enseñar a ser periodistas, sino mejorar con la práctica a los que ya lo son. no se hacen exámenes ni evaluaciones finales, ni se expiden diplomas ni certificados de ninguna clase: la vida se encargará de decidir quién sirve y quién no sirve (1996 6-7).

La ética, la creatividad y el ejercicio son en opinión del García Márquez condiciones indispensables. El periodismo entendido como “servicio público” se opone a la “sacralización de la primicia” (1996 3). Establece tres pilares de una buena formación periodística: las aptitudes y las vocaciones, la certidumbre de que todo el periodismo debe ser investigativo y la ética como condición insoslayable de la profesión “debe acompañar siempre al periodismo como el zumbido al moscardón” (*Id.* 6).

Los talleres se definen como “experimentales e itinerantes”. Se piensan como experiencia piloto con el afán de desarrollar en los jóvenes una especialidad específica - reportaje, edición, entrevistas de radio y televisión, y tantas otras – guiados por un “veterano del oficio” (1996 6). Esta metodología aún sigue vigente e inclusive se refuerza con las

---

trasnochados, los olores a rancio y a tabaco, los secretos, la camaradería, todo eso que entonces parecía parte inseparable del oficio” (14).

posibilidades que aporta la *web*. Por otro lado, se observa que en la concreción de los mismos la perspectiva de enseñanza es amplia en términos de temáticas y alcances.

La actuación de la Fundación se piensa como una gesta que García Márquez llama “operación de rescate” (1996 8) y el periodismo, como “una pasión insaciable que sólo puede digerirse y humanizarse por su confrontación descarnada con la realidad” (*Ibíd.*). Hay un tono mesiánico en la concepción del periodismo y del papel que ocupa la fundación. La FNPI declara que no desea hacer activismo público, pero que sí posee un serio compromiso como el fortalecimiento de la democracia, la defensa de la libertad de expresión y de los derechos humanos. Mantiene fuertes alianzas con otras instituciones, es representante de América Latina en la junta directiva y fundadora de “El Foro Global para el Desarrollo de Medios” y participa del “Comité nacional de impulso al proceso de reparación colectiva de periodistas”, en el marco de la “Ley de víctimas” vigente en Colombia.

Miguel Ángel Marco del Bravo (2015) al historizar la fundación señala cuatro etapas constitutivas: la primera, de puesta en marcha de la idea y los talleres entre 1995 y 2000, la segunda, entre 2000 y 2006 en la que si bien se pretende un plan de expansión es un período de gran incertidumbre; durante la tercera, entre 2007 y 2013, se produce un recambio de los grandes maestros y a razón de las dificultades económicas, se decide la implementación de un plan estratégico de cinco años; la cuarta y última, apuesta fuertemente por el premio García Márquez de Periodismo.

Coincido con Marco del Bravo en que, si bien es invaluable el aporte de la FNPI al mejoramiento del periodismo a través de la formación de periodistas, al mismo tiempo es visible la imposibilidad de administrar, ordenar y catalogar la innumerable producción en términos de experiencias, relatorías, videos, recursos en general, que constituyen un archivo

descomunal, pero que sin un debido atendimento resulta inútil. “Hay en la web cuidada, y entre las paredes de la casa de la calle San Juan de Dios, un acervo cultural y periodístico impagable pero diseminado y por catalogar” (Marco del Bravo 11).

Desde sus inicios la fundación posee su sede física en Cartagena de Indias, pero en la actualidad la *web* es su sede virtual que le permite una presencia internacional. La plataforma es un enorme acervo donde se encuentran desde un consultorio ético hasta relatorías, textos, entrevistas, crónicas, autores, talleres, maestros, discursos, libros, premios, convocatorias. A la vez es posible conectar a través de *links* de acceso a revistas y otros sitios afines. Esta abundancia sin duda constituye un valioso registro, pero a la vez resulta apabullante.

La información sobre la FNPI ha sido editada por la propia institución en el texto *La fundación de Gabo. Taller de periodismo en transformación* (2014) disponible en la plataforma (en español y portugués). Se trata de una clara y ordenada historia de la fundación, sus lineamientos principales, sus cifras, etc. El informe incluye fotos, gráficos, testimonios y está organizado en cuatro apartados llamados líneas de actuación: narración periodística, ética periodística y sostenibilidad de los medios, investigación y cobertura de temas claves para América Latina, innovación y medios digitales y estímulos a la calidad periodística.

A pesar de presentarse como informe de las actividades 2012-2013 es un anuncio de identidad, que propone una historia de la fundación, explicita su modelo de procedimiento y reafirma las bases. Convoca las voces de los cronistas y acude a los datos duros (que se incluyen al final de cada apartado) para armar un relato propio que es a la vez legítimo y legitimador.

El informe delimita los lugares en los que se ejerce “periodismo de calidad” y da cuenta de los proyectos que posibilitan la difusión del trabajo periodístico apelando a diferentes estrategias de financiamiento. Revistas gestionadas por periodistas como *Piauí* de Joao Moreira Salles en Brasil o *El Malpensante* de Andrés Hoyos en Colombia; *Anfibia* de Cristian Alarcón en Argentina, *Etiqueta Negra* de Julio Villanueva Chang en Perú, *Verdad Abierta* a cargo de María Teresa Ronderos en Colombia, *CIPER* de Mónica González en Chile. Proyectos colectivos como *El Faro* en El Salvador, *Plaza Pública* en Guatemala o *Periodistas de a Pie* en México. Revistas que forman parte de emprendimientos empresariales como *Gatopardo* y *Soho*.

El documento ofrece una exhaustiva cantidad de cifras. Lleva la contabilidad de quienes realizan los cursos y de las innumerables interacciones que propone vía *web*. Se percibe una política deliberada de trabajar en la dirección de los resultados de esos datos que revelan los intereses de los usuarios. La red deviene un laboratorio que experimenta novedosas formas de trabajo frente a las posibilidades tecnológicas.

Al final se incluye una breve, pero contundente declaración de misión y valores institucionales "Trabajar por la excelencia del periodismo y su contribución a los procesos de democracia y desarrollo de los países iberoamericanos y del Caribe, a través de talleres y seminarios de formación e intercambio entre periodistas, colaboración en redes y estímulos al desarrollo profesional" (Fundación 106). Es explícita la centralidad de la ética, la calidad y el rigor del trabajo, la libertad de expresión y el acceso a la información, el periodismo entendido como servicio público, la independencia, el trabajo con periodistas en ejercicio, la especificidad del oficio, el taller como modelo de aprendizaje, el pluralismo, la equidad, la autonomía institucional. De este modo luego de casi veinte años de existencia y acción en el

medio, la FNPI manifiesta en un documento escrito su proyecto garantizando su perpetuidad y consolidando su posición institucional.

A partir de este documento y la información que ofrece la página *web* de la Fundación podemos identificar el lugar que ocupa la crónica en el universo del periodismo narrativo; cuáles son los agentes fundamentales de la institución en tanto participan de las instancias de producción, difusión y consagración (autores, lectores, editores y maestros) y por último los satélites que contribuyen a las instancias anteriores y que son el consultorio ético, los nuevos cronistas de indias y los premios.

Más allá del interés general en los diferentes géneros periodísticos y el reconocimiento de la importancia actual de otros lenguajes para transmitir información y generar fuentes noticiosas, la FNPI apuesta de manera particular por la crónica “esa categoría más ambiciosa del viejo y nuevo periodismo: una especie de coche de lujo para descubrir mundos con el periodismo narrativo” (Fundación 15). El género se define a partir de las voces de reconocidos cronistas que participaron del Encuentro de Cronistas de Indias en México de 2012<sup>26</sup>. Todos coinciden en la importancia de la “buena narración periodística”, objetivo primero que declara la fundación. El encuentro convoca a periodistas y escritores, jóvenes en su mayoría, que en palabras de Sergio Ramírez “han hecho de la crónica un arte en todos los temas que uno puede vislumbrar: crimen organizado, narcotráfico, migraciones

---

<sup>26</sup> “La crónica pone en una especie de encrucijada dos zonas de la realidad: los acontecimientos que han sucedido y la mirada subjetiva de quien los va a narrar”, Juan Villoro, México. “La crónica es un género absolutamente hiperdefinido. Pasamos casi tanto tiempo definiendo la crónica como escribiéndola. Pero creo que hacen falta definiciones, enmarcar mejor nuestro objeto. Saber si el periodismo de investigación que algunos han mencionado es una forma de la crónica, lo cual no lo hace ni mejor ni peor. Es para saber de qué estamos hablando”, Martín Caparrós, Argentina. “La crónica es el género de mayor exigencia y rigor en el periodismo, porque implica caminar, indagar, preguntar, cotejar, interpretar, resumir, explicar. El género libre por excelencia supone la mejor disciplina de trabajo como reportero. El género de la flexibilidad en el lenguaje y en sus formas, implica el mayor rigor en los básicos del periodismo”, Roberto Zamarripa, México (Fundación 22).

forzadas, vida urbana, marginación, prostitución, pandillas, fútbol, boxeo, la vida que palpita bajo los dedos que teclean y revelan a cada golpe esplendores y miserias” (s/n).

Su página *web* que funciona como un sub sitio de la FNPI pone el foco en el género crónica y ofrece un extenso catálogo de cronistas, sitios web, revistas digitales e impresas, blogs, editoriales, proyectos, y demás lugares “donde habita la crónica”. Posee una profusa biblioteca en la que sobresalen las “fórmulas” que cientos de cronista exponen para escribir una buena crónica, que van desde decálogos hasta “Teoría de la crónica”. Estos textos reafirman el propósito prescriptivo de la fundación y legitiman a los cronistas de poca difusión al ponerlos indirectamente en el lugar de “maestros” que pueden enseñar el oficio a partir de su experiencia. Hacen periodismo y también enseñan cómo. Esto reaviva la pugna entre la academia y los talleres de la fundación al desestabilizar el saber autorizado de aquella –legitimado por la institución educativa que lo imparte ya sea universidad, escuela, etc.- tensión que ya está presente en sus fundadores.

En la actualidad esta tensión pareciera estar superada dado que la FNPI no es una formación marginal sino, por el contrario, se ha consolidado como una institución de fuerte presencia pedagógica. Educa futuros formadores -muchos de sus maestros son también profesores en escuelas de periodismo y universidades- y produce contenido que es consultado y recogido por otros establecimientos educativos.

La institución instaure prioridades sobre lo que considera urgente en la región y explicita los tópicos claves en América Latina: cultura; narcotráfico y seguridad ciudadana; economía y negocios; medio ambiente, con interés especial en aquellos conectados con la responsabilidad social empresarial, salud y ciencia. La crónica recibe el imperativo de

hacerse cargo de los temas estelares de este momento. En un doble movimiento la FNPI es un enorme observatorio que a la vez es mirado todo el tiempo por quienes aspiran a formar parte del campo.

La fundación reconoce tres generaciones que constituyen grupos con características propias. Según la colombiana Patricia Nieto el primero corresponde al cronista maduro, adulto, erudito, refinado, que puede considerarse “autor de culto” y que ya ha sido consagrado por el mercado. Incluye aquí a Juan Villoro, Martín Caparrós, Francisco Goldman, Héctor Feliciano, entre otros. La segunda generación la de los “hijos de la Fundación Nuevo Periodismo” (Fundación 12) menores que sus predecesores poseen visibilidad por sus publicaciones en revistas y participación en eventos. Son quienes se encuentran gestando proyectos colectivos desde donde difundir su producción como, por ejemplo, Cristian Alarcón y la Revista *Anfibia*. Por último, un tercer grupo estaría compuesto por aquellos que apuestan a resaltar su trabajo individual y se inclinan más por un cuidado estético de la propia obra que por destacar un compromiso social como periodista. Resulta llamativo que Nieto no incluya nombres en el último grupo reforzando así la importancia clave del dos.

Patricia Nieto –que además potencia en su discurso la idea de la FNPI como “madre”- coloca moldes que no se ajustan al trabajo de todos los cronistas actualmente. Para la FNPI la clasificación que propone la cronista colombiana es legítima puesto que ha sido realizada por “una de las exponentes del periodismo narrativo contemporáneo en Colombia” (Fundación 12). Es claro que se acude al valor de la firma –no solamente en este caso- para dar crédito a las afirmaciones. Bajo su invocación, lo escrito o lo dicho adquiere

un valor superior, es incuestionable. Esto remite al valor de la palabra del cronista de indias cuya versión de lo visto y lo oído es por sí misma genuina. La eficacia de la firma traduce el poder de movilizar la energía simbólica producida por el funcionamiento del campo de producción y difusión de los bienes simbólicos (Bourdieu 2010).

Los lectores, autores y editores poseen perfiles definidos para la institución. Se prefigura un lector especial, “curioso”<sup>27</sup>, que no se conforma con el lugar de la noticia en los *mass media*, sino que espera un tratamiento diferente de los hechos. El discurso cronístico se aleja de un lugar de masividad que es propio de los medios gráficos tradicionales y es reubicado en “nichos” abiertos a la luz de internet. En este sentido, la crónica se ve favorecida ya que no depende exclusivamente de su lugar en el periódico impreso sino que se “cuela” en los blogs, las redes sociales, pequeños formatos que pueden ofrecerse como *e-books*.

Se distinguen dos tipos de autoría: el escritor que usa el propio nombre como marca personal ya sea por su reconocimiento y trayectoria, denominado “periodismo de autor” o bien se tiende a una obra colectiva en la medida en que no sólo participa el cronista narrador de los hechos sino también otros (fotógrafos, ilustradores) que contribuyen a la producción. El editor es considerado una figura central que cuida la rigurosidad en la veracidad de datos y posee un compromiso profundo hacia ello. Cristian Alarcón reconoce que en América Latina los procesos de edición son exhaustivos y que a partir de lo digital

---

<sup>27</sup> Remite a la figura del “lector curioso del siglo XVI”. Ver Benites, María Jesús “A quien quisiera saber... La construcción del curioso lector en los relatos de viajes del siglo XVI” *Crítica CL* vol XV (2012).

éstos se tornan colectivos ya que involucran varias "cabezas editoriales" que definen el arte, las redes sociales, el *marketing*, etc.

La FNPI perfila a sus maestros como periodistas expertos capaces de conducir grupos, respaldados en su reconocida trayectoria internacional. Deben invitar la reflexión y el análisis y luego a asimilar, elaborar y aplicar lo aprendido. La acreditación se gana mediante el reconocimiento de la propia labor en la práctica profesional y no en un diploma de estudios específicos. Este "perfil" establece también un orden jerárquico entre los maestros: el consejo rector<sup>28</sup>, los maestros directores de talleres<sup>29</sup> y los maestros invitados, todos de variada procedencia. Han sido también maestros de la fundación Ryszard Kapuscinski, Susana Rotker, Tomás Eloy Martínez y Carlos Monsiváis, referentes insoslayables.

El "Premio Gabriel García Márquez de Periodismo" puede equipararse por su importancia en América Latina al *Pulitzer*<sup>30</sup>. En 2013, acorde a la reconversión institucional, la FNPI lo transforma tal como se lo conoce en la actualidad aprovechando el excelente prestigio internacional del premio que entregaba con anterioridad. La renovación obedece

---

<sup>28</sup> Integrado por: John Lee Anderson (EEUU), Carlos Fernando Chamorro (Nicaragua), Rosendal Alves (Brasil), Joaquín Estefanía (España?), Martín Caparrós (Argentina), Héctor Feliciano (España?), Jean-François Fogel (Francia), Mónica González (Chile), Sergio Ramírez (Nicaragua), Germán Rey (Colombia), María Teresa Ronderos (Colombia).

<sup>29</sup> Alberto Salcedo Ramos (Colombia), Alma Guillermoprieto (México), Cristian Alarcón (Argentina), Leila Guerriero (Argentina), Julio Villanueva Chang (Perú), Héctor Feliciano (Puerto Rico), Miguel Ángel Barstenier (España), Alex Grijelmo (España), Álvaro Sierra (Colombia), Arturo Larena (España), Bruno Patiño (Chile), Daniel Santoro (Argentina), David Welna (EEUU), Donna de Cesare (EEUU), Francisco Goldman (EEUU), Francis Pisani (Francia), Geraldinho Vieira (Brasil), Guillermo Culler (Argentina), Gumersindo Lafuente (España), Javier Darío Restrepo (Colombia), Jonathan Levi (EEUU), Juan Villoro (México), Juan Gossain (Colombia), Luis Miguel González (México), Marcelo Beraba (Brasil), Marcelo Franco (Brasil), Mario Tascón (España), Olga Lucía Lozano (Colombia), Pablo Corral (Ecuador), Phil Bennett (EEUU), Sergio Muñoz Bata (México), Stephen Ferry (EEUU).

<sup>30</sup> Galardón que se entrega en EEUU a la excelencia en periodismo, entre otros rubros.

principalmente a nuevas alianzas económicas e institucionales - Alcaldía de Medellín, los Grupos Bancolombia y Sura y la Organización Ardila Lülle (OAL)- que posibilitaron la ampliación de las categorías acorde a las formas de ejercer el periodismo. Esta nueva versión del galardón se propone "incentivar la búsqueda de la excelencia, la innovación y la coherencia ética por parte de periodistas y medios" mientras sus trabajos sean en español y portugués. Pueden aspirar periodistas de América y la península ibérica. Las categorías en disputa son texto, imagen, cobertura e innovación. No se trata de un premio a la persona sino a un trabajo específico de modo tal que también un equipo puede ganarlo. Se atiende así a nuevas formas de periodismo en las que se hibridan saberes y lenguajes y por tanto intervienen muchos agentes en una misma realización.

A partir del recorrido propuesto cabe plantear que la FNPI puede considerarse un dispositivo<sup>31</sup> que se construye desde un lugar de poder hegemónico. Posee una profunda influencia en el proceso social y como tal selecciona un rango específico de valores, significados y prácticas que confirma a cada paso (Raymond Williams). Su papel es el de promover, catalizar, aportar maestros, conocimiento, visibilizar nuevos autores, armar redes, dar talleres, premios, organizar encuentros, y nunca limitados a la prensa escrita sino abiertos a otros formatos y lenguajes como la radio, la televisión, internet. Hay una decisión

---

<sup>31</sup> Foucault entiende el dispositivo como "una red de relaciones en las que está implicada una forma determinada de ejercicio del poder y de configuración del saber que hacen posibles determinados efectos de verdad y realidad", "A la vez, dado que esa red dispone determinados efectos y no otros para lograr un objetivo político se deduce que lo que está en juego en esta relación es un poder que dispone y necesita de un orden determinado para funcionar así como de un conjunto de saberes que describen, explican, legitiman, aseguran o respaldan la autoridad de ese poder para funcionar de una manera y no de otra. Se trata, entonces, de una red de relaciones en las que está implicada una forma determinada de ejercicio del poder y de configuración del saber que hacen posibles determinados efectos de verdad y realidad" (García Fanlo 3). Giorgio Agamben (2006) y Gilles Deleuze (1990) también abordan la cuestión del dispositivo. Ambos coinciden con Foucault en la idea de red y en la función que le asignan de ordenar una serie de prácticas para garantizar el funcionamiento de un sistema mayor del que forman parte.

concreta de intervenir activamente y erigirse como centro y referente de todo lo vinculado a la labor periodística. Es una institución de poder, determinada por proyecciones propositivas, que posee la intención deliberada de controlar y regular el campo. Opera como un panóptico virtual controlar y vigila a través del monitoreo permanente de actividades vinculadas al periodismo y del registro de lo que se ve, se lee y de todas las prácticas que la atraviesan y el control de todo lo que a modo de satélite funciona a su alrededor (los premios, el consultorio, las revistas, etc.).

Las revistas, un nuevo espacio

Actualmente, existen destacados proyectos colectivos autogestionados, financiados por empresas privadas o subvencionados por el Estado en los que el periodismo narrativo es protagonista. *Anfibia*, *Cosecha Roja*, *Tucumán z* (Argentina), *The clinic*, *Ciper* (Chile), *SoHo* (Colombia-Ecuador), *Verdad abierta* (Colombia), *Piaui* (Brasil), *Etiqueta Negra* (Perú) *Gatopardo*, *Periodistas de a pie*, *Emeequis* (México), *El faro* (El Salvador), *Plaza Pública* (Guatemala). Estas presentan contenido periodístico-literario en diferentes formatos: crónicas, perfiles, reportajes rubricados por escritores que han logrado reconocimiento. Asimismo son dirigidas y editadas en su mayoría por cronistas latinoamericanos que apuestan al trabajo de gestión y edición como una forma de amplificar su trayectoria personal.

Las revistas constituyen particulares modelos de publicación que tienen en común el hecho de ser espacios en los que la crónica ha logrado un lugar propio, un nicho desde donde proyectarse ante el desplazamiento del periódico aspira a la brevedad y la

despersonalización. De las publicaciones mencionadas anteriormente quisiera detenerme en *Anfibia*, *SoHo* y *Etiqueta Negra*<sup>32</sup> en tanto poseen un perfil editorial y estético diferenciado y constituyen espacios de consagración y en *Tucumán Z*, dada su importancia en el medio local.

*SoHo* surge en Colombia en 1999 y se edita también en Ecuador y Perú. Tuvo versiones en México y Argentina, pero no actualmente. Pertenece a la empresa Semana Publicaciones S.A, fundada en 1982, que nace con la pretensión de generar un periodismo de vanguardia capaz de romper con los modelos clásicos de información y los medios tradicionales. Posee una amplia cartera de revistas que responden a diversos públicos y genera contenido en múltiples plataformas además de sus ediciones impresas. En su sitio *web* proclama su “experiencia”, “independencia periodística” y “calidad” como sus características distintivas.

Las ediciones mensuales de *SoHo* publican osadas fotografías de modelos y actrices colombianas reconocidas y contenido sobre las últimas tendencias de la moda y artículos de lujo para un lector que se prefigura hombre, urbano y de altos ingresos. Siempre el estilo es polémico y provocativo. El lenguaje coloquial plagado de expresiones locales afianza la identidad colombiana y apela a estrechar el vínculo con el lector.

Su enorme circulación se mide<sup>33</sup> en los miles de lectores y visitas a su página *web*. Daniel Samper Ospina, su director durante trece años, retirado en 2014, define el perfil editorial de la revista “que tuviera las mejores firmas de Latinoamérica y fuera capaz de

---

<sup>32</sup> *Soho* y *Etiqueta Negra* poseen versión impresa también.

<sup>33</sup> Las mediciones estimativas arrojan 970 mil lectores y 4.7 mil visitas por mes en el sitio *web* y 139 mil descargas en dispositivos.

sacudir esa moral vieja, oxidada y mojigata de ciertos sectores de la sociedad colombiana con la irreverencia y la creatividad como arma<sup>34</sup>. Con ese objetivo, convoca a reconocidos escritores latinoamericanos para que aborden los más diversos temas. La apuesta de Samper Ospina prospera y sus páginas se llenan de las firmas de Martín Caparrós, Fernando Vallejo, Juan Villoro, Daniel Riera, Leila Guerriero, Alberto Salcedo.

Diego Garzón, actual director, considera que ese perfil particular de *SoHo* la diferencia y le otorga una identidad propia<sup>35</sup>. Impugna el eslogan que la presenta como una revista para hombres -más aún “Prohibida para mujeres”- y afirma que según sus registros el 40% de sus lectores son mujeres. La combinación entre contenido erótico y periodismo narrativo no es novedad, remite a la revista *Playboy* y sus célebres reportajes. Lo que sí resulta novedoso es el contexto en el que se produce: una sociedad muy conservadora con una fuerte matriz católica. Esta condición hace de *SoHo* su sello principal con el que afronta los más difíciles procesos judiciales en nombre de la libertad de expresión<sup>36</sup>.

La “zona crónica” es la sección que la revista reserva exclusivamente para el periodismo narrativo. Los temas son propuestos por el editor y se pone especial énfasis en la firma del autor. Hay un cuidadoso trabajo de edición que no tiene que ver con lo textual sino con el hecho de combinar un tema específico con un escritor determinado, ya sea porque es afín al mismo o bien porque se enfrenta a él desde el absoluto desconocimiento. En su mayoría, las crónicas de *SoHo* están escritas en primera persona lo que constituye un

---

<sup>34</sup> “Buscamos sacudir la moral oxidada y mojigata: Daniel Samper Ospina” Entrevista en *El Tiempo*, septiembre de 2014, disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14498580>.

<sup>35</sup> Entrevista realizada por la autora el 23/08/2016 vía *Skype*.

<sup>36</sup> En el año 2005 *SoHo* enfrentó un proceso judicial por haber producido y publicado fotos parodiando la última cena de Da Vinci, acompañadas por un texto de Fernando Vallejo.

rasgo distintivo. El editor interviene muy poco una vez que el texto se ha producido. Para Garzón es crucial “respetar al autor y su estilo”. En *SoHo* conviven relatos desgarradores sobre las minas antipersonales con instrucciones para armar juguetes sexuales. La publicación ha hecho del contraste una marca distintiva. Pone en evidencia a una sociedad que se escandaliza más ante un desnudo que ante la brutalidad de una masacre.

En mayo de 2012 se crea en Argentina la revista *Anfibia*. Surge de un trabajo conjunto entre su director, Cristian Alarcón, y el rector de la Universidad de San Martín, Carlos Ruta. Esta publicación digital forma parte del programa “Lectura Mundi” que pretende vincular la universidad al medio social a través de prácticas diversas que vehiculen la experiencia mediadora de la lectura. El rasgo definitorio de *Anfibia* es la academia: no se trata de una publicación científica sino del modo en que logra llevar el saber experto al registro de la crónica. El cruce entre ambos se da en las “crónicas anfibias”, textos escritos a dos voces entre un cronista y un académico cuyo desafío es generar una mirada particular a partir de la intersección entre dos perspectivas.

*Anfibia* privilegia los tópicos vinculados a problemáticas sociales que forman parte de la agenda de los medios nacionales e internacionales. Ofrece la particularidad de la mirada experta que apela al lenguaje de la crónica para llegar a otro público diferente del circuito académico regular. Propone nuevas modulaciones para el género como la escritura coral y se inserta en la tradición que la aproxima al ensayo. Abre las puertas para voces nuevas, publica textos de jóvenes autores y realiza una fuerte apuesta en la formación de escritores. Desde principios del año 2016 se dictan talleres que también operan como una forma externa de recaudar fondos. Los costos de las colaboraciones son muy altos y por tanto se

torna un proyecto difícil de mantener cuando la financiación proviene de una institución estatal como la UNSAM. En este caso lo experimental convive con lo institucionalizado.

Recientemente, *Anfibia* ha incorporado su versión francófona *Amphibie*. Esta innovación también vinculada al mundo académico fue posible gracias a un convenio de colaboración entre la Universidad de Lille, Francia, y la UNSAM a través de la “Red Internacional de Discursos Artísticos y Periodismo Narrativo”. Esta alianza universitaria con sede en Lille 3, Francia, reúne ocho instituciones entre las que se cuentan la Universidad de Guadalajara, la Universidad de California-Berkeley, la Universidad de Toulouse Le Mirail y la Universidad Complutense de Madrid. Hasta aquí se trata sólo de la traducción de textos seleccionados, pero pretende abrir camino en un país donde las revistas de este tenor son emergentes<sup>37</sup>.

*Etiqueta Negra* se auto define como “una revista para distraídos”. Sin embargo, las problemáticas que abordan, el tenor y complejidad de sus textos refutan este slogan y prefiguran un lector ávido de análisis profundos y miradas originales sobre la realidad o personajes particulares.

---

<sup>37</sup> En Francia y Bélgica ha surgido en los últimos años un fenómeno de similares características, pero singular, se trata de los Mooks -la palabra viene de la contracción entre *magazine* y *books* (Vanoost, 2013: 160)- un híbrido entre libros/revistas que abordan el periodismo narrativo, con un mayor protagonismo de la ilustración y del cómic en algunos casos (Vanoost, 2013: 141). Son proyectos trimestrales, que salen a la venta con un precio que ronda los 15 euros y se pueden encontrar en quioscos y librerías. Es un fenómeno muy reciente, el primer mook, *Le Tigre*, nace en 2008. Francia se ha convertido en un referente de este fenómeno y consideramos que están marcando tendencia futura con este modelo en los países occidentales. Los mooks más relevantes en el panorama francés son *XXI*, *Feuilleton*, *Le Tigre*, *France Culture Papiers*, *Revue Dessinée*. También hay ejemplos de mooks en la Bélgica francófona como *24HO1*.

Fue creada en 2002 por Julio Villanueva Chang y dirigida por él desde esa época hasta la actualidad con una interrupción en el medio entre 2007 y 2011. En sus inicios su frecuencia era bimestral y con el tiempo pasa a ser mensual. Sus colaboradores habituales - a los que llama cómplices- son cronistas de consagrada trayectoria. Posee un enorme equipo de trabajo compuesto por editores, editores asociados, asistentes de edición, corresponsales en Madrid, Los Ángeles y México, lo que da cuenta de un exhaustivo cuidado del proceso editorial que es posible sostener gracias su éxito comercial.

Sus secciones se dividen en crónicas, ensayos y perfiles. Estos últimos considerados los textos más sobresalientes de los números, impronta deudora de su fundador, Villanueva Chang, cuyos perfiles tienen gran reconocimiento. Los perfiles corresponden a personajes de notoriedad pública en los que se busca contar aspectos poco conocidos de su vida. Se desatan “Carlos Slim. Un mecenas que usa calculadora” (2012) de Diego Ozorno; “Una chica correcta en ropa interior” (2012) escrita por Melina Dalboni sobre la modelo Giselle Bündchen; “El matador tímido” (2012) de Pablo de Llano sobre el torero José Tomás; “Kina Malpartida campeona de autoayuda pelea contra el espejo” de Daniel Titingner, entre otros.

La versión digital de *Etiqueta Negra* no coincide con la dinámica de la edición impresa. Una parte del contenido es subido a la web, es decir, una selección muy acotada de textos de cada ejemplar. Al resto se accede mediante el papel. Esta operación convierte al soporte digital en una forma efectiva de dar difusión a la edición impresa, apela a despertar en los lectores el interés por la totalidad del número.

*Soho*, *Anfibia* y *Etiqueta Negra*, influyen en la manera de escribir, en los modos de circulación y son lugares de consagración. Realizan prescripciones genéricas puesto que

efectúan operaciones de clasificación, definición del género, se interesan por la formación de escritores y sirven como modelo para otras publicaciones.

*Tucumán Zeta* es un proyecto surgido en octubre del 2012 en la provincia de Tucumán. Se trata de una revista digital dedicada al periodismo narrativo con una marcada impronta local. Sus fundadores Bruno Cirnigliaro, Exequiel Svetliza y Pedro Noli, integran su consejo de redacción y son los principales cronistas. Sus secciones se dividen en Fotoreportajes y videos (*Visuales Zeta*), artículos de análisis (*Bitácoras Zeta*) e historias que suceden fuera de los límites provinciales (*Crónicas de allá*).

*Tucumán Z* es una iniciativa gestada y producida en Tucumán por tucumanos que pretende insertarse en la extensa tradición del género en la provincia. Se trata de una iniciativa que le da al periodismo narrativo local un lugar propio, con la particularidad de hacerlo de modo colectivo y autogestionado y con el aval de grandes cronistas como Alberto Salcedo Ramos y Josefina Licitra. Asimismo, *Tucumán Z* ofrece talleres que poseen una alta concurrencia y valoración en el medio. En 2015 publican el libro *Tucumán Z Crónicas de acá* con una tirada de 500 ejemplares que tuvo una gran difusión a nivel nacional.

Los textos hablan de un Tucumán de personajes inagotables, de lugares emblemáticos, de historias dramáticas de gran resonancia mediática. Las marcas distintivas de la revista son dos: el foco en lo local y la comunión entre texto e imagen otorgándoles a ambos la misma importancia. El fotógrafo Diego Aráoz se ocupa de que cada texto de la revista sea una pieza formada por texto e imagen trabajadas con idéntico cuidado. La participación de fotógrafos y dibujantes se destaca y trabajan junto a los cronistas en las producciones.

La influencia de la FNPI es clara: Pedro Noli y muchos de sus colaboradores se han formado allí y su huella está muy presente también en los talleres que la propia revista ofrece<sup>38</sup>. Los responsables de *Tucumán Z* participan asiduamente de congresos, mesas paneles, festivales, y la revista forma parte de la “Guía del periodismo de vanguardia en Iberoamérica” gestionada por la FNPI.

Cada revista posee una característica que le confiere una identidad particular. *Anfibia* lleva el saber académico al discurso cronístico; *SoHo* promueve el cruce entre temas y autores, trabaja con la contradicción como motor; *Etiqueta Negra* refuerza el perfil desde altos estándares de calidad; *Tucumán Z* apuesta por el cruce entre lo visual y lo textual en el espacio tucumano. Representan modelos con una identidad propia bien definida lo que posibilita la conformación de comunidades de lectores que comparten un conjunto de competencias, usos, códigos, intereses. Las formas materiales en que estos textos se inscriben, influyen en la configuración de sentidos (Chartier). Se trata de textos de largo aliento que no están pensados para ser publicados en periódicos. Llevan mucho tiempo de producción y edición y no se dirigen a un público masivo. Por el contrario, refuerzan la idea de “nicho” a partir de su alejamiento de los medios masivos y por lo tanto de ese público específico.

Las revistas “donde habita la crónica” – parafraseando a la *web* de los Nuevos Cronistas de Indias – presentan la particularidad de ser espacios en los que hay una búsqueda de innovación, donde se proponen otras formas posibles de realización del género frente a la tarea prescriptiva de la FNPI. No significa que intentan desprenderse de

---

<sup>38</sup> He participado del “Taller de periodismo narrativo crónicas y perfiles” como relatora invitada.

ella, el vínculo entre la fundación y las revistas existe y es beneficioso para ambas, pero constituyen un espacio paralelo desde donde surgen nuevos cronistas y se experimentan formas novedosas que contribuyen al flujo permanente de formaciones.

El trayecto planteado en este capítulo muestra el particular recorrido que realiza desde los márgenes hasta adquirir un lugar central en el campo literario latinoamericano. Su consolidación a fines de siglo XX impulsada en gran medida por la actuación de agentes - como la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano- que desde una posición de poder favorecen el dinamismo del campo. Las revistas, en este sentido, cobran especial relevancia puesto que habilitan un espacio que el periódico actual le niega a la crónica y promueven la experimentación.

Gabriel García Márquez y Tomás Eloy Martínez son actores centrales de este proceso de institucionalización. Concentran sus esfuerzos en llevar la crónica a un lugar central a partir de un nuevo modo de hacer crónica, que a la vez provee un modelo de escritura y de la gestión de las fundaciones, desde donde ese modelo se promueve.

## **CAPÍTULO III**

### **LOS FUNDADORES**

La ciudad ocupa hoy un lugar estratégico en el cruce de los debates teóricos con los proyectos políticos, de las experimentaciones estéticas y las utopías comunitarias. Lo cual nos está exigiendo un pensamiento nómada, capaz de burlar los compartimentos de las disciplinas y convocar los diversos lenguajes de las ciencias y las artes, confrontar la índole de los diferentes *instrumentos* teóricos, descriptivos, interpretativos, e integrar saberes y prácticas: la comunicación con el drama urbano, la música con el ambiente y el paisaje, la arquitectura con los trayectos y los relatos, el diseño con la memoria de la ciudad.

“La nueva experiencia urbana: trayectos y desconciertos” Jesús Martín-Barbero

La crónica tal como hoy la conocemos es hija predilecta de la ciudad moderna. Es el impulso modernizador de fines del siglo XIX el que la moldea. Si las grandes ciudades modelaron un nuevo orden social, la crónica fue un espacio textual propicio para abordar su complejidad y multiplicidad. Crónica y ciudad se convierten en términos prácticamente inseparables, lo urbano es hoy una característica de la crónica. Como afirma Rossana Reguillo (2007), “la crónica urbana narra las múltiples ciudades que existen en una ciudad, conversa con los personajes que van al encuentro de la cotidianeidad desde lugares y temporalidades y creencias distintas” (63).

La experiencia urbana se transforma a partir de la expansión de la ciudad decimonónica y sus radicales transformaciones. La figura del *flâneur* presentada por Walter Benjamin organiza los sentidos de la urbe al deambular por ella. En el campo literario, señala Anadeli Bencomo, el narrador paseante actúa como intermediario entre la ciudad y los lectores, sugiere trayectorias y significados que ayudan a interpretar el sentido de esa experiencia.

Michel Foucault, en su conferencia “De los espacios otros” (1967), plantea que mientras el siglo XIX se construyó en base a la categoría de tiempo, en la actualidad el espacio cobra una importancia radical que tiene que ver con la yuxtaposición de lo lejano, lo cercano, lo disperso, lo simultáneo. Se refiere a espacios de poder: el mundo ya no se percibe como una vida que se desarrolla en el tiempo sino como una madeja, una red que entrecruza sus puntos.

El autor organiza la experiencia occidental del espacio en tres momentos históricos: la localización, propia del Medioevo; la extensión que permitió mirar el espacio como algo mensurable a través de la matemática y, a partir del siglo XX, esos modos anteriores se sustituyen por el emplazamiento que se define por sus relaciones de proximidad. El espacio es entendido como serie, enrejado, entretrejido. Esta experiencia da cuenta de espacialidades que plantean los problemas de almacenamiento, circulación, identificación, ubicación y clasificación. En este sentido, Foucault plantea que no vivimos en un vacío, en cuyo interior se sitúan individuos y cosas, sino en un espacio heterogéneo atravesado por un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse.

En consonancia, Michel De Certeau (1996) concibe la ciudad como un espacio que no sólo produce normas, sino que principalmente es habitado por sujetos que en su devenir cotidiano lo escriben con sus cuerpos, trazan trayectos plurales y heterogéneos e intervienen la cartografía urbana, destacando las contradicciones entre los modos colectivos de administración y el modo individual de apropiación. Este espacio no es exterior al sujeto y por tanto se transforma en una clave de reconfiguración social en la medida en que al

habitarlo los sujetos rompen con el orden espacial hegemónico establecido. Para De Certeau, el espacio es un lugar practicado, “animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan [...] es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan” (129), donde se concreta la función de habitar.

Jesús Martín Barbero (2001) plantea la necesidad de pensar los modos de ubicación actuales, es decir, la relación de los cuerpos y los objetos con los espacios. Esto significa superar el modo binario de pensar y pensarse en el mundo: estar dentro o fuera, en un lugar u otro siempre en relación a un centro organizador.

El sociólogo refiere también a las múltiples espacialidades sociales que en la actualidad se conforman a partir de los procesos de desplazamiento y migración, que inauguran una manera de habitar el mundo que no es plana, ni exterior, ni inerte y que obliga a pensar en la espacialidad del sujeto o el cuerpo como subjetividad espaciada. En este sentido, para el autor, mientras la tecnología parece disolver el espacio en una realidad inmaterial, nunca hubo tantos modos de reivindicar el cuerpo. El espacio se encuentra fuertemente modelado por las formas del comercio y del poder.

Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1998) postula que en relación a las ciudades materiales, hay otra ciudad que la rige y conduce. Es la que denomina ciudad letrada porque su acción se cumple en el orden de los signos y compone “el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes” (32). Entre la ciudad real y la ciudad letrada el autor advierte múltiples encuentros y desencuentros porque se tratade entidades diferentse unidas de manera arbitraria. “Una no puede existir sin la otra. Mientras que la ciudad letrada actuaba

preferentemente en el campo de las significaciones la ciudad real trabaja en el campo de los significantes” (40).

Beatriz Sarlo (2009) recoge los postulados de Ángel Rama y propone una distinción entre ciudad escrita y ciudad real que resulta fecunda para pensar sus realizaciones en la literatura. Ambas difieren principalmente en sus sistemas de representación. Mientras los discursos sociales producen ciertas ideas sobre la ciudad, críticas, análisis, figuraciones, hipótesis, instrucciones, órdenes, la ciudad escrita trabaja desde la simbolización y el desplazamiento.

La ciudad real puede constituirse como un poderoso referente de la ciudad escrita e inclusive en muchos casos “presiona sobre la ficción por su fuerza simbólica y su potencial de experiencia, incluso en textos que no se ocupan deliberadamente de ella” (Sarlo 146). La ciudad real aparece como fragmento de ciudades vistas, recorridas, recordadas, vividas, en muchos casos, entra en conflicto o ratifica la ciudad escrita. Cada una posee un orden semiótico particular que no permite que sus elementos se superpongan, anulen o intercambien. Muchas veces ese orden se plantea en una perspectiva que “tiene como punto de fuga una ciudad ideal, que está en el pasado (la fuga es nostálgica o melancólica) o en el futuro (la fuga es utópica o reformadora)” (*Id.* 147).

En otros casos la ciudad escrita es pura invención, una distopía. “La ciudad escrita no es, por supuesto, solo una ciudad literaria, el periodismo y la crónica de costumbres escribe ciudades, el ensayo escribe ciudades, las ciencias sociales escriben ciudades” (Sarlo 146). Sarlo no pretende poner a prueba de qué manera la ciudad escrita capta o adecua la real, sino las significaciones que se ponen en juego entre sus desviaciones. Allí

reside su verdadero poder de revelación: devela el modo en que se piensa o se experimenta una ciudad.

La ciudad en la crónica latinoamericana actual se configura como centro, como espacio privilegiado de la narración. Ya desde que se conforma en el período modernista, el género explora el fenómeno de irrupción de la ciudad producto del proceso de modernización de los países latinoamericanos<sup>39</sup>.

Anadeli Bencomo plantea la necesidad de caracterizar el espacio de la crónica “como una discursividad que se encuentra inscrita dentro de los paradigmas de la cultura urbana y masiva que modelan las condiciones de vida en las sociedades contemporáneas”(18). No puede pensarse entonces la relación crónica-ciudad en términos decimonónicos porque el referente se ha complejizado así como también se han modificado la institución del escritor-periodista y los paradigmas estéticos. El habitante de la metrópolis actual vive una cotidianeidad de permanente ‘desambientación’<sup>40</sup>: el caos del tráfico, la violencia, las desigualdades, el bombardeo publicitario que le exigen especiales destrezas para habitar la ciudad “el tránsito de las ciudades a las megalópolis trae consigo no sólo nuevas experiencias urbanas, sino además, nuevas formas de narrar y representar esos espacios” (Id 14).

---

<sup>39</sup> La relación entre crónica y ciudad en el período modernista ha sido desarrollado en profundidad por Susana Rotker, Julio Ramos, Graciela Montaldo.

<sup>40</sup> Bencomo reinterpreta el concepto de “desambientación” propuesto por Ganni Vattimo mediante el cual se afirma que el arte posmoderno produce en el espectador una sensación de vértigo extrema producida por las manifestaciones estéticas que invaden sus espacios, pero el individuo posmoderno está preparado para ello.

Las obras de Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Gabriel García Márquez y Tomás Eloy Martínez, han renovado el género y creado nuevas formas de contar la experiencia urbana en Latinoamérica. Los fundadores de la FNPI, García Márquez y Martínez, comparten el modo en que vinculan sus trayectorias vitales y literarias. En sus textos la relación crónica y ciudad está mediatizada por la experiencia de vida, atravesada por coyunturas históricas particulares.

## 1. LAS CIUDADES DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

José Arcadio Buendía soñó que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con paredes de espejos. Preguntó qué ciudad era aquella y le contestaron con un nombre que jamás había oído, que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia particular: Macondo.

*Cien años de soledad*

Si Macondo nace de la irrealidad de un sueño y se diluye arrasada por el viento, las ciudades que Gabriel García Márquez presenta en sus textos periodísticos se anclan en una geografía positiva. Entre ellas media un hilo común y es que, a pesar del presagio de los pergaminos, ninguna ha podido ser desterrada para siempre de la memoria de los hombres. Habitan en los lectores de tal modo que a veces parecen vivir en las ciudades de la ficción y otras, leer en la ficción la realidad.

La extensa obra periodística de Gabriel García Márquez ha sido organizada en cinco partes respetando un orden cronológico. *Textos costeños* (Volumen I y II) que abarca su

producción entre 1948 y 1952, *Entre Cachacos* (Volumen I y II) los años 1954 y 1955, *De Europa y América* (Volumen I y II) de 1955 a 1960. Éstos son fruto del extenso y profundo trabajo de recopilación de Jacques Gilard quien además ha incluido en cada uno de ellos un estudio introductorio a cada período cuya revisión resulta insoslayable. *Notas de Prensa* (Volumen I y II) de 1961 a 1984 y *Por la libre* textos entre 1974 y 1995 completan dicho corpus.

Este ordenamiento evidencia una trayectoria escrituraria y vital a la vez. Las coordenadas espacio-temporales de los títulos revelan los desplazamientos del autor. *Textos costeños* reúne los primeros trabajos publicados en los periódicos *El Universal* y *El Heraldo*, su participación en *Crónica* como miembro del llamado "grupo de Barranquilla"<sup>41</sup>. A partir de 1954 se incorpora a *El espectador* de Bogotá donde su carrera como periodista crece de manera exponencial. Al año siguiente, es Europa como corresponsal y realiza un derrotero por fuera de Colombia -en Venezuela dos años y en Cuba seis meses- antes de instalarse definitivamente en México.

Estos primeros años condensan una inmensa actividad en la prensa. El periodismo es su fuente principal de trabajo –aunque siempre inestable- hasta la publicación de *Cien años de soledad* en 1967. La novela marca un hito en su carrera que lo lleva a un ininterrumpido crecimiento profesional hasta consagrarse con el Premio Nobel en 1982.

Como se señala en el capítulo II, es capital su determinación de poner en marcha la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano en 1994 en Cartagena de Indias, Colombia a

---

<sup>41</sup> Grupo integrado por los periodistas y escritores Alfonso Fuenmayor, Gabriel García Márquez, Germán, Ramón Vinyes, Álvaro Cepeda, que se reunían para leer y discutir obras de Faulkner, Woolf, y publicaron el Semanario *Crónica* entre 1950 y 1951.

partir de su preocupación por "estimular las vocaciones, la ética y la buena narración en el periodismo"<sup>42</sup> con el apoyo de Tomás Eloy Martínez con quien compartió una gran amistad y similares preocupaciones. Es posible encontrar en ambos correspondencia entre la obra periodística y la narrativa ficcional. En ocasiones la primera excede a la segunda y a la vez, la ficción trasciende lo meramente periodístico.

### Colombia, los orígenes

Gabriel García Márquez nace en 1927<sup>43</sup> en un pequeño pueblo cercano a la costa del Caribe colombiano. Realiza sus primeras intervenciones periodísticas en Cartagena y Barranquilla a la temprana edad de 20 años en los periódicos *El Herald*o y *El Universal* luego de abandonar sus estudios de derecho. Más tarde trabaja para el periódico bogotano *El Espectador*, donde encuentra la plataforma de despegue para su carrera periodística. Son dos las zonas de Colombia que aparecen en claro contraste durante los textos producidos durante esos años la Región Caribe y la Región Andina.

El Caribe colombiano en las crónicas abarca la ciudad de Barranquilla, del lado del Océano Atlántico y el Departamento del Chocó, del lado del pacífico. Barranquilla se define a partir de su fiesta central, el carnaval, y el conflicto del canal Boca de Cenizas. El Chocó

---

<sup>42</sup> <http://www.fnpi.org/fnpi/historia/>

<sup>43</sup> He reconstruido la trayectoria vital del autor a partir de *García Márquez: historia de un deicidio* (1971) de Mario Vargas Llosa. El sugerente ensayo trama la biografía y la poética de García Márquez y apunta a señalar los cruces entre realidad y ficción que atraviesan su obra hasta *Cien años de soledad*. Datos más recientes han sido consultados en las páginas *web* oficiales de la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano <http://www.fnpi.org/fnpi/fundador/> y del Instituto Cervantes [http://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/garcia\\_marquez\\_gabriel.htm](http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/garcia_marquez_gabriel.htm).

destaca por su naturaleza hostil y la crisis que atraviesa producto de un deseo de independizarse del resto de Colombia.

En "La mujer que se parece a la ciudad" (*Textos Costeños II*) y "El torito danza madre del carnaval" (*Entre cachacos I*) Barranquilla es la belleza y la sensualidad de la mujer y la alegría festiva del carnaval. Mujer y carnaval se sintetizan y dan forma a la urbe "una ciudad se conoce de manera penetrante y viva, mejor que en los textos de geografía o en las guías turísticas, a través de la presencia de una mujer hermosa" (García Márquez 2007g 725). Barranquilla "de aire luminoso", con calles limpias como los corazones de la gente, con casas humildes en los sectores más exigentes es la gente que la habita, los sujetos la preexisten y definen con su particular modo de habitarla (De Certeau). El espacio caribeño se construye vinculado a la seducción y la belleza que encarnan los lugares y las mujeres estableciendo una contigüidad entre el exotismo y la exuberancia del Caribe y del imaginario femenino.

Gladys Rosanía, la reina del carnaval, es la encarnación de Barranquilla no sólo por sus atributos físicos sino porque se destaca (como la ciudad) por poseer cualidades que exceden su belleza. Se trata de "una mujer que disfruta en silencio del secreto placer de una buena lectura; que asiste a las exposiciones; que va a los conciertos y a los estadios. Un temperamento que quienes conocemos Barranquilla tenemos razones para decir que es definitivamente el temperamento de mujer que más se parece a la ciudad" (García Márquez 2007g 726). La mujer que es cuerpo y mente, así como la ciudad ofrece la experiencia del carnaval y arte a la vez.

El carnaval de Barranquilla es la fiesta popular de mayor importancia; el autor afirma con orgullo que dura cinco días mientras que los otros 360 son de trabajo para esperarlo. Da cuenta de una urbe alegre y festiva a la vez que anula su tiempo histórico y le otorga uno mítico, el ciclo de la fiesta. La ciudad siempre se mantiene al margen de la historia "La verdadera historia de las guerras civiles de Barranquilla es la historia de sus carnavales" (García Márquez 2007c 107) entre las comparsas que se disputaban la calle.

Es "una ciudad sin historia" (García Márquez 2007d 475), que el cronista intenta restituir a partir de la extensa serie de crónicas dedicadas al conflicto por el canal Bocas de Ceniza de gran relevancia para la época<sup>44</sup>. En "La naturaleza decide el viejo pleito entre Puerto Colombia y Bocas de Ceniza" (*Entre Cachacos II*) se utilizan datos duros y concretos que acentúan la referencialidad y la veracidad de los hechos. El relato histórico le sirve al cronista para iluminar el presente. Se representa como un mediador entre la historia de Colombia y el lector. El gesto de construirse discursivamente como historiador lo habilita a manifestarse sobre un tema muy polémico y cambiar el tono para demostrar la añoranza de un tiempo de esplendor "el pintoresco puerto del Atlántico, con sus calles torcidas y sus viejas casas cubiertas de polvo y salitre, por donde hasta hace veinte años penetraron al país las saludables corrientes migratorias del progreso, es hoy una reliquia histórica amenazada por el mar" (García Márquez 2007d 474).

En "Contra viento y marea", un texto breve situado en el apéndice del volumen *Entre cachacos II*, el conflicto en torno al canal de Boca de Ceniza sirve para definir la ciudad "La

---

<sup>44</sup> El conflicto consistió en la artificiosidad de la construcción del canal Bocas de Ceniza en la desembocadura del río Magdalena frente al natural Puerto Colombia que se cerró en vez de dejarse como alternativa frente a los problemas de sedimentación y dragado.

barra de Bocas de Ceniza es el enemigo más encarnizado y perseverante de la dinámica y hospitalaria capital del Atlántico" (García Márquez 2007d 833). La opinión prevalece en los segmentos argumentativos. El cronista interpreta este conflicto como una lucha entre el hombre y la naturaleza: "esta colosal batalla [...] no tiene otro fundamento que la sensualidad de la lucha misma, pues nada se oponía a que Barranquilla, en lugar de embarcarse en la gigantesca y agotadora empresa de llevar el mar hasta su puerto, hubiera llevado sencillamente su puerto hasta el mar" (*Ibíd.*).

El departamento de El Chocó abarca una extensa zona de la costa del Pacífico colombiano, la frontera completa con Panamá y una pequeña costa del Atlántico. Atraviesa en los cincuenta una fuerte crisis fruto de un impulso "independentista" que pretende desprenderlo del resto de Colombia. Este conflicto motiva una serie de crónicas que García Márquez escribe como enviado especial desde Bogotá por *El Espectador*: "Quibdó totalmente paralizada", "El chocó que Colombia desconoce" I, II, III y "El chocó irredento".

Las vicisitudes que promueve el pedido de independencia del Chocó se describen de manera pormenorizada. El yo del cronista no aparece sino para afirmarse como testigo presencial "quienes asistimos a esas reuniones tenemos motivos suficientes para creer que el pueblo chocoano tiene el espíritu templado para haber resistido indefinidamente" (García Márquez 2007c 280), "habiendo conocido a los chocoanos en su propio terreno, habiendo vivido con ellos y conocido íntimamente su movimiento..." (*Id.* 277). Se trata de ratificar una posición sobre "lo visto" y "lo oído" en un gesto cercano a la crónica de Indias. El lugar de enunciación es el del testigo, los detalles que tienen su cabida en el género crónica y no en

un artículo periodístico noticioso de tipo tradicional. Al mismo tiempo expresa la intención de reafirmar su identidad caribeña.

El Chocó se define como "antigua y extensa casa de 100.000 parientes" (García Márquez 2007c 281), representación que revela la unidad interna de un departamento<sup>45</sup> cuyo problema radical es la incomunicación. La "vegetación insaciable y poderosa" (*Id.* 283) ha hecho de la región un territorio aislado hacia el interior del mismo y hacia fuera en tanto el Estado no ha brindado respuestas. La falta de puentes y carreteras que faciliten la vida de sus habitantes y el desarrollo económico los ha dejado completamente aislados.

García Márquez arma un catálogo de los pueblos del Chocó y restablece en la escritura sus identidades al devolverles un lugar en el mapa. "En Quibdó se habla de Bahía Solanos como de una leyenda: se dice que es la ensenada natural más hermosa y aprovechable del país" (García Márquez 2007c 287); el Baudó "la prodigiosa e inútil despensa donde el plátano se pudre y el arroz se pierde porque no hay cómo sacarlos a los mercados" (*Id.* 286); Istmina "es una calle larga o más exactamente el último tramo de la carretera con deterioradas casas de madera a lado y lado, hasta la orilla del río San Juan. Un pueblo de gente sencilla, cordial y hospitalaria" (*Id.* 285); Samurindó "es una aldea de 19 ranchos, una iglesia empobrecida, y una escuela enorme que casi no cabe en la aldea" (*Id.* 289), " parece un altar de Navidad sin la mula y el buey, porque en el Chocó, al menos en esta zona no hay una sola bestia de carga" (*Ibíd.*); Condoto "un pueblo de calles retorcidas con enorme casas de madera en las que hace 20 años se comía en vajillas importadas

---

<sup>45</sup> La distribución geopolítica de Colombia organiza el territorio en 32 Departamentos, un distrito Capital, los distritos especiales y sus respectivos municipios.

directamente de China y hoy parecen los restos de un naufragio" (*Id.* 293) "es un pueblo triste y desolado pero no miserable" (*Id.* 294), "Juradó, una humilde aldea chocoana en la frontera con Panamá. Allí no existe servicio público de ninguna clase" (García Márquez 2007d 507).

El poblado de Andagoya en ese momento constituía "una de las ciudades más modernas del país" (García Márquez 2007c 296). Con luz eléctrica, acueducto servicio telefónico, muelles, "hondas y hermosas calles arboladas", casino, bar, "es una ciudad habitada por hombres de todo el mundo" (*Id.* 297) y policía propia. "Como organización técnica es una ciudad ideal" (*Ibíd.*). A diferencia del resto de los pueblos del Chocó allí se vive bien, se come bien, su funcionamiento es perfecto "como un mecanismo de relojería" (*Ibíd.*). Se trata de una ciudad administrada y explotada por la Chocó Pacífico una compañía minera norteamericana. Como un espejo al otro lado del río la ciudad de Andagoyita se constituye en su contrario "construida con los desperdicios humanos y materiales de Andagoya, la miserable y triste Andagoyita es casi por completo un pueblo de tolerancia." (*Ibíd.*), se trata de "un montón de espantosas cabañas apelotonadas" (*Id.* 298).

El cronista insiste en mostrar lo que Colombia ignora del Chocó. No solo las inclemencias geográficas que lo han dejado prácticamente afuera de todo sino también la humildad de su gente, su educación, las costumbres típicas de las zonas tropicales como sacar las sillas a la puerta de la casa durante el atardecer o la importancia de la música en la vida del chocoano. Si bien la propuesta de independencia de El Chocó es el hecho noticioso central, se deja de lado para dar lugar a la construcción de un territorio a partir de los sujetos que lo habitan. Se trata de "un pueblo que se sabe competente, que tiene el

orgullo de entender a fondo sus problemas y la pretensión de que no se deja engañar aunque haya sido engañado muchas veces" (García Márquez 2007c 292). No repara en la miseria sino en el valor de la gente. A partir de esta operación discursiva invierte la lógica de pensamiento que históricamente los ha tratado como un pueblo bruto e inculto "si Quibdó tuviera una universidad habría que ensanchar el país para que cupieran los profesionales" (*Id.* 293), "ese nivel cultural es muy probablemente la causa de que en el Chocó no haya miseria" (*Ibíd.*).

García Márquez escribe en el diario más importante de la capital colombiana, Bogotá, es decir, desde el centro mismo de la ciudad letrada, pero pone la mirada en las regiones más alejadas e inhóspitas de Colombia. Esto evidencia una decisión política sobre una nueva forma de hacer periodismo que comienza a tomar forma a mediados del siglo XX. No se trata sólo de mostrar la vida en la metrópolis sino también de aprovechar políticamente el espacio de la prensa para presentar la realidad de aquellos lugares alejados geográficamente o bien aislados que sufren las inclemencias de la naturaleza y el abandono del Estado. Mientras José Martí a fines de Siglo XIX reflexionaba sobre la modernización mirando desde lo alto de un edificio Nueva York, García Márquez mira en los `50 aquellos sectores que Colombia desconoce, aquellos que serían de otro modo invisibles y que por el contrario son castigados por el atraso no en términos constitutivos sino como evidencia de un desarrollo desigual y discontinuo de la modernidad en América Latina.

Al atravesar estas lecturas es inevitable pensar en *Cien años de soledad* como un palimpsesto en el sentido de Gerard Genette donde escrituras de distinto tiempos se trasponen o superponen en un texto cuya literalidad se asienta en los vínculos

transtextuales que tiende con otros. Los ecos de las ciudades que García Márquez construye en este período se pueden oír en Macondo: la construcción de un tiempo mítico, los personajes, los elementos de la cultura popular, los espacios alejados y aislados, los conflictos económicos, etc. Los cruces entre realidad y ficción develan una característica de su poética.

Dos textos trabajan la ciudad de Bogotá "Fontibón, un pueblo víctima de Bogotá" y "Bogotá ciudad tropical". En el primero, se percibe desde el título una construcción feroz de la ciudad frente a los pequeños pueblos de aire rural y provinciano. Fontibón, "un municipio con el mejor hipódromo del país, pero sin acueducto ni alcantarillado. Un barrio de Bogotá al que Bogotá no puede ayudar" (García Márquez 2007d 775). En este caso el hecho de encontrarse demasiado cerca de Bogotá lo ubica como "barrio abandonado de la capital"<sup>46</sup> (Id. 776).

El cronista evoca con tono nostálgico la época colonial por la pérdida del aire provinciano o rural del pueblo. Acude a la historia para fundamentar la importancia del municipio "es un pueblo que ya existía don Gonzalo Jiménez de Quesada"<sup>47</sup>. Hay una añoranza por el pasado perdido "nada en Fontibón tiene sabor rural. La historia se ha borrado incluso la historia de ese pasado reciente en que era un lujo tomar en Bogotá un coche Victoria, para ir a las pintorescas ventas de Fontibón, a comer papas y carne asada" (García Márquez 2007d 778). La necesidad de conservación de un pasado se resiste al avasallamiento del progreso "Como en todos los pueblos americanos que desaparecen

---

<sup>46</sup> Recién en 1991 se convierte en una localidad de Bogotá. Hoy se trata de un lugar próspero que convoca miles de turistas por su aire colonial.

<sup>47</sup> Conquistador español y fundador de la ciudad de Bogotá.

arrasados por el progreso, del Fontibón rural solo queda la iglesia" (García Márquez 2007d 779).

En "Bogotá ciudad tropical", García Márquez opone Bogotá al calor y el color del Caribe; se presenta como una ciudad lluviosa y oscura, seno de la historia de Colombia. "la vieja ciudad de ceniza, todo el día disfrazada de Londres, con habitantes oscuros y parsimoniosos que se perdían en la niebla rumbo a las herméticas alcobas aún olorosas a historia patria y a fantasmas coloniales" (García Márquez 2007d 837). Tal percepción posteriormente se transforma y ofrece una mirada otra que resignifica esa representación y la dota de un nuevo sentido. Es un gesto de algún modo tranquilizador para el autor que expone la añoranza por su origen caribeño.

La ventana es la metáfora central y en su proliferación es lo que une la ciudad mediterránea y gélida con la ciudad tropical. El cronista trabaja a partir de esta figura para dar la idea de cambio y movimiento. La ciudad se personifica, se desarrolla como un ser vivo "las casas empezaron a crecer hacia la altura y las calles adentro de las casas" (García Márquez 2007d 837). Ese paso denominado "la invasión de la intemperie" da cuenta de cómo en medio de una ciudad que asciende materialmente se impone una necesidad de aire y de luz. La ciudad escrita que propone García Márquez trabaja desde la simbolización y el desplazamiento frente a la ciudad real.

Se registra el pasaje de una ciudad pretérita a una cosmopolita y el cronista ve símiles de otras épocas en elementos propios de la modernidad. Así la radio sustituye al canario, al fin y al cabo "no es otra cosa que una jaula de boleros" (García Márquez 2007d 837). La televisión es una forma evolucionada de la ventana, implica para el autor un retorno

a los orígenes. Utiliza elementos de la cultura de los *mass media* y los resignifica, los incorpora de manera armónica al paisaje, distanciándose del tono nostálgico con que mira Fontibón.

La representación de Bogotá como una ciudad tropical continúa manifestándose en "La visita del Hielo" en la que afirma que Bogotá es una ciudad tropical a partir del impacto de una intensa ola de frío que asoló a la ciudad. Allí descubre que es "una ciudad que alguna vez se creyó helada" (García Márquez 2007d 853) porque no había tenido la experiencia extrema del frío. "Bogotá se reconcilia con el trópico en la nostalgia y se da cuenta de que al fin y al cabo, en todos estos años, no ha sido otra cosa que una playa verde y desmedida a 2600 metros sobre el nivel del mar" (*Ibíd.*). La insistencia en encontrar el trópico en la capital tiene que ver con una necesidad subjetiva del cronista, el anhelo por su territorio caribeño.

La experiencia europea

En 1955 *El Espectador* envía a García Márquez a Europa con el objetivo de cubrir la "Conferencia de los Cuatro" en Ginebra. Casi treinta años más tarde el autor recuerda en "El regreso a la Guayaba" (*Notas de Prensa II*) que organiza el viaje en setenta y dos horas y que planea volver al cabo de una semana pero no regresa a Colombia más que de visita por un breve lapso de tiempo. De manera tal que ese viaje se prolonga durante más de tres años y resulta decisivo para el autor en su trayectoria personal y profesional. En Europa, vive en París, se relaciona con importantes escritores y se aproxima a la vanguardia del cine

europeo que admira desde muy joven. Es testigo de un contexto histórico muy particular, el de la reconstrucción de las ciudades después de la guerra.

Los textos publicados durante esos años que surgen de la necesidad de referir esa travesía son, en términos de Beatriz Colombi (2010), crónicas de desplazamientos o bien relatos de espacio. En ellos, el viaje se narra en primera persona y se registra el desplazamiento espacial de un sujeto que siendo a la vez informante y protagonista de los hechos, manifiesta explícitamente la correspondencia veraz y objetiva de ese viaje en su relato. Estos elementos temáticos (desplazamiento en el espacio), enunciativos (coincidencia entre el sujeto de la enunciación y del enunciado) y retóricos (veracidad, marcas de lo factual) guardan constancia a lo largo del tiempo.

En estas crónicas se advierte una fuerte presencia del cronista en el relato; son la narración de la experiencia del viajero latinoamericano por Europa. Su identidad se reafirma de manera permanente, siempre está refiriendo a su lugar de origen. Ese yo es el otro en un espacio ajeno en el que la lengua muchas veces se vuelve una limitación pero que al mismo tiempo impone el desafío de vencer las dificultades que no son vividas como tales sino como parte de la experiencia. Hay un tono jovial, un ímpetu por conocer e indagar. No se trata de trayectos heroicos por el contrario la construcción del cronista remite más al pícaro que sorteaba con astucia las vicisitudes que la falta de dinero y de experiencia viajera le imponen.

El cronista es ante todo un gran observador, en todas las ciudades que visita contempla el comportamiento de los sujetos que las habitan, recorren las calles, miran vidrieras, suben y bajan del tren como un modo de entender el modo en que practican y se apropian del espacio, es a la vez mirón y caminante. Conforme transcurre el tiempo las

vivencias se acoplan y esto permite al cronista construir su propio bagaje de conocimiento sobre el espacio y establecer parámetros de comparación entre países y experiencias.

De los lugares que visita se destacan principalmente la representación de las ciudades de Viena, Budapest, Moscú, Berlín, Praga, Varsovia y París, todas ellas estrechamente vinculadas al contexto de posguerra.

La llegada a Viena relatada en "El hotel del enano jorobado" puede leerse como un montaje cinematográfico por el ritmo y el manejo del tiempo. Hay una intención deliberada del cronista de crear un clima cinematográfico donde la escena literaria remite a la escena fílmica. Viena se escribe y se experimenta a partir del film *El tercer Hombre* (1949) de Carol Reed<sup>48</sup> con guión de Graham Green. La ciudad del cine se cruza con la ciudad real, el cine es la llave para recorrerla. En este sentido la crónica también habilita un espacio para expresar las pasiones personales a propósito de un viaje, en este caso la literatura o el cine.

El cine y la literatura modelan ciudades, ambas atraviesan la experiencia del cronista "Me metí al taxi en primer término, porque estaba dispuesto a dormir en cualquier parte. Pero en segundo término me metí porque se me había olvidado esa escena de *El tercer hombre* en que un taxi conduce a Joseph Cotten para que dicte una conferencia. Es una escena de un realismo escalofriante: lo digo por experiencia propia" (García Márquez 2007a

---

<sup>48</sup> Holly Martins (*Joseph Cotten*), escritor de novelas del oeste baratas, llega a Viena en 1947 cuando la ciudad está dividida en cuatro zonas ocupadas por los aliados de la Segunda Guerra Mundial. Llega reclamado por un amigo de la infancia, Harry Lime (*Orson Welles*), que le ha prometido trabajo. Pero el mismo día de su llegada coincide con el entierro de Harry, que ha sido atropellado por un coche. Holly conoce y se enamora de Anna, que era novia de Harry. Ante una serie de datos contradictorios, comienza a investigar la muerte de su amigo, sospechando que tal vez haya sido asesinado. El jefe de la policía militar británica le demuestra que su amigo se había mezclado en la trama del mercado negro.

247). El texto cinematográfico se convierte en el prisma desde el que se imagina la ciudad y le proporciona al cronista una experiencia que difumina los límites entre realidad y ficción:

El genio de Graham Greene dispuso que en Viena se hicieran unos túneles por donde los automóviles penetran delirando. Yo no me daba cuenta de los túneles y por eso creí que había llegado al límite en que realidad es más fantástica que la imaginación. De pronto, como interrumpida por una compuerta automática, la lluvia cesaba de golpear. Entonces fue cuando se me ocurrió que en Viena había calles especiales en las cuales no llovía jamás (García Márquez 2007a 248).

"Viena es un enorme bosque" anticipa desde el título de la representación urbana que se impone. La ciudad que el cronista ve efectivamente se aparta de la de la película "la guerra, el mercado negro y el asesinato de niños con penicilina adulterada, son cosas completamente distintas de los vieneses. A la luz del sol, con unas profundas avenidas donde los árboles empiezan a volverse amarillos, Viena es una ciudad alegre, extrovertida, donde nadie quiere recordar la masacre" (García Márquez 2007a 250). Aquellos elementos de la versión cinematográfica se diluyen en el espacio practicado. Se enfrenta con un sitio en el que las huellas de la guerra se han borrado del espacio físico. Sin embargo, el cronista apela a la información dura y repone la ciudad del sometimiento y la explotación.

En "Yo visité Hungría" es muy potente la experiencia latente de la guerra en Budapest, probablemente debido a que había transcurrido poco tiempo de la "Revolución Húngara"<sup>49</sup>. En este caso se presenta una ciudad en ruinas que no puede recuperarse de la

---

<sup>49</sup> La Revolución húngara fue un movimiento revolucionario espontáneo de alcance nacional contra el gobierno de la República Popular de Hungría y sus políticas impuestas desde la Unión Soviética, que duró desde el 23 de octubre hasta el 10 de noviembre de 1956.

destrucción que se trasunta a la cara de la gente "la multitud mal vestida, triste, concentrada, hace colas interminables para comprar los artículos de primera necesidad" (García Márquez 2007b 478). La ciudad que los sujetos callan, habla a través de los muros. El cronista interpreta signos y ruinas, y repone desde allí el testimonio.

Los baños públicos, espacio intersticial entre lo público y lo privado, se convierten en una fuente irrefutable "Cuando la gente se calla por miedo o por prejuicio- hay que entrar a los sanitarios para saber lo que piensa. Allí encontré lo que buscaba entre dibujos pornográficos" (García Márquez 2007b 480). Es crucial la actitud del cronista en el que cada vez son más notorios los gestos que moldean las bases del nuevo periodismo latinoamericano. El escritor va al encuentro de la historia, del testimonio, de la prueba, trasciende lo que observa y lee los múltiples sentidos que la ciudad le ofrece. García Márquez forma parte de una delegación de invitados y durante su visita es fuertemente custodiado, logra burlar la custodia luego de varios intentos fallidos porque se niega a mirar por la ventana de su habitación. Atraviesa las barreras impuestas y aprovecha la experiencia.

Es necesario destacar el acento en la primera persona al enfatizar los títulos con la presencia del pronombre personal "yo". Al decir "Yo visité Hungría" o "yo estuve en Rusia" se destaca la figura del cronista como testigo presencial. Esta operación remite a los cronistas de indias para quienes lo visto y lo oído adquiere una relevancia fundamental en la medida en que significa conocer por la propia experiencia (María Jesús Benites 2004).

La crónica "Yo estuve en Rusia" expone una de las improntas más notables del nuevo periodismo: expresa con un lenguaje simple explicaciones a problemáticas complejas.

Un ejemplo clave de este rasgo lo constituye la siguiente cita que retrata de una manera muy sencilla pero a la vez muy clara el comunismo ruso: "ese coloso acostado que es la Unión Soviética, (...) cuya superficie -tres veces los Estados Unidos- ocupa la mitad de Europa, una tercera parte de Asia y constituye en síntesis la sexta parte del mundo, 22.400.000 Kilómetros cuadrados sin un solo aviso de Coca-Cola." (García Márquez 2007b 491). Los datos objetivos acerca de la superficie se ponen en tensión con el aviso de Coca Cola que opera como metonimia del capitalismo occidental.

La arquitectura de Moscú deslumbra por su barroquismo "todo el ingenio de la pastelería se ha aplicado a la arquitectura", es para el autor "agotadora, apabullante, sin árboles" (García Márquez 2007b 495). La desmesura de las proporciones de la ciudad produce un impacto en el cronista que se detiene en la descripción de sus monumentos y puntos centrales. Moscú se representa como "la aldea más grande del mundo" (*Ibíd.*). La ciudad se lee desde el mapa político, sus habitantes evidencian el triunfo del comunismo, "la desaparición de las clases es una evidencia impresionante. La gente es toda igual, en el mismo nivel, vestida con ropa vieja y mal cortada, zapatos de pacotilla, no se apresuran ni atropellan y parecen tomarse todo su tiempo para vivir. Es la misma multitud bobalicona, buonota y saludable de las aldeas, pero aumentada a una cantidad colosal" (*Id.* 497).

El cronista no se conforma con lo que la ciudad brinda al turista común, su actitud supone ir al encuentro de lo que a simple vista está oculto. Utiliza los transportes públicos, camina, observa, supera las limitaciones lingüísticas, en definitiva, pone el cuerpo al servicio de su escritura. Esta posición define el trabajo del cronista hasta la actualidad fuertemente marcado por el trabajo de campo. El periodista va hacia la historia, se interna en la

comunidad y trabaja en la recolección de lo que será la materia prima de su escritura.

Villanueva Chang lo explica metafóricamente

a veces un cronista sale a la calle con actitud del cazador que busca hallar a su presa a partir de señales vagas e inmundas como rastros de estiércol y huellas de pisadas en el barro. Otras veces el cronista opera como el médico que diagnostica una enfermedad a partir de la observación de síntomas superficiales y dispersos (...) Al otro extremo del trabajo del cronista están el fetichismo del documento y los hechos (593).

"Berlín es un disparate" retrata el contraste entre lo que a partir de 1945 divide el país en dos: Alemania Oriental y Alemania Occidental. Lee como disparate la existencia de dos versiones diametralmente opuestas de la ciudad sin una división concreta (lo que más tarde fue el muro<sup>50</sup>): con solo cruzar la calle se está de un lado o del otro. La gente que vive de un lado muchas veces trabajaba en el otro "para aprovechar lo mejor de cada sistema" (García Márquez 2007b 670). Este texto posee un valor histórico enorme porque registra un momento intersticial de una ciudad entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría.

Berlín occidental se mira a través del impacto que produjo el capitalismo después de la guerra. El texto transmite un cierto tono de rechazo, una sensación de no lugar (Augé) "toda la mañana estuvimos buscando la ciudad sin encontrarla. Es asimétrica sin pies ni cabeza, pero sobre todo carece todavía de un centro donde se experimente la emoción de haber llegado" (García Márquez 2007b 667) es el producto de "una gigantesca operación del

---

<sup>50</sup> El llamado "Muro de Berlín" se construyó entre el 12 y el 13 de Agosto de 1961.

capitalismo dentro de los dominios del socialismo" (*Ibíd.*). La ciudad está en plena reconstrucción, la impronta norteamericana en la forma que va adquiriendo denotan también una pérdida de identidad "hay calles que parecen trasplantadas en bloque desde Nueva York" (*Ibíd.*).

El nuevo orden urbano traduce a la perfección el idioma capitalista y el cronista privilegiado asiste a su construcción. El fenómeno de una ciudad nueva levantándose sobre las ruinas de la anterior da cuenta de "una ciudad resplandeciente, aséptica, donde las cosas tienen el inconveniente de parecer demasiado nuevas" (García Márquez 2007b 668). Berlín Occidental es un "laboratorio", "una ciudad falsa", el último invento estadounidense en medio de un contexto histórico específico, la posguerra, es "un islote enclavado en la Cortina de Hierro" (*Ibíd.*), "una enorme agencia de propaganda capitalista" (*ibíd.*). El límite oficial es la puerta de Brandemburgo: cruzarla supone el ejercicio de entender dos ciudades completamente disímiles pero que a la vez son una.

El cambio entre la Berlín occidental y la oriental es brutal: mientras la parte occidental se levanta entre las ruinas e impacta por el olor a nuevo en la otra "ni un solo milímetro ha sido reconstruido" (García Márquez 2007b 669). El contraste entre ambas es atroz: Berlín Occidental es una ciudad sórdida que aún exhibe en la destrucción edilicia la ferocidad de la guerra. "El mérito de esta ciudad sombría es que ella sí se corresponde a la realidad económica del país" (*Ibíd.*) expone el narrador mientras la otra parte vive en un montaje publicitario. La avenida Stalin, hito del socialismo, se destaca por sus formas grotescas y el mal gusto predominante. Hay un tono providencial en la crónica que augura que en el caso

de prevalecer un sistema sobre otro Berlín entera será "una monstruosa feria comercial hecha con las muestras gratis de los dos sistemas" (*Id.* 679).

El cronista percibe la incertidumbre que implica vivir entre dos ciudades que son a la vez dos modelos opuestos "quienes no tienen las claves de esa ciudad donde nada es completamente cierto, donde nadie sabe muy bien a qué atenerse y los actos más simples de la vida cotidiana tienen algo de juego de manos, viven en un estado de ansiedad permanente. Se sienten sentados en un barril de pólvora" (García Márquez 2007b 672).

Berlín desentona con Praga cuya "antigüedad no parece anacrónica" (García Márquez 2007b 695) y donde los contrastes no le resultan violentos, resaltan el orden y el buen gusto, impacta que sea parte del régimen socialista. Mientras los habitantes de Berlín Oriental parecieran dominados por la angustia y el desconcierto: Praga es el único lugar socialista "donde la gente no parece sufrir de tensión nerviosa" (*Ibíd.*). Desde lo edilicio, se opone a aplastante "arquitectura de pastelería" de Moscú. En su recorrido por Europa las ciudades se van volviendo parámetros de comparación entre sí.

Varsovia es otra de las ciudades que llama particularmente la atención por su proceso de reconstrucción. En "Con los ojos abiertos sobre Polonia en ebullición", el cronista visita los espacios resignificados después de la guerra. El espacio literario repone el espacio físico aunque su potencial simbólico siga presente "El Ghetto es ahora una plaza desierta y pelada, quizá como una mesa de carnicería" (García Márquez 2007b 705). La comparación alude al genocidio del pueblo judío que residía en el gueto de Varsovia.

El cronista registra con asombro el proceso de reconstrucción de una ciudad absolutamente devastada por el levantamiento de 1944, en la que, a pesar de la fuerte

resistencia, los polacos fueron vencidos por los alemanes. Para él la reconstrucción se realizó "con una especie de ferocidad vengativa, con la misma temeridad simbólica con la que la caballería polaca se enfrentó a lanza con los tanques de Hitler" (García Márquez 2007b 705). Una vez más la comparación opera para dotar de un nuevo sentido al presente.

La forma en que se lleva a cabo este proceso remite al modo en que los conquistadores construyen las ciudades latinoamericanas. Si los españoles intentan trasladar un orden social a una realidad física a partir de un diseño urbanístico previo mediante los lenguajes simbólicos de la cultura, los polacos se empeñan en restituir un ordenamiento físico capaz de devolverles un orden social: "Primero se reconstruyó la ciudad sobre el papel: planos, fotografías, documentos históricos. Una comisión de académicos vigiló la autenticidad de la reconstrucción de manera que la nueva ciudad fuera exacta a la antigua. Para rehacer la muralla medieval fue preciso fabricar un tipo especial de ladrillo cuya fórmula había desaparecido hace siglos" (García Márquez 2007b 705).

El resultado es el cruce de distintas versiones de la ciudad sin que pueda definirse una completamente. La antigua, la que no existe, revive en la reconstruida que es puro pasado. Hay como una anulación del tiempo sobre un espacio que se dirime entre lo real y lo ficticio. La ciudad actual es el montaje, la puesta en escena de la ciudad que fue "Las callecitas medievales huelen a pintura fresca. Las fachadas de 400 años no han sido todavía terminadas. En los andamios hay pintores nacidos en 1925 que han tenido que inventar de nuevo técnicas y fórmulas olvidadas para repintar murales que mañana por la mañana tendrán 300 años" (García Márquez 2007b 705). En esta operación se pone en juego la idea de lo auténtico, como afirma Sarlo "la reconstrucción más perfecta no produce autenticidad

sino una imagen de lo que fue, una copia que puede visitarse como museo" (191). Lo original, opina la autora, no existe en ninguna ciudad que tenga historia donde el tiempo ha pintado capa sobre capa.

El palacio de cultura ubicado en el centro de Varsovia, regalo de la Unión Soviética y realizado a imagen y semejanza del Ministerio de Educación de Moscú, es un monumento simbólico de la ciudad. En el momento de producción de esta crónica el edificio fue rechazado por los polacos por referir explícitamente a la guerra. Para García Márquez el palacio ante sus ojos es un "inmenso mamarracho vacío" que sólo encarna el dolor de la gente. Hoy en día ha sido reconocido como un monumento histórico nacional y es un importante centro cultural. En este sentido, constituye lo que en la actualidad Beatriz Sarlo denomina un logotipo de la ciudad que es "la síntesis de las referencias reales e imaginarias que se depositan sobre el nombre una ciudad" (190) que se elige por su celebridad y permite identificarla y diferenciarla. Esto prueba el dinamismo al que se exponen las ciudades permanentemente y que dotan los espacios de nuevos sentidos.

París fue sin lugar a dudas una ciudad entrañable para el autor. En ella vive una profunda experiencia artística no sólo por su productividad escrituraria sino también por la intensa vida social junto a otros artistas y escritores de distintas partes del mundo.

La crónica "Verano en París: turistas y *pin-ups*" sale de los lugares comunes desde los cuales se representa París y escenifica el verano parisino. Durante el tiempo de las vacaciones se modifican las prácticas del espacio: el parisiense se va y llega el turista. Esto habilita al escritor a mirar una ciudad no desde su vida cotidiana plagada de urgencias sino

una "ciudad desocupada" (García Márquez 2007a 408) se convierte en un espacio de "museos y muchachas desnudas" (*Id.* 409).

Esas insinuaciones sobre lo que el turista espera de París le permiten a García Márquez deslizar un interesante planteo en torno a la tensión entre el arte y la industria cultural, que sintetizan dos actividades características de la ciudad, los museos y los espectáculos de revista "se calcula que un promedio de 12000 turistas vio cada noche 122 muchachas desnudas. Y una cada día: la Venus de Milo" (García Márquez 2007a 410).

París vuelve desde el recuerdo en un texto de 1982 "Desde París, con amor" en una versión bastante romántica en la que se destacan los enamorados que se besan por todas partes, la música de los acordeones y el olor de las castañas. Pero también rememora la ciudad "del exilio más generalizado que ha tenido Latinoamérica en mucho tiempo" (García Márquez 2007f 494) que lo recibió cuando "no era más que un Caribe crudo" (*Id.* 495) y que le permitió pensar Latinoamérica desde "una perspectiva nueva y resuelta" (*Ibíd.*). El recuerdo se puebla de amigos y sentimientos de una época de juventud en la que no vislumbraba la prodigiosa carrera que le deparó el futuro. París es para García Márquez "la ciudad más bella del mundo", una experiencia determinante en su vida.

#### Caracas, el regreso a Latinoamérica

Durante los años 1957 y 1959 García Márquez vive en Caracas gracias a la invitación de su amigo Plinio Apuleyo Mendoza para integrarse a la redacción de *Momento*. Más tarde formar parte de *Venezuela Gráfica*. Durante este período tiene la oportunidad de

ser testigo presencial de la caída del régimen del General Marcos Pérez Jiménez, lo cual motiva un ímpetu periodístico por los temas políticos y sociales del país.

En la crónica "Nivel de vida: cero" pone el foco en la zona marginal de Caracas y se narra el nacimiento de un pueblo en Ojo de Agua "a un lado de la vieja carretera de la Guaira (...) donde los camiones del aseo público vuelcan la basura de Caracas" (García Márquez 2007b 649). Se trata de un lugar con

un olor asfixiante hecho de todos los olores que la ciudad esconde en los pipotes del atardecer (...) una mancha de pacientes y silenciosos zamuros monta una guardia perpetua sobre el lugar. Abajo, en la desolada llanura del muladar, en una atmósfera enrarecida por el terrible zumbido de las moscas, allí está naciendo el pueblo más pequeño, más triste y dramático de Venezuela (García Márquez 2007b 649).

La basura se convierte en hogar, los sujetos se mezclan y se mimetizan con ella, se asimilan al ave de rapiña y pierden su estatuto de seres humanos. Sujetos y objetos se equiparan como desechos de las ciudades industriales donde asimismo nacen nuevas formas de empleo informal como la recolección y clasificación de basura. Zygmunt Bauman señala este fenómeno consecuencia de una "modernidad líquida", la civilización del exceso, la superfluidad y el residuo que a la vez produce residuos humanos y seres humanos residuales.

Los habitantes de Ojo de Agua esperan los camiones cargados de residuos con la misma impaciencia de los buitres "entonces hay una rebatiña de seres humanos y zamuros, cada cual en busca de su presa, en una encarnizada batalla que recuerda la lucha de las

especies por la supervivencia" (García Márquez 2007b 651). El cronista escribe en tercera persona no se involucra directamente en el relato y pone el foco en la potencia del hecho. Acude al cine para lograr una escena literaria en este caso compara la alegría de los pobres de Ojo de Agua con los de *Milagro en Milán* la película de Vittorio de Sica de 1951. El contraste entre la ciudad rica y la pobre es notorio "Ningún muchacho de Caracas tiene seguramente más juguetes que los cinco niños de Ojo de Agua. En los primeros meses del año, la ciudad empieza a arrojar al basurero las toneladas de juguetes que alegraron la noche de navidad" (*Id.* 652).

Las crónicas escritas a partir de fines de los 70' presentan un escritor cosmopolita, viajero y reconocido, que escribe desde una posición consolidada en el campo literario. Sus textos periodísticos superponen escrituras, relatan la crónica de la crónica a través de las cuales conecta el pasado con el presente para resignificarlas.

Las ciudades escritas de Gabriel García Márquez revelan el interés por explorar nuevas formas de llevar a cabo la práctica periodística a la vez que conforman el archivo de sus producciones ficcionales posteriores, en especial *Cien años de Soledad*<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Sigo el concepto de archivo propuesto por Michel Foucault: "El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. [...] es también lo que hace que todas las cosas dichas, no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas" (2008 170).

## 2. LAS CIUDADES DE TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Escribir ha sido el acto central de mi vida y  
quizás se entienda mejor mi relación con las ciudades  
si describo las atmósferas en las que crecí y me formé.  
*Argentina y otras crónicas*

La vida y la escritura de Tomás Eloy Martínez transcurren en ciudades. Las que habita, las que ha vivido, ciudades lejanas, místicas, del exilio, del recuerdo. Ciudades que se trazan en el mapa de la literatura y en el itinerario de la propia experiencia. Los espacios son centrales porque sus múltiples desplazamientos definen un rasgo decisivo de su poética: el lugar de autor. El rasgo autorreferencial de su obra cronística se cimienta siempre sobre coordenadas cronotópicas, lo que es sin dudas una exigencia del género. La escritura le permite crear sus propios universos urbanos, visitar las ciudades del pasado, desplazarse también en el tiempo.

Propone un juego entre versiones de ciudades que van desde las míticas, como Esteco, a la ciudad del exilio, como Caracas. Escribir la ciudad es una necesidad. El espacio es percibido a través de la dimensión del tiempo, ambos constituyen dimensiones inseparables. Si su trayectoria vital es la historia de sus constantes desplazamientos, en su trayectoria literaria puede leerse el itinerario de su vida.

Para el escritor la ciudad es un espacio a la vez físico y simbólico. Como propone Ángel Rama, cuando “la ciudad real cambia, se destruye y se reconstruye sobre nuevas proposiciones, la ciudad letrada encuentra una coyuntura favorable para absorberla en la escritura” (1998 32). Tomás Eloy Martínez posee una fuerte formación en literatura; ha

viajado por el mundo desde joven y ha experimentado la vida en distintas ciudades. Escribe desde el centro de la ciudad letrada con una posición consolidada en el campo cultural. Las crónicas son permeables a estas características en la medida en que denotan un alto nivel autorreferencial, están plagadas de citas literarias y teóricas de lo más diversas, son una exhibición de erudición que se consolida en el gesto ensayístico presente en casi todas. La escritura de Tomás Eloy Martínez explora nuevos horizontes y restituye de manera permanente la pregunta sobre qué es la literatura al desafiar sus límites y poner en evidencia la tensión realidad-ficción.

Es posible trazar un itinerario que funcione como un punto de encuentro entre la literatura y la vida de Tomás Eloy Martínez. Un recorrido a partir de un corpus de crónicas en las que construye su versión escrita de las ciudades que han marcado su experiencia vital y artística: Tucumán, Buenos Aires, Caracas, Trelew, Nueva York. Un mapa que dé cuenta a su vez de sus desplazamientos, vaivenes, cruces, atajos, derroteros en el plano y en el papel.

#### Tucumán, la ciudad del pasado

Tomás Eloy Martínez nació en San Miguel de Tucumán en 1934 y vivió en esa ciudad hasta 1957, año en que se mudó a Buenos Aires. Durante ese período se aproximó tempranamente a la literatura como lector y como escritor. A los dieciséis años publicó por primera vez en *La Gaceta* y luego inició en el mismo diario su carrera periodística: fue corrector de pruebas, reportero, redactor y diagramador de los titulares internacionales. Más

tarde, se graduó de licenciado en Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad Nacional de Tucumán.

La alusión a Tucumán es una constante en su obra cronística que, además, posee una presencia autobiográfica muy fuerte. Esa evocación me permite construir una serie que llamaré *ciudad pretérita* en un doble sentido. El pretérito alude a una acción pasada que terminó así como también a aquella realizada pero que, de alguna forma, sigue vinculada con el presente. Por un lado, abarca textos en los que Tucumán es el reducto de la infancia, de la nostalgia, del encuentro primigenio con la literatura. Ellos son “El duelo de Borges y Perón”, “La otra reelección”, “El próximo tren se ha ido”. Por otro, incluyo aquellos textos que detonan ese universo mítico y la ciudad ya no es el lugar seguro de la niñez, o el sitio al que se quiere regresar, sino aquel que expulsa, donde la oscuridad predomina “Los soles oscuros de Tucumán”, “La luz y la oscuridad”, “La expulsión de los mendigos I y II”.

En “El duelo de Borges y Perón” se discute la identidad argentina con un gesto cercano al ensayo. La ciudad de Tucumán se liga al relato histórico que se inserta en la crónica con tono mítico. Es a la vez la cuna de la independencia de 1816 y de la mayor protesta azucarera por el cierre de los ingenios en 1966. En las descripciones de ambos episodios abundan los procedimientos ficcionales. Martínez plantea la contaminación permanente de géneros: la escritura por momentos es más cercana al ensayo y otras veces más cercana a la ficción. Un procedimiento similar se repite en “La otra reelección”, en la que se pone en diálogo la elección de Menem en 1995 y la de Perón en el 51.

En “El próximo tren se ha ido”, el Tucumán de la infancia y de la adolescencia regresa como lugar de iniciación, de aprendizaje. Allí el cronista se construye como un niño en plena exploración del mundo:

cada vez que el tren se detenía en una estación, aún en medio de la noche, y el guarda anunciaba el nombre del lugar entre tañidos de campana y fogonazos de querosén, los viajeros nos asomábamos a la ventanilla para desentrañar la vida que respiraba en la oscuridad [...] cada nombre nos hacía imaginar una historia de cabalgatas, partos a medianoche, lechuzas agoreras, crímenes en los cementerios (Martínez 2011 163).

En las crónicas anteriores la influencia de Gabriel García Márquez es ineludible. Martínez no solo había sido el privilegiado lector de *Cien años de soledad* y el gran impulsor de su publicación, sino que entre ambos cultivaron una profunda amistad y una mutua admiración profesional.

El autor encuentra en Macondo un modelo para construir la ciudad de Tucumán desde una dimensión mítica. La nitidez de las imágenes es notoria; remite también al interés por la cinematografía: “cierta mañana de agosto la temperatura subió a 47 grados y al sur de la ciudad cayó una lluvia de pájaros insolados” (Martínez 2011 86). La fuerte presencia del calor en el recuerdo colabora con la construcción de la ciudad macondiana: “en Tucumán donde yo vivía nos azotó una tempestad de polvo. Después de un mes atroz, en el que el calor había rajado los vidrios de los termómetros, se vio llegar de pronto un viento espeluznante que venía desde el río Bermejo” (*Id.* 114). Carmen Perilli (1990) opina que Macondo plantea un movimiento de la historia hacia el pasado, a partir de un discurso idealizador y un tono nostálgico que torna mítico lo que fue en relación a la decadencia de lo

que es. Desde esta perspectiva puede plantearse cómo el espacio contemporáneo, corroído por múltiples formas de violencia, obliga a mitificar el pasado.

El Tucumán de los 90' ya no es el lugar seguro de la niñez sino un territorio de soles oscuros, que arde por el abandono de sus gobernantes y la desidia de la gente. Al recordar la presentación de su libro *Santa Evita* en la crónica "La luz y la oscuridad", Tucumán es el espacio de la incertidumbre y la confusión. El lenguaje es despojado y el cronista se representa a sí mismo desconcertado, sin palabras. "Me sentía ajeno al tiempo, llevado y traído por la marea de hechos que estaban fuera de mí. No sabía qué decir ni cómo ayudar" (Martínez 2011 229).

En las dos versiones de "La expulsión de los mendigos» las imágenes míticas de la infancia son detonadas por el presente de desolación. Los mendigos que el cronista reconoce como parte de su adolescencia y de quienes «había aprendido quienes eran los malos y los buenos de este mundo" (Martínez 2011 260) son los personajes pintorescos del antiguo paisaje urbano. El Loco Vera cantaba canciones de las que ya nadie se acordaba, Pachequito "había asistido al Juicio Universal como el místico sueco Emanuel Swedenborg", "El loco aplauso celebraba las dádivas batiendo palmas alrededor de la plaza principal" (*Ibíd.*), el loco Margarito llamaba ingeniero a todo el que pasaba, el "loco Perón" arrojaba baldosas al aire y las recibía con la cabeza al grito de ¡Perón Perón! Todos ellos, legendarios e inofensivos, se convierten en desechos de una ciudad que los ha expulsado. De algún modo Martínez también siente esa expulsión, esa distancia de un lugar que solo puede asir en los recuerdos, desde la nostalgia.

### Caracas, la ciudad del exilio

Entre 1975 y 1983 Tomás Eloy Martínez vivió exiliado en Caracas, ya que había sido amenazado de muerte. Permaneció en ese país durante la dictadura militar que tomó el poder en 1976 en Argentina. En Venezuela tuvo una intensa actividad periodística<sup>52</sup> y literaria. En 1980 escribió el texto “Así es Caracas”<sup>53</sup>, una crónica que cartografía la capital venezolana y los modos de habitar de su pueblo.

Caracas es un cuerpo que exhibe las huellas de la historia aunque intente ocultarlas. En la década de 1980, Venezuela vive un período de bonanza económica fruto del *boom* de la explotación petrolera sucedido unos años atrás. El espacio urbano da cuenta de las sucesivas marcas históricas a modo de ciudades que se superponen como las antiguas pirámides indígenas. El cronista evidencia un gran conocimiento de la historia venezolana que le permite conjugar espacio y tiempo y develar esas huellas. Muestra la relación entre la capital venezolana y los sucesivos golpes militares en el siglo XX: Cipriano Castro, en 1901; Vicente Gómez, en 1910; Marcos Pérez Giménez, en 1945.

En consonancia la primera imagen es la de una ciudad sin memoria “que se alimenta de la esperanza y vive en estado de rebelión perpetua con lo que fue” (Martínez 2012 s/n). No resulta casual que la crónica inicie de este modo, teniendo en cuenta que al momento de enunciación Argentina se encuentra en plena dictadura militar. Este gesto puede leerse

---

<sup>52</sup> Fundó *El Diario de Caracas*, dirigió el periódico *El Nacional*.

<sup>53</sup> El texto forma parte del libro *Ciertas Maneras de no hacer nada* (2013), publicado por la editorial Hoja del Norte, que compila las crónicas escritas por el autor durante su estadía en Venezuela. El texto con el que he trabajado en este capítulo ha sido publicado en la web como adelanto de ese libro por la revista digital *El Malpensante*.

como una manera velada de hablar del propio país. Del texto emergen sentidos solapados que se ocultan detrás de una Caracas que “ya no tiene espacio para los recuerdos del hombre” (*Ibíd.*) y que prefiere no mirar hacia atrás, recordar los siniestros golpes de estado que azotaron el país durante todo el siglo XX. Las largas enumeraciones y descripciones a menudo se cortan con una sentencia que permite preguntarse si Martínez está pensando en Venezuela o en Argentina castigada por la dictadura: “ya nadie ve, porque la desmemoria prohíbe toda mirada” (*Ibíd.*).

Los monumentos le permiten también leer la historia. Establece dos linajes: el de los tiempos de gloria del pueblo y el de los tiempos del poder. “Aquellos no necesitaron del tiempo para que madure su gloria; a estos en cambio sólo el tiempo les dio lustre (...) a los primeros se les rinde veneración a los segundos se les teme” (Martínez 2012 s/n). Los primeros corresponden a aquellos que se alzaron durante el período de formación de la ciudad y las luchas por la independencia que enaltecieron el deseo de liberación del pueblo. Los segundos fueron construidos durante el gobierno de Antonio Guzmán Blanco, quien predicaba un gobierno personalista, era reconocido por su megalomanía y se perpetuó veinte años en el poder al mando de un feroz aparato represivo.

El gesto autorreferencial muy marcado en la mayoría de las crónicas se abandona y se impone una distancia. Se trata de un *outsider* que mira desde afuera, pero a la vez plantea una mirada erudita que conoce a fondo la historia y la geografía. La enumeración de lugares permite el armado de un catálogo que no deja nada librado al azar. La ciudad practicada cobra vida también en el cuerpo de sus habitantes que llenan sus rincones de alegría y salsa.

La ciudad es “desordenada y absurda”, una “boca de dragón”, representación que remite tanto al calor caribeño como a la atracción que genera en “los viajeros de toda Venezuela”. La urbe toma forma heroica y se impone a sus habitantes, es una sobreviviente de los desatinos de la historia, “Como si la ciudad sintiera que hay que pasar por todas las pruebas de la mitología para seguir amándola” (Martínez 2012 s/n).

El origen se cuenta emulando un texto sagrado: “Al principio fue el Ávila. (...) Luego llegaron los arquitectos” (Martínez 2012 s/n). El cronista devela el espacio en un doble registro: la naturaleza y la acción del hombre. La geografía particular de Caracas recostada sobre una cadena montañosa denominada El Ávila, “una muralla china llena de flores y culebras” (*Ibíd.*) entra en tensión con el avance de la modernidad y el posterior capitalismo. La ciudad moderna fue configurándose en medio de esa naturaleza prodigiosa. La narración tiene allí una dimensión sagrada: el capitalismo acudió cual dios al llamado del pueblo “las brumas de amor que la montaña dejaba caer sobre la ciudad inflamaron de calidez a las grandes torres y lograron que la vida de los centros comerciales —herencia de otras latitudes y otras costumbres— latiera al ritmo del corazón caribeño” (*Ibíd.*).

El crecimiento exponencial de la ciudad y su densidad demográfica posibilitaron su expansión hacia la montaña. Luego de este mito de origen la ciudad vista se explica a través de la lectura de la *Divina Comedia*, pero invirtiendo el sentido: «las alturas del valle de Caracas también tienen tres estaciones<sup>54</sup> pero con todas las flechas confundidas» (Martínez 2012 s/n). Se presenta una ciudad de contrastes en la que “se asciende al infierno” (*Ibíd.*),

---

<sup>54</sup> “En *La Divina Comedia*, el viaje hacia las tres estaciones de la eternidad era circular: una lección de abismo en el Infierno, un paseo de tedio en el Purgatorio, un vuelo de luz en el Paraíso” (“Así es Caracas”).

donde habitan los sectores más vulnerables; los más pudientes están en el paraíso y en el medio entre uno y otro, en el Purgatorio, hay piscinas, pero no hay aguas para llenarlas. El lenguaje también traduce las diferencias a nivel simbólico: “cerro, rancho, barrio para los hijos del infierno; colinas para los del medio; terrazas o altos para los del paraíso” (*Ibíd.*). El valle, abajo, produce el encuentro, pero no anula las diferencias. Como sucede en la *Divina Comedia* los ángeles del infierno se niegan a soñar con el paraíso.

Se destaca nuevamente la erudición del cronista. Las referencias constantes a ciudades bíblicas (Babel), míticas o literarias, como la referencia a Dante, dan cuenta de ello a la vez que evidencian lecturas de diversa índole sobre teoría social, literaria, histórica. No resulta extraño que encontremos referencias similares en la obra de José Luis Romero sobre la ciudad occidental, a quien conoció y leyó.

El narrador se presenta como un conocedor experto de Caracas. Podría cartografiarla con los ojos cerrados, describir sus costumbres dominicales más variadas, desentrañar su noche pudorosa. Pero no puede aprehenderla ni puede amarla con la felicidad de los caraqueños. Su mirada se plantea lejana y nostálgica de una ciudad que no nombra (Buenos Aires), pero que insinúa con profunda melancolía: “A la ciudad solo le faltan cafés para ser perfecta. Orillas de agua para que se encuentren los creadores. Árboles de palabras para que la imaginación se sienta menos sola” (Martínez 2012 s/n). Se trata de la ciudad del exilio, que no es propia, que no puede más que remitir al lugar que se añora y recordar que “El exilio es una condena, ilevantable y eterna como el infierno” (Martínez 2011 29).

Veinte años más tarde, en “Las dos mitades de Venezuela” publicada en junio de 2004 por *La Nación*, Caracas es un recuerdo de un pueblo feliz como aparece descrito en la crónica anterior. Martínez escribe desde Nueva Jersey con el foco puesto en la figura de Chávez y en los efectos del chavismo. Se encuentra con una Venezuela cuya gente ha perdido el humor y que percibe dividida en dos partes irreconciliables: “Chávez hizo un milagro que nadie había conseguido desde las guerras de la independencia: partió a la sociedad en dos mitades tan rencorosas que nadie ve cómo podrían reconciliarse” (Martínez 2004 s/n).

Buenos Aires, ciudad de laberintos

En una entrevista para el diario *Perfil* cuenta que en julio de 1957 mientras estudia Letras y colabora en *La Gaceta*, María Elena Mitre de Noble lo recomienda en el emblemático matutino porteño *La Nación*. Ante esta propuesta, se muda a Buenos Aires para trabajar allí primero como crítico de teatro y luego de cine. “En 1961 renuncié al diario y durante un año estuve dando vueltas por una agencia de publicidad y dando clases en la Universidad de La Plata”<sup>55</sup>. En 1962 Jacobo Timerman, que en ese entonces dirige el semanario *Primera Plana*, lo invita a formar parte de su equipo de trabajo. Durante esta época profundiza sus vínculos con el ámbito cinematográfico puesto

---

<sup>55</sup> Entrevista realizada por Magdalena Ruiz Guiñazu para el diario *Perfil* en 07/01/2007 <http://www.perfil.com/columnistas/Escribir-sobre-el-peronismo-es-un-capitulo-cerrado-20070107-0007.html>.

que colabora con una revista especializada e inicia su carrera como guionista, da clases en la escuela de cine, entre otras actividades.

Por tanto Buenos Aires significa ir hacia el encuentro de una ciudad cosmopolita y llena de posibilidades, en la que puede consolidar su carrera de escritor, empaparse de la vanguardia periodística en tiempos en que el periodismo atraviesa poderosas transformaciones. Es el lugar al que añora volver durante los largos años de exilio “Cuando uno mira por la ventana, lo que ve no son las ramblas de Barcelona o el parque de Chapultepec o los raspados color arco iris de Caracas. Ve todo eso teñido por su propia melancolía, por las pizzerías de la calle Corrientes o por un atardecer violeta en La Pampa” (Martínez 2011 48).

Las primeras figuraciones de Buenos Aires nacen en la infancia y tienen cierta aura mística. Es la ciudad lejana que alberga circos prodigiosos en el que las gitanas venden amuletos para el amor: “Era un circo que había llegado desde Buenos Aires y eso acentuaba su misterio” (Martínez 2011 282). Y aunque en realidad lejos está de ser un prodigio, la fascinación por una muchacha lo obliga a llegar tarde a su casa. Tal comportamiento le vale el castigo de pasar un mes sin ir al cine y sin leer “Fue durante ese mes que descubrí sin darme cuenta las luces todopoderosas de la imaginación. Si no podía leer, al menos podía imaginar lo que no estaba leyendo. Imaginar las ausencias, los vacíos, las nadas. Reconocerme en lo que no estaba, perder los lugares que nunca había tenido” (*Id.* 283).

El autor construye su propio mito y ubica el momento del origen en la primera escena de escritura. El texto une Tucumán y Buenos Aires de un modo inexorable en una relación

que con el paso del tiempo invertirá los términos. Tucumán luego es la ciudad pretérita, la del recuerdo y Buenos Aires su puerta al mundo, a otras realidades. Su propia representación de Buenos Aires se funda en la experiencia del encuentro con la potencialidad del lenguaje o de la palabra.

La ciudad que imagina se antepone a la ciudad vista: “Antes de ver Buenos Aires por primera vez a los 14 años, la imaginé” (Martínez 2011 280). Hay un tránsito de la ciudad imaginada a la ciudad escrita y luego a la ciudad vista. El interés por los bordes entre realidad y ficción se vislumbra a temprana edad. El plano trazado por Juan de Garay que conoce en la escuela y la historia de la ciudad le ofrecen otras versiones de Buenos Aires que permiten armar la propia.

Aunque pretende despegarse de las ciudades que imaginan sus antecesores José Mármol, Eduardo Wilde, Borges, Bioy Casares y Cortázar —“La Buenos Aires de la que voy a hablar fue fermentando lentamente en mi imaginación” (Martínez 2011 283)— Martínez se inscribe en esa genealogía a partir de su novela *El cantor de tango* y de la elección de la imagen borgeana del laberinto para explicar la ciudad.

En la crónica cita la descripción que realiza en la novela. El Martínez cineasta emerge en la escena de gran impacto y potencia visual. Vale la pena reproducirla

Fui al balcón a contemplar el amanecer. El globo del sol descomunal e invasor, se alzaba sobre la avenida y sus lenguas de oro lamían los parques y los suntuosos edificios. Dudo que haya existido otra ciudad de tan suprema belleza como la Buenos Aires de aquel instante. El tránsito era caudaloso, inusual para una madrugada de sábado. Cientos de automóviles se movían a paso lento por la avenida, mientras la luz antes de caer desangrada entre las hojas de los árboles, embestía el bronce de los monumentos y quemaba las crestas de las hojas de las torres. La cúpula del Palás de Glace, bajo mi balcón, fue hendida de pronto por una espada de fulgor. En algunos de sus salones se había bailado el tango en la década de 1920, y en otros -conocidos

como Vogue's Club- habían tocado el sexteto de Julio de Caro y la orquesta de Osvaldo Fresedo. Mientras el sol ascendía y su disco se tornaba más pequeño y ennegecedor, una luz púrpura barrió la fachada del Museo de Bellas Artes, en cuyas salas yo había contemplado dos semanas atrás las minuciosas escenas de la batalla de Curupayti que Cándido López pintó con la mano izquierda entre 1871 y 1902, después de que la derecha fuera destrozada al estallar el casco de una granada (Martínez 2004 288-289).

El relato está montado con técnica cinematográfica. En un efecto de luces que se encienden, los distintos monumentos se iluminan y la voz narradora ingresa como una cámara para dar vida a una historia pasada que sucedió en su interior. La visión panorámica del Palái de Glace y el Museo de Bellas Artes remite a una Buenos Aires antigua, con nostalgia de tango.

Tomás Eloy Martínez reinterpreta el laberinto de Borges para generar una lectura propia de la ciudad: “Los laberintos de Borges suceden en el espacio. Mis desorientaciones, sin embargo, situaban ese laberinto en el tiempo” (Martínez 2011 285). Sarlo explica que “el laberinto es el desierto idéntico e ilimitado, donde los mapas no sirven, porque la orientación depende de otro tipo de señales que la carta no representa ligadas a la experiencia y a la memoria de la experiencia, pero irreductibles a la representación” (*Id.* 142). Por tanto, su arquitectura se encuentra íntimamente ligada con su finalidad que es la de ocultar un itinerario. El cronista busca en la literatura formas de entender, develar, reordenar, interpretar la ciudad. En este sentido, los laberintos de Borges son una potente clave de lectura: se entrecruzan el registro literario e histórico y los mapas; la relación entre ciudad y escritura habilita la discusión sobre la literatura. La figura del laberinto es una metáfora que tensa la relación entre realidad y ficción.

### Las nuevas torres de Babel

Luego del exilio en Caracas, Tomás Eloy Martínez recibe una beca para residir en Estados Unidos. Más tarde sus compromisos con diversas universidades de ese país (fue profesor visitante en la Universidad de Maryland, dictó seminarios y conferencias en Yale, Princeton, Harvard, New York, Boston, Washington, Seattle, Pennsylvania, Columbia, Buffalo, Texas) y el hecho de ser nombrado *Writer in Residence* por la Universidad de Rutgers, donde dirige el Programa de Estudios Latinoamericanos, lo llevan a establecerse en Highland Park, un suburbio a cincuenta minutos de Manhattan.

Nueva York representa “la dureza aterradora de la metrópoli contemporánea, el caos social y la alienación que produce la cultura de masas en la civilización tecnológica plenamente desarrollada” (Gorelik 28). Es la meca del capitalismo y el ombligo de Occidente. En las crónicas “El corazón de la oscuridad”<sup>56</sup> y “Las nuevas torres de Babel”, Martínez es un testigo privilegiado del derrumbe de esa fortaleza irreductible y de la caída de sus monumentos en los atentados del 11 de septiembre.

Las crónicas trabajan desde la metonimia. La torre como elemento simbólico condensa múltiples significados en su interior: remite a la posibilidad del hombre de conquistar las alturas y configura una demostración de poder. Históricamente, las sociedades construyen torres con diversas funcionalidades: protección militar, para adelantarse al enemigo; cárcel; refugio o como expresión estética en la modernidad. Los rascacielos (las torres actuales) encarnan la manifestación más soberbia del hombre en

---

<sup>56</sup> El título remite a “El corazón de las tinieblas” de Joseph Conrad.

tanto expresa que no hay un “techo” para él, sino que —como en los tiempos de Babel— todo lo puede. Esta potencialidad semántica habilita al cronista a utilizar el antiguo relato bíblico para dar cuenta de la ciudad contemporánea.

En Nueva York el cronista se vuelve un caminante. La sintaxis de la ciudad se escribe también con los enunciados de la memoria. La metrópolis se empeña en mantener su posición dominante a través de sus rascacielos, símbolos indiscutidos de poder económico. Las torres como Babel simbolizaban la ciudad ideal, irrompible, la posibilidad de desafiar a Dios. Son de algún modo la materialización de la utopía. Martínez inscribe la urbe en el quiebre entre la utopía del territorio invulnerable y el imperio que lucha por sobrevivir a la caída de las Torres Gemelas.

La escena del 11 de septiembre se construye entre sus registros escritos y el testimonio de un vecino sobreviviente. La mirada del cronista es aguda: su reflexión no se agota en Al Qaeda o del terrorismo, sino que resalta las contradicciones que el sistema capitalista exhibe y que quedaron en evidencia.

La primera de las torres que cae es representada como un monstruo que antes de caer “vomitaba lava por las entrañas” (Martínez 2011 295). La segunda, que cayó minutos más tarde, fue atravesada “como manteca derretida” (*Id.* 296). Ambas metáforas aluden a la fragilidad y vulnerabilidad que escondía el sistema aún en su fachada de apariencia poderosa e indestructible. La escena del atentado es descrita como una secuencia del Apocalipsis, una visión bíblica de la destrucción.

El petróleo que corre caudaloso debajo de la tierra necesita mostrar su potestad por encima de ella erigiendo torres que muestren desafiantes el poderío económico que

representan. El relato bíblico sobre Babel sirve para explicar este proceso, “primer intento del hombre por contemplar el mundo desde los cielos” (Martínez 2011 300). En la narración los hombres intentan construir una ciudad que llegue hasta el cielo que llevará por nombre Babel, que significa confusión y dispersión, remite al caos y al desorden. Pero tal soberbia es castigada con su caída. Lo interesante del mito es que Dios no derriba la torre sino al hombre: confundió sus lenguas y, al no entenderse, no puede concretarse la construcción.

La comparación entre los rascacielos y Babel no es azarosa. Oculta en su interior una advertencia. Hay un deslumbramiento ante la belleza arquitectónica que se visibiliza en la potencia de los adjetivos utilizados: los rascacielos se presentan como “bellísimos”, el *Burj Dubai* es una “aguja deslumbradora” (Martínez 2011 301), el *Empire State* y el Edificio *Chrysler* son “dos maravillas iguales” (*Id.* 302). Pero al interpretarlos a partir del mito de Babel, pone en duda esa magnificencia, el mito cristiano es el relato de una destrucción.

La crónica vuelve a las ciudades del pasado: Tikal, Giza, cuyos monumentos miran la ciudad desde lo alto y posibilitan otra forma de percibir y de aprehenderlas; son “el alma de la ciudad” (Martínez 2011 302) y configuran una puerta de acceso. Puede leerse cierta filiación literaria con las crónicas de José Martí sobre la estatua de la libertad o el puente de Brooklyn como monumentos simbólicos de la modernidad y el progreso del hombre a través de las cuales el cubano advirtió los efectos tempranos del creciente capitalismo y la explotación de los trabajadores.

Las torres se miran desde una doble perspectiva: mientras los edificios crecen monstruosamente hasta el cielo, en la tierra, la naturaleza devuelve sin piedad el ataque del hombre con la fuerza de un huracán o un terremoto.

Para De Certeau, hay un goce en ver la totalidad, el conjunto: la ciudad es “el más desmesurado de los textos humanos” (102). El que observa desde lo alto se transforma en un mirón; es la ficción del ojo que todo puede leerlo desde arriba sin estar poseído por la masa que camina. Ese impulso visual se sostiene desde los rascacielos, pero el cronista los transforma en apocalipsis: es el hombre que desafía al hombre mismo. De Certeau la llama “ciudad panorama” (104) en tanto es aprehendida desde lo alto y constituye un simulacro como las maquetas de Pelli<sup>57</sup>. Pero esta ciudad tiene como condición el desconocimiento de las prácticas. Abajo, en la ciudad habitada, las prácticas de los caminantes que escriben el texto urbano resultan ilegibles desde una altura lejana. Allí los cuerpos se encuentran, sus prácticas escapan a la construcción visual y remiten a formas específicas de moverse en el espacio que transforman la ciudad panóptica o teórica en una experiencia antropológica y metafórica del espacio.

Los rascacielos posibilitan la visión totalizadora a la vez que plantean la superación de las contradicciones de los que escriben con sus cuerpos el texto de la ciudad cotidianamente.

Trelew, la masacre y el relato

La Patagonia comprende una extensa región en el extremo más austral de América. Históricamente, es un espacio signado por el contraste entre la tierra mágica del fin del

---

<sup>57</sup> César Pelli es un arquitecto argentino, nacido en la provincia de Tucumán. Graduado en la Universidad Nacional de Tucumán, en 1952 se trasladó a los Estados Unidos, donde finalmente se nacionalizó. Entre sus principales obras se encuentran las Torres Gemelas Petronas en Kuala Lumpur.

mundo, como se advierte en la representación fundante de Antonio Pigafetta, que asocia la fisonomía indígena a la del gigante (Benites 2004), y el desierto, ese vasto territorio inhóspito, árido y hostil como lo retrata Charles Darwin. En el siglo XIX, el espacio patagónico cobra visibilidad a partir de “la campaña del desierto” (desierto entendido como despoblado y, por tanto, incivilizado), mediante la que se justifica el exterminio y confinamiento de los pueblos originarios del sur.

La comunidad galesa es una de las primeras en asentarse y uno de sus miembros, Lewis Jones, impulsor de la construcción del ferrocarril, le confiere el toponímico a la ciudad: *Tre-* (vocablo gaélico, pueblo) y *-lew*, apócope del nombre de pila de Jones (Neyret).

Cuando en 1972 comienzan a llegar las primeras noticias sobre lo que más tarde se conoce como “la masacre de Trelew”, Tomás Eloy Martínez reside en Buenos Aires y dirige el semanario *Panorama*. Ante las dudosas informaciones, decide viajar hasta allí. La experiencia de ese viaje y la investigación sobre los hechos cobran forma en *La pasión según Trelew*<sup>58</sup>, una extensa crónica testimonial. Dos textos se ocupan de Trelew en la serie propuesta: “Trelew, el relato nacional” y “Regreso a Trelew”. El primero forma parte de *Argentina y otras crónicas* y el segundo es publicado en el 2007 por el diario *La Nación*.

En estas crónicas se destaca el papel del cronista-testigo. Su función es fundamental porque es una época difícil para ejercer el periodismo. Su tarea es la de reconstruir,

---

<sup>58</sup> Rossana Nofal propone leer *La Pasión según Trelew* como un relato testimonial. “A partir de los nuevos libretos del estado de derecho y de la acción eficaz de la justicia y sus reparaciones, la literatura testimonial se permite la configuración de una nueva agenda vinculada a una ficción sobre las memorias en conflicto y la organización de su poética. Los autores del género no tienen el mandato de hablar por delegación de las víctimas y sus familiares. Los nuevos relatos organizan metáforas para la transmisión de las experiencias traumáticas del pasado a las nuevas generaciones” (2016 240).

ordenar y dar sentido a la memoria de ciertos hechos a partir de las voces de los testigos y la propia. No busca reconstruir sólo el acontecimiento, sino una memoria de estos (Villanueva Chang).

Trelew es la ciudad de la matanza de los guerrilleros, pero también la del alzamiento contra el poder militar y “la instauración de una comuna que duró tres días, con su propio sistema de abastecimiento y sus líderes espontáneos” (Martínez 2007 s/n). Su experiencia no se reduce al espacio cárcel, desde donde se gesta la fuga fallida, sino que trasluce cómo una comunidad entera resignifica Trelew y lo convierte en un espacio de resistencia.

Su posición como testigo privilegiado le permite presenciar el épico levantamiento de un pueblo: “fui testigo de la rebelión popular con que los habitantes respondieron al allanamiento de un centenar de casas y a la detención de dieciséis ciudadanos de todos los signos políticos” (Martínez 2011 306).

Trelew, “ese confín de la yerma llanura patagónica” (Martínez 2011 305), al momento de llegar los primeros presos políticos a la cárcel de Rawson es una “telaraña de quietud” (*Ibíd.*), una opción para quienes se aventuran a nuevos horizontes en busca de un futuro más próspero. El cronista presencia los cambios en la fisonomía de la ciudad y sus prácticas a partir de la llegada de los primeros familiares y amigos de los presos. *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, se vuelve una referencia implícita: el pueblo se une ante la injusticia y resiste. Los habitantes se apropian de la ciudad y resignifican los espacios. El Teatro Español es el centro de la asamblea permanente: “Nadie dormía. La gente comía en los asientos de la platea, florecían las asambleas y los discursos” (Martínez 2007 s/n). De la plaza principal salen manifestaciones hacia los barrios más pobres. Como en *Fuenteovejuna*, “la ciudad

entera respondió” (*Ibíd.*) como si formaran todos sus habitantes un solo cuerpo, el de Trelew. La ciudad que visita el cronista muchos años más tarde es diferente a la que conoce por primera vez en el 72, pero lo que las une es la memoria:

Trelew ya no se parece casi nada a lo que era hace treinta y siete años, cuando la vi por primera vez. El aeropuerto se ha mudado: el viejo, preludio de la tragedia se ha convertido en un Espacio de la Memoria. La población se ha multiplicado por cuatro: los habitantes son casi cien mil ahora. En el centro abundan los cafés, los negocios atareados, los turistas que tratan de acercarse a las ballenas en el océano próximo. Pero como reconstruye Susana Viau, las marcas del 22 de Agosto y del levantamiento de octubre han quedado para siempre (Martínez 2011 308).

Dos ciudades, que son la misma, se visitan en la escritura. En la Trelew del 72 el aeropuerto había sido el epicentro de la fuga, la cárcel alojaba a los presos políticos, mientras que el pueblo resiste en la plaza principal. Treinta años más tarde, el aeropuerto se ha mudado y el lugar de la tragedia es un espacio de la memoria. En la ciudad proliferan turistas, cafés y comercios, la población se ha multiplicado por cuatro. Sin embargo, las heridas por la masacre han quedado para siempre; entre ambas media la memoria.

Trelew significa un acto de valentía del cronista, una declaración de principios éticos y profesionales. La publicación del primer testimonio público sobre la masacre le valió el despido de *Panorama* y, posteriormente, el exilio. Volver a Trelew desde el relato es, de algún modo, reafirmar esa proclama.

Abordar las ciudades en Tomas Eloy Martínez es permitirse un recorrido por el universo de su escritura lleno de desplazamientos, desviaciones, cruces, regresos. Este itinerario permite visualizar el trayecto vital y literario del autor en un gran mapa. En el corpus que he abordado las ciudades poseen un lugar central: en ellas Martínez pone en

escena vida y escritura. Modela los espacios urbanos y organiza sus elementos; los practica y observa, a su vez, cómo son habitados; evoca ciudades del pasado y las hace dialogar con el presente; descubre sus texturas y sus humores. Podemos percibir la respiración de las ciudades, que es a la vez la suya: las ciudades que caminamos en sus textos le pertenecen, son parte de su historia.

Tomás Eloy Martínez y Gabriel García Márquez construyen fábulas sobre las ciudades que atraviesan su trayectoria vital. Transitar sus crónicas comprueba que, a pesar de una idea común en torno al ejercicio de la práctica periodística, realizan opciones estéticas diferentes: mientras que García Márquez trama la escritura con el mito, Martínez adopta un gesto cercano al ensayo. En ambos es fundamental la presencia del cine que se advierte no sólo en las referencias a su particular universo sino también como un modo de proceder en la escritura. Los nuevos modos de contar, sus recursos y técnicas y la posición activa frente al texto tienen una influencia decisiva en los autores que abordo en el capítulo siguiente.

## **CAPÍTULO IV**

### **NUEVOS IMAGINARIOS**

La crónica en América Latina responde a una necesidad: manifestar lo oculto, denunciar lo indecible, observar lo que nadie quiere ver, escribir la historia de quienes aparentemente no la tienen, de los que no cuentan con la menor oportunidad de hacerse oír. La crónica refleja más que ningún otro género los problemas sociales, la corrupción de un país, la situación de los olvidados de siempre. Sus hallazgos bien pueden saltar a la novela y por lo tanto resultan muy difíciles de encasillar. ¿No es ficción o es ficción o es las dos cosas?

De Tlatelolco a #Yosoy132: crónicas de la resistencia, Elena Poniatowska

Los cronistas cuyas producciones se ubican entre siglo XX y XXI absorben la influencia de la generación del sesenta. Formas novedosas de narrar a partir del código realista, de la investigación y/o la experiencia del escritor. La crónica finisecular abandona paulatinamente su espacio en los periódicos masivos para reubicarse en *blogs* o revistas especializadas. Si bien la *web* opera como un espacio que estimula a los autores a trabajar libremente la instancia consagradoria llega de la mano los premios o las publicaciones en formato libro. Asimismo, la circulación de los textos en internet no implican necesariamente el alcance a un público masivo, sino a comunidades de lectores específicas. Entre los numerosos autores de crónica en la actualidad, opto por detenerme en Alberto Salcedo Ramos, Josefina Licitra, José Roberto Duque y Cristian Alarcón cuyas obras me permiten observar nuevas modulaciones del género.

La metrópolis es el escenario predilecto de la crónica contemporánea que propone novedosas formas de representación del espacio urbano y las formas de habitar de los sujetos atravesados por condiciones sociohistóricas particulares. A la par de la centralidad de compleja de las megalópolis, Alberto Salcedo Ramos y Josefina Licitra proponen

además, relatos que trascienden el esquema urbano y avanzan hacia territorios<sup>59</sup> inhóspitos, pueblos o pequeños centros urbanos, que operan como articuladores de los mismos. Se descentra la mirada a la vez que se refuerza el lugar de enunciación del cronista urbano y letrado, cuya escritura está atravesada por la experiencia de la ciudad. La problemática de la violencia, inherente a los entramados sociales de la ciudad contemporánea, presenta diversas modulaciones en cada uno de los autores propuestos.

## 1. ALBERTO SALCEDO RAMOS. CRÓNICA Y VIOLENCIA

El colombiano Alberto Salcedo Ramos nace en Barranquilla, en 1963. Es comunicador social por la Universidad Autónoma del Caribe, maestro permanente de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) y de varias maestrías de periodismo, como las del diario *La Nación* (Buenos Aires) y la Universidad de los Andes. Al igual que García Márquez, inicia su carrera periodística en *El Universal* de Cartagena. Más tarde, en

---

<sup>59</sup> Josefina Ludmer (2010) plantea la noción de territorio como principio delimitador del espacio atravesado por diferentes campos de tensión (social, cultural, política, estética, legal, afectiva, de género, sexo) que se articulan a través del lenguaje literario. El territorio puede imaginarse a partir de la marca que lo constituye y que corta el espacio o bien a través de las líneas que lo recorren y entrecruzan. La autora sigue a Deleuze y Guattari cuando definen el territorio como distancia crítica entre dos miembros de la misma especie, por tanto puede pensarse como una organización del espacio donde los cuerpos se desplazan e intersectan. Desde el punto de vista político acude a los aportes de Saskia Sassen y Carl Schmitt para leerlo como un recorte en el espacio en el que se despliega una soberanía. Por otro lado, Jesús Martín-Barbero (2002) piensa en los modos de ubicación actuales, es decir, la relación de los cuerpos y los objetos con los espacios. Esto significa erradicar el modo binario de pensar y pensarse en el mundo: estar dentro o fuera; en un lugar u otro siempre en relación a un centro que organiza los otros espacios. Se apropia del término *espacio de en medio* de Michael Serres que en contraposición al binarismo atiende a la intersección, el intervalo, a lo disperso tal como señala Foucault. El teórico refiere también a las múltiples espacialidades sociales que en la actualidad se conforman a partir de los procesos de desplazamiento y migración, que inauguran una manera de habitar el mundo que no es plana, ni exterior, ni inerte y que obliga a pensar en la espacialidad del sujeto o el cuerpo como subjetividad espaciada.

Bogotá, pone en marcha el programa de crónicas documentales “Vida de barrio”. En televisión, además, dirige varios proyectos culturales, como “A pulso” y “Las rutas del saber”, y participa en la serie “Ese mar es mío”, grabada en 11 países, que exhibe la vida y los mitos del Caribe inglés, español y francés. La profusa producción del autor<sup>60</sup>, su intensa actividad como tallerista y el reconocimiento obtenido a partir de los galardones dan cuenta de la posición central que ocupa en el campo de la crónica contemporánea.

El autor reflexiona sobre la crónica y la labor del cronista en reiteradas oportunidades<sup>61</sup>. Dos textos “La crónica el rostro humano de la noticia” (2011) y “Cinco apuntes sobre periodismo narrativo” (2017) develan su perspectiva respecto al género y el modo en que concibe la arquitectura de sus textos. La piensa como “la licencia para sumergirse a fondo en la realidad y en el alma de la gente” (2011b 125). El rostro humano de la noticia es la metáfora que explica el modo en que la crónica debe ir más allá de las cifras, buscar la persona detrás del personaje.

---

<sup>60</sup> Sus crónicas están publicadas en diversas revistas como *Soho*, *El Malpensante*, *Arcadia*, *Gatopardo*, *Etiqueta Negra*, *Ecos*, *Courrier International*, entre otras. Algunas se han traducido al inglés, al francés, al griego, al italiano y al alemán. Entre sus libros se destacan *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011* (2011), *El Oro y la Oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé* (2012) y *De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho* (1999). Participa de diversas antologías: *Lo mejor del periodismo de América Latina* (FNPI y Fondo de Cultura Económica, 2006), *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (Anagrama, España, 2012), *Antología de crónica latinoamericana actual* (Alfaguara, España, 2012), *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina* (Universidad Finis Terrae, Chile, diciembre de 2010), *Crónicas latinoamericanas: periodismo al límite* (Fundación Educativa San Judas, Costa Rica, 2008), *Historia de una mujer bomba y otras crónicas de América Latina* (Uqbar Editores y Universidad Adolfo Ibáñez, Chile, 2009) y *Citizens of fear* (Universidad de Rütgers, 2001).

<sup>61</sup> “La crónica en veinte verbos”, “Consejos para un joven que quiere ser cronista”, “Romper el balón” disponibles en el sitio personal del autor <https://www.albertosalcedoramos.com/textos-pedagogicos>. “Del periodismo narrativo” y “La roca de Flaubert” publicados en la “Antología de crónica Latinoamericana actual” (2012) editada por Darío Jaramillo Agudelo.

El cronista es un etnógrafo que se define a partir de los postulados del antropólogo Bronislaw Malinowski como “capacidad de sumergirse sin prejuicios en la cultura de los otros, con el fin de comprenderla y aprehenderla” (Salcedo Ramos 2011b 129). Escuchar y observar resulta imprescindible por lo que la entrevista se vuelve materia prima del relato. Sin embargo, Salcedo Ramos propone ir más allá “No basta con escuchar al personaje diciendo que va a misa todos los domingos: hay que procurar ir a misa con él” (2011b 130). Habla, parafraseando a Norman Sims, de un proceso de inmersión del que sólo el cronista sabe el límite. En él es cabal la confianza generada con el otro que lo habilita a ingresar a su vida de una manera singular. Por último se ocupa del enfoque. Entre el trabajo de campo y la escritura, existe una instancia intermedia en la que se vuelve sobre el material recabado para plantear una estructura preliminar. El proceso de selección decanta todo aquello que no es relevante para la historia. Destaca la importancia del *lead* (entrada) del texto que determina el tono y el ritmo de la historia, presenta el enfoque y remate, en tanto debe dejar la sensación de que el tema está cerrado en la escritura aunque suscite preguntas.

Alberto Salcedo Ramos se interesa por superar el binomio periodismo/literatura “Yo creo que el periodismo adiestra al escritor en el descubrimiento de los temas esenciales para el hombre” (2017 23). Se nombra a sí mismo como periodista narrativo, la crónica le permite “narrar lo particular para interpretar lo universal” (*Ibid.* 24). Prefiere hablar de periodismo narrativo al que entiende como “informar a través de historias narradas” (Ruiz 118) y reconoce a la crónica como literatura de no ficción. Sus textos representan la nación a través de los personajes, espacios y sucesos históricos claves. Reconozco dos ejes: uno vinculado a las manifestaciones de la cultura popular (el fútbol, el boxeo, la música, el

espectáculo) y otro inscripto en las problemáticas vinculadas a la violencia que abarca los territorios signados por el conflicto armado.

Colombia posee una conformación geográfica diversa y heterogénea. El territorio está atravesado por dos valles paralelos que corresponden al río Cauca y al Magdalena que son sólo navegables por trechos. En el sur montañoso confluyen los Andes Orientales y Occidentales en el Nudo de Pastos y en el Norte, se ubica la costa Caribe con salida a los dos océanos. Estas limitaciones geográficas dan lugar a regiones muy aisladas entre sí lo que dificulta la llegada del Estado y propician la descentralización del mismo. Esta fragmentación se traduce en graves problemas económicos-financieros, debilidad política y fuertes luchas por el control territorial (Junguito). A lo largo de su historia vive momentos críticos (Guerra civil en 1885, "Guerra de los mil días" 1899-1902, "La Violencia" 1948-1956) en los que su conformación fragmentaria es determinante. El estallido social "Bogotazo" desatado a partir de la muerte del líder liberal Eliecer Gaitán en 1948, significa un quiebre en la historia reciente del país a partir del cual la violencia se instala como recurso de acción sistemático en toda la sociedad.

Hablar de violencia en el caso colombiano supone distinguir entre aquel período que la historiografía llama *La Violencia*<sup>62</sup> y la violencia como fenómeno socio-histórico. Waldo Ansaldi y Verónica Giordano (2012) proponen que en la actualidad es posible advertir en

---

<sup>62</sup> Se trata de un conflictivo proceso político que duró muchos años y que se inició durante la segunda administración de López Pumarejo. Se desencadenó materialmente a partir del asesinato de Eliecer Gaitán lo que generó una violenta reacción conocida como el "bogotazo" expresada en saqueos, incendios, formación de juntas revolucionarias. Si bien la insurrección popular carecía de organización y estrategia, el gobierno tampoco tenía posibilidades de restaurar el orden porque el Estado se hallaba en una profunda crisis. Esto posibilitó que la violencia y el terror se generalizaran en caóticamente y operasen como estrategias mediante las cuales ciertas elites poderosas tomaron el lugar del Estado para hacerse cargo directamente de la "cuestión social" (Ansaldi y Giordano).

Colombia violencias que se caracterizan por un complejo panorama de asuntos sociales, económicos, territoriales, étnicos y culturales. La presencia ininterrumpida de grupos guerrilleros y grupos paramilitares muy fuertes, y el influjo del narcotráfico, configuran imaginarios dominantes de la nación en torno a ellas<sup>63</sup>.

La escritura de Alberto Salcedo Ramos acecha distintas zonas de la realidad colombiana actual en donde la(s) violencia(s), en sus diferentes modulaciones, se convierte en una experiencia cotidiana. Estos territorios se encuadran en lo que Andrea Junguito denomina “espacios del terror” que se caracterizan por “la producción de paisajes de miedo, la restricción en la movilidad, la transformación del sentido de lugar, la desterritorialización, la re-territorialización, marcados por la cultura del terror, su ritualización y la construcción del otro como amenaza” (85). Frente a la crisis de significado que las violencias generan, la crónica se configura como un espacio de representación de esa cotidianeidad en la que se entretejen los saberes marginales y orales de sujetos que atraviesan vivencias extremas.

Visualizo tres posibles recorridos dentro de la producción de crónicas de largo aliento del autor que llamo “Bogotá, ciudad minada”, “Territorios del conflicto armado” y “El Chocó, entre el caribe y la selva”.

---

<sup>63</sup> El 29 de Agosto de 2016, luego de un largo y complejo, proceso el gobierno de Colombia anunció el definitivo cese del fuego y de hostilidades bilaterales entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia después de 52 años de conflicto. Dicho acuerdo no fue validado por el plebiscito público realizado en octubre de ese mismo año por el pueblo colombiano. Sin embargo el alto al fuego se mantuvo y en noviembre se firmó un nuevo acuerdo que dio lugar al inicio del proceso de desarme. (<http://www.pares.com.co/paz-y-posconflicto/cronologia-de-la-implementacion-de-los-acuerdos-de-paz/>).

## Bogotá, ciudad minada

Alberto Salcedo Ramos representa a Bogotá como una ciudad fragmentada, cuyo régimen territorial expone el mecanismo urbano de la división social. Los sujetos habitan una “ciudad minada” por la violencia, la muerte y el dolor del cuerpo. El modo en que esta ciudad se configura puede rastrearse en una serie<sup>64</sup> de crónicas: “Cita a ciegas con la muerte” (2007), “Perra vida y perra muerte” (2008) y “La fila del Hospital Messein” (2013), “La víctima del paseo” (2001) y “Seguimiento a unos dedos amputados” (2007).

La capital colombiana puede leerse a partir de la metáfora de “ciudad minada” que propongo como clave de lectura de la serie. En contraposición al campo minado, sembrado de modo intencional para disuadir y expulsar al enemigo de manera sorpresiva e imperceptible, en la ciudad los sujetos están permanentemente expuestos a los estallidos de una urbanidad caótica cuyo orden social fragmentado los expone al peligro de la muerte. Allí no se vive, sólo es posible sobrevivir.

En “Cita a ciegas con la muerte” publicada en el año 2007 en la Revista *Soho*, el cronista acompaña las actividades de los investigadores del Centro de Servicios Judiciales de la Fiscalía durante la madrugada de un sábado. Se trata del Grupo Dos de Homicidios, compuesto por cinco personas que se ocupan de las escenas de los crímenes: un dibujante, un fotógrafo, un dactilcopista, un investigador y un coordinador. El equipo busca pistas que colaboren con el esclarecimiento de los casos para luego trasladar los cuerpos a la morgue. Los testimonios de los investigadores compilan un inventario de atrocidades que los vuelve

---

<sup>64</sup> Para Sotomayor Sáez la serie propone “una marca de correlación [...] El elemento que se repite define la identidad de la serie y establece la relación entre sus componentes” (2001 45).

meros burócratas<sup>65</sup> que participan de un proceso de naturalización de la muerte. Convertida en un “simple trámite” (Salcedo Ramos 2011a 314) la viven como un ritual con lenguaje propio: los cadáveres son “occisos” (*Ibid.*) y los charcos de sangre “lagos hemáticos” (*Ibid.*).

Bogotá se presenta como una ciudad desbordada: nueve millones de habitantes, 800 km<sup>2</sup> de extensión, y 2000 homicidios anuales. Las estadísticas y los datos duros se resignifican para demostrar que la ciudad es el resultado de ese cálculo siniestro como si la desmesura justificara la fatalidad de las cifras. En esa operación matemática los cuerpos se diluyen hasta transformarse en un elemento más del crimen. La vida desnuda o mejor la “nuda vida” siguiendo a Giorgio Agamben<sup>66</sup> es aquello desechable y sin valor alguno, que puede guardarse en una bolsa negra “como si fuera un bulto de papas” (Salcedo Ramos 2011a 314).

El texto se despliega en cuatro apartados: los patrulleros, la muerte, la víctima y un epílogo final. Tal organización sugiere el propósito de reproducir el orden de un informe judicial que disgrega los elementos que confluyen en la escena del crimen. Sin embargo, el desarrollo interior de cada uno pulveriza ese propósito. En el apartado “la muerte” se la personifica como una mujer “la Señora Muerte se soltó el moño y anda de ronda [...] acaso es ella, lo único verdaderamente democrático que existe Colombia” (Salcedo Ramos 2011a 315). A través de esta operación discursiva el cronista logra inscribir un sujeto responsable

---

<sup>65</sup> Remite a los burócratas de la poética kafkiana.

<sup>66</sup> “Protagonista de este libro es la nuda vida, es decir, la vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable del homo sacer [...] en paralelo al proceso de virtud del cual la excepción se convierte en regla, el espacio de la nuda vida que estaba situada originariamente al margen del orden jurídico, va coincidiendo de manera progresiva con el espacio político, de forma que exclusión e inclusión, externo e interno, *bios* y *zoe*, derecho y hecho entran en una zona de irreductible indiferenciación” (Agamben 18-19).

del signo violento que atraviesa la historia de Colombia. Esto justifica que no sólo los investigadores de homicidios de la fiscalía pierden la sorpresa ante la muerte sino todo el pueblo colombiano. En el epílogo, el autor asiste al entierro de Pablo Emilio Arenas Lancheros, lo que le permite dar cuenta de su familia, sus amigos, sus deseos, su trabajo. Así, el cadáver deviene persona; la narración de la muerte lo restituye a su condición humana.

El intertexto con el poema del francés Jaques Prevert "Canción en la sangre"<sup>67</sup> resulta sugerente. La crónica actualiza en las postrimerías del siglo XX la pregunta del poeta francés: "A dónde va la sangre". El poema metaforiza la indiferencia ante víctimas (fusilados, humillados, torturados, aporreados) cuyas muertes no tendrán jamás justicia. La crónica evidencia que la limpieza de la sangre en una escena del crimen no está a cargo del Estado.

---

<sup>67</sup> En el mundo hay grandes charcos de sangre/ a dónde va toda esa sangre derramada/ acaso la tierra la bebe y con ella se emborracha/ extraña emborrachografía/ tan juiciosa... tan monótona.../ No la tierra no se emborracha/ la tierra no gira al revés/ empuja con regularidad su cochecito de cuatro estaciones/ la lluvia... la nieve.../ el granizo... el buen tiempo.../ nunca está borracha/ apenas sí se permite de vez en cuando/ algún desagradable/ volcán/ La tierra gira/ gira con sus árboles... sus jardines... sus casas.../ gira con sus grandes charcos de sangre/ y todas las cosas vivas giran con ella y sangran.../ A la tierra todo eso/ le da igual/ gira y todas las cosas vivas lanzan alaridos/ le da igual/ gira/ no deja de girar/ y la sangre no deja de correr.../ A dónde va toda esa sangre derramada/ la sangre de los crímenes... la sangre de las guerras.../ la sangre de la miseria.../ y la sangre de los hombres/ torturados en las cárceles.../ la sangre de los niños torturados tranquilamente/ por papá y mamá.../y la sangre de los hombres que sangran por la cabeza/en las celdas de castigo.../ y la sangre del que coloca las tejas/ cuando resbala y cae del tejado/ Y la sangre que llega y corre a borbotones/ con el recién/nacido... con el nuevo hijo/ la madre grita... el niño llora.../ la sangre corre... la tierra gira/ la tierra no deja de girar/ la sangre no deja de correr/ A dónde va toda esa sangre derramada/ la sangre de los aporreados... de los humillados.../de los suicidas... de los fusilados... de los condenados.../ y la sangre de los que mueren así... por accidente/ Por la calle pasa uno que está vivo/ con toda su sangre dentro/ y de pronto está muerto/ y toda su sangre está fuera/ y los que siguen vivos hacen desaparecer la sangre/ se llevan el cuerpo/ pero la sangre es testaruda/ y ahí donde estaba el muerto/ mucho más tarde y muy negra/ un poco de sangre se ve todavía.../ sangre coagulada herrumbre de la vida herrumbre de los cuerpos/ sangre cuajada como la leche/ como la leche cuando está cortada como la tierra que gira con su leche... con sus vacas... con sus vivos... con sus muertos... la tierra que gira con sus árboles... su gente viva... sus casas... la tierra que gira con sus bodas.../los entierros.../los mariscos... los regimientos.../ la tierra gira y gira con sus grandes arroyos de sangre.

Se ocupan los vecinos o la empresa recolectora de basura o bien se limpia con alguno de los frecuentes aguaceros que caen a menudo en Bogotá. La sangre sin destino es un motivo para denunciar la ausencia del Estado.

La historia del veterinario Henry Cortés que recoge los cadáveres de mascotas y les ofrece servicios fúnebres funciona como espejo de este texto. En “Perra vida, perra muerte” (2004) el cronista instala una paradoja “en Colombia hay tanta gente que muere y tanta gente que no tiene donde caerse muerta que el entierro de los perros parece un chiste” (Salcedo Ramos 2011a 392). Trata de entender la contradicción profunda que supone las honras funerarias de los perros frente a la carencia de los seres humanos. Cadáveres de personas y de perros desechados a la vera del camino, humanos y animales reducidos a la misma condición.

“La fila del hospital Messein” (2013)<sup>68</sup>, también publicada en *Soho*, transcurre en el nosocomio ubicado en Ciudad Bolívar (zona sur de Bogotá). El cronista corre la mirada y no focaliza el previsible drama de un hospital público de cualquier capital latinoamericana sino en “la fila”. Se replica la estrategia discursiva de otorgarle una entidad por medio de la personificación y depositar en ella la culpa del Estado ausente. La fila es “Símbolo del bestiaro nacional” (Salcedo Ramos 2013 s/n), “pelotón de rostros sin nombre” (*Ibid.*), “una masa amorfa” (*Ibid.*) capaz de despojar de identidad a quienes la componen. Los sujetos pierden su nombre y se identifican con su padecimiento, con aquella parte de su cuerpo

---

<sup>68</sup> Esta crónica está disponible en <http://www.soho.co/historias/articulo/la-fila-del-hospital-meissen-por-alberto-salcedo-ramos/32957>.

mutilado o enfermo que justifica su presencia allí. Es el vehículo que posibilita denunciar un sistema de salud disfuncional que no los contiene ni les garantiza atención.

Los testimonios que el autor recoge están atravesados por la postergación y el alargamiento irracional de sus desgracias. Un campesino denuncia que cancelaron su turno porque la fotocopia de su documento estaba manchada con grasa, otro cuenta que viajó hora y media a caballo y luego dos horas en ómnibus para llegar. Otras voces intervienen en el texto para dar cuenta de esta atrocidad. El vicepresidente de la República, Angelino Garzón<sup>69</sup>, la califica como “una ofensa a la dignidad de los seres humanos” (Salcedo Ramos 2013 s/n); el secretario de Salud de Bogotá, Guillermo Alfonso, cree que el sistema se ha envilecido; por otro lado informes de prensa exponen el déficit y las estadísticas sin cuestionarlos; Martha Elena Lucas, vocera del hospital, reconoce que hasta el viento característico de la zona es un problema para quienes esperan. El cronista articula y yuxtapone estas voces para mostrar que del otro lado de la fila abundan opiniones y sentencias pero no respuestas. Hay una lógica documental en la narración; se propone un montaje que invita a visualizar las escenas que lo componen. A lo largo del texto son acotados los segmentos interpretativos en los que el cronista interviene para expresar su opinión; pareciera dejar al lector el descubrimiento de las contradicciones de los testimonios. Sin embargo, la crónica se cierra con una fuerte reflexión del cronista que clausura las contradicciones con un tono sentencioso:

[...] los integrantes de la caravana asumen su orfandad. Saben que tanto sus males como el trámite engorroso que conllevan son intransferibles; saben que la misma adversidad que los junta, los aísla; saben que sólo cuentan como simples cifras

---

<sup>69</sup> De la presidencia de Juan Manuel Santos período 2010-2014.

de un engranaje siniestro. Saben que para ellos el verbo madrugar no significa adelantarse sino vivir aplazados. Y saben que aunque algunas personas compasivas les tiendan la mano, aunque la prensa denuncie el trato ignominioso que reciben, seguirán engarrotándose en la fila. Porque nadie les hará el favor de venir hasta acá a morirse por ellos (Salcedo Ramos 2013 s/n).

Bogotá se representa nuevamente como la “capital superpoblada de un país caótico” (Salcedo Ramos 2013 s/n) y las filas se reproducen como síntoma y expresión de ese caos: colas de autos en el tránsito colapsado, amontonamiento, demoras en el transporte público, hileras interminables para concretar trámites burocráticos. Las tres crónicas presentadas hasta aquí se ciernen sobre el destino inexorable de la muerte. Vidas arrebatadas de sujetos que como los perros “andan por ahí sueltos, soportando desprecios y humillaciones” (*Ibid.*). Se trata, en definitiva, de residuos humanos o seres humanos residuales.

Los dos últimos textos de la serie “Los dedos que no pudieron ser mariposa” (2007) y “La víctima del paseo” (2000) proponen recorridos urbanos en los que el taxi adquiere valor simbólico. Es un objeto antropológico en términos de Torres Sad (2011) que, dentro de la estructura social urbana, permite el desplazamiento por la ciudad y propone un vínculo entre al menos dos personas que trasciende la movilidad.

En la primera, el uso metonímico de los dedos<sup>70</sup> del pie izquierdo amputados a Ricardo González, un taxista bogotano de 52 años, indica su derrotero biográfico y el modo en que el ritmo de la vida urbana actual desencadena un problema irreparable de salud. El cuerpo textualizado se convierte en archivo que vehiculiza el placer y el dolor. La crónica

---

<sup>70</sup> Recuerda a “Historia de un sobretodo” de Rubén Darío en la que la prenda se subjetiviza para contar una historia de desplazamientos a partir de ella.

denuncia la injusticia que destapa este caso a la vez que testifica una problemática de mayor alcance, el limitado acceso a la salud.

En “La víctima del paseo” el cronista cuenta un hecho de violencia en primera persona al abordar un taxi en Bogotá. Esta modalidad delictiva se conoce en Colombia con el nombre de “Paseo Millonario” y consiste en recorrer los cajeros con el fin de recaudar la mayor cantidad de dinero posible. El ritmo del relato se sostiene en el suspenso a partir de la descripción de las escenas y la incorporación del diálogo. La técnica narrativa propia del cuento revela las lecturas sedimentadas del cronista que a menudo se declara lector de Poe, Kafka, Lovecraft y otros grandes exponentes del género.

La crónica organiza la experiencia del miedo en primera persona. El cuerpo a veces tembloroso y otras entumecido del cronista mientras es paseado por las calles de Bogotá, recupera la respiración en la escritura desde donde reescribe el texto de la ciudad y sus reglas del juego. El andar por las calles bogotanas deviene una ruleta rusa en la que el azar decide sobre la vida y la muerte. La violencia y el miedo aparecen nuevamente como igualadores. Establece una distancia con el otro, el sujeto violento para afianzar su posición de víctima. El relato revela el modo en que el suceso subvierte la lógica ciudadana: al final la sensación no es la de una víctima sino la de un sobreviviente que debe la vida a sus propios captores. La ciudad se rige por el delito y no por la ley.

Estos textos pueden ser leídos como bitácoras que posibilitan la interpretación de un tiempo y un espacio históricamente situados. Narran, al decir de Rossana Reguillo, las múltiples ciudades que existen en una ciudad a través de personajes que viven la cotidianidad desde lugares, temporalidades y vivencias distintas.

La Bogotá de Salcedo Ramos desafía los límites de lo representable, el peligro y el miedo deshacen los modos tradicionales de habitar. Es una ciudad disfuncional en la que el cronista produce un campo de identidad y resemantiza el espacio a partir de la narración de la experiencia de los sujetos que construyen su tejido urbano.

#### Territorios del conflicto armado

La historia de Colombia está atravesada por enfrentamientos armados, ya sean las guerras civiles entre liberales y conservadores en la segunda mitad del Siglo XIX y a partir del siglo XX las insurrecciones de las primeras décadas, la violencia del período bipartidista de mediados de siglo y a partir de los sesenta, la confrontación entre guerrilleros contra el Estado y los fenómenos contraguerrilleros. A diferencia de los conflictos anteriores, las guerrillas se manifiestan de manera persistente en diversos grupos armados: las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y el Ejército de Liberación Popular (EPL). A partir de los ochenta la situación se complejiza con el surgimiento de grupos paramilitares y la irrupción del narcotráfico que no sólo actúa como fuente de financiamiento sino que da lugar al fenómeno del sicariato juvenil. Más allá del devenir histórico particular de cada grupo es posible afirmar tienen en común la pugna por el control territorial y los usos de diversos mecanismos de violencia para sostener, efectuar y financiar sus actividades tales como secuestro, tortura, masacres, asesinatos (Medina Gallego 2009; Astorga et.al., 2012).

Las crónicas "Un país de mutilados" (2008) y "El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas" (2009) se organizan a partir de los testimonios de los sobrevivientes y la presencia fundamental del cronista como articulador. Los relatos pueden leerse a partir de las figuraciones tropológicas propuestas por Hayden White (1992) presentes en las estrategias discursivas mediante las que se representa la(s) violencia(s).

Hayden White distingue cuatro tropos o elementos de figuración a través de los cuales es posible narrativizar los acontecimientos reales. La metáfora como fenómeno caracterizado por su semejanza como la analogía y el símil; la metonimia, mediante la cual es posible distinguir entre dos fenómenos y reducir uno a la condición de manifestación del otro; la sinécdoque, fenómeno que utiliza una parte para señalar una cualidad inherente a la totalidad y la ironía que permite caracterizar entidades negando en el nivel figurativo lo que se afirma positivamente en el literal. "El propósito de esta última es afirmar implícitamente lo negativo de lo que se enuncia en el nivel literal, o viceversa "presupone que el lector u oyente ya sabe o es capaz de reconocer lo absurdo de la caracterización de la cosa designada" (1992 44). La prosa crónica propone un modo de contar la experiencia del miedo, ordena desde el lenguaje aquello que en la realidad se halla fragmentado.

"Un país de mutilados" (2008) aborda uno de los problemas más complejos y acuciantes de la actualidad en Colombia: las minas antipersonal<sup>71</sup>. La canción del epígrafe que canta la niña Claudia Ocampo oriunda de Cocorná, un pueblo perdido en las montañas de Medellín, forma parte de los testimonios que el cronista reúne para narra las experiencias

---

<sup>71</sup> Tomo la denominación de 'minas antipersonal' ya que es la utilizada por el Programa Presidencial para la Acción Integral contra Minas Antipersonal de la República de Colombia, también utilizado por UNICEF.

extremas vividas a partir de las explosiones de minas antipersonal y sus nefastas consecuencias, sucedidas en distintas veredas<sup>72</sup> de las regiones de Antioquia, principalmente las cercanas a las ciudades de Bogotá y Medellín entre el 2002 y el 2006.

Este texto organiza en la narración la experiencia de lo indecible, aquello que si bien queda expuesto en el cuerpo de las víctimas y grabado en la memoria de los testigos, no halla expresión sino en los testimonios fragmentados que el cronista modela para dotar de sentido esa experiencia, arriesgando a decir el horror.

Ante el concierto polifónico de voces yuxtapuestas que afloran en los testimonios, el cronista opera como voz mediadora en la medida en que las organiza, las reelabora y las dota de nuevas significaciones. Crea un relato donde la superposición no anula los múltiples sentidos que emergen sino los potencia. Como afirma Juan Villoro la voz del cronista "es una voz delgada, producto de una 'desubjetivación': alguien perdió el habla o alguien le presta para que él diga en forma vicaria" (580). Logra un escenario discursivo en el que los testimonios entran en tensión con los variados discursos que incorpora el cronista: datos estadísticos, canciones, refranes, voces oficiales y su propia mirada. Al hacerlo no resuelve el problema del acceso al lugar legítimo de enunciación sino que los reúne para quebrar un discurso único y legitimado sobre la problemática de las minas antipersonal.

El cronista, a manera de un fotógrafo, recorta la realidad colombiana, selecciona la violencia como tema de su escritura y pone el foco en las minas. A través de esta operación

---

<sup>72</sup> Según el Diccionario de la RAE "Sección administrativa de un municipio o parroquia". En Colombia, poseen la categoría de división territorial de carácter administrativo otorgada por el municipio. Sobre esto puede ahondarse en [http://www.dane.gov.co/candane/images/DT\\_DANE/wp\\_dig\\_nuevas\\_divisiones.pdf](http://www.dane.gov.co/candane/images/DT_DANE/wp_dig_nuevas_divisiones.pdf).

metonímica la mina se convierte en el elemento de condensación que permite reflexionar sobre la problemática de la violencia en una perspectiva amplia a la vez que se erige como hilo conductor del relato. De este modo, la narración se ordena en cuatro apartados: El cantar de Claudia, La ruta de la infamia, El refranero de Manuel Ceballos y El cielo que perdimos.

Según UNICEF las minas antipersonal "son artefactos explosivos diseñados para herir, mutilar o matar. Se ubican debajo de la tierra, sobre o cerca de ella y se activan o funcionan con la presencia, proximidad o contacto de una persona o animal"<sup>73</sup>. Asimismo, resulta imposible detectar sus responsables dado que se ha atribuido la siembra tanto a los grupos paramilitares como a narcotraficantes. Sus objetivos son por un lado, ganar territorios en las zonas rurales que quedan "despejadas" luego de la explosión y por otro, instalar el miedo entre los habitantes. La víctima paralizada no se atreve ni a denunciar ni a regresar. En palabras de Andrea Junguito

Al igual que en el período de "La Violencia", la cotidianización de las más aterradoras prácticas del terror (descuartizamiento, las violaciones, y demás torturas) sólo se puede entender teniendo en cuenta el efecto de odio en la construcción del otro (Taussig). Aunque claramente esas prácticas del terror tenían y siguen teniendo una razón de ser para los grupos insurgentes: la lucha por el control territorial. El terror desaloja no hay duda. El terror ha sido el mayor propulsor de uno de los peores problemas humanitarios en Colombia: el desplazamiento forzoso (127).

La mutilación, en tanto separa en forma traumática una parte del cuerpo o bien desmembramiento, es la representación de la violencia en su total magnitud. El término continúa la cadena tropológica iniciada por la mina ya que su potencialidad semántica alude

---

<sup>73</sup> <http://www.unicef.org.co/Minas/encuenta.htm>.

tanto a los cuerpos amputados como a la vida desmembrada y al espacio que se rompe y provoca el destierro. Desde su estructura la crónica también trabaja la fragmentación. Las cuatro partes en que se divide el relato poseen como denominador común el país que se anuncia en el título, Colombia, profundamente herido por la(s) violencia(s).

"El cantar de Claudia" se construye a partir del testimonio de Carmen Julia Gallego quien posteriormente a la explosión en Campo Alegre en la que murió su marido se vio obligada a trasladarse a Cocorná a 80 Km de Medellín, junto a sus hijas, por la falta de opciones. El destierro luego de perder su rancho y sus arreos, las expuso a la estigmatización de proceder de una zona influenciada por la guerrilla y, por lo tanto, a la falta de trabajo y a la pobreza: "la mayoría de los desplazados son expulsados de zonas donde el Estado nunca los protegió para asentarse en nuevos espacios urbanos en los que el Estado tampoco llega, y donde no hay servicios públicos y el desempleo es rampante" (Junguito 129).

Los datos estadísticos que el cronista aporta y que constituyen parte del trabajo de investigación que realiza para el armado de la crónica refuerzan la veracidad de los hechos. Dichas fuentes corroboran que hay bombas sembradas en treinta y uno de los treinta dos departamentos de Colombia, entre los cuales el Oriente de Antioquia es el territorio más afectado; la cantidad de muertos, heridos y mutilados en los siniestros, y demás estadísticas. La significación de tal información se potencia al analizarla a partir del tropos de la ironía "Con esos damnificados se podría fundar una villa casi tan habitada como el famoso balneario de Punta del Este y seis veces más poblada que la Ciudad del Vaticano" (Salcedo Ramos 2011a 358).

El recurso irónico se sucede en otras comparaciones hiperbólicas y pone en evidencia el modo en que las estadísticas contribuyen a la naturalización de hechos violentos que una vez convertidos en espectáculo, interesan por exóticos o monumentales.

La violencia "mutila" el orden racional y de ese modo se vuelve una experiencia cotidiana. La catástrofe se presenta como circo. Susana Rotker (2001) explica que la estadística es el recurso más utilizado para comunicar la violencia social. Pero esas cifras pierden sentido por ser repetitivas y no bastan para otorgar credibilidad a los relatos. En este contexto, ante la falta de elaboraciones culturales y la impotencia de las estadísticas, surge el testimonio oral que el cronista retoma para despertar nuevas significaciones. Salcedo vuelve sobre los datos estadísticos para burlarse de ellos y hacer una crítica mordaz "Cuánto dolor se agazapa tras esos datos" (Salcedo Ramos 2011a 361).

En la crónica el otro es el enemigo que se representa como el soldado perfecto parafraseando al sanguinario militar asiático Pol Pot, ya que no necesita comida ni sueldo y puede esperar más de treinta años por su víctima. Quien siembra la mina opera de modo invisible, no está en ningún lado pero a la vez está en todas partes. Desde esta omnipotencia quebranta el cuerpo y la psiquis de los sujetos y el miedo se vuelve una forma infalible de dominación. Estos territorios dominados ilegalmente desde el miedo constituyen espacios del terror desde donde se imagina la nación.

En la segunda parte, Oveida Morales encarna la asistencia estatal a las víctimas; guía al cronista por los lugares que visitará. En un primer momento representa una voz oficial que conoce en profundidad la problemática; analiza los datos estadísticos y da fe de la dificultad de llevar un registro serio de los hechos violentos que acontecen en Colombia.

En la cuarta, retorna al relato para narrar su propia experiencia. Si bien no ha sufrido carencias económicas, falta de trabajo o maltrato en la ciudad su testimonio está plagado de destierro y de miedo, al igual que los demás personajes. El dolor profundo del desarraigo y la necesidad de desandar "sus propios pasos perdidos" (Salcedo Ramos 2011a 387) la lleva a volver a su casa una y otra vez a pesar de exponerse a las consecuencias de las reiteradas amenazas de los guerrilleros.

La experiencia de Manuel Ceballos en la tercera parte se reconstruye a partir de un testimonio plagado de refranes. La palabra también ha sido mutilada, sólo es posible decir a través de esas sentencias que provienen de la memoria colectiva y que por tanto le pertenecen a todo el pueblo, como la historia de las minas. Es que, como señala Susana Rotker (2001), la violencia produce crisis en todos los órdenes especialmente en el discurso y en el lenguaje de la subjetividad y se transluce en el relato de las experiencias del miedo, es el modo en que los sujetos buscan sus propias articulaciones.

El cronista pone el acento en el efecto multiplicador que se impone en estas situaciones de violencia donde el Estado es responsable: además de ser víctimas de la explosión, los sujetos son desterrados, maltratados y estigmatizados en las zonas urbanas y luego deben atravesar el calvario de trámites burocráticos que desbordan su nivel de instrucción. La falta de educación los expone también a la violencia: Ceballos desconoce la vida útil de una bomba; abandona su casa un tiempo para huir de la posibilidad de la explosión, pero al regresar sucede la tragedia "Después de once meses las tales bombas seguramente se encontraban desactivadas. Quizás, -agregó- se dañaron con los aguaceros de octubre o con los soles de enero" (Salcedo Ramos 2011a 370). La mutilación como

recurso metonímico toma fuerza: antes de perder partes de su cuerpo el no acceso a la educación ya lo había "mutilado" dejándolo afuera del sistema.

El cronista no pretende ser un observador lejano, la escritura lo interpela a exponer su postura estética y política. Al escuchar lo que la grabadora le devuelve siente la necesidad de justificar sus entrevistas incisivas: "Me apiadaré de sus heridas frescas pero consideraré que sus testimonios son necesarios para el país. Y me percataré de un gaje del oficio del cronista: a menudo para documentar la memoria, nos toca mencionar la sogá en la casa del ahogado" (Salcedo Ramos 2011a 289). El cronista ve, escucha, observa, se pregunta, se cuestiona con el claro objetivo de documentar la memoria. Como afirma Villoro su trabajo es necesario porque trata de restituir la palabra perdida.

La expresión "mueren, luego existen" que cierra el *lead* que da inicio a esta historia, emula al cogito cartesiano "pienso, luego existo" con el que el filósofo francés inauguraba en el Siglo XVI las bases de lo que luego sería una de las corrientes fundamentales de la filosofía occidental moderna: el racionalismo. La contradicción se instala entonces en la irracionalidad que provoca pensar que es necesario morir para tener existencia.

La crónica "El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas" (2009) encarna esta paradoja al abordar uno de las problemáticas más complejas y apremiantes de las últimas décadas en Colombia como el accionar de grupos paramilitares. La narración se trama a partir de los testimonios desgarradores de los sobrevivientes de la masacre perpetrada por un grupo AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) los días 18 y 19 de febrero de 2000, en el pueblo El Salado situado en la costa Caribe de Colombia en el departamento de Bolívar.

El texto que nos ocupa se monta principalmente a partir del tropo de la ironía que permite al cronista tramar el relato. Ya desde el título se conjugan dos semas de potencialidades opuestas: *masacre*, en tanto *matanza* de personas, por lo general indefensas, producida por ataque armado o causa parecida según la RAE y *amenizada*, es decir, presentada como algo agradable, placentero que produce deleite. Este oxímoron desestabilizador para el lector, se desentraña en un recorrido en el que la tragedia se presenta como una fiesta.

El relato se organiza en tres momentos a partir de los testimonios de los sobrevivientes y testigos. En primer lugar, se reconstruye el episodio de la *masacre*. Luego, se relata el presente del pueblo, su cotidianidad disfrazada de aparente tranquilidad que no es sino una apariencia del temor que subyace "nada ha vuelto a ser como antes" (Salcedo Ramos 2011a 305). La tercera parte presenta una característica particular ya que puede ser considerada un relato independiente que si bien guarda relación con lo anterior se enfoca en la historia de la "Seño Mayito", que funciona de modo autónomo dentro del texto. Este recurso narrativo permite al autor denunciar el rol de los medios y el abandono del Estado al exponer la invisibilización a la que los habitantes están sometidos a menos que sean alcanzados por una catástrofe.

Estos momentos señalan asimismo los distintos planos en los que la *masacre* ha modificado radicalmente la vida del pueblo. En este sentido, la violencia se representa a través de dos elementos centrales en el texto: la música y el espacio. La tragedia invierte los sentidos originales de ambos resignificándolos de manera negativa. Ésta se describe desde un lenguaje despojado, crudo, sin artificios ni eufemismos. Hay una necesidad de decir

descarnadamente aquello que pasó. Las víctimas se nombran con sus nombres y apellidos reales en contraposición a los discursos oficiales para los cuales constituyen un número más de estadísticas no siempre certeras. En esa operación el cronista reafirma la identidad de sujetos históricos concretos que han padecido una masacre y fija una posición política. Se trata de sujetos signados por el miedo que han instaurado los paramilitares. La crueldad se vuelve un divertimento, un juego de azar para los verdugos mientras que es un trauma en el relato de los testigos.

La música está presente desde el título y se sostiene a lo largo de toda la narración. Sirve para organizar el relato a la vez que hace funcionar el tropos de la ironía. Los asesinos celebran cada muerte con un estruendo de tambores y gaitas, obligan a las mujeres adultas a bailar la cumbiamba desnudas, festejan durante la noche su "hazaña" con los instrumentos que robaron en la Casa de la Cultura del pueblo. El robo de los instrumentos para "celebrar" la muerte supone la vejación de los medios de expresión más genuinos y ancestrales del pueblo, el canto y la danza, sinónimos de alegría y liberación. Y por ello "Durante mucho tiempo los habitantes de El Salado esquivaron la música como quien se aparta de un garrotazo" (Salcedo Ramos 2011a 306). Oír música luego de la tragedia "equivalía a disparar otra vez los fusiles asesinos" (*Ibid.*). Sin embargo, los paramilitares no pudieron quebrar por completo las matrices del vínculo profundo del pueblo hacia su música

resultaba injusto que los tambores y gaitas de los ancestros, símbolo de emancipación y deleite, permanecieran encadenados al terror. Así que esa misma noche (en que un psicólogo social les aconsejó exorcizar al demonio) bailaron un fandango apoteósico en la cancha de la matanza. Fue como renacer bajo aquel firmamento tachonado de velas prendidas que anunciaban un sol resplandeciente (Salcedo Ramos 2011a 307).

La localidad de El Salado ubicada en la costa Caribe de Colombia es, según el autor, un sitio pobre, apartado, cuyos habitantes son visibles solo cuando padecen una tragedia. Se trata de regiones prácticamente aisladas, caracterizadas por sus graves problemas económicos-financieros, la debilidad político-estatal imperante y las fuertes luchas por el control territorial. La crónica construye desde el discurso el imaginario de la nación a partir de la representación de estos espacios.

Durante las horas que los paramilitares permanecieron en El Salado, se apropiaron de las calles y del principal espacio público del pueblo, la cancha de fútbol. Allí la muerte se convirtió en diversión y espectáculo, los "verdugos" eligieron a sus víctimas mediante juegos de azar, hicieron pelear a un loro con un gallo de riña sólo para ver el descuartizamiento, mientras estallaban en ovaciones y cantos. Si la cancha había sido hasta ese momento el lugar que con enorme sacrificio los mayores habían construido para la recreación de sus hijos ahora se convertía en "el recodo del infierno" o "cloaca de matadero público".

A pesar de la carnavalización (Mijail Bajtin) que se pone en escena, los paramilitares<sup>74</sup> no cambian de status, permanecen instalados en el ejercicio de la violencia

---

<sup>74</sup> "El paramilitarismo como estrategia contrainsurgente en Colombia ha sido una política de Estado, no ha sido un hecho aislado o coyuntural, ha correspondido a una ideología de terrorismo de Estado con sus naturales variaciones dependiendo de las circunstancias de cada momento. En los años ochenta, en el contexto de la política de paz impulsada por el presidente Belisario Betancur Cuartas (1982-1986), los militares, la derecha y los narcotraficantes consideraron que el Estado había otorgado ventajas inadmisibles a las organizaciones subversivas y desde su perspectiva ideológica e intereses se consideraron obligados a asumir la defensa del establecimiento y para ello impulsaron, crearon y financiaron grupos paramilitares como estrategia contrainsurgente, entre ellos: Muerte a Secuestradores (MAS), el Escuadrón de la Muerte, Muerte a Abigeos (MAOS), Castigo a Firmantes o Intermediarios Estafadores (CAFIES), el Embrión, Alfa 83, Prolimpieza del Valle del Magdalena, Tiznados, Movimiento Anticomunista Colombiano, los Grillos, el Escuadrón Machete, Falange, Muerte a Invasores, Colaboradores y Patrocinadores (MAICOPA), los Comandos Verdes, Terminador,

de principio a fin. Autodenominados “paracos” (Paramilitares de Colombia) se construyen como figuras del espectáculo, con “ínfulas de guapetón de cine” pero a la vez su figuración es monstruosa: su accionar fuera de toda lógica racional evoca la imagen de una bestia pues en el relato son nombrados como verdugos o como bárbaros.

Al marcharse los paramilitares, los habitantes de El Salado abandonaron el pueblo dejándolo en ruinas, al arbitrio de la naturaleza. En el 2002 un grupo de habitantes regresa al pueblo, en el que actualmente viven aproximadamente 900 personas. Esto deja al descubierto otra problemática acuciante: el desplazamiento forzoso. “El terror desaloja, no hay duda. El terror ha sido el mayor propulsor de uno de los peores problemas humanitarios en Colombia: el desplazamiento forzoso” (Salcedo Ramos 2011a 127). Quienes retornan se enfrentan por un lado a las acusaciones de las FARC de ayudar a los paramilitares y, por otro, a una naturaleza terriblemente hostil que avanzó sobre el pueblo.

En este proceso de reinstalación es la masacre la que delimita el territorio del pueblo: en lugar de un cartel de bienvenida la entrada al pueblo es la cruz que recuerda a las víctimas “Porque en muchas regiones olvidadas de Colombia, fíjese Usted los límites geográficos no son trazados por la cartografía sino por la barbarie” (Salcedo Ramos 2011a 305). El efecto de la violencia los ha excluido hasta de la principal actividad económica: el tabaco. Después de tantas disputas por el territorio, el éxodo no se produjo sólo por este acontecimiento específico sino también la crisis del Estado de derecho que no garantiza puestos de trabajo, salud y educación, en palabras de Waldo Ansaldi y Verónica Giordano.

---

Menudos, Justiciero Implacable, Mano Negra y Plan Fantasma, los Grises, Rambo, Toticol, los Criollos y Black Flag, entre los más conocidos" Edgar de Jesús Velásquez Rivera.

La figura del testigo adquiere un rol fundamental en la medida en que repone con su palabra la experiencia aunque construya su testimonio desde "lo que falta", en palabras de Giorgio Agamben:

el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene en su centro mismo algo que es intestimoniabile (...) los que lograron salvarse como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación (...) quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y eso altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista (2010 34).

Si bien el testimonio ocupa un lugar privilegiado en tanto transmisión y narración de lo vivido y se vuelve por tanto materia prima del relato (Villoro) es el cronista el que lo articula. Él es un mediador entre esa realidad que se hace visible cuando suceden hechos "extraordinarios" que atraen por el grado extremo de violencia y que la prensa a menudo vuelve espectáculo. Lo que lo acerca al lector es el terrorismo, el acto de crueldad "el terrorismo, fíjese usted, hace que alguno de los que todavía seguimos vivos pongamos el ojo más allá del mundillo que nos tocó en suerte. Por eso nos conocemos usted y yo. Y aquí vamos juntos recorriendo a pie los ciento cincuenta metros que separan la cancha del panteón donde reposan los mártires" (Salcedo Ramos 2011a 305). Establece un pacto de lectura en el que crea la ilusión de que el lector camina junto a él, la escritura es una manera de acercar ese mundo lejano, otro, invisibilizado.

La crónica asume un doble desafío: por un lado restituye la palabra, en la medida en que "transmite una verdad ajena" en palabras de Villoro (580) y por otro colabora en la construcción de la memoria colectiva. La voz del cronista "es una voz delgada, producto de

una 'desubjetivación': alguien perdió el habla o alguien le presta para que él diga en forma vicaria" (*Ibid.*).

Desde la escritura el cronista pretende mostrar un país que no está ni en los libros ni en los catálogos de turismo "se trata de un país terriblemente injusto que solo reconoce a la gente humilde cuando está enterrada en una fosa" (Salcedo Ramos 2011a 305). La masacre se representa como un atropello que "deja una marca indeleble en la memoria colectiva", la identidad del pueblo estará por mucho tiempo signada por la tragedia, El Salado no se reconoce por alguna característica particular o la belleza de los paisajes, El Salado es "el pueblo de la masacre" (*Ibid.*).

Joan Mèlich afirma que "la memoria es la facultad que permite a los seres humanos instalarse en su trayecto espacio temporal" (35) esta nos es legada a partir de relatos. Salcedo Ramos "echa el cuento", nos acerca historias que los lectores no hemos experimentado directamente pero que sin embargo "podemos reconstruir a través de los relatos, romper la historia y mostrar la actualidad y la contemporaneidad del pasado en el presente" (*Id.*42).

En las crónicas abordadas se narran las experiencias de las víctimas del conflicto armado en Colombia y de ese modo contribuir al armado de la memoria colectiva. Los testimonios se vuelven centrales, el cronista trabaja con y a partir de ellos y organiza el entramado de sus voces.

## El Chocó, entre el caribe y la selva

El departamento del Chocó en Colombia se extiende desde la zona andina hasta el límite con Panamá y posee salida a los dos océanos. Sus grandes dificultades geográficas y climáticas lo definen como un territorio muy pantanoso con altos índices pluviales que obstaculizan hasta casi obstruir las vías de acceso y la infraestructura de servicios públicos. Estas condiciones específicas dan lugar a territorios donde se cruzan los riesgos de la violencia paramilitar y del narcotráfico con la virulencia de la selva. Los desplazamientos forzados<sup>75</sup>, el desempleo, la desnutrición y el acceso limitado a la educación definen las condiciones materiales de existencia de sus casi 500.000 habitantes que se escenifican en “La travesía de Wikdi”<sup>76</sup> (2013) y “El llamado de la chirimía”<sup>77</sup> (2008).

Las crónicas representan un espacio signado por la hostilidad del hombre y de la naturaleza. Chocó, es el “recodo más hermético del planeta” (Salcedo Ramos 2012 s/n), la “áspera trocha” (*Ibid.*), de temperaturas extremas, la presencia permanente de grupos armados también impedía el paso, territorio en el que sobrevivir “es un simple acto de fe” (*Ibid.*). En ambos textos los jóvenes representan la esperanza del futuro, la posibilidad de abrir el cerrojo.

---

<sup>75</sup> Según un estudio de la Oficina de la ONU para la Coordinación de Asuntos Humanitarios de junio de 2017 en Colombia hay más de 7 millones de desplazados internos (el segundo país con las cifras más altas en el mundo). El informe explica que las principales causas de esos movimientos de población se deben al conflicto armado y a la violencia relacionada con el control de las economías ilícitas, incluido el tráfico de drogas y la minería ilegal (<http://www.un.org/spanish/News/story.asp?NewsID=37579#.WXo5-a2QyYU>).

<sup>76</sup> Alberto Salcedo Ramos recibió el premio Ortega y Gasset y a la Excelencia de la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) por esta crónica en el año 2013.

<sup>77</sup> El nombre con que fue publicada en la *Revista SoHo* es “La tutora de los reinsertados”.

“La travesía de Wikdi” relata el periplo de cinco horas diarias que recorre Wikdi, un niño Kuna<sup>78</sup>, para llegar a la escuela en el municipio de Unguía desde su rancho en la reserva indígena de Arquía. El trajín no sólo toma un tiempo idéntico al que el joven permanece en la escuela sino que conlleva los riesgos de transitar sendas “atestadas de piedra, barro seco y maleza”, al acecho de animales y paramilitares. El cronista va más allá del testimonio de los personajes y busca la experiencia. Su fuerte presencia en el relato revela la propia travesía.

La palabra parece no alcanzar para transmitirla “Cinco horas diarias de travesía: se dice muy fácil, pero créanme: hay que vivir la experiencia en carne propia para entender de qué les estoy hablando” (Salcedo Ramos 2012 s/n). Oscila entre diferentes lugares de enunciación. La reiteración de la primera persona del plural reafirma la vivencia que equipara su tarea a la de un etnógrafo<sup>79</sup>:

*Hemos caminado* por entre un riachuelo como de treinta centímetros de profundidad. *Hemos atravesado* un puente roto sobre una quebrada sin agua. *Hemos escalado* una pendiente cuyas rocas enormes casi no dejan espacio para introducir el pie. *Hemos cruzado* un trecho de barro revestido de huellas endurecidas: pezuñas, garras, pisadas humanas. *Hemos bajado* por una cuesta invadida de guijarros filosos que parecen a punto de desfondarnos las botas” (Salcedo Ramos 2012 s/n) *énfasis mío*).

---

<sup>78</sup> Los Kuna son pueblos originarios que habitan las localidades de Arquía en el Chocó y Caimán Nuevo en Antioquia.

<sup>79</sup> Entiendo la tarea del etnógrafo en los términos de Bronislaw Malinowski (1973) “El etnógrafo es, a un tiempo, su propio cronista e historiador; sus fuentes son pues sin duda de fácil accesibilidad, pero también resultan sumamente evasivas y complejas ya que no radican tanto en documentos de tipo estables, materiales, como en el comportamiento y el recuerdo de seres vivientes. En etnografía hay a menudo una gran distancia entre el material bruto de la información –tal y como se le presenta al estudioso en sus observaciones, en las declaraciones de los indígenas, en el caleidoscopio de la vida tribal, y la exposición final y teorizada de sus resultados” (s/n).

Todas las instancias del trayecto ostentan algún grado de peligro al que el cronista se expone. En otra, el uso del “nosotros” excluye al personaje “A Wikdi, es evidente, no lo atormentan estos recelos de *nosotros* los libres” (Salcedo Ramos 2012 s/n). Con este gesto de diferenciación, el cronista reasume su lugar de enunciación letrado y urbano, junto al lector ya que los Libres son para el pueblo Kuna aquellas personas que no pertenecen a su etnia. La primera persona del singular aparece para reafirmar la posición citadina del cronista para quien el trayecto hasta la aldea es una odisea, mientras que el niño transita las cinco horas de caminata con naturalidad:

El trayecto entre mi casa y el salón en el cual me encuentro este martes ha sido uno de los más arduos de mi vida: el domingo por la mañana abordé un avión comercial de Bogotá a Medellín. La tarde de ese mismo día viajé a Carepa —Urabá antioqueño— en una avioneta que mi compañero de viaje, el fotógrafo Camilo Rozo, describió como “una pequeña buseta con alas”. En seguida tomé un taxi que, una hora después, me dejó en Turbo. El lunes madrugué a embarcarme, junto con veintitrés pasajeros más, en una lancha veloz que se abrió paso en el enfurecido mar a través de olas de tres metros de alto. Atravesé el caudaloso río Atrato, surqué la Ciénaga de Unguía, hice en caballo el viaje de ida hacia el resguardo de los kunas. Y hoy caminé con Wikdi, durante dos horas y media, por la trocha de Arquía (Salcedo Ramos 2012 s/n).

La ciudad es el escenario de la crónica contemporánea y al mismo tiempo el locus enunciativo del cronista, sujeto que dice sobre y desde la urbe, la ciudad es siempre su punto de partida. Es el espejo de ese territorio inhóspito que se explora en el texto. Los elementos urbanos (las zapatillas *converse*, el celular, *google*) se vuelven trastos inútiles que sólo tienen cabida en el espacio textual y se invocan para resaltar la alienación de la vida urbana “Cuando la trocha se sale de la foto de Google y aparece debajo de uno, es un monstruo que hiere los pies. Produce quemazón entre los dedos, acalambra los músculos gemelos. Extenúa, asfixia, maltrata” (Salcedo Ramos 2012 s/n).

“El llamado de la chirimía”<sup>80</sup> (2008) se interesa por el trabajo de Aleida Moreno, tutora de un grupo de jóvenes desmovilizados de las FARC y las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) que participan de un programa gubernamental para su reinserción social en Quibdó capital del departamento del Chocó.

El cronista participa de las reuniones y conversa con los jóvenes. No individualiza los testimonios, sino que busca patrones comunes que permitan una visión general de la problemática de los reinsertados: el discurso en contra del conflicto, extremas dificultades económicas, la escasa educación, el trauma que les dejó las armas, la imposibilidad de sostener sus antiguas parejas y la necesidad de formar familia. Asume una perspectiva desde la que intenta entender las condiciones estructurales que los llevan a enlistarse y las dificultades de su reincorporación. Este gesto escriturario descriminaliza y reposiciona a sujetos que “antes de ser verdugos, fueron víctimas” (Salcedo Ramos 2011a 326).

El personaje de la tutora, Aleida Moreno, opera como hilo conductor del relato. Su trabajo consiste en supervisar a los ex combatientes y acompañarlos en su reinserción. Insiste en la necesidad de aprender oficios, capacitarse, conocer las leyes y los ayuda con el trauma psicológico producto de la participación en la guerra. Los visita regularmente en sus casas y posee fluido contacto con las personas que los rodean. La voz de Aleida es clave para desmontar la estigmatización de los reinsertados, conoce en profundidad la problemática y puede explicarla. Ofrece una perspectiva de pasado-presente-futuro de los jóvenes opuesta al recorte de los medios hegemónicos que reducen sus vidas al conflicto.

---

<sup>80</sup> La Chirimía es un instrumento musical de viento.

Los motivos que Moreno considera como causa de incorporación a las filas de paramilitares y guerrilleros son diversos: venganza, protección, necesidad económica, todos vinculados a las condiciones de extrema pobreza y abandono del Estado: “[los jóvenes] crecieron sin el amparo del padre y sin educación, descalzos, a veces desnudos, expuestos a las enfermedades propias de su entorno malsano, hacinados en ranchos míseros” (Salcedo Ramos 2011a 327). Para todos ellos tanto como para Aleida, el conflicto ha sido y es parte de la vida cotidiana.

La crónica por momentos asume el gesto del ensayo al reponer el contexto en el que se sitúan los testimonios y ofrece un agudo análisis. El Chocó es desde la mirada de Moreno “el departamento más pobre y atrasado de Colombia” (Salcedo Ramos 2011a 326). El cronista completa con datos estadísticos que confirman la sentencia: escasa agua potable -a pesar de ser un territorio surcado por los ríos más caudalosos-, altísimas tasas de desempleo y mortalidad infantil, corrupción sistémica de los gobernantes locales, disputas por el territorio movidas por el control de la coca y la minería. La contracara de esa situación es la enorme maquinaria de empleo ilícito que promueven los grupos armados desde donde es posible ejercer cierta soberanía del territorio. Frente a los reduccionismos, el texto expone las contradicciones del proceso.

La escena final de los preparativos para la fiesta en honor a la Virgen de las Mercedes, incluye un desfile de lanchas por el río San Juan, un concurso de peinados afrocolombianos y un baile. El llamado de la chirimía es la invitación a la danza, al encuentro; una metáfora que convoca a la celebración de la vida. El cronista gestiona las voces de Aleida Moreno y los jóvenes sin caer en una postura mesiánica, muestra la

complejidad de un proceso que se ha reducido muchas veces a la demonización de sus actores.

Si García Márquez denuncia que Colombia desconoce el Chocó y presenta un catálogo de sus pueblos y las características generales de su gente, Salcedo Ramos singulariza la experiencia a partir de las figuras de Wikdi y los reinsertados y enfatiza un gesto de denuncia hacia el Estado.

El recorrido propuesto permite inferir algunas constantes en la poética de Alberto Salcedo Ramos. El cronista asume un gesto etnográfico que le permite contrastar su experiencia y perspectiva con datos estadísticos y documentos oficiales. Las crónicas abundan en el uso de recursos retóricos como la ironía, la hipérbole, la comparación y el uso de citas eruditas. Acuden a mitos clásicos que aspiran a presentar la crónica como una forma de entender el mundo y elaborar respuestas sobre el sentido de la vida. El mito se entrelaza con la historia, en ese sentido se hace patente la vinculación con Gabriel García Márquez.

## 2. JOSEFINA LICITRA. CRÓNICA Y MUJER

Josefina Licitra nace en La Plata, Buenos Aires en 1975. Formada en la Escuela de Periodismo Taller Escuela Agencia (TEA), escribe desde joven en los diarios nacionales *Clarín* y *La Nación* y colabora en diversas revistas<sup>81</sup>. Es tallerista de la Fundación Tomás

---

<sup>81</sup> *Piauí, Letras Libres, Gatopardo, Soho, Etiqueta Negra, Orsai, Rolling Stone, El Mercurio, Newsweek, Vogue, Brando, El País Semanal*. Su blog "Señorita Li"<sup>81</sup> inaugurado en 2008 reúne

Eloy Martínez y de la FNPI. En 2004 gana el premio CEMEX-FNPI en la categoría texto, lo que le otorga visibilidad internacional. Sus crónicas se incluyen en varias antologías argentinas y latinoamericanas, y es autora de varios libros<sup>82</sup>. Forma parte de la generación de cronistas mujeres latinoamericanas nacidas entre los 60' y los 70' junto a Leila Guerriero, Gabriela Weiner, Patricia Nieto, Juanita León, Laura Castellanos, Liza López.

Concibe el periodismo narrativo como un género de cruce entre el trabajo periodístico y la narrativa literaria en el que la forma y el contenido son subsidiarios. Se trata de una búsqueda informativa y estética a la vez, en la que la investigación y la escritura exigen gran perseverancia. Teniendo en cuenta la homologación narrador-autor propia de la crónica es fundamental para la autora dejar claro desde qué coordenadas históricas, morales, de formación o de clase cuenta una historia. Desde esa posición justifica su fuerte presencia en los textos. Su proceso de escritura se inicia con el trabajo de archivo y continúa con la estructura del relato que es determinante: el modo, el orden y el tipo de narrador. La ficción le provee las herramientas de trabajo en tanto modos de contar y de pensar la escritura.

puedo literaturizar, atravesar una historia con herramientas narrativas, pero la gente de la que hablo tiene que existir, tiene que haber una relación biográfica directa entre persona y personaje [...] esa biografía que hay en el texto tiene que existir en el terreno de lo real (entre comillas) y las escenas que uno cuenta tienen que haber ocurrido. En base a eso puedes agregar miradas, puedes complejizar narrativamente un texto pero ese es el límite (Ruiz 167).

---

textos y reflexiones inéditos y publicados en distintos medios. Actualmente es editora de la revista argentina *Orsaí*.

<sup>82</sup> *Los Imprudentes. Historias de la adolescencia gay y lésbica en Argentina* (2007), *Los Otros. Una historia del conurbano bonaerense* (2011) y *El agua mala* (2014).

El proceso escriturario culmina con un trabajo de “limpieza”, de depuración del texto. Esa síntesis es el objetivo de su escritura, la búsqueda que persigue en sus textos, una escritura sin artificios como la de Jhon Coetzee y Amélie Nothomb.

La autora demuestra un gran interés por las historias de mujeres. Estos textos transitan las trayectorias de destacadas artistas como la fotógrafa Adriana Lestido o la escritora Sylvia Plath; casos resonantes que los medios asediaron hasta el hartazgo como el de Analía Bulet, la mamá de Luz Milagros a quien se dio por muerta al momento de nacer; Mabel Remón, la intérprete oficial de lenguaje de señas de la Nación; Susana Trimarco; Romina Tejerina. En otras ocasiones, la cronista se aleja de aquellas figuraciones individuales y pone en tensión el lugar de la mujer en contextos y realidades diversas. Resulta insoslayable referir a la cuestión del género dada la centralidad que ocupa en la obra de Licitra.

El género para Joan W. Scott (1990) puede pensarse como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos” (s/n), es decir, una forma primaria de relaciones significantes de poder. El género, desde este punto de vista, comprende cuatro elementos interrelacionados: primero, los símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones, múltiples y contradictorias; segundo, los conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos; el tercero, incluye nociones políticas y referencias a las instituciones y organizaciones sociales y el cuarto es la identidad subjetiva. Ninguno de estos elementos opera sin los demás pero tampoco lo hacen de manera simultánea como reflejos. El concepto atiende a entender cuáles son las relaciones entre estos cuatro aspectos.

El discurso cultural para Perilli (1990) se identifica por la división entre lo masculino y lo femenino que se origina en el plano biológico y lo trasciende. Tal relación habilita un sistema de oposiciones “que se incorporan al discurso cultural como pretendidamente naturales” (51). “Lo masculino posee siempre un carácter positivo, mientras a lo femenino se lo define “por la negatividad y la complementariedad” (*Ibid.*). La mujer representa siempre la otredad, “el hombre ha usado a la mujer como a un espejo; la inferioridad que postuló para el sexo femenino le sirvió para convalidar su superioridad. La voz de la mujer fue silenciosa y ésta se acostumbró a pensarse desde el hombre” (*Ibid.*).

Dos concepciones contrapuestas se complementan como dos caras de un mito en el que la mujer es objeto no sujeto que puede enunciarse a sí misma: una la idealiza y otra, proveniente del Antiguo Testamento, la asocia a la imagen de Eva, es decir, “la tentadora, la que escucha la voz del demonio, la que prefiere el mal, la compañera concebida como un mero complemento del hombre que ha sido su perdición” (Perilli 1990 54). La autora reconoce grandes mitos, todos ellos ambivalentes, en la construcción de la imagen femenina.

Nelly Richard (2009) recorre las formulaciones de la crítica cultural feminista para fundamentar un cambio de enfoque de “la diferencia absolutizada como femenina, a *las diferencias* que se multiplican en cada mujer y entre las mujeres” (83). Considera que actualmente la teoría feminista comprende la diferenciación entre las múltiples identidades que trascienden la mera oposición sexual al poner en conexión categorías de poder, hegemonía, cultura y resistencia. Adrienne Rich (1999), a través del concepto de “política de localización”, parte de las diferencias existentes entre las mujeres para enfatizar la

importancia de la ubicación en una realidad social, de clase, étnica, geográfica y sexual para enfocar sus trabajos en la materialidad de la voz. Piensa la ubicación no como modo de trascender el cuerpo sino reclamarlo, restablecer el vínculo entre los modos de pensar y hablar y los cuerpos espacial e históricamente situados.

Estas posiciones teóricas rechazan la generalización de un sujeto femenino único y apuntan la necesidad de reconocer los contextos históricos, políticos, geográficos, culturales, materiales de existencia específicos de cada mujer. La crónica, texto escurridizo, heterogéneo, en el que se superponen acciones y versiones, constituye un dispositivo desde el que es posible resistir a visiones generalizadoras sobre las problemáticas de género. Esto es así porque cuenta aquello que no se deja encerrar, a la vez que irrumpe en el seno de los relatos gobernables y asimilables a un límite preciso. Josefina Licitra sutura a través de su escritura los retazos de discursos fragmentados y deformados; se erige como mediadora desde un lugar de enunciación legitimado puesto que también escribe y mira no sólo desde el centro del canon de la crónica latinoamericana sino desde la metrópolis.

Recientemente la periodista chilanga radicada en Los Ángeles, Eileen Traux, publicó un artículo en la revista *Cuadernos Doble Raya*, en el que denuncia la preponderante presencia de cronistas hombres en las múltiples actividades que la crónica convoca. Tanto en mesas panel, antologías, listas de libros, entre otras, la igualdad de género parece ser nada más que un discurso políticamente correcto que no llega a la práctica. Coincido con Traux: basta revisar el equipo editorial de una revista prestigiosa por ejemplo, *Etiqueta Negra*, para comprobar empíricamente que desde su Director, el consagrado Julio Villanueva Chang hasta el asistente de edición – pasando por editores asociados, comité

consultivo, editor de portafolio- la mayor parte del equipo editorial, está formado por hombres<sup>83</sup>. Las mujeres se ocupan del diseño, las traducciones, prensa y relaciones públicas.

El abandono del Estado, la vigencia del derecho de pernada, la desregularización del aborto, la violencia sexual son los temas sobresalientes de una agenda cargada que exige urgente discusión. Así como también es necesario evidenciar la escasa visibilidad de la producción crónica de mujeres y la dificultad para ocupar espacios desde donde dar debate a las problemáticas de género como las que presentan las crónicas de Licitra en las que cuerpos llenos de silencio inscriben la violencia de género en universos femeninos diferentes. En ellos la voz de la cronista, mujer, letrada, que reside en el centro (Buenos Aires) contrasta con las voces de mujeres de otros territorios y pone en discusión la premisa de la existencia de un único universo femenino a la vez que evidencia contextos de violencia y exclusión, cuestiona códigos culturales vigentes a través de una serie de figuraciones femeninas complejas.

#### Cuerpos llenos de silencio

Las crónicas que integran este apartado “El barrio de mujeres solas” publicada en 2010 y la de 2004 “Y parirás con dolor” ponen en escena el funcionamiento de discursos

---

<sup>83</sup> Resulta llamativo que las revistas *Gatopardo* (Colombia), *El Malpensante* (Colombia), *Soho* (Colombia), *Anfibia* (Argentina), *Emeequis* (México), *El confidencial* (Nicaragua), *El faro* (El Salvador), *Plaza Pública* (Guatemala), *El Malpensante* (Colombia) estén dirigidas por hombres.

culturales patriarcales a partir de la narración de experiencias (individuales y sociales) que operan como motivos para evidenciar esos discursos y cuestionarlos.

En el año 2007, Josefina Licitra viaja a Antofagasta de la Sierra, motivada por un rumor acerca de un barrio donde sólo viven mujeres. La crónica propone dos recorridos que marcan un giro en la percepción de la cronista. El primero se inicia en la incertidumbre sobre la existencia de un lugar sin hombres, presente antes del viaje. Esa posibilidad recrea la utopía de una mujer burguesa para quien es necesario "descansar" de ellos, cual si fueran una carga: "un mundo sin hombres era, como mínimo, una promesa para tener en cuenta cuando llegaran las vacaciones" (Licitra 2010 s/n). La información sobre Antofagasta de la Sierra llega a través de internet: está ubicada en la provincia de Catamarca, en plena cordillera, a más de 3000 metros sobre el nivel del mar y a 1500 kilómetros de Buenos Aires. Se trata de una zona caracterizada por la presencia de vicuñas, petroglifos y volcanes, y su nombre significa "casa del sol". La ciudad hasta aquí es mirada desde lejos como un lugar hostil, "es el páramo más deshabitado del planeta".

El viaje "trabajoso y lerdo" (Licitra 2010 s/n), lleno de obstáculos, similar al de Salcedo Ramos en el Chocó, evoca el trayecto del héroe. El testimonio de una lugareña a mitad de camino, "yo escuché algo de este pueblo, *disque* ahí adentro hay un barrio sin hombres" (*Ibid.*) y el origen incierto de la ciudad, "se cree que fue fundada en 1816" (*Ibid.*), refuerzan esta idea y le confieren un estatus mitológico.

El segundo recorrido se organiza a partir de la experiencia. Al llegar a Antofagasta, la realidad del barrio se materializa y pierde el estatus mitológico que le había asignado anteriormente. Al caminar las calles del Barrio San Juan y escuchar las voces de las

mujeres de la Puna provoca un cambio en la mirada. El barrio es un lugar creado por el Estado para albergar a mujeres solas con hijos, que carecen de vivienda. No existe un reglamento, la norma es implícita: para protegerse las mujeres no admiten hombres que no sean sus propios hijos. "En las zonas extremadamente rurales del norte argentino –como Antofagasta de la Sierra– siempre fue usual que las mujeres se embarazaran de hombres a los que habían visto muy pocas veces en su vida. Para ellos, las mujeres eran un cuerpo lleno de orificios y silencio" (Licitra 2010 s/n). La experiencia corre a la autora del lugar seguro y conocido de la ciudad y la relocaliza en el relato.

Las teorías sociales y la conciencia feminista no le bastan para abordar la problemática que se presenta ante sus ojos. La escritura se asume atravesada por la experiencia en una geografía donde el sol, el frío y el aire lo rajan todo, donde "la naturaleza se ensaña de tal forma que no hay nada que se pueda hacer con la propia vida salvo resistir". La cronista fija su posición como mujer letrada y ciudadina en el *lead*. Su primer acercamiento al lugar lo hace a través de *Google* y su búsqueda está influida por las teorías de género. Pensar en un barrio de mujeres solas la remite directamente a conceptos como "matriarcado" o "lesbianismo". Su voz toma distancia de la de las mujeres con las que habla. Da lugar a los testimonios directos y mantiene en la escritura las formas propias de expresión "más vale que usted pueda hablar *ahorita*" (Licitra 2010 s/n) pero está siempre mediada por una matriz letrada que incluye referencias al cine de Arturo Ripstein o una extensa digresión acerca de si el caso podría considerarse o no como sistema de matriarcado.

La descripción de quienes dan sus testimonios consolida esa posición enunciativa. Pascuala Vázquez se representa físicamente como una continuidad del paisaje. Es una mujer "ocre y compacta", como la calle principal es "una estría ocre en el medio de las casas también ocres" (Licitra 2010 s/n). Otras se presentan a partir de un criterio cuantitativo, por su capacidad de procrear "Celina Ramos, cincuenta años, dos hijos, dos nietos, un diente, un pañuelo en la cabeza"; "Mamaní tiene treinta y un años, cuatro hijos, un concubino y una casa" (*Ibid.*). Las tareas cotidianas son también un parámetro: mientras unas cocinan, otras lavan la ropa, todos roles tradicionalmente asignados a la mujer. "Carina [...] la veré sentada en el callejón principal, con las piernas abiertas, fregando al ritmo de una cumbia suave y reclinando el torso sobre un fuentón repleto de zapatillas de agua turbia" (*Ibid.*).

Su lugar de periodista reconocida y por tanto voz autorizada no contradice el reconocimiento de universos femeninos diferentes que impugnan imaginarios legitimados socialmente. Las concepciones más tradicionales y conservadoras se cuestionan mediante la ironía: "En el barrio de mujeres solas no hay flores frescas, no hay cortinas bordadas, no hay olor a detergente, ni dentaduras completas, ni maquillaje, ni calzones de encaje colgando de las sogas de lavar. San Juan es, de algún modo, la versión menos publicitaria, más descarnada y más seria de lo que puede llegar a ser el destino femenino" (Licitra 2010 s/n).

Los testimonios que ingresan al relato revelan identidades diferenciadas que refutan la existencia de un absoluto femenino, en este caso, de las mujeres de la Puna catamarqueña. Los relatos de Pascuala Vázquez, Emilia Mamaní y Noemí Vázquez son centrales. Pascuala no pertenece al barrio pero crió a sus hijos sola. Atribuye el problema a

la falta de conciencia y reproduce el discurso que asocia el atraso al campo y el progreso civilizado a la ciudad. Para ella, esto no podría pasar en una ciudad grande como San Fernando. Licitra inmediatamente traduce "Pascuala Vázquez dice, a su modo, que Antofagasta de la Sierra siempre estuvo en el fondo del norte de un país tercermundista, es decir, demasiado lejos de todo" (Licitra 2010 s/n).

Emilia Mamaní por su parte reclama concientización. No cree que la situación se resuelva a través de leyes que garanticen una cuota alimenticia sino que propone una opción que se acerca a una mujer independiente: "¡Cuántas veces le dije yo a la Carina que haga un curso de cerámica, que dedique su tiempo en algo útil! ¡Ocupemos nuestro tiempo en otra cosa que no sea tener hijos!" (Licitra 2010 s/n). Parir es sinónimo de sufrir, otra vez cobra fuerza el mito de Eva: el sufrimiento es el castigo por sucumbir ante el hombre. Para evitarlo, recomienda a su hija, estudiar y tomar anticonceptivos. Ser prolífica es visto desde su óptica como una enfermedad: "Yo soy una mamá que se curó: tengo apenas cuatro niños" (*Ibid.*). Presenta una mirada lacerante sobre otras mujeres de la comunidad a quienes acusa de tener hijos solo para cobrar la ayuda del Estado.

Noemí, por el contrario representa la figura de la madre. No conoció a su padre y su madre la abandonó para casarse con otro hombre. No guarda rencor y es madre ante todo "yo nunca le he tenido un corazón a mi madre por lo que me ha hecho. Ella se casó y se fue. Pero yo jamás abandonaré un hijo. A veces hace falta un hombre de verdad, sí. Pero todavía no sé muy bien para qué" (Licitra 2010 s/n). Mientras que para Pascuala Vázquez los hombres son un ente que bebe y engendra y después desaparece, para Noemí "los tipos

cansan" y son incapaces de entender "los trabajos de una mujer, piensan que uno está de gana en la casa" (*Ibid.*).

Josefina Licitra juega con su lugar de enunciación como estrategia discursiva para instalarse en el relato. En algunos momentos es una observadora lejana que mira a través del prisma de su condición de comunicadora privilegiada. En otros, parece compartir la voz con las mujeres de la puna. Por un lado habilita sus voces a través del discurso directo pero al mismo tiempo las reelabora. En estos movimientos, la crónica reconoce aquellas diferencias entre las mujeres siempre atravesadas por una realidad social, de clase, étnica, geográfica y sexual (Rich). Al mismo tiempo se prefigura un lector que lee las revistas digitales o *blogs* donde se publican sus crónicas. Este es probablemente un sujeto altamente tecnologizado, para quien la definición de la mujer como objeto está dada en mayor medida por la cosificación de los medios de comunicación.

El título de la crónica remite al desamparo y a la soledad. Al evitar la presencia del verbo, el sintagma nominal condensa al máximo su significado. Estar sola no significa prescindir de la presencia de un hombre sino vivir al margen de todo, en la soledad del abandono del Estado; en la soledad de ser mujer y en el camino que falta recorrer para zanjar las violentas desigualdades.

"Y parirás con dolor" fue publicada originalmente en la revista *Rolling Stone* (Argentina), en noviembre de 2004 ,y forma parte de la antología "La Argentina Crónica, historias de un país al límite", cuya selección estuvo a cargo de Maximiliano Tomás. Aborda el caso de Romina Tejerina, la joven jujeña acusada de matar a su bebé recién nacido, fruto de una violación. Tejerina permaneció presa desde ese hecho ocurrido en abril de 2003, fue

juzgada en 2005, encontrada culpable por homicidio agravado por el vínculo y liberada en 2012. Al momento en que se escribió la crónica, Romina aún aguardaba el juicio oral y público.

Frente a la extrema exposición mediática del hecho, los discursos periodísticos dominantes se enfocan en la joven y no en el crimen previo, la violación. El texto que estudiamos, por el contrario, repone ese silencio y da cuenta de la violencia de género en un lugar donde todo está atravesado por lo religioso. Licitra convierte esta lectura en un recurso narrativo y ofrece una mirada novedosa que revela el modo en que las matrices católicas de raigambre profunda socavan las subjetividades y generan representaciones estereotipadas sobre la mujer.

El caso de Tejerina se inscribe en una problemática de mayor alcance en Jujuy, las muertes por abortos. En ese contexto, San Pedro es para la cronista un pueblo demasiado silencioso para ser ciudad, un sitio donde “la vida entera parece aminorar el paso [...] En el pueblo hay tiempos lerdos, animales dormidos, una iglesia, un hospital, una intendencia, algunas radios, una plaza principal” (Licitra 2004 s/n). Esa cadencia contrasta con la brutal cifra de mujeres que perecen en intentos de aborto. El texto denuncia la plena vigencia del ‘derecho de pernada’ por el que “en el Norte los hijos no son, necesariamente, fruto del amor y las buenas costumbres que defienden los jueces. En muchas zonas de Jujuy, las madres y los hijos nacen y mueren del mismo modo que nacen y mueren las llamas y los perros: sin mucho espanto” (*Ibid.*). La vida humana se equipara a la animal; se trata de “vidas desnudas” (Agamben) que, como afirma Carmen Perilli (2016), pueblan los paisajes atravesados por violencias en los que insisten los escritores latinoamericanos del siglo XXI:

“Ya no se trata del Macondo de García Márquez y su conciencia amena del subdesarrollo. Entre esos lugares-límites quiero destacar dos: Ayacucho en el Perú y Ciudad Juárez en México” (11). En esta línea puede pensarse el noroeste argentino donde proliferan la trata, el narcotráfico y la violencia contra las mujeres<sup>84</sup>.

La crónica trabaja a partir de dos mitos centrales del pensamiento cristiano: el nacimiento del niño Jesús y el origen del mundo. Mientras el primero se derrumba, el segundo se fortalece. La escena inaugural subvierte por completo el relato bíblico del pesebre en que el niño envuelto en pañales recibe visitas que acuden de todas partes para honrar su nacimiento, mientras María guarda esas cosas en su corazón (San Lucas 2: 2-20). La niña recién nacida del vientre de Tejerina, envuelta en un toallón, es un macabro espectáculo para quienes la reciben en el hospital, mientras Romina permanece “como idiota, como ida”, poseída, en el baño de su casa. Los castigos que recibe son justos por su desobediencia, tal como le sucedió a Eva<sup>85</sup>.

El título remite al Génesis, al primer libro del Antiguo Testamento de la Biblia donde se narran la creación del mundo y la caída del hombre. En él, la mujer es condenada por su desobediencia “Y el Señor Dios dijo a la mujer: multiplicaré los sufrimientos de tus embarazos; darás a luz a tus hijos con dolor. Sentirás atracción por tu marido, y él te

---

<sup>84</sup> La ley 26.485 define la violencia contra las mujeres como: “toda conducta, acción u omisión que de manera directa o indirecta, tanto en el ámbito público como en el privado, basada en una relación desigual de poder, afecte su vida, libertad, dignidad, integridad física, psicológica, sexual, económica o patrimonial, así como también su seguridad personal”. Esta definición alcanza a aquellas conductas o acciones “perpetradas desde el Estado o por sus agentes”.

<sup>85</sup> Rita Segato (2003) afirma que “no existe sociedad que no endose algún tipo de mistificación de la mujer y de lo femenino, que no tenga algún tipo de culto a lo materno, o a lo femenino virginal, sagrado, que no lo tema en alguna de las variantes del motivo universal de la *vagina dentata* o que no cultive alguna de las formas del mito del matriarcado orginiario” (132).

dominará” (Génesis 3:16). El castigo divino se ejerce sobre el cuerpo e inscribe al mismo tiempo la dominación del hombre. El caso de Tejerina revitaliza ese mito de origen y refuerza su poder disciplinador.

Si los relatos míticos son una forma de organizar el mundo y otorgan un entendimiento sobre el mismo para poder habitarlo, resignificarlos implica una forma de interpretar y entender lo que sucedió. La estructura circular del texto que inicia y termina con la misma escena del hospital también alude a un tiempo mítico. El eterno retorno del castigo a Eva por haber desoído el mandato de Dios metaforiza la imposibilidad de salir de ese ordenamiento en el que pecado y castigo, causa y consecuencia, forman una unidad inseparable.

El parir con dolor no es sólo un castigo divino sino también uno institucional. Romina pasa de víctima a victimario por haber violado el modelo de mujer cristiana. Todas las instituciones por las que pasa, desde su familia hasta la cárcel intentan disciplinar su cuerpo desde una lógica que ordena el mundo entre “lo bueno” y “lo malo”, “lo santo” y “lo profano”. Esta perspectiva binaria subyace a los testimonios recogidos. Los padres confían en una justicia divina que sigue esa lógica: “Somos buenos vecinos y... y yo soy una persona servicial para todos, para mis tres hijas, soy una persona que cuando los vecinos me necesitan, hágame esto, hágame lo otro, cuídeme la casa, cuídeme al enfermo, yo estoy ahí. Entonces, ¿cómo me puede tocar esto?” (Licitra 2004 s/n). Para ellos, la devoción de Romina basta para eximirla de sufrir una vejación “Y encima justo a la Romi le viene a pasar. Ella era la rezadora del barrio, ¿usted sabe? ¡Justo a la rezadora le viene a pasar!”. Desolados por los “malos pensamientos” (*Ibid.*), ruegan a Dios por su hija, para que

conserve la “buena conducta”. Mirta, hermana mayor de Romina, recuerda que en la casa paterna el sexo “era sucio, peligroso, horrible y pecaminoso” (*Ibid.*) y Eduardo Vargas, el acusado por la violación, advierte “pero ella no era virgen” como si la virginidad fuera una condición excluyente. Esta racionalidad enviste al cuerpo de la mujer de un aura impoluta, lo sacraliza y por tanto clausura cualquier posibilidad de pensarlo en libertad.

El texto abunda en referencias desde las que se organiza un universo de sentido<sup>86</sup> (Paolo Fabbri) en torno a las creencias cristianas. Hay incesantes invocaciones: el policía del hospital en la primera escena clama a Dios y a la Virgen y ruega que bauticen a la niña “Milagros del Socorro”; la madre de Vargas acude a una cita bíblica “No me pasó nada porque no era mi hora” (Licitra 2004 s/n)<sup>87</sup> para expresar el temple con el que pudo soportar la acusación a su hijo. Los lugares remiten al santoral cristiano -San Pedro de Jujuy, el barrio Santa Rosa de Lima- y los colores, al lenguaje bíblico<sup>88</sup>. La blancura, siempre vinculada a la pureza, de la casa, del inodoro donde se produjo el parto y la toalla con la que envolvieron al bebé, contrasta con la sangre del pecado de Romina. La “cena blanca”, el máximo deseo de la joven, adquiere particular trascendencia: se trata de una fiesta organizada por cada municipio de Jujuy a la que los egresados asisten con su pareja, siempre varón y mujer. Previo al evento, se realiza una misa y luego pasean por la plaza con

---

<sup>86</sup> “No se puede, como se creía, descomponer el lenguaje en unidades semióticas mínimas para recomponerlas después y atribuir su significado al texto del que forman parte. (...) En cambio podemos crear universos de sentido particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, de funcionamientos de significado, sin pretender con ellos reconstruir, al menos de momento, generalizaciones que sean válidas en última instancia.” (Fabbri 41).

<sup>87</sup> “Tres días después se celebraron unas bodas en Caná de Galilea, y la madre de Jesús estaba allí. Jesús también fue invitado con sus discípulos. Y como faltaba vino, la madre de Jesús le dijo: «No tienen vino». Jesús le respondió: «Mujer, ¿qué tenemos que ver nosotros? Mi hora no ha llegado todavía»” (San Juan 2:4).

<sup>88</sup> “Vengan, y discutamos –dice el Señor– Aunque sus pecados sean como la escarlata, se volverán blancos como la nieve; aunque sean rojos como la púrpura, serán como la lana.” (Isaías 1:18).

el objeto de que las mujeres luzcan en público sus vestidos blancos. La celebración constituye un claro ejemplo del control que el Estado ejerce sobre los jóvenes. Romina tampoco merece participar de este festejo por su acto impuro.

El personaje de Tejerina se construye en un triple registro a partir de su propia voz, la de su madre y la de la cronista, mediante el trabajo con sus voces. La madre estampa la niña del pasado, temerosa, que “se hace pis” (Licitra 2004 s/n); con dificultades para integrarse a sus compañeros de escuela, y la adolescente a la “que le gustaba salir y bailar” (*Ibid.*). Confiesa haberla golpeado en ambas etapas de su vida, amparada en su potestad correctora, “Y yo a veces las pegaba para que no se vayan al baile, porque siempre he sido una madre que... yo las pegaba, las pegaba, las pegaba porque yo vivo aquí y pasan por la ventana de la casa las chicas pero borrachas, usté viera. ¡Y yo era enemiga de todo eso!” (*Ibid.*). Esos comportamientos contrastan con la figura de “la rezadora del barrio” como también la recuerda. El testimonio materno expone dos modelos de mujer opuestos: uno legítimo, vinculado a lo religioso y otro, en que la libertad del cuerpo merece castigo.

Romina habla de sí misma desde su presente. Se reconoce malcriada, caprichosa, arrogante y se posiciona desde una rebeldía que establece como resistencia ante el hostigamiento y el temor que no logra ocultar. El episodio del parto es un recuerdo vago y lejano “Sólo me acuerdo del llanto del bebé. Eso, nomás” (Licitra 2004 s/n). Por el contrario, rememora con vehemencia la violación, el hostigamiento posterior de Vargas y el terror al castigo paterno que la obligaron a callar. Su autofiguración plantea una paradoja: entre rejas se siente respetada; su palabra se vuelve verdad en la cárcel “Me iban a pegar a la mañana, cuando fuera a hacerme el té [...] Y después, más tarde, cuando se calmaron un poquito, les

conté por qué yo estaba ahí. Que me habían violado. Y entendieron. Y nunca me pegaron y me respetan” (*Ibid.*). La “granja”, como se apoda a la penitenciaría de mujeres en San Salvador de Jujuy, es un lugar inmundo al que no siente pertenecer, donde iba a terminar según su padre le advertía cuando era pequeña. Se esfuerza en distanciarse de las demás reclusas: no come la comida del penal y exige una ayudante para cumplir sus tareas; aclara que ella le gustan los hombres mientras “Acá todas son así [lesbianas]” (*Ibid.*).

La cronista/narradora ve en ella una adolescente con preocupaciones propias de su edad: la ropa, los cuidados del pelo, el cuerpo, las amigas, hasta su andar le recuerda al de una modelo. La incorporación del diálogo deja ver su mediación en dos direcciones. Por un lado, destaca su inmadurez como imposibilidad de dimensionar lo que le sucedió “A mí el violador me arruinó mi cena blanca. Yo soñaba con la cena blanca” (Licitra 2004 s/n), en contraste con el testimonio del violador “Esa Romina Tejerina me arruinó la vida a mí” (*Ibid.*). Por otro, desenmascara su operación de traducción:

Sí! Cuando me van a sacar, desde la noche anterior pienso: “¿Y qué me pongo? ¿Hará frío?”. Igual estoy tratando de no ser tan pavota.

– Tan frívola, querés decir.

– No, pavota porque yo prestaba toda la ropa a las chicas. Lo mismo que hacía con mis amigas cuando yo estaba afuera. Y resulta que acá yo prestaba a las chicas y me quemaban todo.

– ¿Te lo prendían fuego?

– ¡No! ¡Me lo quemaban! Después, cuando me la ponía yo, ya estaba como muy vista, ¿no? Después me dicen que soy la nariz parada de acá. Por la ropa y lo de la planchita, también.

– ¿Qué planchita?

– La del pelo. De todo me hice en el pelo. Porque este no es mi pelo natural. Yo tengo ondulado, pasa que me hago la planchita (Licitra 2004 s/n).

Las repreguntas exponen la diferencia entre ambas, la incorporación del diálogo muestra sus voces enfrentadas y opuestas. La cronista deja al descubierto las costuras del texto para exhibir su posición enunciativa de mujer letrada de ciudad. Con el mismo gesto, cita a Hitchcock para representar el episodio del parto y explica la figura jurídica del infanticidio.

Una multiplicidad de voces se entreteje, aunadas por un discurso machista y prejuicioso. Un diputado justifica “Es que estas chicas salen de noche [...] y esas polleras cortas, y esa música que bailan, y estos jóvenes que consumen alcohol” mientras que el intendente afirma “las mujeres violadas no existen, todas quieren” (Licitra 2004 s/n). El magistrado a cargo de la causa por la violación pregunta a los testigos sobre los hábitos de Romina “si tomaba alcohol, si vestía polleras cortas y si actuaba con los hombres de un modo provocativo” (*Ibid.*). El juez que entiende el homicidio la imputa por su “intención homicida” homologando el aborto a un asesinato. La doctora Pilili, al recibir a Tejerina en el hospital, exclama “qué te hacés la nerviosa, la mosquita muerta” (*Ibid.*); la hermana admite que le daba permiso para ir a bailar como si se tratara de algo malo; las guardia cárceles aseguran que las jóvenes “escuchan esto, se visten así, y después dicen que las violan” (*Ibid.*). El hecho de tener una doble condición subalterna<sup>89</sup>, ser mujer y pertenecer a las clases populares, y además ser joven, la expone a representaciones sociales en las que prevalece un estereotipo que “provoca” la violación por un uso específico de su cuerpo.

---

<sup>89</sup> Para Spivak (1998) el subalterno no ocupa una posición discursiva desde la que pueda hablar o responder, es el espacio en blanco entre las palabras aunque el hecho de que se le silencie no quiere decir que no exista. Se trata de un sujeto histórico que responde a las categorías de género y etnicidad.

Vestir de determinada manera, bailar en boliches, tomar alcohol se contradice con el ideal femenino cristiano.

Mirta, militante gremial, profundiza las problemáticas de género y etnicidad: “Yo siento que mucha gente disculparía a Romina si tuviera puesta la *pollera de siete colores*. Y cuando ven que no, que es una adolescente común que sufrió una tragedia, entonces se ponen con la moral y el dedito” (Licitra 2004 s/n, *énfasis mío*). La pollera de los siete colores refiere metonímicamente a la bandera *Whipala* con la que se identifica la Organización Barrial *Tupac Amaru*<sup>90</sup>, de fuerte presencia en el ámbito local. El testimonio sienta una posición política, desde la que apela a resaltar la desigualdad entre las mujeres jujeñas.

Licitra logra desmontar los presupuestos desde los que se juzga social e institucionalmente el caso de Romina Tejerina y aprovecha el texto como plataforma para ejercer una crítica a aquellos discursos periodísticos que lo tratan desde la perspectiva sesgada que denuncia<sup>91</sup>. En la crónica, el hecho noticioso de la violación se cuenta en pocas líneas. Se utiliza el verbo “habría” de manera insistente e hiperbólica, tal como el periodismo tradicional lo usa para hablar de aquello que queda en la categoría de lo probable.

---

<sup>90</sup> Se caracteriza por adoptar “diferentes elementos indios como anclajes identitarios, como discurso de beligerancia, como parte de la construcción de una memoria colectiva. Conjuga elementos de diferentes pueblos, no importa ya la diferenciación de lo aymara, lo quechua, lo guaraní, sino que el anclaje está en ser descendientes de pueblos indios” (Ríos, 2013:6).

<sup>91</sup> El texto sobre Tejerina entra en diálogo con “La hija del milagro” (2012) en el que Licitra denuncia la violencia obstétrica que sufrió Analía Boutet en el hospital Julio Perrando en Resistencia Chaco en marzo de 2012. El caso de repercusión nacional e internacional, fue tratado por los medios con el foco puesto en el ‘milagro’ de que la recién nacida estuviera viva después de haber sido declarada muerta relegando la responsabilidad del personal del nosocomio en lo sucedido. Frente a esto, el texto de Licitra repara en las condiciones de maltrato que sufrió la madre y otras mujeres en el momento previo al parto (violencia obstétrica) y posteriormente el cuerpo de su hija.

Romina habría sido arrastrada por un hombre hasta un Renault 9 color rojo, habría sido amenazada, y habría sido violada poco después. El hombre habría sido Eduardo Pocho Vargas, un tipo veinte años mayor que ella que vivía medianera de por medio con Romina. Ante la Justicia, Vargas diría, catorce meses después, que Romina entró en el auto y se dejó avanzar con gusto. Pero Romina no recuerda el gusto: dice que Vargas le tapó la boca, que la violó, y que amenazó con matar a toda su familia si ella se animaba a gritar (Licitra 2004 s/n).

El condicional compuesto “habría sido” posee un doble valor: indica probabilidad y se considera un “condicional de rumor”, en tanto revela ausencia de compromiso enunciativo por parte del sujeto de la enunciación que presenta un hecho ocurrido pero del que no puede dar fe (García Negroni). La estrategia discursiva pone en duda la autenticidad de lo que se dice acerca de la violación al oponerla al pretérito perfecto mediante el que se parafrasea el testimonio de Romina. Licitra cuestiona de este modo el uso desmedido e irresponsable del condicional en el ámbito periodístico que contradice uno de sus principios troncales, la corroboración de datos. Los manuales de estilo de los periódicos en su mayoría no lo admiten por considerarlo contrario a la veracidad que supone una noticia, puesto que se trata de un rumor. A pesar de ello, los medios gráficos y audiovisuales aprovechan este recurso para encubrir operaciones políticas poderosas. En este caso, se evidencia cómo los discursos hegemónicos legitiman el silencio que opera jurídicamente sobre el caso.

Esta crónica remite a *Las mil y una... (La herida de Paulina)* (2000) de Elena Poniatowska. En el texto, la mexicana se desplaza de la urbe hacia la región fronteriza de Mexicali para investigar el caso de una joven, Paulina Ramirez, de 13 años impedida de interrumpir un embarazo fruto de una violación. Ambos textos desmontan las

representaciones patriarcales que pesan sobre los universos femeninos que transitan. Licitra procede a partir de la sutura de las voces que traduce e interpreta para elaborar su discurso.

### Figuraciones de la mujer

Este apartado reúne las crónicas “Pollita en fuga” (2003), “Historia de una mujer bomba” (2007) y “Una mujer santa” (2007) en las que se proponen una serie de figuraciones de la mujer que subvierten las representaciones tradicionales.

“Pollita en Fuga” fue publicada en la Revista *Rolling Stone* y premiada por la FNPI. El texto puede organizarse en dos partes. En la primera, todo el material de la investigación (documentos, archivos, entrevistas) se dispone para presentar el personaje, el espacio y el conflicto, que son la coyuntura necesaria para entender la segunda. El tiempo no lineal salta hacia distintos momentos de la vida de Silvina, la protagonista. La segunda parte se centra en el encuentro con Silvina prófuga. La cronista pone el foco en la tensión del encuentro clandestino y la entrevista ocupa la totalidad del espacio textual.

Silvina de quince años, la pollita, está acusada de liderar la banda de secuestradores apodada por la policía “Los enanos” para marcar la edad de los miembros. Su vida se dirime entre un presente sin futuro y un pasado trunco lleno de pérdidas y rupturas. La joven está enferma, prófuga y prácticamente sola. Mientras la justicia no encuentra modo de tratarla, la crónica la define de manera contundente: “Silvina es una niña” (Licitra 2003 s/n).

Fina García Marruz entiende que se trata emblemas o núcleos a partir de los cuales se expande la significación en la crónica. En este caso identifico tres: el pelo, el cuerpo y

objetos materiales. Su pelo fucsia es su característica física distintiva. En el texto se enfrentan la representación de los medios que lo ven como un *modus operandi* para despistar, con la de la tía que apuesta a la coquetería propia de una adolescente. La cronista suscribe a esta versión y la refuerza desde su mirada “Puedo creer lo de la coquetería. El pelo está limpio, las cejas cortas y depiladas, y las uñas sin morder. Ya se estuvo quejando porque no la dejan usar aros ni anillos” (Licitra 2003 s/n).

Silvina se representa como un cuerpo ultrajado, abandonado: “Tiene los ojos gordos, dopados y ni siquiera sé si me está viendo. Está tomando tres sedantes por noche, y tiene pérdidas y dolor de panza. Nadie apuesta demasiado a este embarazo por la cantidad de golpes que recibió últimamente, y por la cantidad de drogas que tomaba antes de caer presa”. Las posesiones del capitalismo a las que aspira, zapatillas y ropa de marca, intentan llenar el vacío que la rodea; el “no tengo nada –por lo tanto- para qué vivir” (Licitra 2003 s/n) se repite permanentemente como un silogismo.

La crónica intenta explicar las razones de su presente devastado escudriñando en el pasado de la joven. Al hacer esa reposición también desmonta la idea de “bestia” que los medios y “la gente” le asignan. Hasta los seis años vive “una vida normal” junto a sus padres y a su hermana en San Martín. Su padre cae preso aparentemente por un confuso episodio de robo y se infecta de HIV en la cárcel. Al salir contagia a su mujer y ambos mueren. Silvina va a vivir con sus abuelos que más tarde fallecen también. A partir de ahí comienza el consumo, la vida en la calle, la promiscuidad, el delito.

La cronista reproduce el lenguaje oral como parte de la definición del personaje e inmediatamente interpreta “-Hoy me llevaron a declararé [...]. [Silvina] Habla como una

tumbera en Andalucía” (Licitra 2003 s/n). Su lenguaje tumbero “rati” le otorga una identidad y la inscribe dentro de un grupo determinado, una “subcultura juvenil del delito” tal como lo denomina Daniel Míguez (2008). Este grupo posee un sistema de representaciones y prácticas sociales que tienen como pauta identificadora la transgresión de la norma. Se trata, explica el autor, de jóvenes pertenecientes a los suburbanos empobrecidos que se perciben a sí mismos como delincuentes “pibes chorros” y que, además, reivindican esta identificación –reforzada con la utilización de símbolos y un lenguaje gestual y corporal específico- para reconocerse frente a los otros. Otra particularidad de estos jóvenes es que experimentan una infancia y adolescencia alternando entre el hogar, la calle y las instituciones estatales.

La enfermedad del propio cuerpo y de los otros acecha a Silvina. Sus padres mueren a causa del HIV; su tío, a quien tuvo a cargo siendo aún muy pequeña, de cáncer. Su cuerpo infectado por un aborto mal hecho, dolorido, violentado por su novio, por los policías, la convierten en un despojo. Los institutos de los que entra y sale, intentan disciplinarlo mediante el encierro y los sedantes, que la mantienen anestesiada, sin posibilidad de reaccionar. Foucault (1992) llama “biopoder” a la nueva forma de poder que se instala en el paso de la sociedad soberana a una disciplinaria. Este tránsito supone un desplazamiento de una forma que decide y ritualiza la muerte a otra que calcula la vida en términos de población y salud. De este modo el poder rebaza la frontera de lo puramente jurídico y punitivo para constituirse una fuerza que penetra y constituye en cuerpo del sujeto moderno. El cuerpo de Silvina está expuesto a la violencia física y psicológica dentro y fuera de las instituciones disciplinarias. La falta de asistencia médica y la sedación permanente también

son modos de intervenir sobre el cuerpo, debilitarlo y acércalo a la muerte. Es un doblegamiento que garantiza el control sobre la persona y sus posibilidades.

Las otras mujeres que aparecen en la crónica son contrarias a Silvina. La hermana y la tía responden a un modelo femenino tradicional, religiosas, sin prontuario y con una familia promisoría. Las celadoras y la directora del instituto, todas de pelo “negro-celadora” en oposición al rubio “Bandana”<sup>92</sup> de Silvina, ven en las internas mujeres “bravísimas” capaces de autoflagelarse con tal de salir de allí.

Los espacios en los que se mueve la protagonista representan la exclusión y la alienación. La Villa Hidalgo del partido de San Martín se define como una selva: “una variante del Impenetrable en pleno conurbano bonaerense”. La villa es el lugar del delito y del consumo, de violencia para el que la habita y el que no. Las descripciones detalladas del Establecimiento Asistencial Úrsula Llona de Inchausti exhiben la contradicción entre sus objetivos “[la celadora] cuenta que la idea del Instituto es conocer la historia de cada interna, recuperarlas para la sociedad, tener con ellas un trato personalizado” (Licitra 2003 s/n) y la realidad.

La cronista transmite una sensación de asfixia provocada por el encierro “todo acá es angosto, pienso, y pienso en las celdas, los barrotes, las colillas, ese mate, los borcegos, quiero irme” y el deseo de huir de un lugar que no ofrece ninguna contención. Se plantea una dinámica del adentro- afuera “a través del ventanal abarrotado, se ve la calle sucia, la gente enloquecida, la torpeza del tránsito. El mundo insoportable, visto desde el encierro, es

---

<sup>92</sup> Alude a la líder de la banda juvenil de idéntica cabellera.

el Edén” (Licitra 2003 s/n). El interior de las instituciones enfatiza y reproduce el peligro exterior. Contrarios a una figura de orden el disciplinamiento se ejerce violentando el cuerpo.

El título “Pollita en fuga” remite a la película homónima<sup>93</sup> y dispara dos sentidos en simultáneo. El término “pollita” alude a la corta edad de la protagonista, un modo coloquial de definir a un menor al igual que “pichón”. Pero el intertexto con la película es más profundo y alcanza mayor significación en la medida en que apela al conocimiento del lector. Es una clave de lectura oculta sólo descifrable para quien la conoce, ya que nada en el cuerpo textual refiere a ella. El film es sugerente en sus solapadas referencias históricas<sup>94</sup> y presenta como protagonista a una gallina, Ginger, valiente y rebelde, quien se rehúsa a morir y planea una fuga que, luego de varios intentos fallidos, concreta. Lo que se plantea de manera metafórica es el modo en que (Ginger) se intenta quebrar el poder (de sus celadores) y el castigo ejercidos a pesar de su condición vulnerable (está, junto a sus compañeras sometida al yugo de los cuidadores). Este paratexto expande la significación de la crónica: no se trata simplemente de una niña rebelde sino de su lucha por sobrevivir incluso a las instituciones del estado que representan para ella una amenaza.

La introducción del apartado titulado “Clandestina” se trama con el gesto del policial. La cronista en pose detectivesca acompaña al abogado al encuentro clandestino con el

---

<sup>93</sup> *Chicken Run* es una película británica/americana de animación en *stop motion* del año 2000 y dirigida por Peter Lord y Nick Park. Ambientada en Yorkshire (Inglaterra) en 1961, el film cuenta las aventuras de un grupo de gallinas en su eterno intento por escapar de una granja. La traducción del título al español para Latinoamérica como “Pollitos en fuga” curiosamente subvierte su significado original ya que se trata de un grupo de gallinas –femenino- y no de pollos, aunque igualmente se prefiere el masculino para la traducción.

<sup>94</sup> Posee guiños que remiten a la Segunda Guerra: la granja sugiere un curioso parecido con un campo de concentración, la propietaria lleva botas de la SS cuando recuenta los animales y éstos viven aterrorizados por el maltrato de sus dueños, siempre están intentando escapar a la muerte.

personaje. Hay un gran manejo del suspenso y la intriga que remite a la tradición de Rodolfo Walsh en el sentido que recoge dos formatos masivos como el periodismo y el policial. El cruce entre periodista y detective justiciero, es una construcción característica de la no-ficción, señala Ana María Amar Sánchez (1992). El narrador-detective que busca y construye una “verdad”, a la vez que denuncia y narra.

La cronista monta un simulacro en el que pareciera que el personaje habla por sí solo. En el armado del texto la entrevista es la materia prima que se entreteje con otros discursos. En breves intervenciones disruptivas la narradora completa las escenas agregando información o contextualizando. Al elidir algunas preguntas pareciera ceder la voz al personaje aunque se trata de un hábil gesto discursivo. Licitra aparece para reponer, explicar e interpretar el testimonio de Silvina y reafirma de ese modo su voz autorizada.

La entrevista presenta una joven que se debate entre el sueño de la familia perfecta y las zapatillas de marca y un presente despojado de afectos y pertenencias, de enfermedad y soledad. Acentúa la imagen de una adolescente plena de contradicciones que en el fondo es como cualquier otra chica de su edad.

“Historia de una mujer bomba” (2007) fue publicada por *Gatopardo* (México) e incluida en una antología editada por la Universidad Adolfo Ibáñez<sup>95</sup> en Chile. La crónica reconstruye la incansable búsqueda de Susana Trimarco a partir de la desaparición de su hija, Marita Verón, secuestrada por una red de trata en San Miguel de Tucumán en 2002.

---

<sup>95</sup> Fuentes, Bárbara (comp.). *Historia de una mujer bomba y otros relatos, antología de crónica de la Universidad Adolfo Ibáñez* Santiago de Chile : Uqbar editores, 2009.

El texto prioriza la trama narrativa en la reconstrucción de los hechos. Los testimonios de los personajes Trimarco, Daniel Verón, el comisario Tobar, Catalán, y las mujeres secuestradas, se hilvanan para dar prioridad a la historia. La variación de los tiempos verbales utilizados para narrar el momento del secuestro muestra un cuidado extremo del elemento referencial:

Aunque no hay pruebas, el secuestro de Marita se *habría urdido* –como sucede en la mayoría de los casos- por etapas. En primer lugar, Patricia Soria y Miguel Ardiles la *habrían “marcado”*, es decir que habrían visto en Marita un valor de cambio. En una segunda etapa, el doctor Rojas Tomas la *habría revisado* para asegurar que el cuerpo de Marita estuviera sano. Y en tercer lugar, tres hombres la *esperaron* a la salida de su casa y se la *llevaron*. De estas tres etapas, sólo está documentada la tercera (Licitra 2007a s/n, *énfasis mío*)

La cronista inicia con una advertencia que habilita el uso del condicional de probabilidad<sup>96</sup> y vira hacia el pretérito perfecto simple para afirmar lo que sí está documentado. Licitra trabaja con las sutilezas del lenguaje para afianzar la veracidad de la narración. Se permite recrear tramos en los que incorpora diálogos a los que no pudo haber accedido, pero que restaura a partir de la explicitación de sus fuentes que sutilmente deja entrever al lector. La autora se apropia de los discursos ajenos, los reelabora para construir un relato desde un lugar de enunciación propio. No hay ninguna huella explícita del yo, pero el tejido discursivo revela el trabajo con las voces y documentos subyacentes que se traman en el texto. La presencia de Licitra se descubre en la arquitectura de la crónica.

Susana Trimarco se representa a sí misma como “una bomba atómica en la puerta del trasero de los políticos” (Licitra 2007a s/n), autofiguración de la que la cronista se

---

<sup>96</sup> “El condicional señala probabilidad o conjetura del hablante respecto de algún hecho situado en el pasado.” (García Negroni 2012 369).

apropia para construir el personaje. En sucesivas escenas la mujer pateo puertas, grita y se enfrenta a políticos y policías sin temor, libera a otras mujeres del cautiverio, toma riesgos, es “un personaje casi de ficción” (*Ibid.*). Los gestos de su rostro reafirman la dureza con que se la construye “labios duros”, “muecas de desprecio”, “frunce la nariz con asco”, “boca apretada” (*Ibid.*). Se apela a la heroicidad de un personaje que no presenta fisuras y que refuerza el mote de “mujer coraje” tal como la designa el galardón que recibe en EEUU en reconocimiento a su lucha. Sin embargo, en la escena final aparece el tendón de Aquiles del héroe: al peinar a su nieta pareciera contener el llanto, el lenguaje gestual devuelve otra mirada “La nariz de Trimarco tiene orificios grandes y oscuros. Dos cuevas que se achican y se ensanchan de un modo casi rítmico, como si marcaran el paso de una danza dolorosa y extraña” (*Ibid.*).

Al nombrarla “mujer bomba” Licitra la corre de la representación tradicional de la mujer que sufre la pérdida de su hijo basada en la figura de la piedad cristiana., muy presente en el norte. Su figuración la acerca más a la representación clásica del hombre que usa la fuerza para efectivizar su reclamo. La crónica impugna los mitos desde los que se construye un imaginario de madre y coloca en su lugar a Trimarco como una mujer bomba, explosiva y peligrosa.

La crónica propone un juego de apariencias para desmontar el imaginario hegemónico de la ciudad de Tucumán como jardín de la república. La cronista afirma con ironía en el *lead* para luego dar vuelta su significado “En Tucumán la gente es buena, parece, y no arranca nada que no le pertenezca” (Licitra 2007a s/n). El naranjo aparece como elemento distintivo de la ciudad, contrasta la belleza de sus azahares perfumados y de

sus fuertes colores con la amargura de su fruto. Funciona como metáfora de una urbe que tras sus encantos esconde corrupción “a Tucumán ya no se la conozca nacionalmente como ‘el Jardín de la República’ –en virtud de sus divinas flores y sus naranjales- sino como el epicentro de una producción bastante más amarga: el secuestro y la trata de mujeres” (*Ibid.*). Los naranjos y las flores a su vez contrastan con el olor fétido y la inmundicia de los sectores suburbanos de la ciudad “Para llegar hasta Jessica hay que cruzar un basural, una vía, y una tierra atravesada por infinitas estrías de agua inmunda. Abajo, el vaho cloacal lo inunda todo”.

La crónica resemantiza representaciones cristalizadas mujer/madre – mujer/bomba; ciudad/jardín –ciudad/secuestro y apunta la necesidad de reconocer los contextos, políticos y sociales de las mujeres que pueblan sus textos.

“Una mujer santa”<sup>97</sup> (2007) versa sobre el fenómeno alrededor de María Livia Galeano de Obeid quien asegura haber visto a la Virgen María en su casa de Tres Cerritos en la provincia de Salta. En el *lead* se presentan dos versiones de la misma historia: una se explica como un fenómeno de fe y otra, que desmiente la anterior ya sea por tratarse de un enorme negocio inmobiliario y turístico o bien de “una psicosis galopante” (Licitra 2007b s/n). En el cuerpo el texto expone toda la investigación que puede respaldar una u otra pero por la que la cronista a priori parece no tomar partido. Mediante esta operación discursiva deja librado al lector la decisión de acercarse a una u otra aunque en una lectura más profunda se asoma la postura de Licitra.

---

<sup>97</sup> Publicada en *Etiqueta Negra*.

La versión que habla de una empresa desnuda el vínculo entre el fenómeno religioso, la corrupción política y la astucia inmobiliaria. Ahonda en esta postura apoyándose en dos fuentes: el periódico *Cuarto Poder* opuesto al hegemónico *El tribuno* y el desconocimiento por parte de la Iglesia Católica del fenómeno. El mandato divino se convierte en un “supuesto”, que habilita operaciones económicas de importancia

Carlos *Pupa* Obeid se tomó demasiado en serio su función de “organizador”: inscribió el nombre de la Organización en el Registro de la Propiedad Intelectual (por temor a plagios) y, gracias a un supuesto «mandato» de la Virgen, fue nombrado administrador de los bienes terrenales de las Hermanas Carmelitas: un puñado de monjas de clausura que creen en María Livia y que se alojan en un convento ubicado en la manzana de mayor valor inmobiliario de la ciudad de Salta (Licitra 2007b s/n).

Desde lo económico y lo institucional se levanta la sospecha sobre el fenómeno. El lote ubicado al frente de “El cerro de las apariciones” (comprado por un senador salteño que recibió los favores de María Livia) triplica su valor ante el crecimiento del fenómeno de la virgen mientras que la iglesia católica desconoce las pruebas que sustentan un fenómeno en el que “el protagonismo de la vidente es manifiesto” (Licitra 2007b s/n). Se deja entrever en ambos casos a la supuesta “mujer santa” más cerca de un deseo de poder político y económico que religioso.

La experiencia de peregrinaje de la autora expone las contradicciones de ambos puntos de vista. La majestuosidad del cerro, las vistas de la ciudad en el ascenso y el silencioso fervor de los peregrinos contrastan con las “camionetas todo terreno, unos vehículos de última generación que son cedidos por los mismos servidores de la Organización” (Licitra 2007b s/n) para subir a la gente imposibilitada y con “el tremendo valle que compró Cantarero” (*Ibid.*), el senador.

Las conversaciones que incorpora tienen el tono de diálogo de *sitcom*<sup>98</sup> norteamericana, son diálogos precisos y humorísticos entre personajes que resultan caricaturescos:

Luego de los rezos, por un altoparlante llega una aclaración: hoy, 18 de agosto, es un sábado especial; hasta fines de septiembre María Livia estará ausente «por pedido de la Virgen».

—¿Y eso qué quiere decir? —susurra una mujer mayor con dos pares de anteojos: uno puesto y otro colgando.

—Yo creo que quiere decir que María Livia se toma vacaciones —contesta otra, casi en secreto.

—Cierto —sigue la primera—. A mí me dijeron que se va a Roma.

—¿Pero no es más fácil que los de Roma vengan a conocerla acá?

—¿Qué?

—Que por qué no vienen los de Roma.

—Vos porque no conocés Roma, no sabés lo lindo que es (Licitra 2007b s/n).

Los personajes que encarnan el diálogo son dos señoras mayores Josefa y Teresita que por encima de la norma de no dar testimonio, acceden a hablar.

—Yo tenía una tía que era curandera y curaba el empacho —dirá Josefa Peleteiro, apoyada sobre la trompa del micro.

—Pero esto no es curanderismo —corregirá Teresita Núñez con la boca fruncida.

—Bueno, pero esta mujer tiene un poder —se impacientará Josefa Peleteiro—. La toca a usted y pierde el conocimiento, no sé por qué.

—Eso es verdad —coincidirá Teresita Núñez—. Yo la vi arrimarse nomás y ya empecé a balancearme.

—Pero no te caíste...

—Bueno, Josefa, ¡pero perdí el equilibrio! (...)(Licitra 2007b s/n).

Los diálogos casi desopilantes entre estas dos mujeres se encastran por tramos y desequilibran el aura de la experiencia religiosa:

---

<sup>98</sup> El término *sitcom* contrae los dos términos *situation comedy* (comedia de situación).

Pero hay uno que no se levanta. Es alto, moreno y hace quince minutos que está en el piso. Pronto empezarán los murmullos.

- Ése se quedó ahí —susurra Josefa Peleteiro.
- Dios no te oiga —dice Teresita Núñez— ¿querés un caramelo?
- El coordinador ya dijo que no se podía comer.
- Pero éstos están bendecidos (Licitra 2007b s/n).

Estas escenas coexisten con los testimonios de fieles más o menos encantados con la experiencia. Pedro oriundo de Buenos Aires manifiesta su cansancio: “no paro de rezar desde que llegué” (Licitra 2007b s/n) y sus deseos de conocer Salta. Para él, no fue lo que esperaba, pero considera que “los creyentes merecen respeto” (*Ibid.*). Rubén González tucumano, su kinesióloga y otros pacientes dan testimonios de fe. La mirada científica se incorpora para intentar una explicación racional con la consulta a dos especialistas. El teólogo Rubén Dri cree que este tipo de símbolos religiosos tienen especial penetración en países subdesarrollados y Pablo Wrigth, profesor de Antropología Simbólica de la Universidad de Buenos Aires, agrega que el éxito reside en el hecho de que las personas hoy necesitan creer en símbolos que no estén alejados de ellas.

La capital salteña se presenta como un espacio atravesado por lo religioso visible en las calles “buena parte de las esquinas tiene alguna alusión a la Virgen (afiches, estampitas, figuras)” (Licitra 2007b s/n), la centralidad de la Catedral “en la que alguna vez descansó el Papa Juan Pablo II” (*Ibid.*) y la enorme convocatoria de las peregrinaciones. La cronista acude a la historia colonial para explicar el uso de los milagros y el culto a las imágenes como elementos evangelizadores del pueblo indígena.

El personaje de María Livia se retrata con cierta aura mística, de “voz débil”, “tono monocorde”, sencilla “una mujer de piel pálida, pelo negro y recogido, blusa blanca, y falda gris bajando hasta las pantorrillas”. Podría ser María Livia, o podría ser la empleada doméstica de María Livia” (Licitra 2007b s/n), pero que recibe el cuidado de una estrella de rock por parte de sus “servidores”, su agente de prensa y su esposo que además cuida de los bienes.

El uso reiterado del verbo decir ofrece una pista sobre la posición de Licitra. Las oraciones subordinadas introducidas con “dice que”/“dicen que” desestabilizan la veracidad de los enunciados que se instalan en el plano de la duda o del rumor, de aquello que sólo es verdadero a nivel del enunciado “Se llama María Livia Galeano de Obeid y tiene miles de fieles por toda la Argentina. *Dice que* se le apareció la Virgen”; “En la Organización *dicen que* la mano de obra fueron los mismos “servidores”; “Todos los servidores afirman haber tenido alguna experiencia sobrenatural con María Livia o, en el caso de los niños y adolescentes, son hijos de alguien *que dice* que la tuvo.”; “Porque hay gente, dicen, que se ha curado con María Livia” (Licitra 2007b s/n). La cronista no concede estatuto de verdad a los testimonios que recaba siempre que estén relacionados con algo de orden improbable, es decir, cuya veracidad depende de un acto de fe. Este gesto sumado al sutil tono irónico de ciertos pasajes sugiere la posición escéptica de la cronista que no arriesga explícitamente una posición, pero que la deja entrever en el entramado del texto.

La figuración de “mujer santa” mediante la que Licitra representa a Libia Obeid es una enorme ironía. La santidad de la mujer en la crónica es una puesta en escena. Los gestos y la voz suaves, la ropa austera, el cuerpo en posición contemplativa, parecen mas

bien los logros de una actriz protagónica de una obra dirigida por su marido, cuyo guión se basa en un mensaje de amor y esperanza cristiana. Todo lo demás es puesto en discusión y visto desde el tamiz de la sospecha.

Josefina Licitra no intenta amalgamarse con las voces de las mujeres del Norte que habitan muchas de sus crónicas; no se trata de una oposición dualista e irreconciliable sino de “registros culturales que se superponen y se mezclan localmente gracias a fuerzas transpositivas de desplazamiento y reabsorción de parte de los signos de la modernidad” (Richard 1996 737). Realiza un trabajo particular con el material testimonial (de organización, recorte, montaje, focalización) y ofrece una versión de los hechos mediante la escritura. Se constituye como traductora de esos testimonios y los interpreta desde su propio capital simbólico y cultural.

### 3. JOSÉ ROBERTO DUQUE

José Roberto Duque nace en Venezuela en (1965). Es autor de *Salsa y control* (1996), *Guerra nuestra: crónicas del desamparo* (1996-99), *No escuches su canción de trueno* (2000) y *Asesinatos que conmovieron a Venezuela* (2002) y de los blogs *El discurso del oeste* (2005-2011) y *Tracción a sangre*. Todos sus textos pueden descargarse de manera gratuita en la *web*, lo que evidencia una postura a favor de la libre circulación de los bienes culturales. Su práctica periodística plantea un viraje desde los medios tradicionales como *El nacional* y *El mundo* hacia una apuesta por la comunicación alternativa. Este

cambio tiene que ver con la militancia política del autor en el chavismo. Duque entiende una diferencia tajante entre periodismo y comunicación:

Llamemos periodismo al ejercicio profesional de la comunicación social, en vista de que la ley llama periodista a todo el que estudia en una universidad y obtienen un título,<sup>99</sup> o una licencia para ejercer una cosa que llaman comunicación social. Todos los periodistas son comunicadores, pero no todos los comunicadores son periodistas, esa es la diferencia. Hay mucha gente lanzada a comunicar mediante miles de géneros que se apartan del periodismo convencional que conocimos hasta finales de la década de los '90 del siglo pasado. Eso es lo que yo llamo comunicación popular o comunicación alternativa<sup>100</sup>.

Este reposicionamiento político le abre las puertas a otras agencias populares de noticias como *Misión Verdad* y *Aporrea*, ambas de claro corte chavista. La problemática de la violencia también atraviesa la totalidad de la obra de José Roberto Duque. En el prólogo a la primera edición de *Guerra Nuestra* asume una posición enunciativa radical “Las crónicas que aparecen en este libro son, fundamentalmente, sensacionalistas. En consecuencia, su autor también lo es” (s/n). Se trata del trabajo con una realidad que considera “sensacional” y su compromiso –el del periodista en general- es por un lado divulgar la noticia sin traicionarla y por otro, denunciar. Tal sensacionalismo refiere a la estética hiperrealista de su

---

<sup>99</sup> Es interesante el hecho de que en Venezuela existe una “Ley del ejercicio periodístico” creada originalmente en 1972 y modificada en 1994. El artículo 2 reza: “Para el ejercicio de la profesión de periodista se requiere poseer el título de Licenciado en Periodismo, Licenciado en Comunicación Social o título equivalente, expedido en el país por una Universidad, o título revalidado legalmente; y estar inscrito en el Colegio Nacional de Periodistas (CNP) y en el Instituto de Previsión Social del Periodista (IPSP)”.

<sup>100</sup>Entrevista ‘José Roberto Duque: ‘hay que juntarse al huracán de gente que está haciendo comunicación alternativa’ por Andrés Garrido disponible en <http://andresgarrido.com/entrevista-jose-roberto-duque/>.

escritura, también presente en *La ley de la calle* (1995) escrito en colaboración con Boris Muñoz

Alguien que se gana la vida escribiendo crónicas o reportajes de sucesos *tiene que ser* sensacionalista, y de hecho lo es: para eso le pagan. Por muy noble que sea su intención, por muy *light* o *soft* –para usar la terminología de la generación Internet– que sean su escritura, su punto de vista o su posición con respecto al tratamiento de las noticias, al toparse con un hecho de sangre, o sencillamente con un hecho violento, está en el deber de informar sobre ese hecho. Y no hay manera –no se hagan ilusiones: no la hay– de que esa noticia deje de herir o de removerle algo por dentro a quien la consume (s/n).

Su mirada sobre la labor periodística se encuentra sumamente politizada por la coyuntura histórica venezolana. Encuentra dos modos de ejercerlo en su país: a favor o en contra del gobierno revolucionario. Desde su manifiesta postura emprende la labor docente a partir de la experiencia con el periódico-escuela *Piedemonte* que tiene por objetivo estimular a los miembros de la comunidad a crear noticias o historias, a partir de la escritura, la fotografía o cualquier otro registro. Se denomina taller de reporterismo o periodismo comunitario y comprende una modalidad en que “el taller es la hechura del periódico, y el periódico es la escuela”<sup>101</sup>. Sus destinatarios son campesinos e hijos de campesinos que encaran el trabajo de manera colectiva.

---

<sup>101</sup> “Volver al periodismo” por José Roberto Duque disponible en <http://misionverdad.com/columnistas/volver-al-periodismo>.

Salsa y control (1996)

Cógelo suave al ritmo de clave la orquesta/ lebron tiene la llave, invitación al son montuno/  
levantate men y ponte duro, que jala, que jala mi/  
guaguanco, el son montuno lo traigo yo./  
salsa y control, salsa y control.  
y son montuno lo traigo yo.  
*Salsa y control*, Hermanos Lebron

*Salsa y Control* (1996)<sup>102</sup> texto híbrido, tramado entre ficción y crónica, relata escenas de la vida urbana de Caracas. La configuración del espacio urbano y los modos en que los sujetos habitan la ciudad son centrales en el relato en la medida en que dan cuenta de un contexto de marginalidad marcado por la pobreza, la violencia y la ausencia del Estado. Duque propone, desde su proceder fragmentario, una cartografía de esa ciudad en el espacio textual y al hacerlo, construye un imaginario que define las identidades históricas y culturales de los sujetos representados.

Quienes protagonizan *Salsa y Control* habitan una ciudad estallada por el crecimiento desmesurado de la población y una urbanización que ha producido diversas propuestas de hábitat que resignifican los lugares de sociabilidad. En la capital venezolana

---

<sup>102</sup> *Salsa y control* es abordado desde diferentes perspectivas por los siguientes autores: González González, Daniuska en “En el nombre del ladre, del tiro y del espíritu landro. *Salsa y control*, de José Roberto Duque” revisa las estrategias de representación de la violencia; Maguette Dieng en “Poema musical y ficción en *Salsa Y Control*, del Venezolano José Roberto Duque” se centra en el estudio del uso que hace del poema musical para construir los relatos; Luisa Elena Pinel trabaja los personajes femeninos en la obra en “Lo femenino a la sombra en salsa y control y no escuches su canción de trueno de José Roberto Duque”; Rebecca Jarman ha escrito ‘Entre la injuria, la calumnia y la discordancia: The Spectacle of Alienation in José Roberto Duque’s *Salsa y control* (1996)’ y ‘La cultura masiva y la alienación en *Salsa y control* (1996) de José Roberto Duque”.

coexisten barrios privados estratégicamente planificados y barrios que proliferan al pie del cerro al rigor de las necesidades poblacionales.

Dos versiones de la ciudad se entrecruzan en el texto: la ciudad real, Caracas, capital de Venezuela, y sus barrios, Camboya, La Silsa, epicentros del relato. La ciudad escrita ingresa para articular sus inventarios con signos textuales y léxicos que tienen sentido literario y que pueden carecer de sentido arquitectónico o urbano equivalente (Beatriz Sarlo). En el intersticio entre ambas se teje un imaginario modelado por la trayectoria de sujetos que cotidianamente crean con su cuerpo el texto urbano a partir de la función de habitar.

El barrio, Camboya, zona urbano-marginal<sup>103</sup>, se construye a partir de una multiplicidad de representaciones “rancherío interminable bajo un cielo geométrico” (Duque 1996 s/n), “callejón hasta los ojos de escaleras, ranchos y retorcimientos” (*Ibid.*), “escenario diluido en estertores de bombillas decrépitos” (*Ibid.*), “innumerables pasillos donde el frío era revolotear de oscuridades superpuestas, incorpórea pestilencia” (*Ibid.*), “monte huérfano de luces”, que dan cuenta de la precariedad y pobreza imperantes; espacio “catacumbico”, lleno de “vericuetos”, espacio laberíntico. Ciudad-laberinto, que oculta su itinerario y resiste a la cartografía: sus retorcimientos, callejones, entreplantas, bloques, superbloques, muros, “los espacios olvidados entre el piso 14 y la azotea” (*Ibid.*) resultan imposibles de cartografiar sino por los cuerpos de los habitantes que los atraviesan y los colman de vivencias.

---

<sup>103</sup> Entiendo por zona urbano marginal un territorio geográfico donde se produce una concentración espontánea de población en puntos del territorio con densidades relativamente altas en comparación; escenario social donde los sujetos no cuentan condiciones materiales y simbólicas que garanticen su plena integración social. (Enríquez, 54).

En el barrio, lo público y lo privado se entrecruzan, la distancia entre los cuerpos se acorta por efecto de la proximidad “no existen espacios secretos” (Duque 1996 s/n). Las ventanas de los bloques descubren la multitud que abunda en las calles y, la calle, a su vez, desnuda la intimidad de las casas y sus habitantes, es imposible no ver o no ser visto. El personaje de Yajaira, precoz niña de cuerpo exuberante se deja entrever en su balcón ante el montón de muchachos que beben afuera esperando el comienzo del baile. Asimismo, los jóvenes despliegan sus atributos frente a un muro que sirve como baño (sin duda público) espectáculo que Yajaira junto a sus amigas gozan al ver.

Las calles poseen una doble significación: por un lado es el encuentro de la muchedumbre, lugar de festejo “una marea alta de vecinos que impregnaron el callejón con su alegría a flor de grito” (Duque 1996 s/n) y por otro, es escenario de enfrentamiento. El texto registra en la calles las huellas del horror de “El Caracazo”<sup>104</sup> sucedido durante los días 27 y 28 de Febrero de 1989 de la historia pública del pueblo venezolano “con este rebaño de tanques lanzando ráfagas de infiernos en la avenida” (*Ibid.*) y los delitos cometidos por los propios habitantes. Los cuerpos ruedan por los callejones, muerden las aceras, la muerte se apodera de la calle, el gentío se agolpa alrededor del cadáver, y luego la rumba continúa.

La “cancha” es lugar de encuentro de la multitud que se reúne a descargar hasta que la piel aguante, es a la vez, el espacio predilecto de la fiesta colectiva y del enfrentamiento policial. El control institucional que se ejerce sobre los cuerpos que danzan y se erotizan,

---

<sup>104</sup> Fue una rebelión popular desatada en la ciudad capital el 27 y 28 de febrero del 89 en respuesta a los ajustes económicos aplicados por el gobierno de Carlos Andrés Pérez bajo la presión del Fondo Monetario Internacional. El estallido fue reprimido brutalmente dejando un tendal de víctimas fatales a la vez que condujo a la suspensión de las garantías constitucionales (Ansaldi y Giordano). Se trató de un acto de resistencia ante la imposición de medidas neoliberales por parte del FMI.

intenta ser quebrantado por aquellos que se violentan “Además se contaba con la destreza relampagueante del punzón bajo el costado; la multitud estaría absorta en la música, no se vería la sangre y un tipo en el suelo es un tipo más” (Duque 1996 s/n).

Los olores pestilentes de emanaciones cloacales signo de desprotección y abandono del Estado, son también parte del paisaje urbano que se define como “montón de ranchos ensartados a un cerro que puede venirse abajo con un buen estornudo y un arroyito de orines y vainas verdes burbujeantes se desploma desde unas tuberías” (Duque 1996 s/n). Mas cuando el “Caracazo” estalla “es mejor quedarse en el bloque así haya que soportar el olor a bomba y a vinagre y a muerto” (*Ibid.*).

En la constitución del barrio es posible advertir una dinámica del arriba/abajo que evidencia una ciudad que crece hacia arriba y al hacerlo expone (irónicamente) no el signo de un progreso vertical como serían las grandes torres o rascacielos, sino la superposición que emerge de la falta de planificación urbanística para contener a los sectores desfavorecidos.

En el texto se sube al cerro, es decir, al barrio, y se baja a la ciudad, a Caracas. La escalera, condición necesaria para habitar el barrio atestado de bloques y superbloques, significa conexión, permite a los habitantes trazar sus itinerarios a través de sus prácticas microbianas y singulares y apropiarse del espacio imponiendo sus propias reglas al andar “bajaron un poco más por unas escaleras olvidadas y se deslizaron por el basuramen” (Duque 1996 s/n).

Este doble movimiento tensiona la relación de Camboya con Caracas que “estaba muy abajo, ciega y la autoridad de uniforme era una pesadilla abisal una saeta que hería

desde muy lejos” (Duque 1996 s/n). La ciudad se identifica con Caracas, es el lugar de la vigilancia y el poder institucional de la policía. Esta relación Camboya – Caracas podría también leerse como una relación centro- periferia pero a la inversa: en el texto el centro lo constituye el barrio "han venido a coparnos la periferia" (*Ibid.*) reza uno de los protagonistas al advertir que llega al baile gente que no pertenece allí.

La autopista es nexo real entre esas dos realidades, lejos de ser un no lugar a la manera de Marc Augé es "el sitio de tantas muertes sin explicación 'Carreteravieja-de-La-Guaira' el lugar más frío del planeta y más sólo, las nubes se precipitan al ras del suelo" (Duque 1996 s/n).

Al producirse el "Caracazo" sucede que ambos espacios entran en un cruce fatal y entonces las instituciones corporeizan su poderío poniendo los tanques en plena calle y bombardeando los barrios "nos ha dejado el bloque como colador" (Duque 1996 s/n) dice uno de los personajes del texto, mientras la historia deja su herida en el espacio real "el bloque 4 es un mamotreto humeante, apenas queda gente en los pisos de arriba y el borde de la azotea está arrancado de un cañonazo" (*Ibid.*).

El texto juega con el tejido urbano e invierte el orden de la ciudad al poner el centro en los márgenes. Hay un espacio otro, ajeno al que los personajes llegan atravesando la ciudad por las carreteras en sus motos y que casi como una paradoja se percibe como lugar de peligro: en cualquier momento puede aparecer la fuerza policial. Los habitantes del barrio se escabullen en la "ciudad" y se apropian de esos lugares, huyen de la vigilancia y el control. En esas incursiones los club privados, los hoteles suntuosos construyen la ciudad del lujo y el dinero en la que los personajes no se reconocen y donde "no hay hueco donde

meterse" (Duque 1996 s/n) como expresa uno de los protagonistas del relato "Pie de cerro y chaqueta" (*Ibid.*) mientras espera la salida de Yajaira de un club nocturno. La intervención de este personaje trasluce la diferencia de ese baile con los de la cancha del barrio, en especial el modo en que se relacionan hombres y mujeres.

En relación a los lugares de intimidad, en *Salsa y Control*, la casa ofrece un cuerpo de imágenes<sup>105</sup> (Gastón Bachelard) que evidencian un claro desplazamiento semántico hacia un habitar casi primitivo sellado por el despojo y la carencia. Se nombra como cueva, caseta de zinc, rancho, hueco con olor a flor de muerto, habitación-garita. En este sentido resulta muy representativo el episodio en que se narra la experiencia de Arturo, en la escuela:

La dulzura en forma de palabras y ondulaciones de rímel verde profundo – Maestra Livia- difumina sobre el aire compacto del salón de clase, las asignaciones del día: que escriban algo que hayan presenciado durante el fin de semana (Arturo narra el asesinato a mansalva, la sangre salpicando a unos espectadores atónitos), que me pinten sus casas en esta cartulina (Arturo arroja unas pinceladas negras en el centro y una luna roja en el borde superior) (Duque 1996 s/n).

Este relato sintetiza una doble operación metonímica: la narración del crimen no resume el argumento de una película sino su propio testimonio de un episodio de fin de semana mientras en la cartulina, como en el mapa, su casa es simplemente una pincelada negra, una mancha.

---

<sup>105</sup> "Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. En ambos casos, demostraremos que la imaginación aumenta los valores de la realidad" (Bachelard 27).

La presentación de un destinatario puntual a quien el narrador llama “extranjero” en el primer relato, evidencia el juego simultáneo de seducción y traición que pone en funcionamiento el autor: por un lado se apropia de formas populares como la salsa, intenta borrar las jerarquías, pero inmediatamente restituye las diferencias que distinguen a los textos de esos márgenes<sup>106</sup>. El texto seduce y encanta al lector por el placer de lo popular y lo conocido, al mismo tiempo que traiciona: integra las formas masivas al relato, pero no puede evitar marcar la diferencia, en un claro gesto de contacto y distancia. El extranjero es ese otro, ajeno al espacio del barrio marginal del que el autor pretende distanciarse. Caracas se descentra y el barrio se reposiciona. Al reconfigurar la relación centro-periferia el autor politiza el texto y se posiciona en el campo intelectual.

Duque propone una nueva cartografía de Caracas desde su proceder fragmentario. El recorrido por *Salsa y Control* nos acerca a los usos de la salsa en la representación de los cuerpos de los sujetos, atravesados por el ritmo urbano violento y la singular relación entre la salsa - una música que remite a la libertad de los cuerpos, al erotismo y al exotismo tropical - y el control, que los vincula con una ciudad que los controla a través de sus instituciones, pero de la que se apropian a partir de sus prácticas cotidianas.

La música ocupa un lugar central no sólo como organizadora de la materia textual sino en la medida en que la salsa atraviesa la vida de la gente del barrio, sus sonidos

---

<sup>106</sup> “En todos los casos, el contacto con las formas populares implica siempre una transformación, una torsión del código utilizado; se subvierten siempre algunos elementos y se fusionan géneros, formas discursivas, estéticas, niveles de lengua. Los textos realizan un movimiento contradictorio y un tanto ambiguo: se acercan a la cultura de masas y la incluyen pero, a la vez, establecen distancia con respecto a ella. Este vínculo con las formas “hijas” se sostiene en la ambigüedad de una relación que he definido como de “seducción y traición” simultáneas: constantemente se tiende a borrar las jerarquías y a apropiarse de lo “bajo” para restituir de inmediato diferencias que distinguen a los textos de esos “márgenes” (Amar Sánchez 2000 21-22).

acompañan la celebración de la vida y también la muerte, como dice una canción incrustada en el relato "No quiero que nadie llore/ si yo me muero mañana/ ay que me lleven cantando salsa" (Duque 1996 s/n). Se encarna en los personajes que "sienten la alucinación del poder multiplicada por el ron y el polvo, magnificada por la melodía de metales y cueros para insuflarse los ánimos" (*Ibid.*).

El texto huye de la linealidad y lleva al lector al ritmo de una danza caótica que es imposible reproducir. Se pueden reconocer dos partes de la obra: la primera, precedida por una *intro*, en la que se entrelazan las historias de variados personajes de la vida diaria de la periferia caraqueña, y la segunda, en la que el autor realiza una alusión explícita a los sucesos históricos ocurridos en Venezuela en Febrero de 1989; entre ambas partes se encuentra un *interludio*. Al incorporar la intro y el interludio, formas propias de ciertas obras musicales, se expone una clara intención de Duque de construir desde lo literario una obra musical que logre también transmitir a partir de su estructura, el ritmo que contiene al interior de sus páginas.

El autor adopta diferentes estrategias para ingresar la salsa en el relato: incorpora letras completas, versos sueltos, fragmentos, a veces lo hace a modo de epígrafe, encabalgando versos en el relato, otras veces la salsa es evocada por los personajes. La música no funciona como elemento aislado sino que es el entramado profundo del texto en la medida en que se permite reflexionar sobre la vida, la muerte, el goce y el dolor, es a la expresión de la comunidad toda: "*Toma sus sueños raídos/ los parcha con esperanzas...Rubén Blades. Pablo Pueblo*"; "*ni hay respuesta/ a la pregunta:/ ¿Para qué uno muere?* Rubén Blades. Agua de Luna" (Duque 1996 s/n).

La obra se abre con una *intro* en que transcribe la letra íntegra de la canción “Sujétate la lengua” que propone que “*ya no se puede vivir en el ambiente social/ la discordancia no deja na’/vive tu vida/ y no digas na’/lengüetero/ sujétate la lengua/ sujétala*” (Duque 1996 s/n) y aporta una clave de lectura: en los relatos siempre están presentes el chisme, el rumor, la delación, el malentendido, pero a la vez, aquella canción atrapa una profunda ironía, no se puede callar al pueblo.

Los usos de la salsa articulan los relatos de múltiples maneras. La música invade los barrios de Caracas a la vez que los construye, son para el autor “concentración de sonidos y colores” (Duque 1996 s/n). En cada espacio de “callejones, ranchos y retorcimientos” los sonidos aparecen acompañando el ritmo de la vida cotidiana y penetran en el cuerpo de los sujetos.

La música envuelve cada episodio violento “Sintió el olor sulfatado del arma, su gélida firmeza rozándole el cutis bañado en gotas de miedo, la mano izquierda de Tabaco atenazándole el cuello, y después el rugido de la pólvora que desgarró la música lejana” y al mismo tiempo se encarna en los personajes que “sienten la alucinación del poder multiplicada por el ron y el polvo, magnificada por la melodía de metales y cueros para insuflarse los ánimos”. La salsa atraviesa la vida de los habitantes del barrio, sus sonidos acompañan la celebración de la vida y también la muerte “*No quiero que nadie lllore/ si yo me muero mañana/ ay que me lleven cantando salsa*” (Duque 1996 s/n).

Entre la primera y la segunda parte de la obra, se encuentra un interludio, representado con letra completa de una salsa titulada “Sobre una tumba humilde” de Tite Curet Alonso. La pieza alude a la muerte del hombre pobre que no puede ser homenajead

más que con el recuerdo y el amor *“Yo no te puedo hacer un monumento/ de mármol con inscripciones a colores/ pero a tu final morada vengo atento/ sembrando una flor silvestre y mil amores”*. Asimismo, la aparición de un nos inclusivo más adelante propone pensar que de un modo representa las múltiples voces insertas en el relato *“Porque nosotros, los que llevamos por bandera,/ por estandarte, la condición de la pobreza/ cuando queremos nuestra pasión es verdadera/ no hay quien nos gane: amar es nuestra gran riqueza”* (Duque 1996 s/n). Al mismo tiempo esta canción anuncia la presencia de la muerte en los relatos posteriores en los que el autor recrea los hechos históricos conocidos como “el Caracazo”.

En la segunda parte de la obra, el relato “Adioses” se distancia de los demás: irrumpen personajes que no habían aparecido aún, se especifica la fecha en que se sitúan los hechos narrados y fundamentalmente, cambia de modo radical el modo de contar la historia. Tres personajes entrecruzan sus voces desde distintos tiempos y lugares: César, Aníbal y Jorgecito. Hay un ritmo vertiginoso en la fragmentariedad del relato y corresponde al lector tejer los hilos de la historia privada de César que es también la historia pública que vivió el pueblo venezolano los días 27 y 28 de Febrero de 1989. El testimonio de este personaje desata la trama de la historia, cuenta el hartazgo del pueblo ante la crisis político-económica y la falta de identidad ante el canto patrio; anuncia también la llegada de otro momento histórico

Eso de meterle el pecho a un tanque blindado en plena avenida soleada no parece cosa de locos, de drogados ni de enguayabados -pinga-. Más bien parece que no funcionó la burda treta gubernamental aquella: cuando descubrieron que a la gente del cerro se le alteraba el color al escuchar el canto patrio (aquel Gloria al Bravo Pueblo), entonces decretaron cantárselo cinco y seis veces al día, Glorialbravopueblo, Glorialbravopueblo, Glorialbravopueblo, hasta que la gente de tanto repetir y balbucear el estribillo terminó por hastiarse y mandarlo al carajo. (...) Pero ahora, otras melodías están sonando ¿Cómo irán a cansarnos de ella? (Duque 1996 s/n).

La música, en este caso el Himno Nacional, se presenta como otro mecanismo de control por parte del Estado, como si la repetición incesante del mismo lograra por sí sola la cohesión social. Sin embargo, las "otras melodías" que oye César metaforizan al pueblo que se levanta en resistencia. La inclusión de la pregunta retórica le otorga contundencia al enunciado que adquiere un fuerte tono desafiante.

La voz de César se va apagando lentamente hasta la muerte y sus compañeros continúan su relato. Aníbal relata la vida de César, militante que huye en nombre de la revolución a la selva en el 78 y que recorre el país anunciando el necesario colapso del sistema y el triunfo de la lucha popular que encabeza. Durante ese itinerario, César contrae lepra y su deteriorado estado de salud lo obliga a volver al barrio. Avergonzado por su visible enfermedad, acaba sus días encerrado aunque vive para ver que su anuncio se ha cumplido. Jorgecito reconstruye la marea de saqueos, asesinatos, asaltos armados a los bloques y los últimos momentos de vida de César hasta su suicidio, abatido por su enfermedad y el asesinato de su novia.

Tanto Aníbal como Jorgecito destacan la pasión de César por la rumba y cuentan cómo quiso devolverle la alegría al barrio poniendo máximo volumen desde su casa solitaria. Pero ante la desmesura de muerte y horror, la música para los habitantes del barrio ya no significa lo mismo: "Así que sacudidos como estamos por la sorpresa, al escuchar la música nadie ríe, nadie baila, nadie canta, por supuesto, pero al mismo tiempo, pero qué aliento, qué gusto a combate ganado sentimos todos desde la cancha hasta el último apartamento del bloque" (Duque 1996 s/n). A pesar del espanto los personajes vislumbran en medio de tanta tragedia la posibilidad de un futuro mejor, como si fuera necesario pasar por eso. La

canción de Rubén Blades “No se puede querer a la caína” funciona como una declaración de principios de César que antes de morir la pone fuerte para que la oiga todo el barrio, sabiendo que a la “malandrería” no le cae bien dada su alusión explícita en contra de la droga.

Los siguientes relatos de la segunda parte retoman las historias y personajes de la primera y el último llama especialmente la atención por su dedicatoria: *“Dedico esta especie de relato a los 247 muertos oficiales y a los otros miles de muertos (extraoficiales pero muertos al fin) del 27 de Febrero de 1989”* (Duque 1996 s/n). Al definir el texto como “esta especie de relato” Duque coloca al lector en una encrucijada en relación al género que juega con los bordes de la ficción. A la vez, el espacio de la representación se vuelve un lugar de encuentro y negociación entre formas populares y literarias (Ana María Amar Sánchez 2000).

Hacia el final se retoma la historia personal de Elisa, personaje que protagoniza el primer relato, pero esta vez su historia es la de todos luego del Caracazo. El control está presente entre los pobladores de los bloques, ya nada es lo mismo allí, donde “todo caminante nocturno se siente observado” (Duque 1996 s/n) pero la salsa, tarareada por Elisa, le devuelve la fe en la justicia “Justicia tendrán, justicia verán/ en el mundo los desafortunados./ Con el canto del tambor/ del tambor/ la justicia yo reclamo” (Duque 1996 s/n).

Las múltiples discursividades que se superponen y dialogan, constituyen el espesor del texto que no se asimila a límites genéricos precisos ni pretende un discurso monológico y cerrado. Por el contrario, los personajes, las historias narradas “pierden su dimensión

singular y se transforman en memoria colectiva, en testimonio de lo compartible, de lo que une en la miseria, en el dolor, en la fiesta, en el gozo" (Reguillo 45).

A través del uso de la salsa, Duque realiza un movimiento de descentralización de la ciudad de Caracas y pone en foco los barrios periféricos. El escenario de sus historias, la periferia, es un "planeta de rancho, plomo y candela", expresión que metonímicamente alude a la pobreza, la violencia y la música. En palabras de Ana María Amar Sánchez:

Como sabemos, las ciudades también se construyen en los libros, es más, muchas veces nuestras imágenes de ellas nacieron en los textos. Se crean allí imaginarios, se configuran espacios, ciudades que definen identidades históricas y culturales. La imagen construida se impone a veces con más fuerza que la experiencia [...] Casi siempre la literatura ha configurado ciudades donde es posible reconocerse, ciudades con marcas de identidad, pero no por eso menos "reales" (157) (Duque 1996 s/n).

Duque recrea los espacios marginales de Caracas y construye un imaginario que define las identidades históricas y culturales de los sujetos representados. Ofrece una cartografía urbana que sus personajes construyen con sus prácticas cotidianas (De Certeau). La sintaxis de la música propone diferentes andares de las dos ciudades que coexisten en el universo textual: la ciudad real, Caracas, capital de Venezuela, y sus barrios, centros del relato. En el intersticio entre ambas los sujetos modelan un imaginario de la ciudad al ritmo de la vida cotidiana y de la salsa.

#### 4. CRISTIAN ALARCÓN

Cristian Alarcón nace en Chile en 1970 y reside en Argentina. Es Licenciado en periodismo por la Universidad de la Plata. En su trayectoria se interceptan la escritura, la docencia y la gestión. Posee una larga trayectoria en medios nacionales: trabajó en *Página/12*, *Crítica* y las revistas *TXT* y *Debate*. Editó en 2010 la antología *Jonathan no tiene tatuajes*<sup>107</sup> y gestionó el Blog *Aguilas Humanas, un lugar de crónicas* hasta el 2011. Coordina talleres de crónica en Buenos Aires y otras ciudades de América Latina. Es maestro de la FNPI y desde mayo de 2012 dirige la revista *Anfibia* de la Universidad Nacional de San Martín. Entre 2013 y 2015 dirige la Agencia de Noticias Judiciales (Infojus Noticias). Es fundador y director de *Cosecha Roja*, la Red de periodismo policial de América Latina. Es profesor en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, director del posgrado en Periodismo Cultural de la Universidad Nacional de La Plata y profesor visitante por el Lozano Long Institute of Latin American Studies de la Universidad de Austin, Texas.

La relatoría realizada por María Mansilla del Taller “Narrativas de la narcocultura en América Latina”<sup>108</sup> permite rastrear las principales ideas sobre el género y la metodología que lleva a cabo Alarcón en su escritura. Allí afirma que partir de un hecho periférico para revelar una complejidad mayor es un rasgo constitutivo de la crónica. La investigación

---

<sup>107</sup> *Jonathan no tiene tatuajes: crónicas de jóvenes centroamericanos en la encrucijada* / José Luis Sanz Rodríguez, Daniel Valencia, Oscar Enrique Martínez, Roberto Valencia López, Carlos José Salinas Maldonado; fot. DeCessare Donna, Orlando Valenzuela, Toni Arnau, Loanny Picado; ed. Cristian Alarcón. --1a. ed.-- San Salvador, El Salvador: Coalición Centroamericana para la Prevención de la Violencia Juvenil, 2010.

<sup>108</sup> Organizado por Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano – Fnpi, Open Society Foundation con el Apoyo de la Universidad Nacional de San Martín y el Programa Lectura Mundi, dictado en Buenos Aires, Argentina, 1 a 5 de agosto de 2011. Disponible en <http://www.fnpi.org/es/fnpi/taller-de-crónica-narrativas-de-narcocultura-en-américa-latina-con-cristian-alarcón>.

necesaria para llegar hasta ahí es lo que habilita “la potencialidad literaria y política” (Mansilla s/n) de la escritura.

La entrevista como técnica se reconvierte en una construcción narrativa que involucra personajes, diálogos, detalles, descripciones y acción. “A la hora de preparar la entrevista tengo en cuenta que voy a relatar ese encuentro como si fuese el cuento de la vida de esa persona” (Mansilla s/n). El material de campo se organiza en torno a cuatro elementos claves: personajes, territorios, tema y conflicto, metodología que reproduce con sus alumnos de taller. Recupera la figura del lenguaraz de *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, que concibe como “un chismoso, un lengua larga”; una suerte de traductor cuyos conocimientos son indispensables para el cronista.

Propone pensarse como cineasta en el armado de las escenas, por lo que los espacios y ambientes en que se sitúan los personajes. Cada escena tiene un punto de vista y una intensidad particular. La temática que abarca un texto siempre se amplifica a otras. En el caso particular del delito, opina que no puede mostrarse sólo aquello que habla de lo criminal “En el barrio el 80% de la gente no es criminal. En estas vidas también hay goce, compromiso. El goce no es solo fiesta y parranda, es otra cosa: pasiones, abrazos totales hacia algo, hasta al propio oficio narco” (Mansilla s/n).

El tratamiento de la violencia requiere para Alarcón un cuidado especial. Considera que las escenas que involucran deben ser tratadas con sacralidad “amerita que la escritura sea doblemente sentida y doblemente experimentada” (Mansilla s/n). El foco está en los sujetos que cuentan la historia y pone mucha atención en no criminalizarlos. Para ello, “el cronista se desembiste de la figura de autoridad” (*Ibid.*), cuenta sin juzgar.

Alarcón se desplaza hábilmente por la cornisa entre la ficción y la no-ficción y tensa al máximo sus posibilidades. “La verdad de la historia no es lo más importante sino cómo está contada. La verosimilitud está ligada al estilo, al método de investigación, a la dimensión de lo real, a la intención de lo real. Si la muñeca se suelta puede ser peligroso” (Mansilla s/n).

Cuando me muera quiero que me toquen cumbia (2003)

*Cuando me muera quiero que me toquen cumbia/ y que no me recen cuando suenen los tambores/ y que no me lloren porque me pongo muy triste/ no quiero coronas ni caritas tristes/ sólo quiero cumbia para divertirme.*

Balada del sepulturero

*Cuando me muera quiero que me toque cumbia* (2003) lleva veintiséis reediciones y ha sido galardonado con el Premio Samuel Chavkin a la integridad en el periodismo. Esta La crónica-novela o croniquelle<sup>109</sup> relata la vida en la villas del San Fernando en Buenos Aires a partir de la figura mítica de Víctor Manuel el "Frente" Vital. El texto se articula en torno a los testimonios de los parientes y amigos del Frente, cuyas voces e historias muchas veces

---

<sup>109</sup> En 2012 asistí al taller “De la crónica a la croniquelle” dictado por Cristian Alarcón en la Fundación TEM en Buenos Aires. En esa oportunidad el cronista explicó que llama “croniquelle” (la referenica a la *nouvelle* es ineludible) a aquellos textos que si bien inicialmente han sido pensados como breves pueden convertirse en libro a partir de un desarrollo más extenso. Presentan un personaje o personajes que posibilitan un desplazamiento entre el pasado y el presente a través de su vida y están atravesados por una isotopía semántica que se plantea como universal.

yuxtapuestas revelan un orden social marcado por la pobreza, el abandono del Estado y la ausencia de la ley.

Carmen Perilli (2005) considera que las figuraciones ofrecidas por la cultura latinoamericana confirman que la identidad no es un concepto fijo sino un entramado de relaciones. La autora instala la pregunta sobre cómo narrar identidades que emergen en contextos de pobreza y violencia, sujetos que optan por el delito como forma de pertenencia (153). Propone que la literatura apela a una poética de la presencia, para relatar historias de "vidas reales",

Una poética que remite tanto a problemáticas estéticas como éticas ya que enfrenta cuestiones ontológicas y epistemológicas acerca de la condición humana y su conocimiento. Interpela tanto al sujeto que escribe como al que es escrito. El relato de vida es siempre relato del otro—víctima y/o verdugo—, cuya violencia corre el riesgo de transformarse en obscena exhibición, en pintoresco exotismo (Perilli 2005 153).

Desde los múltiples discursos sociales que involucra, la crónica se apropia del testimonio para dar cuenta de hechos que no son dichos desde los discursos oficiales y desde esa toma de posición política registra "la experiencia del aislamiento de grupos marginales y negados por el sistema central" (Nofal 28). Lo hace desde un trabajo estético a partir del lenguaje. En este sentido el testimonio, se vuelve un estímulo esencial de la crónica en tanto constituye una de las materias primas del relato.

El texto de Alarcón construye una fábula de identidad<sup>110</sup> que demuestra el modo en que la subcultura del delito juvenil está jerarquizada. No se trata de una estructura organizacional sino que se organiza en un sistema de complejas clasificaciones como castas o estratos (Míguez). Se exponen universos claramente diferenciados entre quienes se atienen a una suerte de código profesional, el Frente y sus amigos, y quienes los desconocen y desestabilizan el orden social establecido volviéndose una amenaza como los vendedores de droga también llamados “transas”. Estar del lado de “el buen ladrón”, entre pares no significa un estigma, sino por el contrario, produce reconocimiento, mientras que “los transas son odiados no sólo porque son para los chorros la trampa a la que están condenados por la adicción, sino porque la inmensa mayoría cuenta con protección policial para funcionar en su negocio” (Alarcón 2011 54).

El territorio se presenta en el primer párrafo del libro: las villas del tercer cordón suburbano de Buenos Aires (la San francisco, la 25 de mayo y La esperanza), son nombradas todas en una como “la villa”. El cronista se acerca como una lupa que amplifica la mirada y puede ver más allá. “Estrechos caminos”, territorios internos llenos de secretos; la villa “se agita y bulle” al ritmo de la cumbia.

La villa se retuerce entre ranchos, pasillos, casillas de chapa, monoblocks y baldíos, se presenta como un laberinto intricado en el que sus habitantes se desplazan con soltura.

---

<sup>110</sup> “La fábula de identidad, es por supuesto, una ficción sobre la relación entre sujetos y comunidades; define –y esencializa- razas, naciones, géneros, clases, culturas; se articula en relación con algún poder, toma la forma de un díptico y establece un pacto. Está enunciada entre dos yoes o veces (aparece como una matriz de doble entrada); funciona casi siempre como aparato de distribución de diferencias y determina integraciones, exclusiones y subjetividades” (Ludmer 2011 486-487).

Es un espacio que exige el conocimiento de sus códigos para habitarlo, su aprehensión no es lineal, los personajes suben y bajan del techo, trepan paredes; lo público y lo privado se desvanece; la experiencia del espacio se singulariza y se restringe a sus habitantes. En este sentido el cronista inscribe en el texto su llegada y los modos en que accede a tales códigos que le permiten ir profundizando su inserción y lograr una suerte de pertenencia.

La dinámica cotidiana de la villa posee sus olores y sus ritmos particulares “A lo largo del sendero hay decenas de ranchos desde los que sale el ruido de los televisores, la cumbia a todo dar, el olor a guiso, las carcajadas que suceden a los chistes de siempre, algún insulto, el silencio” (Alarcón 2011 97).

El rancho es la casa, lugar de hábitat y resguardo ante la policía, espacio de la vida y de la muerte. Al “Frente” lo matan en el rancho de doña Inés y lo velan en el comedor de su propia casa. Afuera, la calle se transmuta en pasillo, su estrechez impide la circulación a gran velocidad a la vez que habilita la proximidad de los cuerpos. La esquina, es el lugar privilegiado de encuentro y de pasar el tiempo “Luego con Chaías [...] nos movimos hacia la esquina donde pasábamos el tiempo muerto de un domingo entre las visitas de otros pibes” (Alarcón 2011 52). La villa estrecha los lazos comunitarios de la vida cotidiana –es común, por ejemplo el intercambio de provisiones- y del delito; “colar rancho” significa refugiarse “en la primera casilla amiga” (*Id.* 24).

En la retórica del espacio villero estar adentro es estar fuera de la villa encerrado en una cárcel o en un instituto para menores. “Es que vos viste que Facundo está ahora adentro. Bueno, cuando empezaron a caer por ahí caía mi sobrino y nosotras nos aferrábamos todas de Simón, que había quedado fuera” (Alarcón 2011 89). El frente, Simón,

Chaías, Facundo, Mauro presentan en sus testimonios a estas instituciones como una continuidad del maltrato y la exclusión social.

Los personajes que se nombran desde el título como “pibes chorros”<sup>111</sup>, se definen a partir de una serie de símbolos y códigos particulares. La vestimenta habitual *-joggins*, zapatillas, gorras siempre de marcas reconocidas – adornada con pulceras, anillos, relojes de oro son para el narrador “fetiches del estatus” (Alarcón 2011 23). Bienes de consumo que son portadores de un doble valor – económico y simbólico- y que remiten a códigos de sectores sociales privilegiados, son resignificados en el contexto de la villa. Los tatuajes inscriben en los cuerpos un sistema de valores y creencias basado en el odio a la policía, el amor por la madre, y las devociones a San Jorge y San La Muerte.

El uso de un lenguaje particular como marca identitaria posiciona al cronista como traductor que revela significados a lo largo de todo el texto. “el lugar tenía un ‘mulo’: que en la jerga significa vigilador privado” (Alarcón 2011 23); “entregar un hecho es aportar los datos necesarios para que un lugar sea asaltado” (*Id.* 38); “ratas o rastreros, pibes que sacados por las pastillas roban en el mismo lugar en el que viven” (*Id.* 52). La operación de traducción devela los desplazamientos semánticos que se efectúan sobre ciertas palabras y a su vez prefigura un lector que la necesita para comprender el texto.

---

<sup>111</sup> Daniel Míguez (2008) explica que se trata de jóvenes provenientes de enclaves urbanos empobrecidos de la provincia de Buenos Aires que poseen un sistema de prácticas y representaciones sociales propias, que definen su pertenencia al grupo en confrontación con la legalidad: “son jóvenes que se autoperciben como delincuentes, “pibes chorros”, y que exigen esta identificación –junto a la portación de símbolos y la habituación gestual y corporal correspondiente - para reconocer al otro como parte del endogrupo” (15).

La cumbia es un elemento central del relato, anuncia desde el título la relación entre celebración y tragedia (Perilli 2005). La música inunda de sonidos la vida cotidiana de la villa y de las estrepitosas fiestas del fin de semana en la bailanta. El Tropitango es el espacio del festejo y reunión de los jóvenes de todo el conurbano en la década del 90, “la Catedral de la cumbia villera” (Alarcón 2011 45). Puede leerse como un espacio en la que la proximidad y la música favorecen la identificación afectiva entre los miembros del grupo a manera de un ritual (Míguez 221). Tropitango es también el espacio de los excesos de droga y alcohol “(Laura) salió de la cama anestesiada, sin sentir el peso del cuerpo trasnochado, de los litros de alcohol que había tomado mientras bailaban por undécima vez en el centro de la pista con esos romances tortuosos entonados por Leo Mattioli y su banda, en el escenario en vivo y en directo” (Alarcón 2011 18).

La cumbia de matriz colombiana y manifestaciones en toda América Latina, posee un desarrollo particular en Argentina dada la mixtura con los ritmos locales que da lugar a una variedad de subgéneros. A partir de los 70´ atraviesa un proceso de urbanización que se manifiesta en las bailantas del conurbano, grandes galpones establecidos cerca de las estaciones ferroviarias del segundo cordón suburbano. Entre los 80´ y 90´ este proceso se ve favorecido por la popularización de figuras en la radio y la televisión. A fines de lo noventa la cumbia villera es el emergente de la fragmentación social al interior de los

sectores marginales de Buenos Aires. Estos grupos crean una estética particular que se identifica con la villa, con las prácticas y representaciones de los jóvenes<sup>112</sup>.

La obra entra en tensión con el discurso judicial y el televisivo y repone lo que no consta en ambos. El cronista utiliza documentos de la justicia para contrastar sus testimonios y cuestionar las fuentes oficiales. En la causa judicial en la que se investiga la muerte del frente, el testimonio del policía, el “Paraguayo” Sosa, se contradice al relato de los personajes del texto. Hay una denuncia explícita del abuso de la fuerza policial y una toma de posición “policías de la comisaría primera, compañeros de la Rambito y Sosa, cómplices a los ojos de todos, tan culpables de la muerte injusta como el que gatilló” (Alarcón 2011 33).

El cronista no sólo reconstruye una historia pasada sino que vive el presente de la villa, la escritura se nutre de la experiencia de ser parte de los acontecimientos que narra. Por ello el texto no es exclusivamente sobre “vidas de pibes chorros” como anuncia el título, sino la experiencia del cronista en ese territorio ajeno en el que se sumerge para buscar testimonios, observar, conocer y fundamentalmente experimentar, vivir la villa.

Como memoria del pasado reciente de los años 90 evidencia el fracaso que supuso la aplicación de las políticas neoliberales que dejan marginados a vastos sectores sociales que pierden su condición ciudadana. El modo de habitar la villa, la violencia imperante, el

---

<sup>112</sup> Se puede profundizar en la problemática de la música en: Elbaum, Jorge. 1994. *Los bailareros. La fiesta urbana de la cultura popular*; Eloísa Martín (2008): *La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los 90*. <http://www.redalyc.org/html/822/82201205/>.

consumo excesivo de drogas y alcohol, el abuso de autoridad por parte de la policía, se representan en el texto a partir de la voz articuladora del cronista.

La memoria de la comunidad está resguardada en los testimonios orales de quienes habitan la villa. Sin embargo, el personaje de Roberto guarda un registro escrito de las muertes de los jóvenes de la villa “catorce hojas de capeta, cuadriculadas, escritas a mano y en una prolija letra de imprenta, hasta los márgenes del papel” (Alarcón 2011 120). El manuscrito contiene con fechas detalles personales y de las circunstancias en que perecen. Roberto construye una memoria escrita para ganarle al silencio de la muerte; al decir de Roger Chartier (2006) inscribir la memoria de los hombres y de los tiempos es un modo de conjurar la ansiedad de la pérdida. Aunque explícitamente Roberto no pide nada cambio “Podés hacer con esto lo que puedas” (Alarcón 2011 121) le dice. El acto de entregar el manuscrito al cronista supone el compromiso de resguardar esas muertes del olvido.

Tres crónicas<sup>113</sup> publicadas en la compilación del autor *Un mar de castillos peronistas* (2013) se conectan con *Cuando me muera...* Construida con los restos del trabajo de campo inicial y nuevos hechos que se conectan con los anteriores, los personajes avanzan hacia otros espacios ajenos a la villa. Presentan una suerte de redención, la posibilidad de construir una vida más allá de la muerte, como el caso de Pablo Lescano, estrella de la cumbia villera o bien la de la justicia social, el escrache público al asesino del Frente devenido pastor evangélico en la misma iglesia que lo exonerara de sus culpas. En todas, el cronista procede desde la primera persona que expone el cuerpo en la experiencia que se transforma en el relato.

---

<sup>113</sup> “Los hijos de la violencia”, “Pablo Lescano y Simón” y “Escrache al asesino que quería ser pastor”.

Para Carmen Perilli (2006) la crónica adscribe a la antropología, el periodismo y la historia oral. Se trata de una narración cuyo principio constructor une la experimentación literaria con la dinámica periodística “narrativa del fracaso y la resistencia en la medida en que sus sujetos son, al mismo tiempo víctimas y héroes” (100).

En el cruce entre historia y ficción, *Cuando me muera...*, plantea un doble juego entre personas y personajes, entre autor y narrador, en un claro gesto de borramiento de fronteras. Considero que se trata de un texto ancilar entre la literatura, el periodismo y la antropología. La figura del etnógrafo se ficcionaliza y se desdibuja en el cuerpo del escritor intrépido que lo encarna.

Los tres epígrafes de Ricardo Piglia, Jean Genet y George Simmel hablan del traidor, la violencia y la aventura, respectivamente. Tres isotopías temáticas que atraviesan toda la obra: los traidores que pueden ser la policía, los transas, pero fundamentalmente aquellos que no respetan el código del buen ladrón. Las aventuras que emergen de “El anecdotario inacabable de la villa” (Alarcón 2011 107) en las que caben el mito del Frente que se presenta como un Robin Hood villero y la violencia que traspasa todos los vínculos sociales.

El personaje principal Víctor Manuel “El Frente” Vital, joven de 17 años, de conocida trayectoria en la villa y sus alrededores por las andanzas delictivas que practicaba desde niño, por la generosidad con que compartía los botines con sus vecinos y “por preservar los viejos códigos de la delincuencia” (Alarcón 2011 13) es acribillado por la policía el 6 de febrero de 1999 luego de un asalto en que la “ranchada”, es decir, la posibilidad de esconderse en un rancho vecino, falla. El hecho de su temprana muerte y su particular

personalidad dan lugar al nacimiento del mito que se mantiene vivo en la memoria de toda la comunidad.

El suceso inaugural del asesinato del "Frente" remite al rumor de la muerte en *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. Aquí la muerte consumada se convierte en rumor que se disemina por toda la villa "Me parece que lo mataron al Frente"<sup>114</sup> es la frase que repiten los personajes una y otra vez antes de corroborar la noticia, en una escena que remite a la Pasión de Cristo. Una fuerte tormenta se descarga sobre la villa, la madre clama por sus hijo que yace muerto a manos de un policía, que cual soldado romano custodia el cuerpo abatido. Con este simbolismo religioso el narrador instala el mito de Víctor "el Frente" Vital.

Una gran tradición literaria puede descubrirse en la construcción de esta figura. "El Frente", como es apodado, encarna todos los atributos del bandido noble que señala Hobsbawn (1976): no roba a los de su misma condición social, no usa innecesariamente la violencia, corrige los abusos, es admirado y ayudado por su pueblo, quita al rico para dar al pobre. Sus amigos testimonian con orgullo la amabilidad con que trataba a la gente cuando se cometía un asalto, los pañales y medicamentos que no faltaban a cualquier niño en la villa porque el "Frente" lo garantizaba. Uno de los episodios que forma parte de la memoria colectiva de la comunidad es el histórico robo al camión de la Empresa de Lácteos "La Serenísima". En esa ocasión los testigos cuentan que vaciaron el transporte y cargaron el botín completo en carros tirados por caballos por los vecinos. Tal arsenal de comida que

---

<sup>114</sup> La frase se repite seis veces primero como un rumor del barrio y luego en la boca de los personajes.

jamás se había visto por esas latitudes, alcanzó para abastecer a toda la villa e incluso, buena parte fue llevada a la cárcel para cubrir las necesidades de familiares y amigos presos.

La representación de Víctor Vital que realiza el cronista se acerca a dos figuras clásicas de la tradición oral, el joven arquero y campesino inglés Robin Hood y a Limpião, el *cangaceiro* más afamado del Sertão brasileiro<sup>115</sup>. Los tres construyen una genealogía de justicieros cuya función social es restituir la desigualdad que sufren sus comunidades. Son justicieros con una doble moral: están al margen de la ley a la vez que imparten la norma dentro de sus propios ámbitos de acción. El Frente repudia y castiga a quien no respeta los códigos del buen ladrón. Esta operación discursiva es posible desde la dimensión literaria que la voz del cronista le confiere al trascender los meros hechos, reelaborarlos y problematizarlos en el espacio discursivo. Es el cronista quien instaaura las genealogías que provienen de su propio archivo literario.

El mito de “el Frente” Vital que se refuerza en cada uno de los testimonios, “opera como una suerte de bisagra narrativa entre un pasado idealizado que encarna un orden utópico y un presente padecido y hasta cierto punto demonizado, que encarna la negación de la utopía (Miguez 178). Al evocarlos se mitifica un tiempo pasado que se idealiza.

El cronista focaliza el relato alrededor del mito que le permite indagar mas allá de su personaje central y poner en evidencia aspectos que tienen que ver con la conformación del espacio de la villa y los sujetos que la habitan, sus prácticas y representaciones a partir de lo

---

<sup>115</sup> Personaje del siglo XIX del nordeste brasileño llamado Virgulino Ferreira da Silva, Lampião que procede fuera de la ley a modo de un bandido y justiciero.

visto y lo oído. La figura del Frente es central en tanto se convierte en paradigma de denuncia de las arbitrariedades del poder policial. El mito de su muerte fortalece una serie de valores y símbolos medulares del orden estamental de los delincuentes juveniles (Míguez). Su historia opera como factor moralizador sobre dos sistemas de relaciones sociales. Uno endogámico, la villa y otro entre ese ámbito y el exterior (Míguez 176).

*Cuando me muera...* desdibuja los límites entre las figuras del autor real Cristian Alarcón y el narrador que, materializado en la primera persona con una fuerte presencia en el relato, se representa a la manera de un etnógrafo dispuesto a vivir la experiencia y dar cuenta de ella. Devenido personaje, es el otro en la villa. “me vi sumergido en otro tipo de lenguaje y de tiempo, en otra manera de sobrevivir y vivir hasta la propia muerte. Conocí la villa hasta llegar a sufrirla” ((Alarcón 2011 14).

La afirmación del yo es determinante desde la primera oración del texto que lo introduce en el espacio, al tiempo que el lector acompaña esa inmersión. Las vidas de los “pibes chorros” se articulan con la experiencia del narrador. El avance de la historia devela al mismo tiempo su construcción: cómo el cronista accede a la villa y adquiere sus códigos, cuáles son sus procedimientos periodísticos para llevar a cabo el trabajo de campo, sus sentimientos, expectativas. Se construye en un primer momento como un gran observador, posición que modifica gradualmente hasta ser casi adoptado por la comunidad.

El singular de la primera persona se pluraliza para señalar la vivencia cotidiana del cronista en la villa como miembro. Comparte asados, tardes de domingo en los pasillos, la guardia de un joven hospitalizado junto a su familia, ritos religiosos, incluso el hambre: “A esa altura teníamos hambre, un hambre al que yo mismo había aprendido a controlar a lo

largo de la jornada sólo con saber tajantemente que no había qué llevarse a la boca” (98). Nunca llega a ser completamente parte de la villa, en varias ocasiones se reubica como el otro en un espacio ajeno. Dos episodios son ilustrativos en este sentido. En una ocasión presencia un enfrentamiento armado, abandona el nosotros y se distancia de “ellos”, retoma el yo para recuperar su lugar de observador:

Yo miraba desde la retaguardia absoluta de la lucha. Había quedado, medio agachado, en una posición poco elegante, refugiado tras las cortinas y las persianas, mirando por las rendijas, amariconadamente escondido, pero sujeto a la vida, al fin y al cabo. Observaba no sin morbo la situación, miraba de costado a mi compañero, perplejo como yo, tan estúpidos los dos al lado de la extraña pericia con que aparentemente se tomaban la situación todos ellos (Alarcón 2011 112)

En otra oportunidad el personaje de Tincho juega a usar al cronista de rehén apretándolo de espaldas contra su cuerpo “enseñándome que a pesar de nuestra creciente cercanía, más allá de la particular relación que íbamos construyendo entre mis preguntas y sus respuestas, yo seguía siendo un potencial asaltado [...] y ellos continuaban siendo excluidos dispuestos a tomar lo ajeno como fuera para salvarse por unas horas, arriesgando el resto de vida” (Alarcón 2011 104).

El cronista devela permanentemente su procedimiento no escatima en los detalles de sus temores y aciertos. “Manuel [...] sabía que hacía mucho que pretendía entrevistarlo. Yo estaba francamente nervioso. Pensaba cómo haría para ser ante él un recio periodista que recorre la villa con prestancia, con todo el “respeto” necesario para ganarme sus favores de chico recién salido a la calle” (Alarcón 2011 42). Opina, interpreta, traduce, interviene, ironiza, introduce información, reflexiona sobre la práctica, es decir, despliega un arsenal de

operaciones que le permiten aprehender ese territorio y esas historias sin perder la complejidad. Los tres años que toma la investigación le posibilitan pasar del extrañamiento a la cotidianeidad, y construir un sentido de pertenencia:

La villa fue al comienzo un territorio mínimo, acotado, unos pocos metros cuadrados por donde me podía mover. El extrañamiento del foráneo al conocer los personajes y el lugar, el lenguaje, los códigos al comienzo incomprensibles, la dureza de los primeros diálogos, fue mutando en cierta cotidianeidad, en la pertenencia que se siente cuando se camina una cuadra, se cruzan saludos con los vecinos, se comenta con alguno el tiempo, se pregunta por dónde andan los pibes (Alarcón 2011 37).

La coyuntura histórica de fines de la década del noventa se repone poniendo el foco en la enorme brecha social entre los sectores más y menos desfavorecidos<sup>116</sup> "Matilde y sus hijos estuvieron en las primeras filas excluidas, desempleadas, puestas en crisis por el menemismo cuando la devastación para las clases medias y hasta para las medias bajas se veía como un imposible tras la fortaleza del uno a uno" (Alarcón 2011 81); "Se entusiasmaban en revisar lo que los nuevos ricos y las clases medias del primer impulso del menemismo tiraban a la basura" (*Ibid.*).

El cronista resemantiza la idea de marginalidad que desde ciertos discursos sociales se vincula directamente a la criminalidad y propone una mirada otra que complejiza el concepto de exclusión social. Al hijo menor de Matilde le estalla la cabeza contra una viga al

---

<sup>116</sup> Pormenorizados análisis sobre las nuevas orientaciones económicas y sociales de los años 90 que impactan en la organización socio-espacial de Buenos Aires pueden leerse en Buenos Aires en Marie-France Prévôt Schapira (2002) "Los años 90: metropolización y desigualdades"; Gabriel Kessler (2004) "De proveedores, amigos, vecinos y bardenos Acerca del trabajo, delito y sociabilidad en jóvenes del Gran Buenos Aires".

sacarla por la ventana del tren blanco –en el que viajan exclusivamente cartoneros- y muere luego de un tiempo de agonía porque el maquinista se niega a parar y la ambulancia demora su llegada “El único de los hijos de Matilde que no había pisado el camino del delito agonizaba por culpa de un golpe de la misma exclusión que había provocado todas las balas de las que se salvaron los hermanos” (Alarcón 2011 83).

El testimonio de Cristian Alarcón contiene un enorme archivo en el que coexisten -a veces en contradicción- registros periodísticos audiovisuales de la época, escritos judiciales, actas de la policía y los testimonios que recoge durante su pesquisa, y principalmente lo que vio y oyó. Esas múltiples discursividades que se superponen y dialogan, constituyen el espesor de la crónica que no se asimila a límites precisos ni pretende un discurso monológico y cerrado. Por el contrario, los personajes, las historias narradas "pierden su dimensión singular y se transforman en memoria colectiva, en testimonio de lo compartible, de lo que une en la miseria, en el dolor, en la fiesta, en el gozo" (Reguillo 45). La historia heroica del Frente Vital es también la del cronista héroe que conquista un territorio que no le es propio.

## **CONCLUSIONES**

En el inicio de esta investigación parto de la hipótesis de que entre fines del siglo XX y principios del siglo XXI se advierte en América Latina la producción de textos que se traman en el cruce entre realidad y ficción y en el límite entre lo periodístico y lo literario. Estos textos que se manifiestan en el género crónica ponen en evidencia la realidad de las urbes actuales, sus complejos entramados sociales y las tensiones entre cultura letrada, cultura de masa y cultura popular y ponen en crisis saberes legítimos, lugares de poder y hablas autorizadas.

El trayecto de este trabajo me permitió establecer una serie de problemáticas centrales que emergen de la crónica de entresiglos: el debate en torno a su definición, el proceso de institucionalización y las representaciones de nuevos espacios y subjetividades.

Identifico dos tensiones centrales en torno a la cuestión del género: por un lado, referencialidad – autonomía literaria, y por otro, literatura y periodismo, ambas en relación. La primera discute el problema de representación de la realidad, en tanto la crónica pone en jaque las posturas cristalizadas mediante las cuales se identifica “lo verdadero” con “lo real” y la ficción con lo literario. El discurso cronístico parte de un proceso de subjetivación donde personajes y narradores se sitúan en el relato desde la ambigüedad que supone el anclaje al referente y su representación textual.

La segunda, piensa el modo en que la literatura y el periodismo se interceptan para construir un espacio propio. La crónica se constituye como un texto fronterizo en la medida en que se apropia de una multiplicidad de discursos proveniente de esferas diversas y

adopta gestos que la acercan a otros géneros como el melodrama, la novela, el ensayo, el testimonio. Acude a formas provenientes de la cultura popular y de masas e incorpora la oralidad.

Ambas tensiones iluminan el debate al que se somete el problema de su definición tanto para la crítica como para los escritores. Advierto un consenso en torno al estatuto literario de la crónica, en tanto se apropia del código realista a partir de un gesto de subjetivación del cronista. Lo referencial está mediado por la experiencia del cronista, sus opciones estéticas y políticas, y es allí donde se tensa al máximo su relación con la ficción.

El recorrido por las diferentes propuestas críticas, tanto de académicos como de cronistas, me posibilitó establecer un estado de cuestión y proponer una caracterización propia, deudora de esos aportes. Considero que la crónica contemporánea en América Latina es literaria en los términos de Jacques Rancière, porque interviene en el recorte de los tiempos y de los espacio-tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido; en la relación entre prácticas, formas de visibilidad, y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes. Define al mundo en que vivimos, la manera en que éste se presenta y se deja decir. La literatura le otorga al lenguaje la capacidad de crear mundos y sentidos y se sostiene en la fuerza de la nominación y lo inescindible de la dimensión retórica y simbólica (Rancière). El arte se vuelve político cuando revela los límites de la imaginación y permite atisbar nuevas configuraciones, nuevas relaciones entre las palabras y las cosas.

Entiendo la crónica como un género complejo, extremadamente permeable que habilita la mezcla y yuxtaposición de voces y discursos. El cronista trama narración y descripción en un texto cuya urdimbre es lo referencial, que se (re) construye y se pone en

escena a partir de un trabajo con el lenguaje. Se trata de un texto elástico y dinámico, cuya única certeza es el pacto con el lector. La referencialidad, que es a la vez el límite y la condición de su autonomía, no puede traicionarse, el cronista puede valerse de cualquier artilugio para contar, pero no puede mentir.

El escritor ocupa un lugar intersticial dado no sólo por los discursos que provienen de las esferas literarias o periodísticas sino también por otros provenientes de ámbitos con lenguajes y posibilidades performativas propias como el cine, la música, el *grafiti*, la *web*. El interés por definir y caracterizar la crónica actual es también un modo de interrogarse por la literatura en esta época, sus modos de configuración y representación, la conformación del campo y el canon, la figura del escritor; los lectores, las instituciones, la relación con el mercado.

Es notable que la crónica se ha desplazado desde los márgenes hacia el centro del campo literario latinoamericano. Desde su conformación en el período modernista hasta fines del siglo XX, se considera una formación emergente (Williams) en tanto a fines del diecinueve se erige como una nueva práctica escrituraria que ejercitan escritores dedicados en su mayoría a la poesía y en los 60' y 70' la novela ocupa el centro del canon y mantiene esa posición dominante durante mucho tiempo. Es a fines de década la década del 90, luego de que la crítica comenzara a otorgarle cierta notoriedad en el campo principalmente a partir de los estudios de Susana Rotker y Julio Ramos, que comienza a gestarse un activo proceso de desplazamiento hacia el centro y se convierte en una práctica en vías de legitimación.

Fundaciones, editoriales, críticos, editores, congresos, talleres, seminarios establecen mediaciones que modelan el género e intentan posicionarlo en un lugar central en pugna con la marginalidad que durante mucho tiempo se le asigna, influyendo no sólo en los modos de escribir, sino también en la conformación de un campo intelectual en torno a ella y en el mercado editorial que la convierte en un fenómeno de consumo.

La Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI) es un actor determinante en el proceso de institucionalización. Puede considerarse un dispositivo que se construye desde un lugar de poder hegemónico y que influye de manera decisiva en la conformación de un canon de autores y obras, en las políticas del mismo y los modos de escribir. Posee una profunda influencia en el proceso social y como tal selecciona un rango específico de valores, significados y prácticas. Su papel es el de promover, catalizar, aportar maestros, conocimiento, visibilizar nuevos autores, armar redes, dar talleres, premios, organizar encuentros. No limitan su accionar a la prensa escrita, sino se abren a otros formatos y lenguajes como la radio, la televisión, internet. Hay una decisión concreta de intervenir y erigirse como centro y referente de todo lo vinculado a la labor cronística. Es una institución de poder, determinada por proyecciones propositivas, que posee la intención deliberada de controlar y regular el campo. Opera por un lado, como un panóptico virtual que monitorea las actividades vinculadas al periodismo y, por otro, como un archivo de lo que se ve, se lee y de todas las prácticas que la atraviesan. Además, controla lo que, a modo de satélite, funciona a su alrededor (los premios, el consultorio, las revistas, etc.).

Frente a la posición hegemónica que plantea la fundación, las revistas constituyen particulares modelos de publicación, espacios en los que la crónica logra un lugar propio, un

nicho desde donde proyectarse. *Anfibia*, *Soho*, *Etiqueta Negra* y *Tucumán Z* poseen un perfil editorial y estético diferenciado y constituyen espacios de consagración en los que el género se consolida. Al igual que la fundación influyen en la manera de escribir, en los modos de circulación y son lugares de consagración. Realizan prescripciones genéricas puesto que efectúan operaciones de clasificación, definición del género, se interesan por la formación de escritores y sirven como modelo para otras publicaciones. Su particularidad reside en que son espacios en los que hay una búsqueda de innovación, donde se proponen otras formas posibles de realización frente a la tarea prescriptiva de la FNPI. No significa que intentan desprenderse de ella, el vínculo entre ambas existe y es beneficioso, pero las revistas constituyen un espacio paralelo desde donde surgen nuevos cronistas y se experimentan formas novedosas que hacen al dinamismo del campo.

Si a fines del siglo XIX el periódico posibilita la emergencia del género, en los albores del XXI las revistas representan modelos con una identidad propia bien definida lo que posibilita la conformación de comunidades de lectores que comparten un conjunto de competencias, usos, códigos, intereses. Un claro ejemplo constituyen las crónicas de largo aliento que no están pensadas para ser publicadas en periódicos en tanto demandan mucho tiempo de producción y edición. A partir de su alejamiento de los medios masivos, estas publicaciones refuerzan una idea de “nicho” que produce un desplazamiento de un público masivo a uno particularizado.

Propongo un corpus de crónicas escritas entre fines del siglo XX y principios del XXI de autores procedentes de distintas regiones de América Latina: el chileno-argentino Cristian Alarcón, el venezolano Luis Roberto Duque, Alberto Salcedo Ramos de Colombia, y

la argentina Josefina Licitra. A través de su producción reconozco una serie de problemáticas o tópicos que conforman a manera de mosaico diversas perspectivas de las realidades de América Latina.

La indagación por los modos en que los cronistas del corpus encaran su trabajo de escritura y las ideas que subyacen a su labor periodística me permitieron ahondar en el modo particular en que traman sus textos. Utilizan estrategias discursivas similares pero que incorporan al relato de manera diferente: incorporación de testimonios, datos, recursos literarios y periodísticos, uso de recursos retóricos, referencias intertextuales, el contraste entre la experiencia y los testimonios con datos duros y documentos oficiales, lo que les permite su cuestionamiento. En el caso de Salcedo Ramos y Licitra advierto que ocupan distintas posiciones en los textos, a veces narran desde la primera persona y adquieren una fuerte presencia en el relato mientras que en otras ocasiones desaparecen las marcas discursivas del yo, simulan no ser parte del texto. Lo que se mantiene, en todos los casos, es la posición enunciativa del letrado urbano que a pesar de desplazarse hacia otros espacios no se abandona. Este desplazamiento puede ser leído como un gesto de innovación en el género.

Cristian Alarcón desdibuja los límites entre autor y narrador y se instala en el relato a partir de la primera persona. Su experiencia se narra a la par de las historias de los personajes; el cronista asume múltiples máscaras que lo muestran a veces como etnógrafo, otras como periodista. José Roberto Duque, por el contrario borra las huellas del narrador al proceder de manera fragmentaria y urde el texto a partir de la sintaxis de la música y las voces que se superponen y dialogan. Estos cronistas tensan al máximo las fronteras entre

los textos de modo particular en cada caso. Alarcón se acerca a la novela en ocasiones con un gesto costumbrista, mientras que Duque mezcla las letras de la salsa con una narrativa que se aproxima al cuento. Ambos acuden al cruce entre música y violencia para mostrar las múltiples identidades de los sectores suburbanos de Caracas y Buenos Aires. Estos escritores se posicionan en diferentes lugares del campo. Cristian Alarcón se ubica en el centro de la academia dados sus vínculos con las universidades de La Plata y San Martín y del canon de la FNPI. Por el contrario José Roberto Duque opta por un lugar marginal al trabajar desde la prensa alternativa, publicar sus textos en internet para el libre acceso del público y dictar talleres en las comunidades campesinas de Venezuela. Su labor periodística está íntimamente ligada a su militancia política

En la crónica contemporánea cobra especial importancia la configuración del espacio urbano y los modos en que los sujetos habitan la ciudad. En el corpus los sujetos representados en su mayoría subalternos, habitan ciudades estalladas por el crecimiento desmesurado de la población y una urbanización que produce múltiples y diversas propuestas de hábitat que resignifican los lugares de sociabilidad. El escenario de las metrópolis actuales posibilita conocer nuevos modos de representación de las mismas y las problemáticas que las atraviesan tales como la violencia, la desigualdad social, el narcotráfico, la explosión demográfica, los desplazamientos forzosos.

A la par de la centralidad de las metrópolis en la prosa cronística contemporánea, Josefina Licitra y Alberto Salcedo Ramos proponen relatos que trascienden el espacio de la ciudad y se ubican en territorios inhóspitos, pueblos o pequeños centros urbanos. Esta relocalización implica un desplazamiento espacial que no se contrapone al lugar de

enunciación del cronista urbano y letrado, sino por el contrario se refuerza y se traduce en un modo de escritura atravesado por la experiencia de la ciudad.

La(s) violencia(s) se instala como tema ineludible en las representaciones de sujetos y espacios que se manifiestan en el corpus propuesto. Advierto diferentes flexiones en la obra de cada autor. En el caso de Colombia que aborda Alberto Salcedo Ramos la presencia ininterrumpida de grupos guerrilleros y grupos paramilitares, y el influjo del narcotráfico, configuran un imaginario dominante de la nación en torno a ella. Salcedo organiza en la narración la experiencia de lo indecible, aquello que no halla expresión sino en los testimonios fragmentados que el cronista modela para dotar de sentido esa experiencia del miedo.

La violencia contra la mujer expresada en la vigencia del derecho de pernada, la desregularización del aborto, la violencia sexual son los tópicos que afloran en las crónicas de Josefina Licitra. El abordaje de sus textos me permite evidenciar la escasa visibilidad de la producción cronística de mujeres y la dificultad para ocupar espacios desde donde dar debate a las problemáticas de género como las que presentan los textos abordados.

En las obras de José Roberto Duque y Cristian Alarcón es evidente el cruce entre violencia y cultura popular, a partir del uso de la música (la salsa y la cumbia) para narrar los modos de habitar espacios urbanos-marginales fuertemente marcados por la ausencia del Estado y la experiencia cotidiana con la violencia. En ambos textos es patente el cruce entre historia y ficción, el doble juego entre personas/personajes, autor/narrador, en un claro gesto de borramiento de fronteras.

Todos los cronistas que integran el corpus se constituyen como voces mediadoras. Realizan un trabajo particular con el material testimonial (de organización, recorte, montaje, focalización) y ofrecen una versión de los hechos mediante la escritura. Ante el concierto polifónico de voces yuxtapuestas que afloran en los testimonios, los cronistas operan como mediadores en la medida en que las organizan, reelaboran y dotan de nuevas significaciones. Crean un relato donde la superposición no anula los múltiples sentidos que emergen sino los potencia. Suturan, a través de su escritura, los retazos de discursos fragmentados y deformados. La figura del cronista como mediador es un rasgo definitivo de la crónica contemporánea que reafirma un lugar de enunciación legitimado puesto que escriben y se posicionan no sólo desde el centro del canon de la crónica latinoamericana sino desde la metrópolis.

La producción de Gabriel García Márquez y Tomás Eloy Martínez tiene una influencia decisiva en los autores del corpus. No sólo porque sientan las bases de un modo novedoso de escribir crónica sino también porque legan el interés y el compromiso por ejercer el oficio de la escritura con aptitud, vocación, con la certeza de que todo el periodismo debe ser investigativo y con la ética como condición insoslayable de la profesión, tal como proponen los pilares de la FNPI. Los autores que abordo en esta investigación realizan prácticas que contribuyen a la consolidación del género: docencia, trabajo editorial, de gestión, etc. Pero a diferencia de aquellos, los nuevos cronistas llevan de investigación a un extremo que roza la labor etnográfica. Recogen testimonios, caminan las ciudades y reflexionan sobre ellas, se abocan a la tarea de recolectar datos, consultar archivos y documentos y contrastar versiones. Esta profundización del trabajo de campo posibilita la

escritura de textos más extensos que, a diferencia de los de sus antecesores, no encuentran lugar en el diario y posibilitan la construcción de nuevos medios de circulación.

El abordaje de la crónica contemporánea permite reflexionar sobre la conformación del campo literario y cultural latinoamericano, los procesos que hacen a la dinámica de su funcionamiento y repensar la compleja relación entre realidad y ficción, entre literatura y sociedad.

## CORPUS

Alarcón, Cristian. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Verticales de bolsillo, 2011.

Duque, José Roberto. *Salsa y Control*. Caracas: Monte Avila, 1996. Disponible en <http://salsaycontrol.blogspot.com/>

---. *Guerra Nuestra*. 1999 Disponible en <http://guerranuestra.blogspot.com.ar>.

---, Boris Muñoz. *La ley de la calle*. Caracas Fundarte Alcaldía de Caracas, 1995.

García Márquez, Gabriel. *De Europa y América I. Obra Periodística (1955-1956)*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino S.A., 2007a.

---. *De Europa y América II. Obra Periodística (1957-1960)*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino S.A., 2007b.

---. *Entre Cachacos I. Obra Periodística (1954)*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino S.A., 2007c.

---. *Entre Cachacos II. Obra Periodística (1955)*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino S.A., 2007d.

---. *Notas de prensa I. Obra Periodística (1961-1984)*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino S.A., 2007e.

---. *Notas de prensa II. Obra Periodística (1961-1984)*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino S.A., 2007f.

---. *Textos costeños II. Obra Periodística (1951-1952)*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino S.A., 2007g.

Licitra, Josefina. "El barrio de mujeres solas". Disponible en <http://josefinalicitra.wordpress.com/2010/05/30/el-barrio-de-mujeres-solas/>, 2010.

---. "Historia de una mujer bomba", *Gatopardo* (2007)a. Disponible en <http://senoritali.blogspot.com.ar/2012/02/historia-de-una-mujer-bomba.html>

---. "Una mujer santa", *Etiqueta Negra* (2007)b. Disponible en <http://senoritali.blogspot.com.ar/2015/06/una-mujer-santa.html>

---. "Y parirás con dolor", *Rolling Stone* (2004). Disponible en <http://www.rollingstone.com.ar/649074-romina-tejerina>

---. "Pollita en fuga", *Rolling Stone*, (2003). Disponible en <http://www.rollingstone.com.ar/582577-pollita-en-fuga-silvina-de-15-anos-habla-desde-la-clandestinidad>

Martínez, Tomás Eloy. «Así es Caracas». *El Malpensante* 136 (Noviembre de 2012). Disponible en [http://www.elmalpensante.com/articulo/2692/asi\\_es\\_caracas](http://www.elmalpensante.com/articulo/2692/asi_es_caracas).

---. *Argentina y otras crónicas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

---. "Regreso a Trelew". *La Nación*. 25 de agosto de 2007. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/937611-regreso-a-trelew>.

---. "Las dos mitades de Venezuela". *La Nación*. 12 de junio de 2004. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/609494-las-dos-mitades-de-venezuela>.

Salcedo Ramos, Alberto. "La fila del hospital Messein". *Revista Soho* 163 (Noviembre de 2013). Disponible en <http://www.soho.co/historias/articulo/la-fila-del-hospital-meissen-por-alberto-salcedo-ramos/32957>

---. "La travesía de Wikdi". *Revista Soho* 142 (Febrero de 2012). Disponible en <http://www.soho.co/historias/articulo/la-travesia-de-wikdi-por-alberto-salcedo-ninos-del-choco/25819>

---. *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011*. Colombia: Aguilar, 2011a.

## BIBLIOGRAFÍA

AAVV. <http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/biblioteca/>

Altamirano, Carlos y Sarlo Beatriz. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 2001.

Anónimo. "Vidala del Norte". *Grito en el cielo Vol. 1*, recop Leda Valladares, Mellopea Discos Vol. 1 1994.

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos, 2010.

---. "¿Qué es un dispositivo?" *Sociológica Vol. 26 no.73* México (2011) Disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-01732011000200010](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200010).

---. *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Editorial Pretextos: Valencia, 2003.

Alarcón, Cristian. *Un mar de castillos peronistas*. Buenos Aires: Marea, 2007.

Amar Sánchez, Ana María. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

---. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Beatriz Viterbo Editora: Rosario, 1992.

Ansaldi, Waldo y Verónica Giordano. *América Latina, la construcción del orden: de las sociedades de masas a las sociedades en procesos de reestructuración*. Buenos Aires: Ariel, 2012.

Arán, Pampa y Barei, Silvia. *Género, texto, discurso. Encrucijadas y caminos*. Córdoba: Comunicarte, 2009.

Astorga, Sergio (et .al.) *Historia contemporánea de Colombia. Conflicto armado, régimen político y movimientos sociales*. Guaymallén: Qellqasqa, 2012.

Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.

---. *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial 1990.

Bauman, Zigmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Bencomo, Anadeli. *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*. Madrid: Iberoamericana, 2002.

Benites, María Jesús. “Los derroteros teóricos de una categoría heterogénea: Los relatos de viajes al Nuevo Mundo (siglo XVI)”, *Moderna Sprak* 107 (2013): 31-38.

---. *Con la lanza y con la pluma. La escritura de Pedro Sarmiento de Gamboa*. San Miguel de Tucumán: Instituto de Estudios Latinoamericanos (IIELA), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2004.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica”. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973. 15-57.

Bernabé, Mónica, "Prólogo". *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana*, comp. Cristoff Sonia. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

---. *Campo de poder, campo intelectual*. 1981. Argentina: Quadratta Editorial, 2003.

Caparrós, Martín. *Lacrónica*. Barcelona: Planeta, 2016.

---. "Por la crónica". *Antología de la crónica latinoamericana actual*, ed. Jaramillo Aguedo, Darío. Buenos Aires: Alfaguara: 2012. 607-612.

Carpentier, Alejo. *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

Cedeño Jeffrey: "Literatura y mercado: algunas reflexiones desde América Latina", *Nueva Sociedad* 230 (2010): 72-83.

Chartier, Roger. *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (Siglos XI y XVIII)*. Buenos Aires: Katz, 2006.

---. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1992.

Chehin, Ana María. "Las ciudades de Tomás Eloy Martínez". *Relatos infieles. En torno a la obra de Tomás Eloy Martínez*. San Miguel de Tucumán: EDUNT, 2016 257-282.

---. "Cuerpos llenos de silencios. "Y parirás con dolor" y "El barrio de mujeres solas" de Josefina Licitra". *Revista Telar* 18 (2017) 179-195. Disponible en: <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/314>.

---. "Rancho, plomo y candela. Crónica y ficción en Salsa y Control de José Roberto Duque". *Catedral Tomada Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol 3 No 4 (2015).

---. "Las minas queiebrapatatas: la crónica "Un país de mutilados" de Alberto Salcedo Ramos" *Revista Pilquen del Centro Universitario Regional Zona Atlántica de la Universidad Nacional del Comahue* Año XVI Vol. 17 (2014) Disponible en <http://www.revistapilquen.com.ar/SumarioCS17n2.htm>.

---. "Ranchos y retorcimientos: la configuración del espacio urbano marginal en Salsa y Control de José Roberto Duque". *Editora Argus-a Artes & Humanidades* Vol. III 11 (2013) Disponible en <http://www.argus-a.com.ar/ponencias-conference-papers/380:ranchos-y-retorcimientos.html>

Colombi, Beatriz. "Prólogo". *Cosmópolis. Del Flaneur al globe-trotter*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

---. "El viaje y su relato", *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* 43 (2006): 11-35.

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

Darío, Rubén. "El periodista y su mérito literario". *Impresiones y sensaciones* 1925. Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-modernismo-y-otros-textos-crticos-0/html/fee0d3b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-modernismo-y-otros-textos-crticos-0/html/fee0d3b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html) consultado el 5/5/2016.

Darrigrandi, Claudia. "Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio", *Cuadernos de Literatura* vol. XVII N 34 (2013): 122-143.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.

Deleuze, Gilles. "¿Qué es un dispositivo?". *Michel Foucault, filósofo*. España: Gedisa, 1990.

Enríquez, Pedro Gregorio. "El espacio urbano como lugar de marginalidad social y educativa", *Argonautas* 1 (2011): 48-78. Disponible en <http://www.argonautas.unsl.edu.ar/files/04%20Enriquez.pdf>

Duque, José Roberto.

Fabbri, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 2004.

Falbo, Graciela comp. "Periodismo y escritura: las discípulas de Walsh", *Tram[er]pas de la comunicación y la cultura* 80 (2017). Disponible en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/trampas/index>.

---. *Tras las huellas de una escritura en tránsito*. Buenos Aires: Al Margen, 2007.

---. "La crónica, un género en la disolución de las fronteras. O el problema de la narrativa en la escritura periodística". Disponible en

<http://escrituracreativa08.blogspot.com.ar/2010/09/textos-teoricos-la-cronica-un-genero-en.html>

Fallo de EXCMA. CAMARA PENAL Expte. No 29/05: "Romina Anahí Tejerina, homicidio calificado, San Pedro"

<http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/Fallos30147.pdf>

Ferreira dos Santos, Joaquim (comp.). *As cem melhores crônicas brasileiras*. Río de Janeiro: Objetiva, 2007.

Foucault, Michael. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2012.

---. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

---. *Microfísica del poder*. Madrid: Edissa, 1980.

---. "De los espacios otros" (1967). Disponible en <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.ar/2009/11/michel-foucault-de-los-espacios-otros.html>.

Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La Literatura Latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona: Debate, 2003.

Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano. *La fundación de Gabo. Taller de periodismo en transformación*. Colombia, 2014.

García Fanlo, Luis. "¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben.". *Aparte Rei Revista de Filosofía* 74 (2011) disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>.

García Galindo Antonio Cuartero Naranjo, Juan Antonio. "El auge del periodismo narrativo en la sociedad de la información". Disponible en <http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/7515/EI%20auge%20del%20periodismo%20narrativo%20en%20la%20Sociedad%20de%20la%20Informaci3n.pdf?sequence=6> consultado el 23/08/2016.

García Márquez, Gabriel. ---. *Cien años de Soledad*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

---. "Discurso Inaugural Fundación Gabriel García Márquez Para El Nuevo Periodismo Iberoamericano". Disponible en <http://especialgabo.fnpi.org/las-ideas-de-gabo/discurso-inaugural-fnpi/>.

---. "El mejor oficio del mundo" ante la 52a. asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa, SIP, en Los Ángeles, U.S.A., octubre 7 de 1996.

García Negroni, María Marta. *Escribir en español: claves para una corrección de estilo*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2011.

García, Víctor Manuel, Gutiérrez, Liliana María (editores). *Manual de géneros periodísticos*. Colombia: Universidad de la Sabana, Eco Ediciones, 2011.

Gennette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

---. "Géneros, tipos, modos". *Poétique* 32, París, Du Seuil. Ed. cast. en Garrido Gallardo, comp (1980).

Giraldo, Luz Mary. *La ciudad escrita: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Colombia: Convenio Andrés Bello, 2004.

González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

González Boixo, José Carlos. "Hacia una definición de las crónicas de Indias", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 227-237.

Gorelik, Adrián. "José Luis Romero: el historiador y la ciudad". *La ciudad occidental: culturas urbanas en Europa y América Latina*, Romero, José Luis. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2009.

Herrscher, Roberto. *Periodismo narrativo*. Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2016.

Hobsbawm, Eric J. *Bandidos*. Barcelona: Editorial Ariel, 1976.

Jaramillo Agudelo, Darío. *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

Jaramillo, Alejandra. *Bogotá imaginada: narraciones urbanas cultura y política*. Colombia: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2003.

Junguito, Andrea. *Genealogía de imaginarios geográficos colombianos: representaciones culturales, espacio, Estado y desplazamiento en el proceso de (des)integración nacional (1859-2008)*. Disertación. Duke University, 2008.

Licitra, Josefina. "Es un error, de quienes hacemos crónica, pensar que somos parte de un boom". *El Comercio*. 21 de agosto de 2015. Disponible en <http://www.elcomercio.com/tendencias/josefinalicitra-periodismonarrativo-quitocronico-entrevista-periodista.html>

---. "No me estoy entrenando para hacer una novela". *La Nación*. 24 de noviembre de 2014. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1746438-josefina-licitra-no-me-estoy-entrenando-para-hacer-una-novela>

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.

---. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

---. "Literaturas post-autónomas", diciembre de 2006, disponible en <[http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html)>.

Mainlowski, Branislaw. "Introducción: objeto, método y finalidad de esta investigación". *Los argonautas del pacífico occidental*. Barcelona, Península (1973): 19 – 42.

Marco del Bravo, Miguel Ángel. "Enseñar o aprender periodismo. El modelo pedagógico de la Fundación García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI)", *Revista de Estudios sobre el Mensaje Periodístico* Vol. 21 No 2 (2015): 10311044. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/50899>. Consultado el 14/4/16.

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones, Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Anthropos, 2010.

---. "La nueva experiencia urbana: trayectos y desconciertos", *Ciudad Viva* N° 1 (2009). Disponible en [http://www.laciudadviva.org/export/sites/laciudadviva/recursos/documentos/Familias\\_d\\_e\\_documentos/Revistas\\_La\\_Ciudad\\_Viva/Revista-La\\_Ciudad\\_Viva-numero\\_1-](http://www.laciudadviva.org/export/sites/laciudadviva/recursos/documentos/Familias_d_e_documentos/Revistas_La_Ciudad_Viva/Revista-La_Ciudad_Viva-numero_1-)

Enero\_2009/Articulos/La\_ciudad\_como\_crisol\_social/Jesus\_Martin\_Barbero-  
La\_nueva\_experiencia\_urbana\_trayectos\_y\_desconciertos-2009.pdf

---. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002.

---. "La ciudad entre medios y miedos". *Ciudadanías del miedo*, ed. Susana Rotker. Caracas: Rutgers University / Nueva Sociedad, 2001.

Martínez, Tomás Eloy. *El cantor de tango*. Buenos Aires: Planeta, 2004.

---. *El sueño argentino*. Buenos Aires: Planeta, 2000.

---. "Periodismo y Narración: Desafíos para el siglo XXI". Conferencia pronunciada ante la asamblea de la SIP el 26 de octubre de 1997, en Guadalajara, México.

---. Discurso ofrecido en el Taller-Seminario Situaciones de crisis en medios impresos, dictado en Santa Fe de Bogotá del 11 al 15 de marzo de 1996.

Mansilla, María. Relatoría "Narrativas de la narcocultura en América Latina", dictado en Buenos Aires, Argentina, 1 a 5 de agosto de 2011. Disponible en <http://www.fnpi.org/es/fnpi/taller-de-crónica-narrativas-de-narcocultura-en-américa-latina-con-cristian-alarcón>.

Martínez, Tomás Eloy. "Defensa de la utopía", Discurso ofrecido en el taller-seminario *Situaciones de crisis en medios impresos* (1996). Disponible en <http://www.conevyt.org.mx/tareas/cd3/Libros/defensa.pdf>

Masielo, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001.

Mattalía, Sonia. "Sueño y desilusión de la modernidad: imágenes de la ciudad", *Revista Telar* 18 (2017): 43-60.

Medina Gallego, Carlos. *Conflicto armado y procesos de paz en Colombia: memoria casos FARC, EP y ELN*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y sociales, 2009.

Mèlich, Joan-Carles. *La lección de Auschwitz*. Herder, 2004.

Mignolo, Walter. "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (1982): 57-116.

Míguez, Daniel. *Delito y cultura: los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*. Buenos Aires: Biblos, 2008.

Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Era, 1980.

Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada: fin de siglo y modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994.

Montes, Alicia. *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires, Corregidor: 2013.

Muñoz, Boris: "Notas desabotonadas. La crónica latinoamericana". *Antología de la crónica latinoamericana actual*, ed Jaramillo Aguedo, Darío. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

Neyret, Juan Pablo. "El valor del testimonio y el testimonio del valor: La pasión según Trelew de Tomás Eloy Martínez" (2014). Disponible en: <http://derecom.com/numeros/pdf/neyret.pdf>.

Nofal, Rossana. "Narraciones sobre la derrota en los *cuentos sobre Trelew*". *Relatos Infieles*, comp. Carmen Perilli. Tucumán: EDUNT, 2016. 239-256.

---. *La escritura testimonial en América Latina*. Argentina: UNT, FFyL, 2002.

Perilli, Carmen. "Inventario de sueños de ciudad" (Prólogo), *Revista Telar*, N 17 (2016): 5-16. Disponible en <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/issue/view/15>.

---. *Catálogo de ángeles mexicanos: Elena Poniatowska*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

---. "Cosas de chicos" *Revista Telar* 2-3 (2005): 152-159 Disponible en <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/252>

---. "Ciudades Blancas. Crónicas rojas" en [http://www.lai.su.se/gallery/bilagor/STCHLM\\_PAPERS\\_Perilli.pdf](http://www.lai.su.se/gallery/bilagor/STCHLM_PAPERS_Perilli.pdf), 2004.

---. *Historiografía y ficción en la narrativa hispanoamericana*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1995.

---. *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez*. San Miguel de Tucumán: Secretaría de Extensión Universitaria, Universidad Nacional de Tucumán, 1990.

Piglia, Ricardo. "Entrevista a Rodolfo Walsh" (1973) disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/18-20606-2006-01-31.html>

Poniatowska, Elena. "De Tlatelolco a #Yosoy132: crónicas de la resistencia", Discurso de apertura del 'Encuentro nuevos cronistas de indias 2', octubre de 2012. Disponible en

<http://www.fnpi.org/recursos/textos/discurso-de-apertura-del-encuentro-cronistas-de-indias-2-elena-poniatowska>.

---. *Las mil y una ... (La herida de Paulina)*. Barcelona: Plaza y Janés, 2000.

Premio Gabriel García Márquez de Periodismo <http://premioggm.org/>.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.

---. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.

Ramírez, Sergio. "Los nuevos cronistas de indias". *La nación*, 03 de noviembre de 2012. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1523193-los-nuevos-cronistas-de-indias> consultado el 19/4/2016.

Ranciere, Jacques. *Política de la Literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

Reguillo, Rossana. "Textos fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie". *Tras las huellas de una escritura en tránsito*, Falbo, Graciela comp. Buenos Aires: Al Margen, 2007

Rich, Adrienne. "Apuntes para una política de la ubicación". *Otramente: lectura y escritura feministas*, coordinadora Marina Fe. México: Programa Universitario de Estudios de Género, 1999. 31–51.

Richard, Nelly. "La crítica feminista como modelo de crítica cultural", *Debate Feminista* Año 20 Vol 40 (2009). Disponible en <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/lacrit1226.pdf>

---. "Las estéticas populares; a propósito de "Geometría y misterio de barrio" de Juan Castillo". *Revista de Crítica cultural* 24 (2002) disponible en <https://es.scribd.com/document/159302810/Nelly-Richard>

---. "Feminismo, experiencia y representación", *Revista Iberoamericana* Vol. LXII (1996): 733-744.

Ríos, Natalia Fátima. "La irrupción india en la movilización social jujeña: el caso de la Organización Barrial Tupac Amaru". VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires (2013).

Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México: FCE, Fundación para un nuevo periodismo Iberoamericano, 2005.

--- (ed.). *Ciudadanías del miedo*. Colombia: Rutgers University/Nueva Sociedad, 2001.

Ruiz, Juan Cruz (comp.). *Literatura que cuenta. Entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2016.

Salcedo Ramos, Alberto. "Cinco apuntes sobre periodismo narrativo", *Revista Telar* 18 (2017): 21-28. Disponible en <http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/327>.

---. "La crónica el rostro humano de la noticia". *Manual de géneros periodísticos*. García P. Victor Manuel y Gutierrez C. Liliana María (eds.). Bogotá: ECOE Editores, Universidad de La Sabana, 2011b.

Samper Pizano, Daniel. *Antología de grandes crónicas colombianas Tomo I (1529-1548)*. Colombia: Aguilar, 2003.

---. *Antología de grandes crónicas colombianas Tomo II (1949 - 2017)*. Colombia: Aguilar, 2004.

Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista. Mercancía y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Losada, 1950.

---. "El existencialismo es un humanismo". En cuadernillo proporcionado por el curso de posgrado, 1948.

Scarano, Mónica y Barbería, Graciela Ma. (eds.). *Escenas y escenarios de la modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina (fin de siglo XIX y siglo XX)*. Mar del Plata: Suárez, 2013.

Scott, Joan. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, eds James y Amelang y Mary Nash. España: Edicions Alfons el Magnanim, Institució Valencina d'Estudis i Investigació, 1986.

Spivack, G. C. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" *Orbis Tertius* 3 (1998): 175-235.  
Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf)

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras, 2004. Disponible en [http://blog.fotoespacio.cl/wpcontent/uploads/2013/08/Sontag\\_Ante\\_el\\_dolor\\_de\\_los\\_demas.pdf](http://blog.fotoespacio.cl/wpcontent/uploads/2013/08/Sontag_Ante_el_dolor_de_los_demas.pdf).

Sotomayor Sáez, María Victoria. "Literatura en serie". *La literatura infantil en el siglo XXI*, coord. Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 41- 66.

Torres Sad, Diana. "Taxi, objeto antropológico", *Antropología Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 93 (2011): 23-28 Disponible en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/issue/view/204/showToc>. Fecha de consulta 7/6/2017.

Truax, Eileen. "Diez crónicas escritas por mujeres que no son Leila Guerriero", *Cuadernos Doble Raya* (2015). Disponible en <http://cuadernosdoble Raya.com/2015/12/18/diezcronicasmujeres/>

Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: historia de un deicidio*. Lecturalandia, 1971. Disponible en <https://es.scribd.com/document/318204842/Historia-de-un-deicidio-Mario-Vargas-Llosa-pdf>.

Velásquez, Edgar de Jesús. "Historia del paramilitarismo en Colombia", *História* v.26 n.1 (2007). Disponible en [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-90742007000100012&lng=es&nrm=iso&tling=es](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742007000100012&lng=es&nrm=iso&tling=es)

Ventura, Laura. "Leila Guerriero: El rol del periodismo es entender, incluso cuando duele". *La Nación*, 11 de Enero de 2016. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1861107-leila-guerreiro-el-rol-del-periodismo-es-entender-incluso-cuando-duele>

Villanueva Chang, Julio. "El que enciende la luz". *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Jaramillo Agudelo, Darío comp. Buenos Aires: Alfaguara, 2012 583-606.

Villoro, Juan. "La crónica, el ornitorrinco de la prosa". *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Jaramillo Agudelo, Darío comp. Buenos Aires: Alfaguara, 2012 577-582.

White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Buenos Aires: Pianos, 2003.

---. *El contenido de la forma, narrativa discurso y representación histórica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992a.

---. *La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992b.

Walsh, Rodolfo. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2013.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1997.

Wolfe, Tom. *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama, 2012.