

Autología de la crónica latinoamericana actual. Editor:  
 Darío Jaramillo Agudelo, B. A.,  
 Alfaguz, 2012.

¿De qué estoy hablando cuando digo «crónica»?

El debate sobre el nombre de este ornitorrinco —así lo llama Villoro— parece ineludible y es, también, inútil. Mathew

Arnold pedía que no le preguntaran qué es la poesía; pero aclaraba que él podía saber cuáles son los buenos poemas. Aquí es más o menos lo mismo. El tema lo debaten los profesores y es bueno que los profesores hagan esto, pues así no tienen tiempo de meterse en más cosas.

Dice Villoro que la crónica es un ornitorrinco porque... bueno, mejor que parafrasearlo es citarlo:

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 grieco-latino, 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 saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser.

Novela, reportaje, cuento, entrevista, teatro —moderno y clásico—, ensayo, autobiografía, catálogo: Villoro tiene razón; y se queda corto si se advierte que le faltó el poema y aún más, le faltaron géneros que añade Mark Kramer: «El periodismo literario ha establecido su campamento rodeado de géneros emparentados que se traslapan entre sí, como la literatura de viajes, las memorias, el ensayo histórico y etnográfico, la literatura de ficción que se deriva de sucesos reales, junto con la ambigua literatura de semi-

Def.

ficción. Todos estos son campos tentadores delimitados por cercas endeables». En fin, el ornitorrinco es mucho más ornitorrinco que lo que le vio Villoro de ornitorrinco:

Además de la impecable definición de Monsiváis arriba citada —«reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas»—, existen otras propuestas en la vitrina heterogénea de las definiciones. Gloria Ethel recuerda dos, una de García Márquez: «Una crónica es un cuento que es verdad». La otra se debe al peruano Toño Angulo Danieri: «Esa hija incestuosa de la historia y la literatura, que existe desde mucho antes que el periodismo». Y Villanueva Chang recuerda la de Antonio Cándido: «Literatura a ras del suelo».

Por su parte, Martín Caparrós intercala una definición —que pongo en cursivas— entre su declaración de amor al género y el hallazgo de las ventajas del fracaso. «Me gusta la palabra crónica. Me gusta, para empezar, que en la palabra crónica aceche cronos, el tiempo. Siempre que alguien escribe, escribe sobre el tiempo, pero *la crónica (muy en particular) es un intento siempre fracasado de atrapar el tiempo en que uno vive*. Su fracaso es una garantía: permite intentarlo una y otra vez, y fracasar e intentarlo de nuevo, y otra vez.»

Mario Jursich, el editor de *El Malpensante* que presentó «Reglas quebrantables para los periodistas literarios», la traducción al castellano del prólogo de *Literary Journalism* de Mark Kramer, acertó con la perla que compuso como definición de periodismo literario: «Género que tiene un pie en la ficción y otro en la notaría».

En su completísimo *Literatura y periodismo*, Albert Chillón termina, no, comienza por incluir éste en aquélla. Afirma que «el confinamiento de la literatura al ámbito exclusivo de la ficción es insostenible»; por lo tanto, la literatura «no debe ser restringida a las obras presuntamente alejadas de toda referencialidad». Hasta que llega a una definición de la literatura que abarca la crónica: «La literatura es un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia».

Voy a definir «crónica» y termino transcribiendo una noción de periodismo narrativo y, más allá, una definición de litera-

tura. No es descuido. Creo que estoy definiendo lo mismo. Los límites entre unas y otras distinciones y subdistinciones lexicales son demasiado borrosos. Crónica, reportaje, perfil, periodismo literario, periodismo narrativo, ornitorrinco, el caso es que sí puedo identificar algunas características de lo que aquí se trata. Y puedo contar una historia y una prehistoria. Si de definiciones se trata, la crónica es el material que publican las revistas de crónicas. En cuanto a las maneras de reconocerla, la crónica suele ser una narración extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales. Ensayo mi propia definición no para casarme con ella, o para usarla como una armadura. Sólo lo hago para seguir el juego, para contribuir a la confusión general.

*Características de la crónica: Wolf, Sims y otros*

La crónica ha sido caracterizada desde cuando se llamaba con el viejo nombre de «nuevo periodismo». Albert Chillón —el autor del excelente libro *Literatura y periodismo, una tradición de relaciones promiscuas*— resume así los «cuatro procedimientos de escritura» que los nuevos periodistas norteamericanos descubrieron en la novela realista —Fielding, Smollet, Balzac, Dickens y Gogol:

El principal, según Wolf, era la *construcción escena por escena*, que consistía en relatar la historia a base de escenas sucesivas —cada una compuesta sobre todo por descripciones y diálogos— y reduciendo al mínimo posible el uso de *sumarios* narrativos (...).

La segunda técnica, estrechamente relacionada con la anterior, consistía en *registrar totalmente el diálogo*, recurso que permitía caracterizar a personajes y situaciones de forma inmediata, plástica y elocuente. Este procedimiento sustituía la simple cita de declaraciones usada en el periodismo convencional por una recreación fehaciente de diálogos enteros en

la que importaba tanto lo que se decía como la manera de hablar de los interlocutores. (...)

La tercera técnica era el llamado *punto de vista en tercera persona*: cada escena era presentada al lector a través de los ojos de un personaje concreto. (...) Al delegar la facultad de relatar en los personajes, este recurso permitía abandonar el recurso único al punto de vista omnisciente (...) o al punto de vista en primera persona. (...)

La cuarta técnica que los nuevos periodistas tomaron de la novela realista es el *retrato global y detallado de personajes, situaciones y ambientes*. (...) La descripción pormenorizada y exhaustiva permitía a los nuevos periodistas elaborar *cuadros vivos en tres dimensiones*, esto es proporcionar a los reportajes una capacidad de sugestión y de evocación inéditas.

Lo que es interesante, aquí, consiste en que esos cuatro procedimientos, enunciados en 1973, son usados por los cronistas latinoamericanos hoy en día. Igual cabe decir de los ocho puntos con que Mark Kramer caracterizaba al periodista literario en sus «Reglas quebrantables para los periodistas literarios», el prólogo de *Literary Journalism*:

1. Los periodistas literarios se internan en el mundo de sus personajes y en la investigación sobre su contexto; 2. Los periodistas literarios desarrollan compromisos implícitos de fidelidad y franqueza con sus lectores y sus fuentes; 3. Los periodistas literarios escriben principalmente sobre hechos comunes y corrientes; 4. Los periodistas literarios escriben con una «voz intimista», que resulta informal, franca, humana e irónica; 5. El estilo cuenta muchísimo, y tiende a ser sencillo y libre; 6. Los periodistas literarios escriben desde una posición móvil, desde la cual pueden relatar historias y dirigirse a los lectores; 7. La estructura cuenta, como una mezcla de narración primaria con historias y digresiones que amplifican y encuadran los sucesos. Y 8. Los periodistas literarios desarrollan el significado al construir sobre las reacciones del lector.

En el prólogo de *Los periodistas literarios (o el arte del reportaje personal)*, Norman Sims dice que las fuerzas esenciales del periodismo literario residen en la inmersión, la voz, la exactitud y el simbolismo.

Dice Sims:

En su forma más simple; la inmersión significa el tiempo dedicado al trabajo. (...) Los periodistas literarios apuestan con su tiempo. Su impulso de escribir los lleva a la inmersión, a tratar de aprender todo lo que hay que saber sobre un tema. (...) La mayor parte de los periodistas literarios piensan que la inmersión es un lujo que no podría existir sin el apoyo financiero y editorial de una revista. Tracy Kidder pasó ocho meses en una compañía de computadores antes de escribir *The Soul of a New Machine*. Aunque había escrito muchos artículos para *The Atlantic*, como escritor independiente no podía contar con un cheque regular. Un adelanto por el libro lo libró de la constante necesidad de producir artículos durante los dos años que le llevó investigar y escribir. Cuando lo visité por primera vez, la casa de Kidder estaba de fiesta. Tres días antes, el comité del premio Pulitzer había anunciado los ganadores de 1982.

Cuenta Mark Kramer que «poco después de recibir el Premio Pulitzer por *The Soul of a New Machine*, Tracy Kidder enfureció a varios periodistas jóvenes con un comentario hecho al azar. Dijo que los periodistas literarios en general son más fidedignos que los periodistas de noticias. Recuerda que les dijo: «Tiene que ser cierto, pues nuestros informes toman meses, y ustedes tienen tres horas para conseguir una historia y escribirla, y deben hacer dos más antes de terminar el día».

A la hora del medir el conocimiento del tema, la inmersión de los escritores en los mundos que van a croniquear es determinante para reconocer la comprensión que tienen de su tema. Poseen la información y aspiran, y muchas veces logran, la comprensión más hondamente humana de situaciones, de conductas que tienen una lógica distinta e inesperada. Muchas veces inmiscuidos en mundos marginales, el de un delincuente joven, el de un traficante de mujeres, el de un político, el de una estrella del espectáculo.

Para los periodistas literarios latinoamericanos la inmersión es necesaria y tiene sus obstáculos. Leila Guerriero cita —y acoge— una entrevista en la que Alberto Salcedo Ramos declaró: «Hay que estar en el lugar de nuestra historia tanto tiempo como sea posible para conocer mejor la realidad que vamos a narrar. La realidad es como una dama esquiva que se resiste a entregarse en los primeros encuentros. Por eso suele esconderse ante los ojos de los impacientes. Hay que seducirla, darle argumentos para que nos haga un guiño».

Leila Guerriero describe muy bien la inmersión con su propio testimonio: «Escribir un artículo me lleva de veinte días a un mes y medio, con jornadas de doce, quince o dieciséis horas. Eso, sin contar la etapa de investigación previa. Conozco a otros cronistas que trabajan como yo. Que después de meses de reporteo, bajan las persianas, desconectan el teléfono y se entumescen sobre el teclado de un computador para salir tres días después a comprar pan, sabiendo que el asunto recién comienza».

El tema de los tiempos lleva al de la economía de la crónica, que vista del lado de los lectores significa lo principal del mercado, a saber, que existe demanda. Hay unas revistas que publican crónica y que reconocen los estipendios correspondientes al tiempo de dedicación que requiere una crónica. Y cada vez son más los libros de crónicas, no sólo compilaciones como ésta, sino también libros que han sido planificados como libros, como crónica extensa. Por estos días, cuando corre el final del 2010, las vitrinas y las secciones de novedades de las librerías mexicanas, por ejemplo, están repletas de libros de crónica.

La economía de la crónica se extiende, cada vez más, a secciones o suplementos de los grandes diarios y, como todo territorio en expansión, cada vez son más frecuentes los seminarios, los talleres, las reuniones sobre y de crónica literaria. Existen, además, premios con buenas recompensas y prestigio, como el que otorga la Fundación Nuevo Periodismo con el patrocinio de Cemex; y no es el único.

El segundo signo distintivo del periodismo literario es, en palabras de Sims, la voz. Según Mark Kramer, «la voz que admite el yo puede ser un gran don para los lectores. Permite la calidez, la preocupación, la compasión, la adulación, la imperfección

compartida: todas las cosas reales que, al estar ausentes, vuelven frágil y exagerada la escritura. (...). El escritor puede asumir una postura, decir cosas que no se propone decir, implicar cosas no dichas. Cuando encuentro la voz apropiada de un escrito, ésta me permite jugar, y eso es un alivio, un antídoto contra el hecho de que las propias palabras lo vapuleen a uno».

También los cronistas latinoamericanos han reflexionado con lucidez sobre esta extraña dicotomía entre lo objetivo y lo subjetivo, superpuesta a su vez a la disyuntiva de usar la primera persona o fingirse Dios; dice Juan Villoro: «La vida depara misterios insondables: el aguacate ya rebanado que entra con todo y hueso al refrigerador dura más. Algo parecido ocurre con la ética del cronista. Cuando pretende ofrecer los hechos con incontrovertible pureza, es decir, sin el hueso incomible que suele acompañarlos (las sospechas, las vacilaciones, los informes contradictorios), es menos convincente que cuando explicita las limitaciones de su punto de vista narrativo».

La participación del yo es frecuente y variada en intensidad, en todo caso revela lo que es, a la vez, la mayor fortaleza y la mayor debilidad de la crónica como periodismo: el cuento es, en todo caso, subjetivo. Subjetivo en cuanto al punto de vista, subjetivo en cuanto a la participación en el cuento que cuenta —como protagonista o como testigo—. Subjetivo, también, desde un punto de vista filosófico: hay aquí un implícito reconocimiento de la imposibilidad de lo objetivo, de lo neutro. Y, con el color personal, con la primera persona, hay también un intento de entender el mundo, con todo lo insólito, lo paradójico, lo aberrante que sea. Sólo que, como decía Carlos Monsiváis, «o ya no entiendo lo que está pasando o ya no pasa lo que estaba entendiendo».

La pelea del periodismo convencional versus nuevo periodismo se ha convertido, equivocadamente, en la pelea entre la verdad y la irresponsabilidad con la verdad, en una pelea entre la utilidad y la inutilidad... Y creo que las diferencias no pasan por ahí. Se puede ser un reportero seco, objetivo, imparcial, sintético y, encima de todo, embustero. Y se puede ser el más literario, el más imaginativo, el más impresionista escritor y, además, ser fiel a la verdad de los hechos y de las descripciones y de los diálogos.

En cuanto al periodismo convencional, oigamos las críticas de Caparrós:

El lenguaje periodístico habitual está anclado en la simulación de esa famosa «objetividad» que algunos, ahora, para ser menos brutos, empiezan a llamar neutralidad. La prosa informativa (despojada, distante, impersonal) es un intento de eliminar cualquier presencia de la prosa, de crear la ilusión de una mirada sin intermediación: una forma de simular que aquí no hay nadie que te cuenta, que «ésta es la realidad».

El truco ha sido equiparar objetividad con honestidad y subjetividad con manejo, con trampa. Pero la subjetividad es ineludible, siempre está.

Es casi obvio: todo texto (aunque no lo muestre) está en primera persona. Todo texto, digo, está escrito por alguien, es necesariamente una versión subjetiva de un objeto narrado: un enredo, una conversación, un drama. No por elección; por fatalidad: es imposible que un sujeto dé cuenta de una situación sin que su subjetividad juegue en ese relato, sin que elija qué importa o no contar, sin que decida con qué medios contarlos. (...)

Los diarios impusieron esa escritura «transparente» para que no se viera la escritura: para que no se viera su subjetividad y sus subjetividades en esa escritura: para disimular que detrás de la máquina hay decisiones y personas. La máquina necesita convencer a sus lectores de que lo que cuenta es la verdad y no una de las infinitas miradas posibles. Reponer una escritura entre lo relatado y el lector es (en ese contexto) casi una obligación moral: la forma de decir aquí hay, señoras y señores, señoras y señores: sujetos que te cuentan, una mirada y una mente y una mano.

Nos convencieron de que la primera persona es un modo de aminorar lo que se escribe, de quitarle autoridad. Y es lo contrario: frente al truco de la prosa informativa (que pretende que no hay nadie contando, que lo que cuenta es «la verdad»), la primera persona se hace cargo, dice: esto es lo que yo vi, yo supe, yo pensé; y hay muchas otras posibilidades, por supuesto.

Digo: si hay una justificación teórica (y hasta moral) para el hecho de usar todos los recursos que la narrativa ofrece,

sería ésa: que con esos recursos se pone en evidencia que no hay máquina, que siempre hay un sujeto que mira y que cuenta. Que hace literatura. Que literaturiza.

Algunos cronistas vienen de la prensa convencional y la ven como una cárcel. José Alejandro Castaño la recuerda como un doctorado sobre el tedio: «Los diarios son nueces duras con casi nada por dentro. Yo viví ese drama de la prisa inútil, del esfuerzo perdido, del vértigo simulado, en fin, del cansancio sin gozo en las salas de redacción de *El Colombiano*, de *El País*, de *El Tiempo*, de *El Herald*. Fue como hacer un doctorado sobre el tedio, y casi me gradué con honores». El peruano Marco Avilés escribe:

Trabajé en *El Comercio* durante tres años, al cabo de los cuales me retiré del periodismo diario con las mismas excusas del vegetariano ante la carne: hace daño. Un periódico tiene las exigencias del tiempo que se va y toda demora es un descuento al tiempo personal. Claro que se puede encontrar cierto vértigo delicioso cuando el sonido de las teclas se suma al del reloj. Cuando el editor grita desde una esquina el tamaño del texto que uno debe escribir. Mil palabras. Lanzada la condena, el periodista transpira al coger el teléfono para hacer esa llamada inevitable: Hoy también saldré tarde. La página en blanco asoma entonces como una invitación a la locura. Se ha dicho poco de la manera en que la creatividad aparece en tales circunstancias, cuando el cuchillo del cierre pende sobre la cabeza del cronista. Cualquier cosa que se diga en las universidades sobre la prisa con la que se debe escribir en un diario no tiene comparación con lo que ocurre en la realidad. No se habla tampoco de la incomprensión de los editores que asumen que una crónica es un texto cualquiera pero más extenso. Un ladrillo más dentro de la página a llenar. Porque muchas veces son esos mismos editores los que tienen a su cargo los cursos de crónicas en las escuelas de periodismo. En verdad creo que además de los amigos —hechos en la práctica, por cierto—, los libros suelen ser el mejor antídoto contra la pedagogía establecida. Monsiváis entiende, por ejemplo, que en una crónica la obligación informativa cede el paso a la

ambición estética. Al yo del cronista. Orwell lo decía sin más reparos al enumerar las razones que lo llevaban a escribir. La primera de ellas, decía, es el egoísmo agudo, la ambición individual, el deseo de gritar lo que se piensa y de que ese grito sea tan fuerte que pueda matar las ideas que preceden a las nuestras. Para Antonio Cisneros, la poesía es la lucha permanente contra el lugar común. La crónica no tiene otro terreno de batalla. El cronista es un escritor que se enfrenta a un mundo —el periodístico, como primera órbita— donde la palabra ha sido desprestigiada por la ociosidad. Y donde la realidad es usualmente reducida a fórmulas miserables.

Las diferencias entre este periodismo subjetivo y el periodismo de los periódicos de hoy —impersonal, frío, en apariencia objetivo y omnisciente— son explícitas y han sido expuestas por varios cronistas, así como también por los académicos del género, y vuelvo a Albert Chillón, que lee el asunto desde la filosofía y trae a cuento a José María Valverde:

... toda nuestra actividad mental es lenguaje, es decir, ha de estar en palabras o en busca de palabras. Dicho de otro modo: el lenguaje es la realidad y la realización de nuestra vida mental, a la cual estructura según sus formas —sus sustantivos, adjetivos, verbos, etc.; su sintaxis, tan diversa en cada lengua; sus melodías, su fraseo... la realidad, entonces, no es que —como se suele suponer entre muchas personas cultas— haya primero un mundo de conceptos fijos, claros, universales, unívocos, y luego tomemos algunos de ellos para comunicarlos encajándolos en sus correspondientes nombres; por el contrario, obtenemos nuestros conceptos a partir del uso del lenguaje. Ciertamente, casi nadie suele ocuparse de ello, porque solemos dar el lenguaje por supuesto, como si fuera natural, lo mismo que respirar.

Chillón cuenta que la primera intuición de este fenómeno se la debemos a Wilhem von Humbolt, ahondada después por Nietzsche, «quien añadió a la anterior una nueva intuición fundamental: que, además de inseparable del pensamiento, el lenguaje posee una naturaleza esencialmente retórica; que todas y cada una de las palabras,

en vez de coincidir con las "cosas" que pretenden designar, son *tropos*, es decir, alusiones figuradas, saltos de sentido que *traducen* en enunciados tangibles las experiencias sensibles de los sujetos». Y, enseñada, para un deleite del que no voy a privarme, cita a Nietzsche:

Lo que se llama «retórico» como medio de arte consciente estaba activo como medio de arte inconsciente en el lenguaje y su devenir, más aún, que la *retórica es una continuación de los medios artísticos situados en el lenguaje*, a la clara luz del entendimiento. *No hay ninguna naturalidad no-retórica en el lenguaje, a que se pudiera apelar: el propio lenguaje es el resultado de artes retóricas.* (...) El hombre, al formar el lenguaje, no capta cosas o procesos, sino *excitaciones*: no transmite percepciones sino copias de percepciones. (...) No son las cosas las que entran en la conciencia, sino la *manera* como nos relacionamos con ellas, el *phitánón*. *La plena esencia de las cosas no se capta nunca.* (...) Como medio artístico más importante de la Retórica valen los tropos, las indicaciones impropias. *Todas las palabras, sin embargo, son tropos, en sí y desde el comienzo, en referencia a su significado.* (...) ¿Qué es, pues, la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos; en resumen, una suma de relaciones humanas, poética y retóricamente elevadas, traspuestas u adornadas, y que, tras largo uso, a un pueblo se le antojan firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han desgastado y han quedado sin fuerza sensorial; monedas que han perdido su imagen y ahora se toman en cuenta como metal, ya no como monedas.

Concluye Chillón que «la palabra humana, radicalmente y sin remisión, es a la vez *logos* y *mythos*: aúna concepto abstracto e *imagen* sensorial, razón y representación, denotación precisa y connotación sensible, referencia analítica y alusión sintética, *efectividad* y *afectividad*».

Que la verdad sea un concepto tan deleznable no significa la inexistencia de la mentira. Es cierto que, como decía Octavio Paz, «la palabra es un símbolo que emite símbolos», pero esto no traduce que nos hayamos librado de los embustes.

Lo anterior me lleva a la tercera fuerza esencial del periodismo literario, que es la exactitud. Según Sims, «al contrario de los novelistas, los periodistas literarios deben ser exactos. A los personajes del periodismo literario se les debe dar vida en el papel, exactamente como en las novelas, pero sus sensaciones y momentos dramáticos tienen un poder especial porque sabemos que sus historias son verdaderas. La calidad literaria de estas obras proviene del choque de mundos, de una confrontación con los símbolos de otra cultura real».

La exactitud termina por ser una lista de noes que enunció Mark Kramer:

Las convenciones que los periodistas literarios dicen seguir para mantener las cosas claras frente a los lectores incluyen: no fabricar escenas; no distorsionar la cronología; no inventar citas; no atribuir ideas a las fuentes, a menos que éstas hayan dicho que tuvieron esas ideas; y no hacer tratos encubiertos que impliquen pagos o control editorial. Los escritores de vez en cuando se comprometen a no usar los nombres reales de sus fuentes o detalles que permitan identificarlas, a cambio del acceso directo, y notifican a los lectores que así lo hicieron. Estas convenciones ayudan a mantener la fe. El género no tendría tanto sentido si no fuera así. Acogerse a estas convenciones lleva a la franqueza.

El cuarto elemento, la cuarta fuerza esencial que predica Sims del periodismo literario es el simbolismo del texto. ¿Qué hay más allá de los hechos?, ¿qué subyace, qué significa la historia que su observación le narra? Al respecto Richard Rhodes, que se pasó dos años investigando las armas atómicas para su libro *Ultimate Powers*, le dijo lo siguiente a Norman Sims:

Para mí eso ha sido de una importancia tremenda. La revelación de los asuntos trascendentales del universo, el sentido de que detrás de la información hay estructuras profundas, ha sido central en todo lo que he escrito. Ciertamente es algo central cuando se escribe sobre las armas atómicas, y estoy empezando a desenterrar algunas de esas estructuras profundas. No

hablamos tanto sobre las armas nucleares como sobre el hecho de que el siglo veinte ha perfeccionado una máquina total de muerte. Producir cadáveres es nuestra mayor tecnología.

Y Sims comenta:

Eso es lo que quería decir en el prefacio de *Looking for America* cuando escribí que buscaba algo distinto, la bestia en la jungla, las máscaras de los hombres. Quería decir que todo se muestra, que se muestra para todo el mundo. Eso es lo que persigo. No es hacer metáforas fáciles. (...) Es mirar a través, escudriñar la información con la esperanza de ver lo que hay detrás. Más que cualquier otro escritor que haya conocido, Rhodes tiene razón en buscar mediante la prosa las realidades simbólicas que «hay más allá». Las «realidades simbólicas» tienen dos lados: el significado interno que la escritura tiene para el escritor, y las «estructuras profundas» mencionadas por Rhodes y que se encuentran tras el contenido de un escrito.

A la hora de hablar de motivaciones, y sin pretender uniformarlas para todos los casos, valiosos, muy valiosos son los testimonios de Martín Caparrós y de Juan Villoro. Dice Caparrós que

la información (tal como existe) consiste en decirle a muchísima gente qué le pasa a muy poca: la que tiene poder. Decirle, entonces, a muchísima gente que lo que debe importarle es lo que les pasa a éstos. La información postula (impone) una idea del mundo: un modelo de mundo en el que importan esos pocos. Una política del mundo.

La crónica se rebela contra eso cuando intenta mostrar, en sus historias, las vidas de todos, de cualquiera: lo que les pasa a los que también podrían ser sus lectores. La crónica es una forma de pararse frente a la información y su política del mundo: una manera de decir que el mundo también puede ser otro. La crónica es política.

Por su parte, anota Juan Villoro:





## Las joyas del golpe

Pedro Lemebel

Y ocurrió en un sencillo país colgado de la cordillera con vista al ancho mar. Un país dibujado como una hilacha en el mapa; una aletargada culebra de sal que despertó un día con una metraca en la frente escuchando bandos gangosos que repetían: «Todos los ciudadanos deben guardarse temprano al toque de queda, y no exponerse a la mansalva terrorista». Sucedió los primeros meses después del once, en los jolgorios victoriosos del aletazo golpista, cuando los vencidos andaban huyendo y ocultando gente y llevando gente y salvando gente. A alguna cabeza uniformada se le ocurrió organizar una campaña de donativos para ayudar al gobierno. La idea, seguramente copiada de *Lo que el viento se llevó* o de algún panfleto nazi, convocaba al pueblo a recuperar las arcas fiscales colaborando con joyas para reconstruir el patrimonio nacional arrasado por la farra upelienta, decían las damas rubias en sus tés-canastas, organizando rifas y kermeses para ayudar a Augusto, y sacarlo adelante en su heroica gestión. Demostrarle al mundo entero que el golpe sólo había sido una palmada eléctrica en la nalga de un niño mañoso. El resto eran calumnias del marxismo internacional, que envidian a Augusto y a los miembros de la junta, porque supieron ponerse los pantalones y terminar de un guaracazo con esa orgía de rotos. Por eso que, si usted apoyó el pronunciamiento militar, pues vaya pronunciándose con algo, vaya poniéndose con un anillito, un collar, lo que sea. Vaya donando un prendedor o la alhaja de su abuela, decía la Mimí Barrenechea, la emperifollada esposa de un almirante, la promotora más entusiasta con la campaña de regalos en oro y platino que recibía en la gala organizada por las damas de celeste, verde y rosa que corrían como gallinas chuecas recibiendo los obsequios.

A cambio, el gobierno militar entregaba una piocha de lata por la histórica cooperación. Porque con el gasto de tropas y balas para recuperar la libertad, el país se quedó en la ruina, agregaba

la Mimí para convencer a las mujeres ricachas que entregaban sus argollas matrimoniales a cambio de un anillo de cobre, que en poco tiempo les dejaba el dedo verde como un mohoso recuerdo a su patriota generosidad.

En aquella gala estaba toda la prensa, más bien sólo bastaba con *El Mercurio* y Televisión Nacional mostrando a los famosos haciendo cola para entregar el collar de brillantes que la familia había guardado por generaciones como cáliz sagrado; la herencia patrimonial que la Mimí Barrenechea recibía emocionada, diciéndole a sus amigas aristócratas: Esto es hacer patria, chíquillas, les gritaba eufórica a las mismas veterrugas de pelo ceniza que la habían acompañado a tocar cacerolas frente a los regimientos, las mismas que la ayudaban en los cócteles de la Escuela Militar, el Club de la Unión o en la misma casa de la Mimí, juntando la millonaria limosna de ayuda al ejército. Por eso, por aquí Consuelo, por acá Pía Ignacia, repiqueteaba la señora Barrenechea llenando las canastillas timbradas con el escudo nacional, y a su paso simpático y paltón, caían las zarandajas de oro, platino, rubíes y esmeraldas. Con su conocido humor encopetado, imitaba a Eva Perón arrancando las joyas de los cuellos de aquellas amigas que no las querían soltar. Ay, Pochy, ¿no te gustó tanto el pronunciamiento? ¿No aplaudías tomando champán el once? Entonces venga para acá ese anillito que a ti se te ve como una verruga en el dedo artrítico. Venga ese collar de perlas, querida, ese mismo que escondes bajo la blusa. Pelusa Larraín, entrégalo a la causa.

Entonces, la Pelusa Larraín picada, tocándose el desnudo cuello que había perdido ese collar finísimo que le gustaba tanto, le contestó a la Mimí: Y tú linda, ¿con qué te vas a poner? La Mimí la miró descolocada, viendo que todos los ojos estaban fijos en ella. Ay Pelu, es que en el apuro por sacar adelante esta campaña, ¿me vas a creer que se me había olvidado? Entonces da el ejemplo con este valioso prendedor de zafiro, le dijo la Pelusa arrancándoselo del escote. Recuerda que la caridad empieza por casa. Y la Mimí Barrenechea vio con horror chispear su enorme zafiro azul, regalo de su abuelita porque hacía juego con sus ojos. Lo vio caer en la canasta de donativos y hasta ahí le duró el ánimo de su voluntarioso nacionalismo. Cayó en depresión viendo alejarse la cesta con las alhajas, preguntándose, por primera vez, ¿qué harían con tantas joyas? ¿A nombre de quién estaba la cuenta en el banco? ¿Cuándo y dónde

sería el remate para rescatar su zafiro? Pero ni siquiera su marido almirante pudo responderle, y la miró con dureza, preguntándole si acaso tenía dudas del honor del ejército. El caso fue que la Mimí se quedó con sus dudas, porque nunca hubo cuenta ni cuánto se recaudó en aquella enajenada colecta de la Reconstrucción Nacional.

Años más tarde, cuando su marido la llevó a EE.UU. por razones de trabajo y fueron invitados a la recepción en la embajada chilena por la recién nombrada embajadora del gobierno militar ante las Naciones Unidas, la Mimí, de traje largo y guantes, entró del brazo de su almirante al gran salón lleno de uniformes que relampagueaban con medallas, flecos dorados y condecoraciones tintineando como árboles de pascua. Entre todo ese brillo de galones y perchas de oro, lo único que vio fue un relámpago azul en el cogote de la embajadora. Y se quedó tiesa en la escalera de mármol tironeada por su marido que le decía entre dientes, sonriendo, en voz baja: Qué te pasa, tonta, carnina que todos nos están mirando. Mi-zá, mi-zafí, mi-zaffí, decía la Mimí tartamuda mirando el cuello de la embajadora que se acercaba sonriente a darles la bienvenida. Reacciona, estúpida. Qué te pasa, le murmuraba su marido pellizcándola para que saludara a esa mujer que se veía gloriosa vestida de raso azulino con la diadema temblándole al pescuezo. Mi-zá, mi-zafí, mizaffí, repetía la Mimí a punto de desmayarse. ¿Qué cosa?, preguntó la embajadora sin entender el balbuceo de la Mimí hipnotizada por el brillo de la joya. Es su prendedor, que a mi mujer le ha gustado mucho, le contestó el almirante sacando a la Mimí del apuro. Ah sí, es precioso. Es un obsequio del Comandante en Jefe que tiene tan buen gusto y me lo regaló con el dolor de su alma porque es un recuerdo de familia, dijo emocionada la diplomática antes de seguir saludando a los invitados.

La Mimí Barrenechea nunca pudo reponerse de ese shock, y esa noche se lo tomó todo, hasta los conchos de las copas que recogían los mozos. Y su marido, avergonzado, se la tuvo que llevar a la rastra, porque para la Mimí era necesario embriagarse para resistir el dolor. Era urgente curarse como una rota para morderse la lengua y no decir ni una palabra, no hacer ningún comentario, mientras veía nublada por el alcohol los resplandores de su perdida joya multiplicando los fulgores del golpe.

Texto publicado en el libro *De perlas y cicatrices*, LOM, 1998.

## El pueblo que sobrevivió a una masacre amenizada con gaitas

Alberto Salcedo Ramos

Sucede que los asesinos —adviento de pronto, mientras camino frente al árbol donde fue colgada una de las sesenta y seis víctimas— nos enseñan a punta de plomo el país que no conocemos ni en los libros de texto ni en los catálogos de turismo. Porque, dígame usted, y perdone que sea tan crudo, si no fuera por esa masacre, ¿cuántos bogotanos o pastusos sabrían siquiera que en el departamento de Bolívar, en la costa Caribe de Colombia, hay un pueblo llamado El Salado? Los habitantes de estos sitios pobres y apartados sólo son visibles cuando padecen una tragedia. Mueren, luego existen.

José Manuel Montes, mi guía, un campesino rollizo y taciturno que se ha pasado la vida sembrando tabaco, asiente con la cabeza. Cae la tarde del sábado, empieza la sonata de las cigarras. El sol ya se ocultó pero su fogaje permanece concentrado en el aire. Mi acompañante cuenta entonces que en este punto en el que estamos ahora, más o menos aquí, en la mitad de la cancha de fútbol, los paramilitares torturaron a Eduardo Novoa Alvis, la primera de sus víctimas. Le arrancaron las orejas con un cuchillo de carnicería y después le embutieron la cabeza en un costal. Lo apuñalaron en el vientre, le descerrajaron un tiro de fusil en la nuca. Al final, para celebrar su muerte, hicieron sonar los tambores y gaitas que habían sustraído de la Casa de la Cultura. En los alrededores desolados de este campo de microfútbol apenas hay un par de burros lánguidos que se rascan entre sí las pulgas del espinazo. Sin embargo, es posible imaginar cómo se veían esos espacios aquella mañana del viernes 18 de febrero del año 2000, cuando los indefensos habitantes de El Salado se encontraban apostados allí por orden de los verdugos.

—Casi toda la gente estaba sentada en ese costado —dice Montes, mientras señala un montículo de arena parda que se encuentra perpendicular a la iglesia, a unos veinte metros de distancia.