



# ESLABONES DE LA MEMORIA RECIENTE

La crónica urbana latinoamericana

**BETINA CAMPUZANO**  
**VERÓNICA GUTIÉRREZ**  
Compiladoras

 **UNSA** | Editorial  
Universitaria

**Eslabones de la  
memoria reciente**  
**La crónica urbana latinoamericana**

*Betina Campuzano*  
*María Verónica Gutiérrez*  
*(comps.)*

**Universidad Nacional de Salta**

Eslabones de la memoria reciente : la crónica urbana latinoamericana / compilación de Betina Sandra Campuzano ; María Verónica Gutiérrez ; prólogo de Ana Chehín ; Exequiel Svetliza. - 1a ed. - Salta : Universidad Nacional de Salta, 2022.

**Libro digital, DOCX**

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-633-586-7

1. Crónicas. 2. Obras Literarias. 3. Crítica Literaria. I. Campuzano, Betina Sandra, comp. II. Gutiérrez, María Verónica, comp. III. Chehín, Ana, prolog. IV. Svetliza, Exequiel, prolog. V. Título.  
CDD 306.488

**Título:** “Eslabones de la memoria reciente: la crónica urbana latinoamericana “

**Compiladoras:** Betina Sandra Campuzano y María Verónica Gutiérrez

Año: by Universidad Nacional de Salta  
Buenos Aires 177 – Salta Capital – CP 4400 – Arg.  
Tel.: 0387-4258707 – Fax: 0387-4325745  
E-mail: eunsa@unsa.edu.ar; editorialunsa@gmail.com  
Web: www.unsa.edu.ar

**Edición: 1ra. Edición.**

**I.S.B.N. N°:** 978-987-633-586-7

**Dirección:** Ing. David Laxi Wierna. Sec. De extensión universitaria a/c de EUNSa

**Registros:** Juan Carlos Palavecino

**Diseño:** Damián Veizaga

**Fotografía:** Víctor Notarfrancesco

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

Queda prohibida la reproducción total o parcial del texto de la presente obra en cualquiera de sus formas, electrónica o mecánica, sin el consentimiento previo y escrito del autor.

## ÍNDICE

<b>A MODO DE PRESENTACIÓN.</b>	
<b>LA TIBIA GARRA: UNA NUEVA CARTOGRAFÍA ÍNTIMA Y COMPARTIDA DE LA CRÓNICA</b>	7
<i>Ana María Chehin y Exequiel Svetliza</i>	
<b>CRITERIOS DE ESTA EDICIÓN</b>	13
<b>LA CRÓNICA MODERNISTA: LABORATORIO DE ESTILO Y FUNDACIÓN DE UNA ESCRITURA</b>	17
CRÓNICA Y MODERNIDAD: DERIVAS Y PRECISIONES	18
<i>Mónica E. Scarano</i>	
RUBÉN DARÍO Y LA IMAGEN EN LA ESTÉTICA MODERNISTA: UNA APROXIMACIÓN A LAS CRÓNICAS ‘FILMS DE PARÍS’ DE <i>TODO AL VUELO</i> (1912)	38
<i>Clara Avilés</i>	
JOSÉ MARTÍ: CRÓNICA DE ORADORES	46
<i>María Carolina Bergese</i>	
“SENSACIONES PERSONALES”: EL SUJETO DE LA ENUNCIACIÓN EN LAS CRÓNICAS HABANERAS DE JULIÁN DEL CASAL	56
<i>Montserrat Brizuela</i>	
RUBÉN DARÍO: LA MIRADA DEL VISIONARIO EN EL DEVENIR DE LAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS DESDE LA MODERNIDAD	66
<i>María Fernanda Tejada y Evelyn Zerpa</i>	
<b>PERIODISMO Y LITERATURA</b>	79
CRÓNICAS TEMPRANAS PUNEÑAS. APROXIMACIÓN A LOS <i>ANALES DE PUNO</i> (1922-1924) DE GAMALIEL CHURATA	80
<i>Lucila Fleming</i>	
AL BORDE DE LA OBRA: ENTRE EL HIPERTEXTO Y LA TRAICIÓN. LA ESCRITURA COMO TRABAJO EN <i>IRRUPCIONES</i> DE MARIO LEVRERO	89
<i>Blas Gabriel Rivadeneira</i>	
ARLT, UN CRONISTA VIAJERO POR LA GEOGRAFÍA Y LA FICCIÓN	101
<i>Rafael Gutiérrez</i>	
DETRÁS DEL ACTO: EL PUEBLO QUE NO SE VIO	111
<i>Daniel Medina</i>	

**CIUDADES SUMERGIDAS Y CRÓNICAS DEL DESENCANTO** 114

DA PONTE PRA CÁ: POÉTICA DEL DESENCANTO EN LAS CRÓNICAS DE  
FERRÉZ 115

*Arantxa Laise*

ESCRIBIR DESDE LOS MÁRGENES.

TRES CRÓNICAS (SUB)URBANAS A LO LARGO DE UN SIGLO 128

*Margarita Pierini*

VISCARRA CRÓNICO 139

*Alejandra M. López*

**HACER CON LOS HUESOS: LA MEMORIA RECIENTE EN  
CRÓNICAS Y TESTIMONIOS** 151

CRÓNICA Y TESTIMONIO: CÓMO SE CONSTRUYE UN RELATO. UNA HISTORIA  
DE LUCHA Y MILITANCIA EN TUCUMÁN 152

*Exequiel Svetliza*

EL LUCHADOR DE LOS RALOS 165

*Exequiel Svetliza*

UN MODO DE LEER LOS RESTOS DEL PASADO: “LA VOZ DE LOS HUESOS” DE  
LEILA GUERRIERO 184

*Laura Rafaela García*

MEMORIA DEL VEINTICUATRO DE MARZO. UN ENORME GOLPE A LA  
ILUSIÓN 198

*Santos Vergara*

BOGOTÁ, CIUDAD MINADA. CRÓNICA Y VIOLENCIA EN LA ESCRITURA DE  
ALBERTO SALCEDO RAMOS 200

*Ana María Chehin*

TRAUMA, EXPERIENCIA Y POSMEMORIA EN *LA TETA ASUSTADA* DE CLAUDIA  
LLOSA 215

*Mariela Silvana Vargas*

CRÓNICA NARRATIVA ACTUAL: ÉTICA Y MIRADA 231

*Patricia Poblete Alday*

<b>CULTURAS MIGRANTES EN LA CRÓNICA CONTEMPORÁNEA: TURISTA, POPULAR Y KITSCH</b>	243
LA SOMBRA DEL DRAGÓN (O “EL PRECIO DE LOS PRECIOS BAJOS”)	244
<i>Antonella Temporetti</i>	
CRÓNICAS GLOBALIZADAS DE YUCATÁN	247
<i>Martha Barboza</i>	
“LA FORMA EN LA QUE VIVIMOS POR AHORA”. EL DETALLE Y LO FORTUITO EN LAS CRÓNICAS DE JUAN VILLORO	257
<i>María Verónica Gutiérrez</i>	
ENTRE “CACIQUE CATÁN” Y “LAMENTO BOLIVIANO”: TRAZO AUTOBIOGRÁFICO Y CANCIONERO POPULAR	266
<i>Betina Sandra Campuzano</i>	
INVISIBLES, REFUGIADOS Y PASAPORTE EXÓTICO. UN DÍA EN LA ALEMANIA ORIENTAL	279
<i>Anahí M. Salva</i>	
<b>LA CRÓNICA, UNA POÉTICA EN SALTA</b>	287
LA CRÓNICA COMO ESTRATEGIA DISCURSIVA EN PRODUCCIONES CONTEMPORÁNEAS DE SALTA	288
<i>Julieta Colina</i>	
LA LINDA, DESDE LAS PESTAÑAS POSTIZAS	309
<i>Lourdes Agustina Macchias</i>	
CUANDO LOS DIABLOS BAJARON DEL CIELO	313
<i>Santos Vergara</i>	
ANTORCHAS. OTRAS MASCULINIDADES	315
<i>Patricia Patocco</i>	
LOS NUEVOS CRUZADOS DE LA SALTEÑIDAD	317
<i>Daniel Medina</i>	

**A modo de presentación.**  
**La Tibia garra: una nueva cartografía íntima y compartida de la crónica**

Vagabunda, bohemia, arrabalera, con los zapatos enchastrados en el barro de los márgenes y las suelas gastadas de asfalto, con la curiosidad insaciable y perpetua en la mirada y el resto de los sentidos a nervio vivo, con la pulsión primitiva de decir, de contar, de entender. Ante todo, esencialmente humana, la crónica parece tener como hábitat natural la calle y la intemperie, no la comodidad de los claustros ni la sobriedad que impone la academia. Sin embargo, aunque no reniega de su condición plebeya, la crónica hoy goza de un prestigio literario inusitado que la ha llevado a trascender las percederas páginas de los periódicos y volverse, como nunca, objeto de estudio, pese a la resistencia de algunos sectores a pensarla como literaria. Para ser justos con la academia y la crítica, hay que decir que la mirada erudita sobre el género no es una novedad, tal como lo historizó Mónica Scarano en el encuentro desarrollado en Salta en 2017, y cuyo resultado es esta publicación. Tampoco sería justo soslayar la diversidad de posiciones epistemológicas en torno a ella. Lo cierto es que existe un renovado interés por esa textualidad multiforme que denominamos “crónica”.

Hay indicios contundentes de este proceso a partir de la segunda década del siglo XXI. En el año 2010 abre sus puertas en Argentina la Fundación Tomás Eloy Martínez con objetivos similares a los de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano inaugurada en 1996 por el mítico Gabriel García Márquez en Colombia, con clara proyección internacional. Proyectos ambiciosos, que sobrevivieron a sus mentores, instalaron referentes contemporáneos del género que entienden el periodismo como una práctica social cimentada en el compromiso ético con la verdad. Dos años más tarde se editan dos

antologías de crónicas en español *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (2012) y *Antología actual de la crónica latinoamericana* (2012), ambas publicadas por prestigiosas editoriales multinacionales (Anagrama y Alfaguara) y prologadas por reconocidos escritores como Jorge Carrión y Darío Jaramillo. 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, Latinoamérica se juega por la crónica en los dos puntos extremos del mapa. En México, se realiza el “Segundo Encuentro de Cronistas de Indias” que reúne a escritores, críticos y editores de distintas latitudes con el afán de promover la discusión sobre el estado actual del género y su importancia en la confirmación de la identidad latinoamericana. Un encuentro fecundo y profusamente difundido del que surgieron valiosos documentos. Al mismo tiempo, en Argentina aparecen las primeras ediciones de las revistas *Anfibia* y *Tucumán Zeta*, usinas del periodismo narrativo en distintas regiones de nuestro país. En 2013, se inicia la entrega del premio Gabriel García Márquez de periodismo narrativo (continuador del premio CEMEX-FNPI) y la FNPI se renueva estableciendo alianzas económicas que le aseguran el financiamiento de sus actividades. Por estos años se realizaron las primeras ediciones de los premios “La Voluntad” y “Crónicas Interiores”; certámenes que abren el campo de la crónica hacia las provincias argentinas, a la vez que visibilizan la producción de jóvenes y talentosos cronistas. 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. En noviembre de 2017 se inaugura el Festival *Basado en Hechos Reales* con rotundo éxito.

Desde una perspectiva amplia, el encuentro celebrado en junio del año 2017 en la ciudad de Salta



puede inscribirse dentro de esa corriente que impulsa al género, lo visibiliza y somete a constante debate. Durante las jornadas en que transcurrió *La Tibia Garra Testimonial* se alentó el diálogo desde una dinámica de actividades heterogéneas: talleres, mesas de discusión, conferencias, proyecciones, presentaciones, ponencias. Encuentros que se alargaban al calor de un café compartido en un patio amplio, adornado de malvones. La labor que realizan estas prácticas tales como congresos, talleres, seminarios, así como la tarea de fundaciones, editoriales, críticos y editores son fundamentales en la conformación de un campo intelectual en torno a la crónica que motiva reflexiones críticas fecundas sobre los modos de representación de las problemáticas contemporáneas y las tensiones entre literatura, mercado, poder y sociedad.

Pero esa vista panorámica poco nos dice acerca de lo vivido en aquellos días. Nada más alejado a la mirada de la crónica que unas palabras de presentación que, en su afán de análisis, se desentienda de esos detalles. Allá vamos.

Cualquiera que haya participado del carnaval norteño, ya sea en la quebrada jujeña o en las carpas de Salta, habrá conocido la forma particular en qué la gente de esos lugares utiliza el verbo “compartir”. En esos días en que se libera el diablo carnavalero es natural para cualquier visitante sumarse a mesas familiares o ranchadas improvisadas como uno más del grupo. Entonces es cuando el verbo “compartir” se vuelve autosuficiente para explicarse a sí mismo sin importar el qué; como si toda explicación posible se agotara en ese vínculo afectivo circunstancial de ser parte de lo mismo. A quienes pregunten qué están haciendo, por toda respuesta se les dirá: “compartiendo”. No importa si un asado, una jarra de vino, un baile, una guitarreada o una pena. Con compartir basta y sobra para trascender cualquier diferencia y acortar cualquier distancia. No exageramos al decir que algo de esa comunión excepcional tuvo el encuentro entre cronistas, editores, periodistas,

catedráticos, estudiantes y curiosos que supo albergar *La tibia garra testimonial*. “Compartir” fue la clave que reunió a los artífices del hacer de la crónica con los encargados de pensarla; a la crónica modernista con aquella más cercana a nuestros días; a los relatos periodísticos tradicionales con los nuevos lenguajes virtuales y audiovisuales; a la crónica que nos llega de Colombia o de Brasil con la que se produce acá nomás, en las provincias argentinas. Por esos días, Salta fue el epicentro de una cartografía del género que se extiende en el espacio y en el tiempo, como bien lo refleja esta selección de ensayos y de crónicas que dan cuenta de la continuidad de esos, parafraseando a Lemebel, “eslabones de la memoria reciente con sus retratos, atmósferas, paisajes, cicatrices y perlas”.

Si algo ha quedado en claro en las distintas conferencias y mesas que propiciaron el debate sobre el género en esos días, es la convicción de que la crónica ha sido y continúa siendo una de las mejores vías, entre muchas otras posibles, para pensar la realidad de nuestro continente. Fronteriza, mixta, híbrida, elástica, confusa, hasta en sus figuraciones más monstruosas como “ornitorrinco de la prosa” para Villoro o “animal anfibio” para Alarcón, la crónica es un género literario complejo, extremadamente permeable, que habilita la mezcla y yuxtaposición de voces y discursos. Adopta gestos que la acercan al melodrama, la novela, el ensayo, el testimonio, a las estéticas del Kitsch y la cursilería, a la vez que acude a formas que proceden de la cultura popular y la de masas, e incorpora los efectos de la oralidad. Su lugar intersticial está dado no solo por los discursos que llegan desde las esferas literarias o periodísticas, sino también por otros pertenecientes a ámbitos con lenguajes y formatos propios como el performance, el teatro, el cine, la música, el grafiti, la Web.

En la crónica se tejen las voces que no hablan en el relato oficial, las distintas formas de violencia y sus huellas en el presente, las ciudades, los suburbios, las

excentricidades de la historia. En ese discurrir se dirime la condición política del género. Martín Caparrós lo explica con abrumadora claridad cuando destaca el modo en que la crónica, desconfiada y dudosa, se posiciona frente a los medios hegemónicos y presenta a un sujeto que mira y cuenta, al que es posible cuestionar. La crónica, afirma, pone en crisis las certezas, busca nuevas formas de decir, distintas y críticas. Es política, en definitiva, porque busca un lugar de diferencia y resistencia.

El género es un territorio siempre fértil para las discusiones formales que intentan desandar la compleja trama donde se cruzan lo biográfico, lo testimonial y las narraciones orales; lo íntimo y lo público; la literatura y el periodismo; eso que por convención denominamos como “real” y los recursos de la ficción. La crónica pone en jaque las posturas cristalizadas mediante las cuales se identifica “lo verdadero” con “lo real”, y la ficción con lo literario; personajes y narradores se sitúan en el relato desde la ambigüedad que supone el anclaje al referente y su representación textual.

De ahí que la crónica nos convoque y nos siga interpelando. A diferencia de otros eventos académicos donde el género parece estudiarse sobre una mesa de disección, el encuentro ha sido una auténtica celebración de la crónica en sus más diversas y siempre mutantes formas: del periódico al libro, del libro a la Web, de la Web a las pantallas de los televisores. De las formas canonizadas a los discursos emergentes, de los centros hegemónicos a las periferias donde la crónica ha sabido abrirse paso.

Y la crónica, siempre la crónica. En las conferencias, en los debates, en los talleres, pero también en las charlas de café o en las sobremesas regadas de vino; en los recovecos de la Salta adoquinada donde los que comparten tejen nuevas constelaciones y discuten sobre la preeminencia de la empanada: ¿salteña o tucumana? O establecen alianzas para expresarse en contra del sanguiche de milanesa de la capital con sus hojas de

lechuga completas. Y las intervenciones desfachatadas y polémicas de la escritora Lucía Mercado, gran tejedora de memorias tucumanas que, por suerte, llegaban para romper, infalibles, la circunspección de cualquier respuesta hecha. Y los proyectos que todavía no tienen una forma definida, pero que no tardarán en llegar. Y el intercambio permanente de historias, mitologías y videos virales: dictadores, equipos de fútbol, asesinos, cholas luchadoras o cantantes de cumbia. Y los debates acerca de las particularidades lingüísticas del habla popular de cada provincia. Entre risas y anécdotas, en la trastienda del encuentro se traza también una cartografía íntima de la crónica que parece ramificarse y expandirse en un signo inequívoco de su avasallante vitalidad.

Algo de lo que nos ha dejado el encuentro son estos textos donde aparecen amalgamados la pulsión de contar y de analizar lo contado; un espejo metatextual en el que la crónica se mira y se piensa. Pero hay algo mucho más intangible que trasciende a estas páginas y que nos ubica necesariamente en el futuro: el deseo de compartir. El afán de ser parte de esa comunidad a la que nos convoca el género y que nos reunirá en el próximo encuentro, en las aulas, en las calles o en los bares de donde sea que nos toque estar. Con la alegre nostalgia que deja todo carnaval, la de siempre estar volviendo.

ANA MARÍA CHEHIN Y EXEQUIEL SVETLIZA  
MAYO DE 2018

## **Criterios de esta edición**

En este libro, reunimos las experiencias y los debates, las lecturas de relatos y ensayos, las diferentes perspectivas que se sucedieron en el marco del *Encuentro Internacional de Cronistas “De crónicas y ciudades: la tibia garra testimonial”*, a través de una selección de las versiones finales de los escritos compartidos en aquellos días. El encuentro, que se realizó en junio de 2017 en la ciudad de Salta, fue co-organizado por las cátedras “Literatura Hispanoamericana” de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta (Sede Central y Sede Regional Tartagal) y “Literatura Latinoamericana II” de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy, lo que intentó dar cuenta de un posicionamiento “religador” de la región con el país y con el continente. He aquí el primer gesto que esbozó el evento.

El encuentro procuró además sostener tanto una política de extensión al medio como un afán de vinculación interdisciplinaria, por lo que pretendió poner en diálogo los intereses y los formatos de las reflexiones académicas con las prácticas periodísticas, artísticas y etnográficas, a partir de un género huidizo, complejo, inasible, como lo es la crónica urbana. Este es el segundo gesto que hemos intentado mantener en la presente compilación.

Por eso, al igual que sucedió en las mesas de exposición y en los talleres de las jornadas, los capítulos de esta publicación repiten ambos gestos al tallar ensayos académicos con crónicas urbanas, algunas que resultan más periodísticas y otras más cercanas a la literatura. Del mismo modo, reúnen a académicos de distintas procedencias institucionales y regionales quienes se hallan en diferentes momentos de su trayectoria profesional e intelectual. Asimismo, hemos convocamos a cronistas que, desde sus prácticas periodísticas en medios

digitales e impresos de la región, han participado en las discusiones durante las jornadas y que marcan su presencia con sus producciones no ficcionales. También hemos incorporado la escritura de crónicas o relatos en primera persona ensayados por las plumas de estudiantes y graduados en Letras.

Pensamos la crónica como una puerta de acceso a lo real, un modo interpretativo, una escritura que intenta decir “algo” sobre las formas que ordenan el mundo contemporáneo. Tal vez un género que, como pocos, puede arreglárselas para registrar lo que acontece en el presente cuando las categorías mismas de “realidad”, “ficción”, “verdad” se han complejizado. Podríamos arriesgar, parafraseando a Josefina Ludmer, que usamos la crónica para entrar en la fábrica de realidad y, de ese modo, adentrarnos también en las nuevas afectividades y las quebradas subjetividades de este tiempo y este espacio. Pedro Lemebel decía: “Más que una construcción literaria, mi escritura es una estrategia”.

La crónica tiene una larga historia en el continente. Desde el modernismo, en sus orígenes, la crónica exhibe una particular inflexión entre la urgencia periodística y la literatura; inflexión que la vuelve una forma narrativa vuelta hacia lo real, pero además una escritura que se llena de recovecos, de voces, de discursos, a los que el cronista aloja y da un orden —siempre provisorio— para poder testimoniar (en un sentido amplio) el presente. Esto es la tibia garra testimonial de la que nos habla la huérfana voz lemebeliana.

Los ejes de este volumen que actúan como agrupadores de los ensayos y las crónicas seleccionados han intentado mantener algunos lineamientos de los debates que se gestaron en el encuentro: la fundación de estas “pequeñas obras fúlgidas” en la crónica modernista; los avatares de la modernidad; las insoslayables vinculaciones entre el periodismo y la literatura; las relaciones entre las cartografías urbanas azotadas por la pobreza y la violencia, y la escritura de los nuevos

realismos de fines del siglo XX y principios del XXI; las luchas de las memorias recientes y el carácter testimonial de las crónicas; los relatos que se generan a partir de los procesos migratorios y los viajes; las vinculaciones entre las crónicas, las culturas populares y las estéticas de lo kitsch y la cursilería. Entre estas líneas, se cincelan textos de corte académico, apuestas más ensayísticas y autobiográficas, crónicas periodísticas y otras más literarias.


Así, en el encuentro y en esta publicación, quedan engarzadas las perlas y las cicatrices, los retratos y las atmósferas, es decir, aquellas figuras con las que Pedro Lemebel —quien concentra en su producción la literatura, el periodismo y el arte— eslabona la memoria reciente.

B.C. y M.V.G.

"Retratos, atmósferas, paisajes,  
perlas y cicatrices que eslabonan  
la reciente memoria, aún  
recuperable, todavía entumida en  
la concha caricia de su tibia  
garra testimonial".

***Pedro Lemebel***





**La crónica modernista:  
laboratorio de estilo y  
fundación de una escritura**

## **Crónica y modernidad: derivas y precisiones\***

MÓNICA E. SCARANO

*CELEHIS – INHUS*

*Universidad Nacional de Mar del Plata*

Antes de comenzar mi comunicación, quiero agradecer la invitación recibida de las colegas y amigas del NOA (de la UNSa y la UNJu) que organizaron este encuentro. Con ese gesto me han recordado que los lazos afectivos son tan importantes y, con frecuencia, más vitales que los intelectuales, y al mismo tiempo, sin saberlo, me estimularon para retomar algunos proyectos —hasta entonces pendientes— relacionados con la crónica latinoamericana. No puedo evitar vincular esta ocasión con dos generosas invitaciones anteriores de colegas nortañas: la primera, en noviembre de 1999, para participar en un panel sobre el fin de siglo, en un gran encuentro que se realizó en el campus universitario de la Universidad Nacional de Salta, en vísperas del inicio del nuevo milenio (recuerdo muy especialmente las cálidas palabras intercambiadas en esa oportunidad con la siempre presente Elena Altuna), y la segunda, unos años después, por iniciativa de la querida e inquieta Herminia Terrón en agosto de 2006, hace ya casi once años, para dictar un curso sobre crónica latinoamericana de los dos últimos entresiglos y abrir unas Jornadas regionales de profesores de Lengua y Literatura en San Salvador de Jujuy. Casualmente, esa visita coincidió con la celebración de la fiesta de la Pachamama (llegué —recuerdo— el 31 de julio, el día de la limpieza) y venía también con una tarea pendiente que me urgía: estaba finalizando mi tesis de doctorado. No puedo dejar de compartir que lo vivido, desde estas latitudes, en el clima mágico de esa tradición

---

\* Conferencia dictada el jueves 29 de junio de 2007 en el marco del evento *De crónicas y ciudades: la tibia garra testimonial. Encuentro Internacional de Cronistas Latinoamericanos*, en la ciudad de Salta.

ancestral que percibí intensamente viva en nuestro tiempo, ya forma parte de mis recuerdos más entrañables.

En segundo lugar, deseo expresar enfáticamente el entusiasmo que me despierta la concreción de este encuentro sobre un “género” como la crónica, durante largo tiempo discutido y soslayado por gran parte de la crítica literaria tradicional, y precisamente por ello, aunque no suelo complacerme en las tramas autobiográficas, me permitiré ahora recuperar y compartir algunos momentos de mi propia experiencia intelectual en las últimas décadas con la “crónica” como objeto de estudio, ese género híbrido, —insisto— largamente mirado como intruso en el territorio de la literatura por cierto purismo de la crítica tradicional y finalmente homenajado, celebrado y practicado en este evento.

Recordado y dicho esto, me interesa infundirle a las proposiciones y recuerdos que aquí enhebro la tonalidad de una reflexión personal que sin duda es compartida por los integrantes del grupo de investigación *Latinoamérica: literatura y sociedad*, con quienes trabajo en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Estas ideas intentan señalar algunos ejes críticos y aspiran a propiciar el debate de nuevas perspectivas posibles de indagación sobre este género.

Por otra parte, es importante aclarar que no pretendo presentar esta lectura como definitiva y excluyente, sino que, por lo contrario, me interesa más bien sumarla y ponerla en diálogo con otras lecturas posibles que tal vez difieran del lugar desde donde leo, miro y pienso la crónica de la América nuestra.

### **Un poco de historia...: una crónica del estudio de la crónica en Argentina**

La primera parte de mi trabajo se acerca a lo que se podría describir como una suerte de crónica del ingreso de la crónica —tanto de la teoría como de la práctica—, en su condición de texto literario fronterizo y de objeto crítico,

en el campo de los estudios literarios latinoamericanos. De eso se trataba: de admitirlo en los confines de la literatura. Desde mi lugar particular de enunciación, y con la marca provinciana que nos distingue de otros lugares más centrales de la cultura rioplatense y bonaerense, o del corredor atlántico, creo imprescindible recordar algunos hitos y nombres que fueron significativos —al menos en mi biografía— para que la crónica fuese cobrando visibilidad como género, tipo textual o trama discursiva en el ámbito de la literatura, no demasiado proclive en esos años —insisto— a ingresarla en sus dominios.

En orden cronológico, en octubre de 1987, Susana Rotker (radicada por esos años en Bs.As., donde escribió gran parte de sus dos libros insoslayables sobre la crónica modernista, ambos publicados finalmente en 1992) dicta en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata un seminario intensivo sobre literatura y periodismo en América Latina (desde el modernismo al *boom*), con un corpus que comprende desde algunas crónicas de Sarmiento, unos textos poco difundidos de Martí y de otros modernistas hasta la inolvidable crónica de Gabriel García Márquez, “Caracas sin agua”, entre otras. Unos años más tarde, en 1994 y 1999, los seminarios de posgrado que dicta Oscar Terán en esa misma Facultad sobre positivismo, modernismo cultural y modernización en Latinoamérica, nos ponen en contacto con volúmenes de crónicas hasta entonces desconocidos que habían sido escasamente reeditados o que, si lo fueron, casi no circulaban en ámbitos académicos periféricos ni formaban parte del canon escolar ni eran incluidos en los programas universitarios de literatura latinoamericana (me refiero, por ejemplo, a textos como *Peregrinaciones* (1901) de Rubén Darío —hace apenas unos años, un libro rescatado del olvido—). Por obra de la curiosidad estimulada por la lectura, esos seminarios nos han invitado a emprender nuevas búsquedas y a tomar contacto con textos prácticamente olvidados como las *Crónicas del bulevar*

(1903) del argentino Manuel Ugarte, por mencionar solo un caso. Una vez más, nos enfrentamos con materiales impuros, fronterizos, híbridos, contaminados, que nos colocaban ante el dilema de cruzar o no el límite de lo estrictamente literario para ingresar a un dominio borroso, de fronteras lábiles, y desbordante de incitaciones y cuestionamientos. Por último, en 1997, Julio Ramos dicta en Mar del Plata otro seminario de posgrado sobre estética y política en textos latinoamericanos. Unos años antes había publicado su libro clásico y medular sobre este cruce entre estética y política, entre literatura y periodismo, en nuestra literatura subcontinental: *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, un libro que es el resultado de la reescritura de lo que fue originariamente su tesis doctoral, en el que proponía aquel eje como articulador de su estudio. Al igual que Rotker, el análisis de Ramos toma como centro y punto de partida la producción cronística de José Martí. Por cierto, en ambos se reconoce la huella del magisterio ineludible de Ángel Rama, su mentor, y en definitiva son ellos, además de Aníbal González, quienes más han contribuido, en las últimas décadas del siglo XX, al estudio crítico de la crónica latinoamericana, abriendo camino para las investigaciones futuras.

En ese lapso, se vuelven cada vez más visibles y frecuentes tanto el acercamiento crítico a esa textualidad como la incorporación de esos materiales híbridos en el campo de lo que pensamos o reconocemos como “literario”. Al redescubrir y estudiar las crónicas modernistas, especialmente las de Martí, Susana Rotker le hace justicia a una parte importante de la producción literaria que cambió radicalmente la prosa latinoamericana y señala que ese rescate, después de un siglo de indiferencia, es el que permite rastrear en la crónica el impacto que producirá la modernización en el sistema cultural de esa época (cfr. Rotker 2002: 278). Y, a continuación, la autora hace explícito un interrogante provocativo acerca de esta

“nueva escritura fundacional”: ¿cómo entender que una nueva literatura surja desde las páginas de un periódico?

En síntesis, una cuestión que ya se insinuaba como eje o tema relevante en las agendas educativas de los sesenta y setenta, que sin duda se instala con creciente interés e intensidad en nuestro país, desde la recuperación de la democracia en los ochenta, y gana terreno de la mano del género del testimonio (Walsh, Barnet, Menchú, Levrero son algunos de los autores cuyos textos son revisitados o rescatados en esos años). Ya avanzados los noventa, en el ámbito del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la UNMdP, con los primeros seminarios de grado que comenzamos a dictar anualmente con otros docentes de mi equipo de investigación, con una frecuencia anual, se logra incorporar esta temática y estos materiales con mayor regularidad en los contenidos del plan de estudios del profesorado y de la licenciatura en Letras (en espacios curriculares como Crítica Cultural, seminarios del área y Taller de otras textualidades) y, a la vez, se va ampliando un corpus de textos y autores de los dos últimos entresiglos (Martí, Darío, Gómez Carrillo, Ugarte, Nervo, Rodó, Ingenieros, Mariátegui, Salvador Novo, Carpentier, Sarduy, Poniatowska, Monsiváis, Lemebel).

Este conjunto de lecturas nos permitió poner en diálogo esas dos instancias temporales y conectar dos momentos fuertes de la crónica latinoamericana en un movimiento que debo reconocer como, por lo menos, inusual. Ese proceso ha quedado testimoniado en las publicaciones de nuestro grupo, en particular en los cuatro volúmenes que reúnen los materiales y resultados de nuestra perspectiva de lectura acerca de las relaciones entre la literatura y el periodismo en el marco de la cultura del fin de siglo, especialmente en ciertos momentos clave de la producción literaria latinoamericana de los siglos XX y XXI: la antología *Espacios y figuras urbanas. Selección de crónicas latinoamericanas* (2002), que compilé con Graciela Barbería, el volumen *“Decirlo es verlo”. Literatura*

*y periodismo en José Martí*, y los trabajos críticos reunidos en dos libros colectivos: *Senderos en el bosque de palabras. La literatura como espacio de interacción (Latinoamérica, siglos XIX y XX)* (2006) y *Escenas y escenarios de la modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina* (2013). Quiero destacar, además, que esta producción fue pensada, en gran medida, en función del dictado de cursos y seminarios, con la finalidad práctica de poner en circulación materiales de difícil acceso, para divulgar trabajos de seminario y compartir trabajos críticos nacidos en el marco de proyectos de investigación sobre textos literarios y periodísticos de autores latinoamericanos, desde fines del siglo XIX hasta nuestros días, en relación con la noción de modernidad y el proceso de modernización sociocultural de nuestros países, con las dilaciones, tensiones y discontinuidades propias de su devenir histórico.

Es así como, a partir de esa experiencia de trabajo que lleva ya cerca de dos décadas, se ha ido consolidando una zona de preocupación e interés crítico común alrededor de la crónica, lo que nos ha permitido plantear una serie de cuestiones ligadas a la subjetividad moderna, la modernización sociocultural y la cultura urbana, posicionarnos frente a ella es introducir ciertas “precisiones” necesarias en el curso de las sucesivas investigaciones, sin descartar otras miradas con las que nuestras posturas sin duda dialogan o polemizan, desde la aceptación o confrontación de diferentes puntos de vista, énfasis e intereses. En el curso de este proceso, hemos tomado conocimiento en Argentina de otros equipos de investigadores en el área de los estudios literarios latinoamericanos que sostenían una mirada similar a la nuestra como el de Elena Altuna y Amelia Royo en la Universidad Nacional de Salta, y el de Carmen Perilli en la Universidad Nacional de Tucumán.

En este punto, me interesa señalar que, desde nuestra perspectiva, caracterizamos la crónica como un género discursivo (en términos muy amplios que exceden

la tradicional división tripartita) que rompe con las prácticas históricas, sociales y culturales de producción, circulación y recepción textual, surgidas en contextos coloniales que suponen acciones en un marco institucional muy diferente, pese a que muchos rasgos y prácticas persisten como elementos residuales durante la vida independiente, como rémoras con las que la modernidad latinoamericana se complejiza y se tensa aún en nuestros días. Dicho de otro modo, desde esta postura, no privilegiamos el estudio o la búsqueda de la pervivencia de la crónica de Indias en la crónica moderna; por lo contrario, nuestro interés está puesto en perfilar y profundizar en el estudio de la crónica periodística en términos modernos, tal como surgió en sociedades en vías de emancipación o emancipadas o que no lo eran formalmente, pero con deseos de serlo de verdad.

En este sentido, podemos definir la identidad discursiva de la crónica periodístico-literaria como la “reconstrucción *literaria* de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas” (Monsiváis, 1980: 13). Por otra parte, Aníbal González apela a una imagen muy ilustrativa cuando plantea la dificultad que ha encontrado la crítica para definirla formalmente en términos precisos: “Y por último, ¿cómo empezar a definir un género en prosa que parece caracterizarse por su indefinición? La crónica modernista se desliza, inasible como una gota de mercurio, por el cedazo de la crítica” (62). Anadeli Bencomo añade a esta descripción otros elementos relevantes, al caracterizarla como “un texto generalmente breve que aborda preferentemente la representación de temas, sucesos y personajes cotidianos, para construir una imagen de la cultura y las prácticas sociales de determinado momento” (13), cuya marca más saliente es la hibridez discursiva. Las definiciones ya clásicas y muy difundidas de Susana Rotker y Julio Ramos también se ubican en esa misma línea.



Por otra parte, como lo anticipan estas descripciones, nuestra postura toma distancia de otra deriva muy frecuente en las miradas críticas más recientes sobre la crónica, que la perfila como un género posmoderno. De ahí, la necesidad de una nueva precisión: la expansión de la noción de ‘modernidad’ con la que leemos los textos incluidos en nuestros proyectos nos obliga a procesar los sucesivos cambios que advertimos en las más diversas modulaciones enunciativas con que se cultiva el género en las últimas décadas, como fases nuevas y, en gran parte, contradictorias, propias de la dinámica de desarrollo que describe Marshall Berman cuando reflexiona sobre la experiencia moderna en su ya clásico *Todo lo sólido se desvanece en el aire...* (1982), siguiendo la misma línea en que Habermas caracteriza la modernidad como un “proyecto inconcluso”. Berman sostiene que la modernidad es “una forma de experiencia vital —la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida— que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo de hoy” (1) y describe la vida moderna como “una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia” (1). Y agrega: “Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos todo lo que somos” (1). Resumiendo, entendemos aquí el concepto de “modernidad” en términos dialécticos (Rama) o contradictorios (Bueno), o con una clara marca de conflicto, heterogeneidad, desigualdad, desencuentro, descontento (Rama, Ramos, Cornejo Polar, Bueno).

Desde nuestro punto de vista (y aclaro que hablo en plural, porque reconozco mi deuda con las reflexiones de otros colegas de mi grupo de investigación) y obviamente en relación estrecha con mi área de

especialización —los estudios críticos de la literatura y cultura latinoamericana, en particular en el siglo XIX y sus proyecciones hasta nuestros días— me propongo aquí señalar algunos ejes de una relación entre “crónica” y “modernidad” en ese contexto, una relación que por cierto excede los límites de este trabajo, pero en la que es posible encontrar ciertos nodos o zonas productivas que merecerían ser reexaminadas y revisadas por la crítica actual.

### **Exploraciones críticas**

Hasta aquí, la experiencia personal y grupal en relación con la crónica moderna. El propósito de la exploración que me interesa compartir apunta a introducir algunas derivas que indican posibles líneas críticas productivas sobre la dupla de los dos conceptos complejos que sirven de eje para nuestra propuesta, partiendo siempre del recorte de autores y textos que realizamos y sin la pretensión de ser exhaustivos ni de agotar el repertorio de cuestiones teórico-críticas que se pueden inventariar en torno a aquellos. Desde ese corpus, encontramos tres ejes que despiertan nuestro interés y que se nos anuncian productivos para indagar la crónica latinoamericana en sus diversas articulaciones hasta nuestros días.

#### *a) Crónica y experiencia metropolitana*

Desde sus inicios, durante el modernismo, el espacio discursivo de la crónica latinoamericana se ocupó de explorar la irrupción y los cambios de la ciudad moderna desde una “sensibilidad amenazada”, característica de aquel fin de siglo (Montaldo). Si nos concentramos en el objeto que captura la atención del cronista en esos textos, tanto los temas y tópicos como los asuntos y motivos con los que trabaja, y las escenas, vivencias e impresiones que elige y recorta, advertimos fácilmente que buena parte del corpus elegido llama la

atención sobre el acuerdo y el interés implícito entre los escritores latinoamericanos que están en Europa a fines del XIX y en las primeras décadas del XX, por referir y representar las grandes urbes europeas, sobre todo París, no solo como metrópoli central en relación con otras capitales europeas sino como lugar privilegiado de referencia contrastiva respecto de las capitales latinoamericanas. La capital francesa es considerada en esos años el centro de la cultura occidental y el lugar de reunión y de resguardo indiscutible tanto para los artistas que buscan refugiarse en ella como para los latinoamericanos que viajan o se exilian en Europa y se reconocen en París como “ciudadanos del mundo”, como efecto de la seducción de la ciudad cosmopolita<sup>1</sup>, en una época en que también Nueva York se perfila como urbe central en el marco del auge de los procesos modernizadores. Sin embargo, no podemos dejar de registrar, ya en aquel cambio de siglo, los signos del resquebrajamiento de la imagen idealizada de la ciudad luz, que se advierte en las luces y sombras que opacan los brillos con que se la describía mucho antes del primer viaje de Darío a Europa, como se advierte en el contraste de las visiones de las primeras y últimas crónicas de Rubén Darío, en la primera parte de *Peregrinaciones*, antes y después de la Exposición Universal de 1900.

En visiones compartidas o diversas, pero en diálogo, las crónicas urbanas que estudiamos traducen una mirada que percibe las urbes como grandes centros metropolitanos (París como lugar mágico, cosmopolita y de agitación política y social; Nueva York como un monstruo que fascina y devora en la visión martiana, o la “capital del cheque” como la nombra Rubén Darío), se detienen a menudo en la descripción minuciosa de los barrios (el

---

<sup>1</sup>Aludimos al carácter cosmopolita característico de la ciudad luz que esta asume en la segunda mitad del siglo XIX como resultado del proyecto modernizador integral que se inició bajo el impulso de Napoleón III durante el Segundo Imperio (1852-1870) y fue llevado adelante por el barón Haussmann.

barrio chino en la crónica martiana, el *faubourg* parisino en algunas darianas, el barrio judío en París en las de Carpentier, por mencionar solo algunos ejemplos), o en las innumerables escenas callejeras y los lugares públicos que le dan a cada ciudad una fisonomía particular y promueven una construcción identitaria (“Coney Island” de Martí, “Chapultepec” y “Xochimilco” de Poniatowska, entre otras), la presentación de un “mundo otro”, mundializado (exposiciones universales, museos, salones de arte que anticipan lo que Renato Ortiz describe como la “mundialización de la cultura”)<sup>2</sup>, y el armado de una genealogía estética, a modo de catálogo literario y artístico, que a menudo confronta y transgrede el propuesto por el discurso académico oficial.

Con un origen diferente de las ciudades modernas europeas, nacidas del borramiento del ámbito rural, nuestras ciudades latinoamericanas son contempladas como el efecto de la avanzada del poder real durante la conquista y la colonización, a la que se suma la inscripción de la ciudad europea en las primeras décadas del XX, y ostentan —en palabras de Raymond Williams— una “forma histórica específica” (68). Esto marca y explica las diferencias y contrastes que se advierte en la mirada de nuestros escritores-cronistas respecto de las capitales y los grandes centros urbanos latinoamericanos, especialmente los de sus países de origen.

Hacia los años treinta, el paisaje urbano latinoamericano se modifica una vez más: con la

---

<sup>2</sup>Entendemos, en palabras de Renato Ortiz, que “... la mundialización de la cultura y, en consecuencia, del espacio, debe ser definida como transversalidad”. Y agrega: “Puedo así matizar algunas ideas —cultura-mundo, cultura nacional, cultura local— como si constituyesen una jerarquía de unidades estancas que interactúan entre sí. Las nociones de transversalidad y de atravesamiento permiten pensarlas de otra forma. De esta manera sostengo que no existe una oposición inmanente entre local/nacional/mundial. Esto lo percibimos al hablar de lo cotidiano [...] Tanto lo nacional como lo mundial sólo existen en la medida en que son vivencias” (1998:61).

reurbanización aparecen nuevos sujetos y nuevos hábitos, irrumpe la multitud trabajadora y paseante en las calles y en los eventos y lugares públicos, y al mismo tiempo la letra registra, denuncia y confirma las señas de una modernidad anhelada y una modernización en parte vigente, pero incompleta, desigual, “bipolar, tensa y cíclica”, ante la cual se renuevan, como acertó a enunciar Pedro Henríquez Ureña bajo la siguiente fórmula: “el descontento y la promesa” (104), que Raúl Bueno expande como “el descontento de no haberla aún alcanzado y la promesa de poder lograrla en un futuro próximo” (10).

Durante los años cincuenta, la experiencia política otorga a estas circunstancias una importante centralidad social: la presencia de los actores sociales se incrementa en las ciudades, en tanto que se observa un creciente aislamiento con respecto a las zonas centrales. Las nuevas multitudes configuran otro tipo de territorialidad en los suburbios y en los cordones periféricos de los espacios urbanos, y a partir del armado de esas territorialidades, articulan mediáticamente sus expresiones con las de otros grupos sociales más disímiles a los que se suele identificar como “marginales” en el lenguaje de las ciencias sociales, durante los años sesenta, y como “sectores informales”, en los ochenta. Y en nuestros días, las tipificaciones se han sofisticado aún más: “indigentes”, “bajo el nivel de la pobreza”, “desocupados”, “precarizados”, “sin techo” (*homeless*), “en situación de calle”, etc. En todos los casos, la crónica no desatiende a estos nuevos sujetos sociales que pueblan los escenarios urbanos e intervienen no solamente en los espacios periféricos.

En este escenario, los medios se sitúan —en la perspectiva de Jesús Martín-Barbero— en el ámbito de las mediaciones, en un proceso de transformación cultural en el que, a partir de los años veinte, tuvieron un papel importante. En el marco de la modernidad que incorpora “cultura de masas”, las masas populares urbanas y parte de la población rural acceden a nuevos niveles de vida e

ingresan gradualmente al universo del bienestar, el ocio, el entretenimiento, el consumo, que hasta entonces eran privilegios de las clases burguesas y aristocráticas, y de los que la crónica se hará cargo. Aquí encontramos oportuno el incursionar en los vínculos que los cronistas, ya sean intelectuales, periodistas o escritores, establecen con las nuevas tecnologías propuestas por la modernización a lo largo de las últimas décadas, y considerar el modo en que la escritura mediatiza la inclusión de una serie de espacios, figuras e imágenes que vinculan el desplazamiento físico por la urbe con el de la mirada, al atravesar los ejes de sentido propuestos por cada texto.

*b) Heterogeneidad y modernidad alternativa o regional*

En el proceso de desarrollo de la producción cronística, la conformación discursiva heterogénea que Julio Ramos describe como una condición peculiar de la crónica periodística moderna latinoamericana, logró finalmente imponer sus fueros frente a la hegemonía de los géneros puros<sup>3</sup>, encontrando su correlato en la heterogeneidad sociocultural que penetraba en el proceso modernizador.

Tanto Raúl Bueno como Guillermo Mariaca Iturri insisten en entrever modalidades enunciativas que se desvían y confrontan con la modernidad metropolitana central para “enfrentar sus encrucijadas sin caer en la trampa de su seducción” (Mariaca, 2007: 133). En este punto es posible indagar en las características y propuestas diferenciales que, a partir de esta relación, se plantean. Creemos interesante recuperar en esta instancia la reflexión conciente y responsable que introduce Raúl Bueno en relación con la dificultad de sostener con certeza

---

<sup>3</sup> Recordemos la metáfora con que Juan Villoro describe la crónica: “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” (Villoro citado por Darío Jaramillo, 2012: 15).

las posibilidades reales de concretar la utopía de la cultura latinoamericana como convivencia armoniosa de lo diferente, y como “totalidad sin conflictos”, a pesar de lo extremadamente atractivo que puede resultar ese “sueño de inigualable belleza moral”, a cuya continuación sin embargo no se resigna a renunciar (Bueno, 2010: 90).

En esta línea que reivindica la diversidad cultural, esa utopía vigente que aún atesora identidades alternativas que sus dueños consideran entrañables, se pueden reconocer los aportes que realiza la crónica latinoamericana ligada a una “experiencia histórica metropolitana”, donde la modernidad es vivida como diferencia por la alteridad y el antagonismo periférico en América Latina, en otras palabras: como “modernidad regional” históricamente específica, cuyos procesos constituyen su “regionalidad” como potencialmente autónoma, que inevitablemente se ha alimentado de “aporías impertinentes cuyas encrucijadas arrastran como deslumbramiento pero también como condena” (Mariaca, 2007: 135-137).

Desde una perspectiva complementaria que apuesta a la diversidad, sin que esto signifique propiciar la prolongación del conflicto, y toma distancia de una defensa acrítica de la modernidad global, a cuyos beneficios materiales no renuncia, Raúl Bueno opta por una “modernidad alternativa”, que discute las hegemonías y la razón que se impone como única, buscando aliviar las tensiones de la “ciudad heterogénea” (100).

*c) La crónica moderna como forma estética y archivo cultural*

Por último, en el marco de un proceso actualmente en curso y tomando en cuenta lo previamente reflexionado e intercambiado (y, entonces, aprendido) en los seminarios de posgrado que dictamos sobre este tema, surgió la propuesta de las crónicas urbanas latinoamericanas con las que trabajamos como “archivos

estéticos” de la modernidad, con un valor no meramente documental sino de *monumento* o *archivo estético de cultura*. Nuevamente cobra relevancia el análisis de la composición y las formas que presentan los textos, en relación no solo con la situación de enunciación sino con el contexto editorial en el que se inscriben. Por otra parte, hay que tener en cuenta que la subjetividad que da forma y archiva valiéndose de la letra (escritura), en muchos casos, acompañada por la imagen gráfica, enmascara la mirada (percepción) y reproduce sus marcas y mecanismos para apelar a la “comunidad lectora” en un sentido amplio del término (si atendemos a la variedad de soportes involucrados).

En esta línea de incursión en el territorio de la crónica nuestra, importa examinar cómo el discurso cronístico formaliza un intercambio simbólico entre la subjetividad de quien habita el espacio de las ciudades, que despliega formas de sociabilidad y se relaciona con los medios de comunicación, revisar los legados de la modernidad y preguntarse cómo se registran en la escritura las nuevas sensibilidades generadas en el marco de la progresiva industrialización de la cultura. Del mismo modo interesa focalizar lugares de inscripción de estos textos-archivos culturales que se ocupan de registrar zonas silenciadas de la sociedad contemporánea (objetos, sujetos, sucesos, escenas) en el marco de la cultura urbana de algunas capitales, ciudades e incluso parajes en Latinoamérica, considerando que la mundialización de la cultura permite y promueve la circulación de estos textos no solo en publicaciones periódicas o volúmenes antológicos sino en revistas digitales, blogs, sitios virtuales, de acceso mucho más masivo, que hacen visibles lugares hasta hace poco inexistentes, sorteando los artilugios del mercado o los intereses que arbitran temas, modos, perspectivas y posibilidades de acceso.

En sus textos, los cronistas trazan una cartografía urbana de acuerdo con lo que Julio Ramos denomina la “retórica del paseo”, siguiendo a de Certeau,



para aludir a la descripción minuciosa de los ritos y las costumbres practicadas durante el tiempo libre, y focaliza su mirada en la figura del *paseante* y el *turista urbano*, y más recientemente en los nuevos sujetos que habitan los nuevos paisajes citadinos, como el *vagabundo anómico*, cuyo deambular pasa a ser una suerte de “oficio” que, al margen de toda institucionalización comunitaria, se desplaza desde la periferia hacia el populoso centro urbano. Al mismo tiempo, actualizan los vínculos entre los sujetos y sus prácticas, revisan las nuevas características de la vida urbana y aventuran el impacto que estos cambios en curso podrán producir en un futuro próximo. Por otra parte, hay que advertir cómo, desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, las imágenes de los actores sociales y los espacios urbanos atemperan esa monumentalidad y el movimiento de la descripción reúne los sitios y enfoca las cuestiones más simples de la cotidianidad, aquellas con las que los habitantes de las ciudades están en contacto diariamente. En este contexto, dentro del proceso desigual y desencontrado de modernización sociocultural de nuestros países, la crónica refuerza su inscripción en los medios de prensa gráfica y audiovisual, y actualmente con cada vez mayor impacto en el ciberepacio, mientras se consolida como un espacio discursivo privilegiado para registrar e intervenir en el debate identitario, desde distintos criterios de reagrupamiento y armado de las afiliaciones de diversa índole y alcance. Y es en este sentido que opera y emerge como discurso complementario a la cultura letrada, ya ligada a la producción narrativa desde los años del *boom* de la literatura latinoamericana. Desde entonces o tal vez unos años antes, se profundiza la distancia respecto de la referencialidad propia del discurso periodístico, que ya se advierte en los escritos de comienzos del siglo XX.

En efecto, la proliferación de nuevas formas de desplazamiento y comunicación y el proceso de incipiente industrialización de la cultura ya iniciado en el entresiglo XIX-XX junto con las flamantes formas de reproducción

tecnológica de la letra y la imagen, propician la renovación y actualización de los medios y formatos expresivos que ofrecen a la población una mayor movilidad y favorecen que la ciudad ofrezca un nuevo rostro y se presente no solo como una gran vidriera sino como el escenario de esas transformaciones. Como señala Raymond Williams:

Podemos ver de qué manera ciertos temas del arte y del pensamiento se desarrollaron como respuestas específicas a los nuevos tipos de ciudad decimonónica en expansión y luego, como punto central de análisis, observar cómo atravesaron una diversidad de transformaciones artísticas reales, respaldados por universales estéticos recién propuestos (y competitivos) en ciertas condiciones metropolitanas de principios del siglo XX: el momento del arte moderno (59).

Para finalizar, retomaré una imagen que el argentino Manuel Ugarte desliza en su caracterización de la crónica del entresiglo XIX-XX, en la que, pese a haber sido pensada a propósito de la crónica parisina finisecular, con cierto énfasis crítico y salvando las distancias temporales que la alejan de su posterior devenir en estas latitudes hasta el presente, puede ilustrar con elocuencia la relación entre la percepción del cronista y ciertos rasgos comunes de las distintas fases de la modernidad, especialmente en lo referido a la temporalidad, que impactan en la escritura de la crónica latinoamericana hasta nuestros días, en sus sucesivas actualizaciones y readaptaciones. Escribe Ugarte: “Están condenados a verlo todo desde la ventanilla del tren. [...] Su misión de *cinematógrafos vivientes*, les obliga a cambiar sin reposo y a pasar de una actitud á [*sic*] otra, sin más lazo de unidad

que la ironía”<sup>4</sup> (113). Continuando con esa función e interactuando con nuevas formas más sofisticadas, los nuevos cronistas siguen ejerciendo su oficio, el que permite que la letra, desde su espacio discursivo abierto a otros soportes y textualidades, siga permeando la memoria, rediseñando la ciudad e interpelando a los lectores, ya en el nuevo formato del volumen, posterior a su publicación en el soporte inicial de la hoja del periódico o en un programa de radio, ya en un *blog* o en un sitio en Internet, desarticulando el carácter oficial del libro impreso y haciendo visibles los contornos más dolorosos y los problemas más acuciantes de nuestras sociedades: la alienación, la indigencia, los daños ambientales, la marginalidad sociocultural y económica, la banalidad mediática, entre otros tantísimos flagelos que aún hoy persisten.

### **Bibliografía**

- Bencomo, Anadeli (2002), *Voces y voceros de la megalópolis: la crónica periodístico-literaria en México*. Madrid, Vervuert.
- Barbería, Graciela – Scarano, Mónica (comp. y pról.) (2002), *Espacios y figuras urbanas. Selección de crónicas latinoamericanas*. Mar del Plata, E.Balder/UNMDP.
- Berman, Marshall (1989), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Bs. As., Siglo XXI.
- Bueno, Raúl (2010), *Promesa y descontento de la modernidad. Estudios literarios y culturales en América Latina*. Lima, Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Calinescu, Matei (2003), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia. Decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid, Tecnos.
- Cornejo Polar, Antonio (1994), *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Horizonte.

---

<sup>4</sup> Las cursivas son nuestras.

- Fritzsche, Peter (2012), Berlín 1900. *Prensa, lectores y vida moderna*. Madrid, Siglo XXI.
- González, Aníbal (1983), *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, José Porrúa Turanzas.
- Le Goff, Jacques (1991), *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona –Bs.As., Ediciones Paidós.
- MariacaIturri, Guillermo (2007), *El poder de la palabra. Lacrítica cultural hispanoamericana*. Santiago, Tajamar Editores.
- Martín-Barbero, Jesús (1991), *De los medios a las mediaciones*. México, Ediciones G.Gili.
- Monsiváis, Carlos (1980), *A ustedes les consta: antología de la crónica en México*. México: Era.
- Ortiz, Renato (1998), *Otro territorio*. Bogotá, TM Editores.
- Rama, Ángel (1974), "La dialéctica de la modernidad en José Martí", *Estudios martianos. Seminario José Martí*. Puerto Rico: Ed. Universitaria.
- \_\_\_\_\_ (1985), "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)", en *La crítica de la cultura en América Latina*. Selección y prólogo por Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez. Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 82-96.
- Ramos, Julio (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Siglo XIX.
- Rotker, Susana (2002), "Aventura y transgresión de una escritura y una lectura", en Pedro Pablo Rodríguez (compil. y prólogo). *El periodismo como misión*. La Habana, Pablo de la Torriente editorial, pp. 278-285.
- \_\_\_\_\_ (1991), *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana, Casa de las Américas.
- \_\_\_\_\_ (1992), *La invención de la crónica*. Bs.As., Letra Buena.
- Scarano, Mónica – Barbería, Graciela (eds.)(2013), *Escenas y escenarios de la modernidad. Retóricas de la modernización urbana desde América Latina*. Mar del Plata, Ediciones Suárez – UNMdP.

\_\_\_\_\_ (2003), “Decirlo es verlo”, en *Literatura y periodismo en José Martí*. Coord. y estudio preliminar de M. Scarano. Mar del Plata, Estanislao Balder / UNMDP.

\_\_\_\_\_ (coord.) (2006), (En colaboración) *Senderos en el bosque de palabras. La literatura como espacio de interacción (Latinoamérica, siglos XIX y XX)*. M. Scarano (ed.). Mar del Plata, Ediciones Suárez / CELEHIS-UNMdP. ISBN 10: 987-1314-11-6.

Ugarte, Manuel, “La crónica en Francia”, en Barbería – Scarano, ob. cit., pp. 113-117.

Villoro, Juan (2005), *Safari accidental*. México, Joaquín Mortiz.

Williams, Raymond (1997), *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Compilación e introducción de Tony Pinkney. Bs.As., Manantial.

**Rubén Darío y la imagen en la estética  
modernista: una aproximación a las crónicas  
'Films de París' de *Todo al vuelo* (1912)**

CLARA AVILÉS

*Universidad Nacional de Mar del Plata*

Hay algo de inarticulado, de desgranado, de 'discreto' (el que a 'concreto' se opone), de invertebrado en el decir y exponer de Darío. [...]

Lo he dicho al principio: es cinematográfico, hasta en el titular de las imágenes que se suceden.

Difícilmente se ve el principio de continuidad bajo ellas. Las frases se suceden, sobre un mismo asunto, asociadas sin duda; pero no nacen unas de otras.

*Miguel de Unamuno*

Rubén Darío participa en el diario *La Nación* de Buenos Aires de modo continuo –salvo leves intermitencias– por casi veinticinco años, hasta el año de su muerte. En sus inicios, comienza como colaborador allá por el 15 de febrero de 1889, pero no es sino tres años después en 1892 que se incorpora como corresponsal hasta 1916. Las crónicas y artículos escritos para el diario bonaerense son especialmente significativos dentro de su obra por la relevancia que tuvieron en la constitución del primer movimiento hispanoamericano de letras (Zanetti, 2004: 7). Tanto es así que gran parte de ellos serían luego recopilados en una serie de volúmenes, como sucedió con *España Contemporánea* (1900), *Peregrinaciones* (1901), *La caravana pasa* (1902), *Tierras Solares* (1904), *Opiniones* (1906), *Todo al vuelo* (1912), entre otros.

Hacia enero de 1910, Darío comienza a publicar en *La Nación* una serie de poco más de cuarenta crónicas,

todas ellas tituladas “Films”. Las había de diverso estilo: “Films de la Corte” –con una totalidad de cinco–, “Films de travesía” –una–, “Films habaneros” –tres–, “Films de viajes” –cuatro–, “Films catalanes” –una–, “Films” a secas– y “Films de París” –veintiocho–. Cada una de ellas constituye, a su vez, una serie de –en su mayoría– tres piezas –podían ser también dos o cuatro– relacionadas entre sí, por lo que la cantidad de filmes supera el centenar.

De la misma manera, un importante número de las crónicas incluidas en la sección titulada originalmente “Films en París” fueron publicadas en el diario porteño, y luego reunidas en un volumen antológico bajo el nombre “Todo al vuelo” (1912), publicado en Madrid. En esta oportunidad, el trabajo se propone elaborar un análisis discursivo de la crónica “Skating ring al aire libre”, publicada por primera vez en aquel diario el 30 de septiembre de 1910. El objetivo es indagar en la moderna concepción de la crónica a la manera de un film, como así también problematizar la importancia de la interacción –y los procedimientos involucrados– entre la imagen cinematográfica y la letra en la estética dariana.

Como es conocido, Rubén Darío escribe en sus crónicas sobre asuntos diversos, siempre teniendo presente al lector a quien se dirige, el lector del propio Darío, pero, sobre todo, el lector del diario *La Nación*<sup>5</sup>. En esa época dicho periódico pretendía ofrecer a su público información sobre las novedades mundiales –sobre todo europeas– y nacionales. Este marco delineaba el tipo de destinatario al que debía cautivar el cronista: el lector moderno y educado<sup>6</sup>. Los temas tratados serían de lo más

---

<sup>5</sup>Numerosos de los escritos publicados en el diario –la mayoría– contaban únicamente con las iniciales del autor o no estaban firmados.

<sup>6</sup>Sobre el público agrega Montaldo: “[Darío] también había empezado a interpelar a los nuevos públicos, los que recién accedían a la escritura y la lectura, que comenzaban a tener sus canales (revistas y colecciones populares)” (14).

variados y versarían sobre asuntos vinculados a la vida cotidiana, la actualidad y, por supuesto, la política. Los viajes, de este modo, funcionaron como un motor de escritura en la poética dariana, al punto de que Graciela Montaldo, en la “Introducción” a la antología de crónicas cosmopolitas darianas titulada *Viajes de un cosmopolita extremo*, llega a plantear: “Viajes y libros se entremezclan y definen las dos experiencias a través de las cuales se accederá a lo moderno: la tradición de lo escrito y la puesta en escena del intercambio con las diferencias”(15). En ese prólogo la autora propone un recorrido de lectura de las crónicas de viaje en función de tres ejes. Uno de ellos está centrado específicamente en un fenómeno que atraviesa la breve crónica que aquí nos proponemos analizar: el ocio. Puntualmente, la crítica propone la idea de “Espectáculo” y allí agrupa las crónicas que Darío le dedica a “una gran variedad de formas de diversión pública y que responden a su interés por explorar la cultura masiva” (28).

*Todo al vuelo* fue entonces el título que recibió la recopilación de una serie de relatos urbanos de la vida en París. Dentro del corpus dariano de crónicas, las de viaje son especialmente heterogéneas porque desarrollan lecturas de diferentes realidades: en la ciudad-luz, el nicaragüense recorre espacios tan disímiles como las últimas innovaciones mundiales en la Exposición Universal del 1900 y los cafés de los suburbios latinos. Publicada el 30 de septiembre de 1910, la crónica “*Skating ring* al aire libre” relata el encuentro de un numeroso grupo de personas, en su mayoría jóvenes y niños, convocados regularmente los domingos por una pista de patinaje. El cronista describe como un observador a los patinadores que allí asisten, a la vez que recorre los jardines contiguos.

El relato comienza con una presentación y localización geográfica precisa de lo que será el escenario de las siguientes páginas –breves, ya que las intervenciones de Darío en el diario nunca superaban las tres columnas de extensión–. Posteriormente, el cronista describe, a modo de tipificaciones, los personajes que



intervienen en la pista de patinaje, y lo hace de la siguiente manera:

Los patinadores son de diversas clases. Predominan los anglo-sajones del barrio, artistas, estudiantas o estudiantes, niñas con el lazo de cinta en los cabellos y las piernas desnudas y rosadas, gibsongirls largas y libremente elegantes, mozos hechos a todos los sports, que las acompañan en sus evoluciones y deslizamientos, y niñas parisienses y muchachos de las escuelas y tal cual intruso tipo apachado, que habla fuerte e interpreta a los amigos de lejos (19-20).

En el fragmento seleccionado observamos una serie de componentes que permiten pensar en el ingreso de técnicas propias del lenguaje cinematográfico. Es notable cómo se coloca el acento en las imágenes visuales; hay descripciones minuciosas, como si se tratara de una fotografía: “niñas con el lazo de cinta en los cabellos y las piernas desnudas y rosadas”, “*gibsongirls* largas y libremente elegantes”, “mozos hechos a todos los *sports*”. Los sustantivos, como “niñas” o “mozos”, por ejemplo, suelen estar acompañados por adjetivos o, en su defecto, construcciones adjetivas, como “que las acompañan en sus evoluciones y deslizamientos” –esto es “compañeros”– o “que habla fuerte e interpreta a los amigos de lejos” – fácilmente reemplazable por el calificativo “gritón”–. Y con la última expresión mencionada –“que habla fuerte e interpreta a los amigos de lejos”– ingresa una novedosa –y moderna– dimensión en la crónica: la vinculada con el orden de lo sonoro. Nuestra película ahora presenta una suerte “de traveling” narrativo; si en el séptimo arte esta técnica se emplea para indicar que la cámara se desplaza de su ubicación mientras se graban imágenes, en el relato sucede algo similar: el cronista, a medida que se desplaza, captura a los patinadores con su pluma.

Lo mismo sucede con el dinamismo y el incesante movimiento que anima a esa multitud convocada por el patín. Escribe Darío:

Van los patinadores en grupos y suena el rodar de las pequeñas ruedas con singular ruido. Quienes van en parejas, como para la danza, o aislados, cual en fuga o en persecución. El viento mueve y echa hacia atrás esa cabellera de hijo de Eduardo o esos rizos infantiles; pega la falda a los muslos a modo de los paños de las húmedas estatuas de los talleres. Tal Atalandra rodante inclina el busto, o se ladea, diríase que empujada por una ráfaga; tal mocetón se acurruca o hace que corre, o gira como en un vals, o se lanza con gallardía, o da de pronto un sonoro golpe a la tierra con todos sus huesos, entre las risas y sonrisas del corro (20).

En este caso, los protagonistas son los verbos transitivos asociados, principalmente, a dos campos semánticos. El primero de ellos, del orden del movimiento y vinculado, en la primera parte de la cita, al andar de los patinadores –desde el empleo del término “van”–. En la segunda parte el agente cambia: el viento es el que “mueve”, “echa”, “pega”, “inclina”, “se ladea”, “acurruca”, etc. y acompaña, de alguna manera “como en una danza” a los patinadores. El segundo campo semántico refuerza al mencionado desde la audición: la serie de escenas que se constituyen en el patinaje acompañan el movimiento de la danza –la de los patinadores y la del viento– con el sonido. De la misma manera, refuerzan estos campos semánticos desde términos y expresiones como “sonoro”, “con singular ruido”, “fuga” y “persecución”.

Lo mismo sucede con la reiteración del fonema /r/, recreando desde la aliteración el sonido de los patines rodando por el suelo. Por su parte, en el fragmento operan otros mecanismos que ayudan a dar cuenta y ejecutar la

“película” desde la yuxtaposición de escenas –en su significado primigenio una película no es más que eso, arte de proyectar fotogramas de forma rápida y sucesiva para crear la impresión de movimiento–. Por eso, la enumeración de elementos –que a simple vista podría parecer incluso caótica–, la repetición de estructuras sintácticas y de ciertos ítems lexicales, y los inventarios sindéticos y asindéticos aparecen –y son fundamentales– en la construcción de la crónica.

El cronista desde afuera orquesta el film: se muestra como un observador muy minucioso y desde ese espacio describe el escenario de la pista de patinaje y sus participantes. Hay un borramiento, en ese sentido, de la primera persona –protagonista, podríamos decir– para posicionarse como testigo y relator de los hechos que allí acontecen: los verdaderos protagonistas del relato del sport de la danza son los ejecutantes y el viento.

Como se ha mencionado anteriormente, el poeta nicaragüense tituló muchas de sus crónicas –muy modernamente– “Films”, haciendo foco en la operación de recortar escenas y disparar sobre un objetivo, pero nunca aisló el acontecimiento. En numerosas oportunidades, como lo hace en “*Skating ring* al aire libre”, el cronista se posicionaba fuera de la escena representada –desde una perspectiva aérea, por ejemplo– protagonizando la visión focalizada y a la vez totalizadora, pero nunca fragmentaria (Montaldo, 25).

Al momento en que Darío comienza a escribir los “Films” –tégase en cuenta que se publican entre 1910 y 1914– el cine cumplía apenas quince años de existencia. Por esta razón, la idea dariana de articular las crónicas o “notículas” a la manera cinematográfica, atraído por los aportes a la narración de los procedimientos de ese arte que tanto llama su atención, no era sino un gesto de lo más novedoso. En ellos se combina especialmente la versatilidad dariana para decir ese mundo contradictorio que surge al captar lo inmediato, lo huidizo, acentuando la compleja red de miradas que organizan el consumo de

los íconos modernos, en la proliferación de carteles e ilustraciones.

Caracterizadas por la brevedad, la yuxtaposición y el montaje, estas crónicas se conforman como retazos de París, una París-patchwork, bajo la lente de un corresponsal que pretende asir y compartir su experiencia, una experiencia múltiple y heterogénea. Los 'Films' traducen la intención de comunicar múltiples escenas, casos e historias que cautivan a ese sujeto dispuesto a divagar por las calles, los cafés o los pleitos de una "ciudad caleidoscópica, donde todo adquiere el ritmo vertiginoso de la pantalla cinematográfica" (Montaldo, 48).

A modo de cierre, resulta interesante reflexionar acerca de qué modo Darío propone incorporar el efecto cinematográfico como una nueva forma de expresión y una innovación en la dinámica de la narración. La incorporación de aspectos visuales y sonoros es decididamente moderna, a este respecto resulta muy productiva la opinión que esboza Susana Zanetti en su "Itinerario de las crónicas de Darío en La Nación". Ella escribe:

[Darío] conoce las consecuencias acarreadas por las transformaciones de la prensa moderna norteamericana, que fuerzan al cronista a convertirse en 'dibujante, *sportman*, fotógrafo' y sobre todo, en promotor del aumento de las tiradas mediante la búsqueda de la 'noticia fresca' para sobrevivir, para 'ganarse el pan', al mismo tiempo que define los valores literarios y sociales de un oficio asediado por esa bifronte e ineludible condición moderna de su escritura, entre la de periodista y la de poeta (Zanetti, 2004: 11).

En algún punto de esta reflexión, Zanetti dialoga con Susana Rotker: ambas coinciden en que la crónica –la crónica modernista, la de Darío, pero también la de Martí,

dirá Rotker– surge en el cruce entre el relevar un acontecimiento –aquí el grado de referencialidad y actualidad, “la noticia”<sup>7</sup>– y lo literario que allí se origina. Dicho de otro modo: la escritura inventa el acontecimiento, que no importa únicamente por lo que es en sí sino por cómo se lo narra.

## **Bibliografía**

Darío, Rubén (1912), “*Skating ring* al aire libre”, en *Todo al vuelo*. Madrid, Editorial Mundo Latino.

Montaldo, Graciela (2013), “Prólogo”, en Rubén Darío *Viajes de un cosmopolita extremo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Rotker, Susana (2005), *La invención de la crónica*. México, Fondo de Cultura Económica.

Scarano, Mónica (2016), “Las crónicas cosmopolitas de Rubén Darío y la mundialización de la cultura”, en *Dossier homenaje a Rubén Darío*. Córdoba, RECIAL Revista del Centro de Investigaciones Área Letras, Vol. VIII, n°10, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Zanetti, Susana (Coord.) (2004), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*. Buenos Aires, Eudeba.

---

<sup>7</sup>Dice explícitamente Rotker en el Capítulo IV de *La invención de la crónica*, “El lugar de la crónica”: “Y, en verdad, *la crónica es el laboratorio del ensayo de “estilo”* –como diría Darío– modernista, el lugar del nacimiento y transformación de la escritura, el espacio de *difusión y contagio* de una sensibilidad y de una forma de entender lo literario que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje; con el trabajo por medio de las imágenes sensoriales y símbolos, con la mixtura de lo extranjero y lo propio, de los estilos, de los géneros, de las artes. Lamentos aparte: *el camino poético comenzó en los periódicos* y fue allí donde algunos modernistas consolidaron lo mejor de su obra” (108).

Zanetti, por su parte, agrega: “La crónica será su principal herramienta –de Darío–, compartiendo la confianza que sus pares modernistas han depositado en el poder de difusión de su estética tanto como en la ocasión que brinda de consolidar una refinada prosa artística” (13).

## **José Martí: crónica de oradores**

MARÍA CAROLINA BERGESE  
CELEHIS  
*Universidad Nacional de Mar del Plata*

Gran parte de la obra de José Martí la podemos encontrar publicada en los periódicos de la época y este hecho no es menor, si pensamos que este autor asistió al momento crucial en que los escritores en América Latina comenzaron a profesionalizarse y a ocupar un lugar diferenciado de la vida pública, debiendo crear un nuevo lugar de enunciación. En este marco, muchos de los escritores y poetas ingresaron al mercado en el rol de periodistas y Martí no fue la excepción, por el contrario, marcó un estilo particular y renovador.

La crónica modernista latinoamericana se constituye para Rubén Darío como “un laboratorio de estilo” (Rotker, 1992: 96), en donde se configura un espacio de experimentación, por ser un “género mixto”, un entramado complejo en donde se cruza el discurso literario y el periodístico. Siguiendo la definición de Susana Rotker, “[...] la crónica se concentra en detalles menores de la vida cotidiana y en el modo de narrar. Se permite originalidades que violentan las reglas del juego del periodista, como la irrupción de lo subjetivo” (Rotker, 1992: 200). En este sentido, José Martí imprime lo que Fina García Marruz llamó la “prosa poética” (2011: 279) o lo que más tarde Julio Ramos caracterizará en las crónicas martianas como ejercicio de sobreescritura, o sea, la estilización de la escritura informativa (Ramos, 1989: 110). Esta decisión no es simplemente un juego de estilo, sino que implica un posicionamiento frente a la realidad que incluye re-armar y re-narrativizar a partir de una mirada distanciada de los hechos.

Pero, además, el ojo del cronista selecciona y ordena el caos de la modernidad y, como analiza Aníbal

González, estas funcionaron como un “tejido conectivo” en el que el sujeto creaba y formaba un nuevo tipo de lector cosmopolita, nombrando una serie de espacios, artistas, obras, revistas e intelectuales que formaban el corpus de lo moderno, lo “nuevo” (González, 1983: 63).

En esta ocasión, nos ocupamos de las crónicas martianas en su período neoyorquino (1881-1892) y nos interesa el gesto del cronista de recortar de la realidad un tipo particular de intelectual: el orador, y para ello analizamos cómo construyó José Martí la imagen de Wendell Phillips (1811-1884) en los textos escritos para *La Nación* y *La América* en 1884, a propósito de su fallecimiento<sup>8</sup>.

Nos parece relevante tomar estas crónicas sobre este intelectual estadounidense, porque nos permite pensar cómo, a la vez que Martí delineó esta figura, desde una posición subalterna, en tanto exiliado cubano viviendo y trabajando desde Nueva York para liberar a Cuba de la colonia española, también le sirvió como estrategia para autorrepresentarse. Por otro lado, no debemos olvidar que el tema de la oratoria es una constante en toda su vida<sup>9</sup>: precozmente, al defenderse de la acusación de infidencia y deslealtad al pueblo español; al escribir la tesis denominada “La oratoria política y forense entre los romanos: Cicerón como su más alta expresión”, en su etapa de formación en España; al desempeñarse en América como docente de oratoria en Guatemala, lo que llevó a que lo apoden peyorativamente “Doctor Torrente” y a que escriba diversos textos sobre este género; y al transformarse en el referente más influyente de la causa revolucionaria independentista, destacándose la serie de

---

<sup>8</sup> Esta ponencia se enmarca en las investigaciones realizadas para la tesis de licenciatura “José Martí: palabra y lucha. Una lectura de los cinco discursos en conmemoración del 10 de octubre de 1868”, dirigida por la Dra. Mónica Scarano.

<sup>9</sup> Para interiorizarse sobre este tema puede consultarse el libro de Luis Álvarez Álvarez sobre la oratoria de José Martí o el capítulo de Cintio Vitier dedicado a los discursos de Martí en temas martianos.

discursos que pronunció en ocasión de recordar la fecha fundamental para los cubanos, el 10 de octubre de 1868, denominado “El grito de Yara”<sup>10</sup>.

Como puede observarse, la oratoria rigió su vida de múltiples maneras, tanto a través de la práctica en sí como desde la reflexión, y, por este interés particular, se detuvo a observar y analizar a los referentes más destacados en esta esfera, por esta razón la figura de W. Phillips fue ineludible para él<sup>11</sup>. De hecho, le dedicó exclusivamente dos crónicas, lo nombró en más de diez y en la carta a Gonzalo de Quesada, el primero de abril de 1895, conocida como el “Testamento literario de José Martí”, mencionó que tenía su retrato colgado en su oficina, dato no menor para formarnos una idea de cómo lo consideraba un referente, tanto en la oratoria como en su carácter ético, teniendo en cuenta su importante lucha contra la esclavitud y su accionar político.

La primera de las crónicas dedicadas a su fallecimiento fue publicada en febrero de 1884 para el diario *La América*, de Nueva York y se abre con una sentencia simbólica en la que Martí trata de definir y construir una imagen del nacimiento de los oradores: “La Tierra tiene sus cráteres; la especie humana, sus oradores. Nacen de un gran dolor, de un gran peligro o de una gran infamia”, y más adelante dirá: “los oradores, como los leones, duermen hasta que los despierta un enemigo digno

---

<sup>10</sup> La fecha del 10 de octubre de 1868 significó para los cubanos el suceso de mayor rebeldía anticolonial por ser el primer gesto independentista que se estableció en la isla en contra de la colonia española. Este hecho se produjo desde las plantaciones de la mano del líder de la resistencia, un miembro de la burguesía cubana llamado Carlos Manuel de Céspedes que, en su finca La Demajagua, decidió liberar a los esclavos de su hacienda. A este impulso revolucionario se lo llamó “el grito de Yara” y con él comenzó la primera guerra de independencia que duraría diez años.

<sup>11</sup> Wendell Phillips fue abogado, reformador y orador estadounidense, dedicó su vida a la lucha por la abolición de la esclavitud. Su elocuente discurso de protesta, pronunciado en el Faneuil Hall, a raíz del asesinato del editor abolicionista Elijah P. Lovejoy, marcó el inicio de su larga carrera como conferencista. Fue presidente de la Sociedad Antiesclavista Norteamericana, dando, a través suyo, un decidido apoyo a la causa independentista cubana.



de ellos” (Martí, 13: 57)<sup>12</sup>. Sobresale en estas primeras líneas la necesidad de legitimar esta práctica, equiparando los cráteres a los oradores, es decir, buscando en la naturaleza una imagen que connote algo, que se destaque: un accidente, casi una anomalía. Otorgarle el nacimiento de un orador a las condiciones de un contexto adverso lo transforma en un héroe que se encuentra obligado a salir de su hogar para salvar a su pueblo. Los sustantivos empleados como “dolor”, “peligro”, “infamia”, lo acercan a problemáticas de índole interior y exterior, es decir, un ser sensible a lo que ocurre a su alrededor. Por eso, la imagen de león despertándose ante el enemigo se vincula con esa construcción del orador como un individuo fuerte, noble y comprometido. Iván Schulman, al estudiar los símbolos en la obra martiana, se detiene en este animal ya que representa la personificación del impulso interior, del genio creador, lleno de energía y majestad; reconoce en éste el emblema ideal para representar los conflictos internos del poeta y para vincularlo a los grandes hombres de su tiempo (Schulman, 1970:251).

La comparación se transforma a medida que transcurre la crónica en una de las operatorias más importantes porque le permite incorporar una fauna y un paisaje de símbolos que saturan el espacio textual, transformando el hecho a informar en un texto complejo, híbrido, poético. Para definir a W. Phillips, el retrato se construye por medio de una acumulación de imágenes naturales y sobrenaturales en movimiento:

Era una ola encendida que les comía los pies, y  
les llegaba a la rodilla, y les saltaba al rostro;  
era una grieta enorme, de dentadas  
mandíbulas, que se abría bajo sus plantas;  
como elegante fusta de luz era, que remataba en

---

<sup>12</sup> A lo largo del trabajo se cita los textos de José Martí consignando en primer término el número del tomo de las *Obras completas*, editado por la Editorial de Ciencias Sociales de la Habana, y a continuación la página.

alas; era como si un gigante celestial desgajase y echase a rodar sobre la gente vil tajos de monte (Martí, 13: 58).

El orador homenajeadado deviene en “ola”, “grieta”, “fusta” y “gigante”, acompañados de adjetivos que incrementan la magnificencia de cada uno de estos términos. La “ola encendida”, en tanto símbolo de la fuerza y la pasión, lo configuran desde la acción y por medio de la altura, enfrentando a los enemigos; la “grieta enorme” lo ubica desde un plano inferior, destruyendo los cimientos, lo establecido; la “elegante fusta de luz” representa su palabra artística ya que la referencia a las “alas” significa en Martí el mayor signo de idealismo, de capacidad artística, belleza y divinidad; por último, “un gigante celestial” nos remite a un universo de cuento de hadas, en donde los “viles” reciben un castigo divino.

La imagen hiperbolizada del orador, plagada de símbolos que contribuyen a idealizar a esta personalidad, se complementa cuando comienza a describir sus palabras:

...hinchábase de súbito su oratoria como las nubes en tormenta, y de acá alzaba el mar, de allá lo vertía en lluvia sonora; y parecía venirse sobre el público, como cerrada nube negra, y abrirse en rayos. Era en una parte su discurso como llovizna de flechas, todas cortas y agudas (Martí, 13:58).

Crea así una escena oratoria donde la palabra pronunciada se truca en tormenta, buscando transmitir el efecto que producía en el auditorio. Como puede observarse, es un tipo de imagen de altura descendente: el orador, desde una posición superior, lanza sus “llovizna de flechas”, marcando metafóricamente su impulso al “atacar” con las palabras. En este sentido, se construyen como un arma de transformación, no son un simple juego de retórica:

Y con fuerza mayor y mayor calma, como quien hunde una espada hasta el pomo, o fríamente echa el guante a la cara a su enemigo, decíales otra vez, como si fuera acero ya de muchas hojas, la frase temida; hasta que, respetuosa al fin la muchedumbre, les dejaba la frase bien clavada. (Martí, 13:61).

Esta vez deja los símbolos de la naturaleza para incluir elementos propios del combate cuerpo a cuerpo, centrándose en la imagen de la “espada” y creando un campo semántico vinculado a ésta como “pomo”, “acero”, “hoja”, “clavar”. La palabra, entonces, no es ingenua, tiene el poder de lastimar, pero también de cambiar el pensamiento de esa “muchedumbre”.

Finalmente, cierra la primera crónica con otra operatoria típicamente martiana: la enumeración: “Y ésa fue su oratoria: afilada, serena, flameante, profética, tundente, aristofánica” (Martí, 13: 62). Sintetiza la oratoria de W. Phillips a través de una serie de adjetivos que condensan su potencialidad. Cada una encierra una multiplicidad de sentidos, una explosión de connotaciones que llevan a la crónica a un discurso poético donde las palabras dicen más que lo referencial.

La segunda de las crónicas, publicada el 28 de marzo de 1884, para *La Nación* de Buenos Aires, presenta dos escenas que sobresalen: una vinculada al cronista y otra al orador en cuestión. La primera es una escena de escritura que deja al descubierto una estampa moderna y expone lo que el periódico le “solicita” al cronista, mostrando el revés de la trama, la noticia como mercancía:

Solicitan en vano la pluma los hechos menudos, que en estos días de fiestas de ciudad y emboscadas en el Congreso nutren pesadamente diarios y pláticas. En vano pesan en la memoria, como si no debieran estar en ella, un asesino que se exhibe; la mujer de un bandido que anda en circos, disparando ante

niños que fuman y vocean, las armas con que más de una vez abatió vidas su esposo; y el camarada que por unos dineros de recompensa le dio muerte, y ahora con beneplácito y regocijo de las turbas del Oeste, cada noche representa en una escena de teatro [...]: en vano, suenan, como hojillas de latón contra espadas de ángeles, disputas de políticos menores y de gente privada: Wendell Phillips ha muerto (Martí, 13: 63).

Aquí Martí construye una *mise-en-scène* del trabajo del periodista, enumerando esos hechos de la nueva vida urbana que el diario reclamaba que se escriban, manifestando lo absurdo de la situación. Esta autorreferencialidad evidencia una reflexión sobre la propia práctica del cronista, el enunciador se desnuda y deja ver sus ambigüedades, dudas y conflictos en el propio texto<sup>13</sup>.

En este primer párrafo, el retrato del orador se diseña por medio de una enumeración, intensificado por la repetición del pronombre “aquel”:

Aquel vocero ilustre de los pobres; aquel magnánimo y bello caballero de la justicia y la palabra; aquel orador famoso que afrontó turbas egoístas, y las juntó a su séquito, o cuando aullaban bárbaras, las sujetó por la garganta; aquel abolicionista infatigable de quien John Bright dijo que no tenía par entre americanos e ingleses ni por la limpieza de su corazón, ni por la majestad de sus discursos ni por la serenidad de su carácter-ya no habla (Martí, 13: 63).

---

<sup>13</sup> Esta cuestión puede rastrearse en el particular intercambio epistolar entre Martí y el director del diario *La Nación*, en el cual se observa esta tensión entre los requerimientos de la empresa y el escritor.

Esta sucesión de características contrasta con los hechos demandados por el diario. Cada elemento que Martí presenta ubica al orador en un lugar de superioridad moral. De esta manera, hace referencia al *ethos* de dicho personaje, es decir, aquella imagen de sí que se construye adentro y fuera del discurso. En este caso, lo exhibe como un ser que sobresale por su lucha contra las injusticias, haciendo énfasis en dos cuestiones: sus palabras y sus acciones. Cierra este párrafo de la crónica con el hecho fatal: “ya no habla”, dando a entender que esa debería ser la verdadera noticia, lo que el periódico tendría que privilegiar como relevante, ese lugar vacío, sin palabras que deja el orador.

La segunda escena que me interesa destacar es la que construye sobre el orador estadounidense. En ella se lo presenta desde la acción, cincuenta años antes de su muerte. Hay que tener en cuenta que, al estar destinada a los lectores latinoamericanos, Martí debió reponer los hechos que lo hacían merecedor de esta crónica. Por eso, al presentar la escena explica quiénes son los protagonistas y su posición frente al tema del abolicionismo de la esclavitud:

Cincuenta años hace. —Rugía, rugía la muchedumbre. Chaming, orador grande, había llamado a junta, a la gente de Boston, para condenar a los asesinos del buen Elijah Lovejoy, defensor bravo de la abolición de la esclavitud, que murió al pie de sus prensas: —¿quién dijo que no había poema en nuestra época? —Un Austin, perro de presa, y gobernador del Estado, llamó a los negros bestias, y dijo esas cosas que dicen los que saben ser amos de hombres: y la junta, toda de amos, voceaba frenética, en honor de Austin. —¿Quién se levanta, pálido y sereno? Aire no se respira, sino silbidos [...]. Uno dice que el joven abogado de los esclavos es hijo del primer Mayer de Boston, y de mal grado callan. ¿Qué sucede, que Austin palidece? [...]

Renacen, ya sin fuerzas, los rugidos. Y de letras de fuego se dijera, y de ruedas de fuego, que está llena la sala. — “¡Hurra! ¡hurra!” y las gentes se abrazan y estremecen: — “¡Hurra! ¡hurra!” —las garras ya son alas. “Hurras” sin fin ni cuanto: Wendell Phillips ha hablado. —¡Oh palabra inspirada-taller de alas! (Martí, 13: 64).

Lo interesante de esta escena es cómo incorpora el enunciador su punto de vista, a través de las interrupciones entre guiones, con exclamaciones y preguntas retóricas que orientan la interpretación de lo sucedido. Como si fuese un observador, reactualiza un hecho que coloca a W. Phillips como un orador comprometido que sobresale y combate con las ideas. No es casual que elija animalizar los gritos, haciendo referencia a los rugidos, que nos remite nuevamente a la imagen del león, símbolo del impulso contra las injusticias. Concluye el párrafo extenso con la metáfora de las “alas”, pero me interesa detenerme en el primer término de la construcción, la idea de “taller”, que connota una concepción de trabajo manual y artesanal de la palabra, en tanto se transforma en acción.

En conclusión, observamos cómo en la primera crónica sobre W. Phillips Martí construye la imagen del orador norteamericano, partiendo de una concepción general del orador hasta su configuración particular, y emplea una serie de símbolos de la naturaleza para crear una descripción hiperbólica de su figura. La crónica, pensada para un público estadounidense, se torna poética, densa en imágenes y ritmos; en cambio, la segunda, destinada a un público que no tuvo la experiencia cercana del orador en cuestión, se vuelve más dinámica, poniendo en escena sus actos. Así resulta necesario contextualizar su relevancia e incorporando la propia voz del cronista para crear y mediar le noticia. En esta última, la crónica tematiza su propia conflictividad y complejidad, en tanto el enunciador se coloca en escena,

tanto para problematizar su trabajo como para incorporar su subjetividad frente a los hechos. Así mismo, elegir a Wendell Phillips como paradigma de orador, por sus palabras y ética personal, le permite crear una cierta filiación en dónde él mismo se inscribi en esta práctica, fundamental para construirse una imagen legitima de intelectual comprometido.

### **Bibliografía**

- Álvarez Álvarez, Luis (1995), *La oratoria de José Martí*. La Habana, Casa de las Américas.
- González, Aníbal (1983), *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid, Ediciones José Porria Turanzas.
- Martí, José (2007), *Obras completas*. La Habana, Editora Nacional de Cuba. Edición digitalizada por el Centro de Estudios Martianos.
- \_\_\_\_\_ (2003), *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Ed. Crítica de Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez (coord.). Barcelona, Fondo de Cultura Económica.
- Maingueneau, Dominique (2002), “Problèmesd’ethos”, en *Pratiques* N °113/114, junio de 2002, pp. 55-67.
- Ramos, Julio (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Rotker, Susana (1992), *La invención de la crónica*. Buenos Aires, Letra Buena
- Schulman, Iván A. (1970), *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid, Editorial Gredos.
- Vitier, Cintio y García Marruz, Fina (2011), *Temas martianos*. La Habana, Centros de Estudios Martianos.

## **“Sensaciones personales”: el sujeto de la enunciaci3n en las cr3nicas habaneras de Juli3n del Casal**

MONSERRAT BRIZUELA

*Universidad Nacional de Mar del Plata*

Triste del artista solitario que,  
ahuyentado por la algarabía  
callejera y perseguido por el  
enjambre de sus recuerdos, se  
guarece temprano en su  
desmantelada buhardilla.

*Juli3n del Casal*

Juli3n del Casal y de la Lastra, uno de los máximos exponentes del Modernismo hispanoamericano, nació el 7 de noviembre de 1863 en La Habana y murió —prácticamente sin salir de su tierra natal— el 15 de enero de 1893 a la edad de treinta años. Si bien es más conocido por su producción poética —publicó los poemarios *Hojas al viento* en 1890, *Nieve* en 1892 y *Bustos y rimas* póstumamente en 1893—, también fue traductor, cuentista y sobre todo cronista. Precisamente, este trabajo pretende centrarse en una de las facetas del artista menos exploradas por la crítica literaria: la producción cronística.

Entre diciembre de 1889 y mayo de 1890 —período de labor periodística más intenso de Juli3n del Casal, de acuerdo con Ángel Augier—, el escritor publicó y firmó con el seudónimo de Hernani (nombre del protagonista de la obra teatral homónima de Víctor



Hugo)<sup>14</sup>, una serie de crónicas en *La Discusión*<sup>15</sup>, cuyo objeto principal es la ciudad de La Habana. Entre estas, destacamos una selección de textos que aluden a festividades religiosas, momentos y estados del día en los que prevalece la impronta personal y subjetiva del sujeto de la enunciación, de manera más notoria que en otras crónicas. En estas —y esta constituye la hipótesis que fundamenta este trabajo— se evidencia una tensión entre un sujeto que se construye claramente desde una perspectiva moderna, afrancesada y decadentista pero que se enfrenta a una ciudad, La Habana de fin de siglo, con formas de sociabilidad premodernas, donde prevalecen rasgos propios de la situación colonial y donde, al mismo tiempo, este sujeto experimenta ese desajuste no sin malestar.

Previo al análisis discursivo de las crónicas casalianas, es preciso realizar algunas consideraciones en torno al Modernismo y a la figura de Julián del Casal. En primer lugar, conviene considerar el fallido viaje a París del

---

<sup>14</sup> Respecto del uso de seudónimos en las crónicas modernistas, Aníbal González señala que la labor periodística implicaba un desdoblamiento del cronista: “El periodismo le prohíbe al escritor intentar aquella maciza labor de síntesis enciclopédica tan típica de la prosa decimonónica, de Hegel a Renán, y de Balzac a Zola. Y la razón principal para ello tiene que ver con el tiempo. El cronista no tiene tiempo para forjarse un yo unitario y consistente que rija su escritura; por eso es, en parte, por lo que debe utilizar seudónimos [...] es una estrategia del cronista para desdoblarse y, de esa forma soslayar la cuestión acerca de la autoridad de quien escribe. Dice Nájera [...]), ‘escribir sin seudónimo es como salir a la calle sin camisa. Para que las ideas de un escritor sean estimadas, es preciso que nadie le conozca. Ninguno cree que puede ser un hombre de talento el amigo con quien acaba de jugar al billar’” (1983: 80).

<sup>15</sup> *La Discusión* se fundó el 14 de junio de 1889 y se caracterizó por tres conceptos: la dureza del lenguaje, los grabados que constituyeron una novedad tipográfica y la pasión y viveza de los jóvenes redactores. En la nota preliminar de las *Prosas* del autor se alude a los caracteres particulares que adquirió la escritura de Casal en este periódico. Mientras que, en semanarios ilustrados como *La Habana Elegante* o *El Figaro*, el autor daba rienda suelta a su imaginación, cuidaba el estilo y seleccionaba los temas a su gusto, en *La Discusión*, este, enfermo y hastiado, debía asistir obligatoriamente a eventos sociales y escribir sobre estos asuntos que, como él mismo manifiesta en sus crónicas, poco le importaban, con el objetivo de subsistir.

escritor. Si bien en noviembre de 1888 este se embarca rumbo a Europa junto a su hermana Carmelina y su esposo, el escritor nunca llega a conocer las grandes metrópolis europeas: de hecho, jamás visitó París, principal referente cultural paradigmático del Modernismo Hispanoamericano. Casal solo permaneció tres meses en Madrid donde hizo amistad con los poetas Salvador Rueda y Francisco A. de Icaza. Hernández Miyares, amigo de Casal y director de *La Habana Elegante*, menciona: “Se frustró su esperanza de seguir hasta París porque gastó en unas cuantas semanas el dinero presupuesto para muchos meses”. Y alega que cuando fue al puerto de La Habana a darle el abrazo de bienvenida a su amigo, lo vio casi andrajosamente vestido: “había venido en el sollado del vapor, junto con los jornaleros malolientes, tejiéndole la coleta a un torero en cambio de pitillos” (Monner Sans, 1952: 22).

Entre las circunstancias que verdaderamente impregnaron al escritor de un imaginario moderno, podemos mencionar las veladas literarias del Nuevo Liceo, las sesiones de lectura con Ramón Meza en la biblioteca del abuelo del novelista, que continuaron en la biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País y a las que se unieron Mitjans, de la Cruz y Hernández Miyares y, sobre todo, la amistad con Aniceto Valdivia, apodado “Conde Kostia”, redactor de *La Habana Elegante*. Este último regresó de Europa con las novedades literarias francesas. Monner Sans asegura que Valdivia fue para Casal lo que Francisco Gaviria para Darío en su adolescencia:

Casal, ávido de esas lecturas, como ya conocía la lengua francesa, las devoraba y asimilaba con pasmosa rapidez, penetrando en los más exquisitos giros del idioma. Parnasianos, simbolistas y decadentistas, todos le fueron familiares, a tal extremo [...] que poco tiempo después los conocía mejor que Valdivia que

había sido su iniciador. (Monner Sans, 1952: 15)

Finalmente, uno de los hechos más influyentes en la formación modernista de Casal fue el intercambio epistolar y el encuentro con la figura central del modernismo hispanoamericano: Rubén Darío.

Señaladas estas cuestiones, analizaremos a continuación el modo en que se configura discursivamente el sujeto de la enunciación en las siguientes crónicas casalianas: “Semana santa. Sensaciones personales”, “Bajo la lluvia” y “La Noche Buena”.

Publicada el 5 de abril de 1890, “Semana santa. Sensaciones personales” es la primera de las crónicas a la que nos referiremos:

Hay días en el año [...] en que se experimenta el deseo de ser muy rico o de estar muy enfermo, para evitar muchas cosas desagradables, muchas cosas repugnantes y muchas cosas enfermizas. Siendo muy rico, no se llevan cadenas al pie o el fardo del deber sobre la conciencia, y se puede huir de la ciudad, por ejemplo, al fondo de un bosque o al centro del mar, con una mujer al lado o un libro entre las manos [...] estando muy enfermo, los amigos rodean el lecho, cierran las ventanas de la alcoba para que el ruido de las calles o la luz de los espacios -esos dos enemigos implacables de los nervios- no perturben nuestro reposo. (Casal, 1963: 98)

En este párrafo introductorio, el sujeto de la enunciación despliega un amplio campo semántico que inevitablemente remite a “la sensibilidad amenazada” (Montaldo, 1994), propia del artista finisecular (“cosas desagradables, muchas cosas repugnantes, muchas cosas enfermizas”) y, por otro lado, prevalece la reflexión en torno

a las obligaciones impuestas por el oficio de periodista, asociadas a elementos como “cadenas al pie” o “fardo de la conciencia”. El ascenso social y sobre todo la enfermedad —tópico recurrente del escritor de fin de siglo— se presentan como las vías de escape a esa realidad representada en “la ciudad”, “el ruido de las calles” y “la luz de los espacios” que el sujeto desdeña y de los que huye enclaustrado en su alcoba. Por último, se evidencia el deseo de evasión del artista representado por la naturaleza (la huida hacia el bosque o el mar), por la figura de la mujer y sobre todo por el arte (la imagen del “libro entre las manos”).

Posteriormente, el sujeto anticipará el modo de organización de la crónica en cuestión. Tratará de “pintar en pequeños cuadros”, las sensaciones experimentadas durante la Semana Santa. Cada una de las tres “estampas” que finalmente componen la crónica se detiene en la descripción de espacios públicos en los que se concentra la sociedad habanera que celebra los ritos: la Iglesia donde se lleva a cabo la ceremonia, “Los oficios”; las visitas a los templos que forman parte de la procesión, “Las estaciones”; y, finalmente, “La retreta” en el Parque Central de la ciudad (en Cuba, la retreta es una función musical nocturna al aire libre que se lleva a cabo en parques y paseos de la ciudad).

Durante la celebración de la misa, en medio de una serie de elementos que describen la ornamentación del lugar y que pertenecen al léxico modernista: el “nicho de mármol” en el que yace el niño Jesús entre “columnas salomónicas” y los “búcaros de porcelana cuajados de cirios”, el sujeto de la enunciación alude al plano sensitivo para esbozar, de a poco, lo que identifica como la “multitud” habanera: “se *oyen* las oraciones de los fieles y se *huele* el perfume de los trajes de las mujeres” (Casal, 1963: 98). Y más adelante, una serie de verbos y expresiones que indican movimiento se suceden encadenados, dando cuenta de cómo esa multitud que permanecía estática en la Iglesia comienza a desplazarse,

paulatinamente, hacia los templos y los parques: “la gente que ha concurrido”, “se encamina a visitar”, “dejando a su paso, ora rápido, ora lento”, “se dilata”, “se ven pasar” (Casal, 1963: 99). Simultáneamente, diversas metáforas refuerzan esta idea de movimiento de la turba: es un “batallón que marcha incesantemente” o “una corriente abigarrada de muchedumbre humana, dividida en partes innumerables que va a desaguar a los cafés inmediatos” (Casal, 1963: 99). En estas crónicas —según Francisco Morán— el sujeto se construye como “un paseante de los antros habaneros, un flâneur que merodea la ciudad”. Y, justamente, a partir de ese itinerario que traza al caminar, de esa “retórica del paseo” que se va configurando en el discurso, “ordena el caos [...] establece articulaciones, junturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados” (Ramos, 1989: 126).

Continuando con las referencias a la multitud, en la crónica “La Noche Buena”, la cual consiste en la presentación de un cuadro bíblico que evoca “la leyenda cristiana según los pintores cristianos” (Casal, 1963: 12) del nacimiento de Cristo, el sujeto también retrata a la muchedumbre mediante la enumeración de acciones sucesivas: “no se puede transitar a pie por las calles”, “las turbas invaden las aceras”, “deteniéndose absortas ante las vidrieras de los establecimientos”, “agloméranse en las esquinas”, “penetran en las tabernas”, “entran a los teatros”, “se refugian en los templos católicos”, “el populacho se desborda”, “el estruendo de la muchedumbre hormigueante” (Casal, 1963: 13). La muchedumbre es —si apelamos a una imagen acertada del mismo Casal que condensa todas las descripciones anteriores— “una manada de lobos furiosos cautivos algún tiempo y libres ya de sus pesadas cadenas” (Casal, 1963: 14).

Aturdido entre la multitud, el sujeto se encuentra, de acuerdo con el planteo de Oscar Montero, “literalmente aplastado por la muchedumbre, representa y se representa en un espacio angosto y reducido, el lugar provisorio de su subjetividad” (1993: 105). Precisamente,

nos ocuparemos de ese espacio de la crónica en el que se despliega la subjetividad del cronista. Señala Montero en relación con este sujeto-observador: “[es] el que mira los cuerpos ajenos, parece mirar su propio cuerpo, asediado por una marejada de impresiones sensorias, como si por los poros le entrara una vitalidad terrible que lo marca y lo altera” (1993: 106). Las crónicas casalianas son, en palabras del mismo autor, “una inyección de fastidio” de la que constantemente da cuenta y en las que exhibe, incluso, sus filiaciones literarias:

Perciben mis sentidos embriagados, siento  
brotar, en el fondo de mi alma -como el último  
aroma de hojas caídas en el cieno de un lago- la  
tristeza dulce y amarga a la vez, de los  
recuerdos de mi infancia que trae a mi memoria  
estos dos versos de Baudelaire: ¡Cuán  
melancólicas son/ todas las cosas muy bellas!  
(Casal, 1963: 98).

O más tarde, en relación con el encuentro del cronista con el afuera contaminado, el espacio de la suciedad y la grosería:

Y cansado de recibir pisotones, de aspirar el  
aliento de mil bocas entreabiertas, de oír chistes  
groseros, de enjugarme el sudor de la frente y  
sacudirme el polvo de las ropas retorno a mi  
buhardilla, donde anoto, al correr de la pluma,  
la sensación más triste que se puede  
experimentar: la del aislamiento entre la  
multitud (99).

Mientras la poesía —dirá Julio Ramos— se asocia al interior del sujeto estético, representa la escena de escritura en la noche después del trabajo (“el retorno a la buhardilla” y “la pluma”), la crónica, por el contrario,

constituye el encuentro del poeta con los exteriores de la ciudad, la emergente cultura urbana —los oficios diurno y nocturno a los que alude José Martí— (Ramos, 1989:88).

La crónica “Bajo la lluvia” fue publicada el 30 de mayo de 1890 y es un texto que, a diferencia del anterior, se destaca por el predominio del tono poético. La temática gira en torno a la descripción de la lluvia y las sensaciones que esta despierta en el artista. Comienza con una enumeración en la que se reiteran hasta el cansancio palabras y estructuras:

El sol aparece siempre con la misma forma y siempre con el mismo color, casi a la misma hora todos los días, vertiendo los mismos fulgores, coloreando las mismas nubes, alumbrando las mismas miserias e indicándonos que ha llegado el momento de cumplir las mismas obligaciones, de tomar los mismos alimentos, de acudir a los mismos lugares y de encontrar las mismas personas que hablan siempre de las mismas cosas, con los mismos gestos, las mismas entonaciones y a veces hasta las mismas palabras. (Casal, 1963: 135)

Prácticamente, el párrafo se construye con la repetición de un único adjetivo y sus variantes: “mismo”, lo cual repercute a nivel sonoro de una manera particular, hasta crear un efecto de monotonía que semeja el sonido de la lluvia y que, por otro lado, da cuenta del tedio y el hastío experimentado por el sujeto en su cotidianidad. La lluvia se convierte en una de las formas de evasión de esa realidad que desdeña:

La lluvia nos liberta de muchas molestias [...].  
Mientras está cayendo, no se escucha el tic-tac de los relojes, ni el estrépito de los carretones, ni la voz de los billeteros, ni los campanillazos

del ómnibus, ni los cantos siempre iguales de los pájaros caseros, ni las risotadas de las gentes que charlan, disputan y alborotan en los sitios públicos (135).

El sujeto dedica extensos párrafos a definir el fenómeno, mediante diversas imágenes sensoriales y comparaciones: el cielo es “gris plateado de los cabellos de las mujeres que empiezan a envejecer”, “rosado pálido de las rosas que han pasado la noche en corpiños de seda”, “el azul húmedo de las pupilas bañadas de lágrimas”; el olor de la lluvia: “emana de la tierra, como en un cofre entreabierto, un olor tan acre, tan penetrante, tan delicioso [...] del mismo modo que si tuviéramos al lado el seno de una mujer”. Y, por otro lado, se mencionan múltiples elementos característicos del léxico modernista: “blanco irisado de los ópalos”, “el marfileño de los encajes guardados” (136).

Utilizando el pronombre personal en primera persona del plural, el sujeto se define y coloca claramente en el grupo de los seres nerviosos, aquellos que bajo el efecto de la lluvia experimentan sensaciones: una alegría capitosa o bien una melancolía profunda. La lluvia es como la morfina del poema casaliano, un “bálsamo que cicatriza/ los labios de abierta llaga” (Casal, 2007: 81). La crónica finaliza con una imagen, cuando ya escampa la lluvia, que devuelve bruscamente al sujeto a la realidad que tanto desdeña: los trenes —símbolos de la modernidad— retornan a la ciudad con las noticias de los desastres ocasionados por el fenómeno atmosférico: “¿Hasta cuándo [...] —concluye— lo que deleita a los unos, causará el infortunio de los otros?”.

A modo de cierre, podemos señalar que en las crónicas seleccionadas el sujeto de la enunciación se construye de manera particular y, sobre todo, compleja. Casal vivió prácticamente toda su breve vida enclaustrado en una ciudad colonial que, como señala el periodista español Tesifonte Gallego en *Cuba por fuera* —texto



reseñado por el escritor cubano— “tiene su tipo propio, exclusivamente suyo; pero no es la ciudad americana con sus excentricidades, ni la europea con sus grandezas” (1890: 28). A pesar de esta circunstancia, en las crónicas casalianas el sujeto de la enunciación se construye desde una perspectiva moderna, afrancesada y decadentista. Por ello, concluimos este trabajo con un fragmento de una de las cartas escritas por el autor quien confiesa, tras haber abandonado el periodismo a causa de su inadaptabilidad, unos días antes de su muerte: “Todo lo que yo escribía se reducía a mi sombrío estado de ánimo, [...] mi ideal consiste hoy en vivir obscurecido, solo, arrinconado e invisible para todos” (Casal, 1891: 27).

### **Bibliografía**

- Casal, Julián del (1963), *Prosas*. La Habana, Consejo Nacional de Cultura, Volumen I, II, III. (Edición del centenario).
- \_\_\_\_\_ (2007), *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Compilación, prólogo, cronología y bibliografía por Ángel Augier. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Monner Sans, José María (1952), *Julián Del Casal y el modernismo hispanoamericano*. México, El Colegio de México.
- Montaldo, Graciela (1994), *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Montero, Oscar (1993), *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Ámsterdam, Atlanta.
- Morán, Francisco (2008), *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid, Verbum.
- Rama, Ángel (1970), *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Ramos, Julio (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, Siglo XXI.

## **Rubén Darío: la mirada del visionario en el devenir de las sociedades contemporáneas desde la Modernidad**

MARÍA FERNANDA TEJADA Y EVELYN ZERPA  
*Universidad Nacional de Salta*

### **Modernidad y Modernismo en América Latina**

La modernidad se presenta en América como un proceso coyuntural, pues supone una serie de transformaciones en las estructuras sociales, políticas, económicas y culturales, orientadas por un impulso de cambio porvenirista y el deseo de ordenamiento y progreso, luego de las vicisitudes y los trastornos provocados por los enfrentamientos de la independencia y los conflictos territoriales e internos de las naciones recién formadas. De acuerdo con Ángel Rama, el proceso de modernización se extiende desde 1870 porque se percibe en el testimonio de los intelectuales coetáneos una conciencia del nuevo tiempo que ingresa al continente hasta 1910, año en que se conmemora el centenario de la patria.

El gradual avance económico generado por la incorporación de América Latina al mercado mundial influyó en el desarrollo de las ciudades —principalmente aquellas con puertos— que pasaron a convertirse en importantes centros de urbanización donde se estratificaron las metrópolis. En esto contribuyó, además, el aumento demográfico provocado por las migraciones europeas y las migraciones rurales internas y los avances en los medios de transporte y comunicación exigidos por el nuevo tráfico mercantil. Paralelamente, se produjo una ampliación sistemática y una democratización de la educación con las leyes de una enseñanza común, la extensión de los estudios medios y la diversificación de escuelas profesionales en las universidades según el modelo positivista, lo que contribuyó en la formación del público culto, lector y apreciador de artes e informaciones.

Según Susana Zanetti, el proceso de modernización supone un “momento de aglutinamiento y de notable plenitud”, en el cual se produce un movimiento general de coalescencia o de “religación”, lo que permite el quiebre del aislamiento y la asincronía. Los intelectuales abandonan el individualismo y estancamiento, e inician redes de intercomunicación a nivel continental, pues se originan múltiples contactos entre ellos a través de diarios y revistas del mutuo envío de obras, de reuniones en congresos, en redacciones, en cafés, etc. Los centros urbanos recientemente emergidos van a ser los principales puntos de encuentro entre aquellos e incluso algunos, orientados por el deseo de entrar en contacto con lo nuevo, deciden radicarse en las metrópolis más avanzadas.

El encargado de traducir al lenguaje artístico las profundas transformaciones en las estructuras es el Modernismo. La recuperación y actualización de los textos del pasado —orales y escritos— y la reflexión historiográfica y crítica tienden poco a poco al reconocimiento de las diferencias entre la cultura continental y la occidental. Según Ángel Rama, estos ideales hacen que los escritores modernistas impulsen la autonomía del discurso literario “latinoamericano”. La independencia de la literatura local, con respecto a las que le habían dado nacimiento (la española y la portuguesa), permitiría no sólo rivalizar con ellas en un plano de igualdad, sino además restablecer sin complejos de inferioridad sus vínculos con las letras maternas.

Asimismo, en este período, por primera vez, los escritores vislumbran una profesionalización, aunque la encuentran en el periodismo debido a que éste aseguró el grueso de sus ingresos económicos, permitiéndoles ejercitar paralelamente la escritura literaria. Los periódicos fueron un extraordinario medio de comunicación y difusión de las nuevas literaturas y la prensa cumplió un papel fundamental en la formación de la cultura moderna, pues muchas veces se consideraba que los medios de comunicación instruían, modernizaban

y homogeneizaban a “los públicos”. Rubén Darío es consciente de que a fines del siglo XIX, además de la cultura letrada, ésta emergiendo una cultura masiva y diversificada que apunta al consumo de espectáculos públicos, actualidades, etc. Esto lo expresa en su prólogo a los *Cantos de vida y esperanza* (1905):

En cuanto al verso libre moderno... ¿no es verdaderamente singular que en esta tierra de Quevedos y Góngoras los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid Cómico* y los libretistas del género chico?

Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas. (1967: 243)

### **El proyecto dariano. La fascinación**

Desde el momento en que Rubén Darío decide continuar con la labor estética iniciada por intelectuales como José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera, maquina un plan que toma forma en los múltiples viajes que realiza al interior del continente y, luego, por Europa. Según Graciela Montaldo (2013), “el cosmopolita extremo” realiza un itinerario de viajes relativamente limitado por el que va y viene: una ruta que comunica Europa y América, reproduciendo una línea con forma de *ZigZag*. Este “zigzagueo” deja en evidencia que su interés en los viajes no es primariamente presentar lo exótico, describir lo distante, familiarizar al lector con las experiencias de otras culturas, sino algo mucho mayor: reflexionar sobre las políticas de la cultura y la lengua y sobre las transacciones que la modernidad impone en un mundo progresivamente globalizado. El proyecto dariano, entonces, implica dos

movimientos: el primero, consiste en dar a conocer lo “extraño”, una actividad que deviene estrictamente de sus obligaciones laborales; el segundo, implica la tarea de reivindicar o reposicionar la cultura letrada de América Latina y la escritura en español para que ésta abandone el plano de subalternidad tradicional en el que estaba relegada y se sitúe en un plano de igualdad con el resto de las literaturas.

Para lograr este plan debió generar una “escritura nueva” cuya dimensión geopolítica estuviera un poco más allá de las referencias a lo desconocido y condensara sustratos de diversas culturas para llegar a la mayor parte del público intelectual posible. Esto hizo que los rasgos destacados de su escritura fueran el uso y la apropiación de tradiciones culturales variadas y heterogéneas. Ángel Rama señala que su modernidad consistió en esta habilidad de apropiación y que su cosmopolitismo fue su destreza para moverse con soltura y, a la vez, dominar diferentes tradiciones, lenguas, costumbres, códigos. Esta sapiencia universal lo convierte, por un lado, en un “traductor” que a través de la “transmutación de la imitación” (Rama, 1983: 93) expresa en sus obras una conciencia personal y una reflexión sobre la cultura americana; y, por otro, en un “interlocutor absoluto” con la capacidad de establecer una comunicación con “todos” desde un lugar de enunciación amplificado que lo sitúa en un “lugar de poder”.

El proyecto dariano alcanza su mayor plenitud cuando su precursor ocupa un puesto de trabajo en el diario *La Nación* de Buenos Aires (desde 1892 hasta 1916, año de su muerte) ya que a partir de entonces inician sus viajes hacia Europa. En primer lugar, Rubén Darío es enviado a España con la finalidad de “informar” sobre la situación de este país luego de la pérdida de sus últimas colonias en la guerra con Cuba. De acuerdo con Susana Zanetti, desembarca en Barcelona a comienzos de 1899 y se encuentra con un país devastado, sumido en la miseria, con soldados muertos y repatriados, aunque también

encuentra destellos significativos de modernidad en intelectuales como Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno y Ramiro de Maeztu (miembros de la generación del 98) quienes manifiestan “pensamientos renovados” con respecto a la futura marcha de su país. Descubre que éstos tienen ciertos conocimientos sobre él y su liderazgo en la nueva literatura americana por la prensa, las revistas literarias y el acceso limitado a sus libros, lo que le permite expandir su hegemonía en el ámbito intelectual español y organizar un frente moderno común con estos jóvenes. Este contexto le genera una gran confianza en los valores y funciones del arte como el medio para establecer lazos literarios sólidos entre hispanos y americanos.

Susana Zanetti sostiene que en crónicas como “Un paseo con Núñez de Arce”, del 21 de noviembre de 1899 y “La *Sarmiento* en España”, publicada en abril de 1900, Darío se muestra optimista con el proceso de recuperación de España y vislumbra un país dispuesto a concretar una futura unión con sus antiguas colonias, aunque promueve esta unión desde el respeto a la independencia y a las diferentes vías elegidas para la constitución de una literatura y una cultura propias. La afectividad con la que se expresa hacia el país hispano no diluye las diferencias entre ambos territorios, pues la existencia de ésta es el fundamento que sostiene la autonomía intelectual, estética y cultural recientemente alcanzada:

Toda América es *tierra caliente* [...] y en literatura, todo lo nuestro es irremediablemente tropical, o cubano [...] Los glóbulos de sangre que llevamos, la lengua, los vínculos que nos unen a los españoles no pueden realizar la fusión. Somos otros. Aun en lo intelectual, aun en la especialidad de la literatura, el sablazo de San Martín desencuadró un poco el diccionario, un poco la gramática. Esto no quita que tendamos a la unidad en el espíritu de la

raza. (“Novelas y novelistas. III. La novela americana en España. Todo un pueblo”, publicada en diciembre de 1899)<sup>16</sup>

Más tarde, se dirige a París para presenciar e informar los sucesos de la Exposición Universal de 1900, hecho que significa el cumplimiento de uno de sus principales sueños, manifestado impetuosamente en su poesía, su autobiografía y en sus crónicas. Según Carlos Battilana, la experiencia de París puede pensarse en dos dimensiones: una previa que se vive a la distancia, vinculada a un proyecto literario y que tiene el tópico de París como signo estético autónomo, es decir que la capital francesa como imaginario discursivo se constituye desde América Latina en “ideal”; y una posterior que tiene que ver con la permanencia concreta de Rubén Darío en dicha ciudad: Europa se transforma en un “film” al que Darío asiste como espectador de su maldición y su ruina, por lo que el estallido de su modernidad es percibida bajo la forma de una desilusión.

Su crónica del 20 de abril “En París”, llena de apelaciones al lector, describe la Exposición Universal con una mirada aérea (como un águila) desde las alturas de la torre Eiffel, con la que intenta captar la mayor parte de los sub-eventos. Por medio de un tono de excitación y abundancia de adjetivos calificativos se muestra fascinado por este suceso que reúne a “todas” las culturas del mundo, dándole la posibilidad de entrar en contacto con diferentes lenguas, costumbres, razas: “Quedará, por la vida, en la memoria de los innumerables visitantes que afluyen de todos los lugares del globo, este conjunto de cosas grandiosas y bellas en que cristaliza su potencia y su avance la actual civilización humana” (Darío, 2013: 106-107).

---

<sup>16</sup> Las cursivas corresponden al original.

Este lugar encarna el sincretismo por excelencia, pues en él el mundo vierte su vasta corriente cultural: se encuentra la profusión de todos los estilos y las manifestaciones artísticas que el intelecto y la fuerza creadora del hombre pudo concebir. En París todo es atractivo: las mujeres, la exposición, la gente de diferentes partes del mundo, la modernidad, el *charme*, la electricidad, la muchedumbre, el hablar babélico y, fundamentalmente, lo nuevo y el progreso que son propios de un proceso de modernización no contaminado por la influencia de los estadounidenses:

...Llegan y sienten los sordos truenos de la industria, ruidos vencedores que antes no oyeron las generaciones de los viejos tiempos: el gran temblor de la vida que en la ciudad augusta se percibe, y la dulce voz del arte, el canto de armonía suprema que pasa sobre todo en la capital de la cultura. Dicen que invaden los yanquis; que el influjo de los bárbaros se hace sentir desde algún tiempo. Lo que los bárbaros traen es, a pesar de todo, su homenaje a la belleza precipitado en dólares. El ambiente de París, la luz de París, el espíritu de París son inconquistables, y la ambición del hombre amarillo, del rojo y del hombre negro, que vienen a París, es ser conquistados. (108-109)

Otro elemento muy recurrente en la escritura en general del “cosmopolita extremo” es la fascinación por el exotismo y esoterismo del mundo oriental —específicamente lo chino, lo japonés, lo hindú, lo persa, lo hebreo y lo “turco” — ya que es constante en sus textos la evocación de cuadros o imágenes que recuperan la riqueza de aquél. Según Estuardo Núñez, la predilección de Darío por el orientalismo fue generado por ciertas lecturas de juventud como la *Biblia* o *Las mil y una noches* y por la asimilación de la poesía de Enrique Heine, Pierre



Loti, de las páginas del *Viaje a España* de Teófilo Gautier, los textos de Gómez Carrillo, entre otros. De manera que su experiencia o su sapiencia sobre ese universo cultural deviene más bien en una “vivencia de formación” que parte de la lectura y no de una “vivencia primitiva u originaria” (Núñez: 156) que implica el conocimiento real de este sitio. Siempre soñó con conocerlo, pero no logró dicha añoranza. Este deslumbramiento se observa en la crónica “Japoneses en París” del 2 de noviembre de 1904.

### **La desilusión y el origen de la mirada profética**

Escribir desde Europa confronta a Rubén Darío con la experiencia de de-construir la imagen admirativa que tenía de los países tradicionalmente hegemónicos, producto de sus lecturas. Su convicción idealizada de la cultura europea comienza a resquebrajarse cuando descubre los efectos del costado oscuro de la modernidad (cuando lo pasado convive con la decadencia presente) y comprueba dolorosamente que sus temores se tornan reales. Esta “contracara” es percibida como una “desilusión”.

Ahora su focalización se agudiza y se enfoca en esas manifestaciones de modernidad irracional y exacerbada que configuran la imagen de un “mundo al revés” donde afloran temas nuevos como la prostitución, el poder del dinero, la miseria, el patriotismo, la pose, los vicios de los jóvenes, las apuestas, la trata de niños, el acaparamiento de la mujer en el ámbito político y social, el hacinamiento en las casas de vecindad y en los conventillos, las ciudades sucias en donde existe una clara división entre pobres y ricos, entre otros. Su tarea consiste en interpretar, criticar y reflexionar sobre la nueva realidad. Además, movido por su afán de apropiarse y de absorber todas las formas culturales, aunque sean “vulgares e irracionales”, busca el modo de incluirlas a su escritura.

En este marco surge la “visión profética” de Rubén Darío, la cual sostiene que la marcha de este

mundo tergiversado tiende a puntos catastróficos. Por ejemplo, observa que las intenciones imperialistas de países con una prosperidad en ascendencia, como Japón y Estados Unidos, van a desencadenar una serie de rivalidades y enfrentamientos, lo que más tarde se concretará en el estallido de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Si bien ambos países en un primer momento llamaban su atención y admiración, luego los consideraría como amenazas inminentes. En la crónica “Viejo y nuevo Japón”, da destellos del temor que le provoca la violencia, el imaginario avasallante y el peligro que representa aquel territorio para el deseo moderno de “paz universal”:

Y a cañonazos se despertó a la vida y a la Civilización de Occidente el Japón viejo, y se convirtió en el Japón Nuevo.

-Hoy —dice sonriendo afiladamente el japonés Hayashi a un periodista parisiense—, hoy tenemos acorazados, tenemos torpedos, tenemos cañones; los mares de la China se enrojecen con la sangre de nuestros muertos y con la sangre de los que nosotros matamos; nuestros torpedos revientan, nuestros *shrapnels* crepitan, nuestros cañones arrojan obuses; morimos y hacemos morir, y vosotros, los europeos, decíais que hemos conquistado nuestro rango, ¡que nos hemos civilizado! [Los japoneses] se lanzaron al asesinato colectivo con un apetito sobrehumano. (134 y 135)

En “Los hispanoamericanos” del 27 de junio de 1900 se hace referencia al desconocimiento y al desprecio con el que los europeos aluden a los americanos por medio del estereotipo despectivo “rastacuero”. Llamaban así a aquellos que llegan a París con un capital de dinero basto y luego lo despilfarran en jolgorio y apuestas. Rubén Darío

intenta describir el lugar que ocupan los hispanoamericanos en una ciudad que ahora constituye un “espectáculo de razas” y que, poco a poco, muestra su ruina fruto del libertinaje y los desbordes que el dinero posibilita. La presencia constante de estos sujetos en las festividades públicas muestra una pérdida de identidad o “despellejamiento”, pues arrastrados por los vicios actúan de forma semejante a sus anfitriones. Los jóvenes americanos que llegan a la ciudad parisiense con el ideal de educar y perfeccionar su escritura se apartan de sus ideales y conforman la enorme masa de “unos más”:

El concepto universal que se tiene de París está reconocido que es el de un formidable casino, el de un colosal establecimiento de diversiones y de placeres [...]. No hay duda que corre por el ambiente bulevardero un soplo de lujuria perenne y que todo convida al amor y a la alegría; pero hay mundos aparte que son El dorado para el artista, para el estudioso y para el piadoso. Sin embargo, la influencia del medio, del aire de oro perfumado, del aliento de las invisibles rosas de este peligroso paraíso, se nota a la continua. Jóvenes que en Buenos Aires son modelo de seriedad y de religiosidad, en cuanto llegan aquí se coronan de flores y se levantan a las dos de la tarde (304-305).

En la crónica “La tarjeta postal” de marzo de 1903, se refiere a la postal, este prodigioso invento, con un tono irónico, mediante la paráfrasis de todas las alabanzas que manifiestan las personas ante las ventajas que acarrea esta singular invención. En un mundo donde el tiempo se vuelve una mercancía, la postal encaja perfecta ya que, ante la labor que implica la escritura de una carta, ésta suple el tiempo invertido y el gran trabajo intelectual. Es un “dispositivo” que promueve la pereza escritural y racional. En “Las tortillas de Moloch” del 4 de junio de

1903, se alude a una de las actividades públicas concebidas como la más irracional de la modernidad: la carrera de autos. El progreso y el vicio en última instancia orillan al sacrificio de la propia vida por un placer absurdo. Critica el imperialismo estadounidense, la hegemonía del dinero y la haraganería, porque esta tendencia suicida deviene de la frase inglés “para comer tortillas hay que romper los huevos”:

Desde el momento en que el dinero suple hoy los antiguos ideales, la disputa de la tierra y la riqueza se hace más enconada; y el crack de la moral trae el más absoluto desastre. Jamás el ser humano ha sido menos ángel; jamás ha sido más bestia fiera. Y esto con automóviles, con telégrafo sin hilo, con cinematógrafo, con la omnipotencia de la maquina en la industria y el oro en todo. (Darío, 2013: 357)

Otra de las actividades que configuran una “yuxtaposición de espectáculos” es el turismo. Esta práctica acapara las costumbres locales y regionales que desaparecen bajo la modernización internacionalista. Tal es el caso del texto titulado “En Sevilla” donde la celebración de la Semana Santa es invadida por una horda de turistas que encubren sus intenciones consumistas a través de la “fe”, es decir, las tradiciones locales de cada sociedad pierden sus valores primarios y son resignificadas como atractivos que sirven a actividades mercantilistas. La religión se convierte en un espectáculo más dentro del gran abanico de festividades populares.

En conclusión, cuando el proceso de modernización ingresa en el continente americano, en 1870, de acuerdo con el autor uruguayo Ángel Rama, provoca una continua serie de transformaciones en todas las dimensiones de la esfera humana. Estas transformaciones, desde la perspectiva manifiesta en las

crónicas de Rubén Darío, pueden entenderse como un proceso de doble impacto pues, por un lado, el autor se muestra fascinado con sucesos tales como el desarrollo de los sectores urbanos y la instauración de ciudades “focos o centros”, como París; la emergencia de un deseo general en los artistas e intelectuales latinoamericanos de superar su estado de aislamiento y asincronía con respecto al resto del continente y los países extranjeros; el progreso en los medios de comunicación y de transporte; el crecimiento del ámbito periodístico, etc. El proceso de modernización proporciona las condiciones necesarias para llevar a cabo su plan de reivindicación de la cultura letrada latinoamericana. Por otro lado, la “contracara” originada por el impacto de la modernidad en Latinoamérica y el resto del mundo en general es percibida por Rubén Darío bajo la forma de una “desilusión”. Ahora tiende a focalizarse y a censurar la concreción irracional de la modernidad en el comportamiento humano y el movimiento social. De esta manera, durante sus últimos meses en Europa, a fines de 1914, perturbado por las presiones sociales, por la deformación cultural, la pérdida de los valores primigenios como la identidad, y por un macro-contexto de rivalidades entre potencias emergentes, como un visionario, Rubén Darío augura tiempos críticos, tiempos de destrucción.

### **Bibliografía**

- Battilana, Carlos (2004), “Rubén Darío: periodismo y enfermedad”, en *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*. Coord. Susana Zanetti. Buenos Aires, Eudeba.
- Darío, Rubén (1967), *Obras completas*. Buenos Aires, Ediciones Antonio Zamora.
- Darío, Rubén (2013), “Guía Rubén Darío. El escritor en tránsito” de Graciela Montaldo en *Viajes de un Cosmopolita extremo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- Montaldo, Graciela (2013), “Un escritor en tránsito” en *Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Núñez, E. (1966). La Imaginería Oriental Exotista en Rubén Darío. *Letras (Lima)*, 38.
- Ovidio Jiménez, José y Carlos Javier Morales (1998), “La crónica”, en *La prosa modernista hispanoamericana. Introducción crítica y antología*. Madrid, Alianza Editorial.
- Rama, Ángel (1983), “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, en *Hispanoamérica. Revista de literatura*, Año XII, N° 36, pp.: 3-19.
- Ramos, Julio (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México, Siglo XXI.
- Rotker, Susana (1991), “El lugar de la crónica. Cap. IV”, en *Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí*. La Habana, Fondo editorial Casa de las Américas.
- Schulman, Jorge (1987), *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid, Taurus.
- Zanetti, Susana (1994), “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”, en Ana Pizarro (comp.), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*. Vol. II. Sao Paulo, Campinas- UNICAMP, pp.: 489-534.
- \_\_\_\_\_ (2004), “Itinerario de las crónicas de Darío en *La Nación*” en *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*. Coord. Susana Zanetti. Buenos Aires, Eudeba.



# **Periodismo y Literatura**

## **Crónicas tempranas puneñas. Aproximación a los Anales de Puno (1922-1924) de Gamaliel Churata**

LUCILA FLEMING  
*Universidad Nacional de Salta*

Arturo Peralta (Puno, Perú 1897-1969) fue un hombre multifacético que ejerció como escritor de variados géneros y como periodista, pero principalmente fue un intelectual fundante, un agitador cultural. A lo largo de su vida participó en numerosos grupos artísticos y políticos, generalmente como director o promotor. Entre los más importantes se encuentran “Grupo Orkopata”, “Bohemia Andina” y “Gesta Bárbara”<sup>17</sup>.

Si bien pasó a la fama bajo el pseudónimo de “Gamaliel Churata”, también adoptó otros nombres como “Juan Cajal”, “P”, “González Saavedra” o “El hombre de la calle”. El acto de nombrarse a sí mismo tiene en Peralta una relevancia simbólica, y nos ayuda a desentrañar un poco más de sus pensamientos y preocupaciones.

En la década del veinte decidió registrar los hechos más relevantes de su localidad, y es así como nacieron los *Anales de Puno (1922-1924)*. Estos escritos son distintos a otros de su autoría por enmarcarse en el género de la crónica periodística. Los *Anales* son pequeños testimonios de lo que ocurría en esa región de la sierra peruana, que tienen una proyección hacia la realidad de la nación.

En estos años suceden otros dos hechos fundamentales: inicia la escritura de los primeros manuscritos de su libro capital: *El pez de oro. Retablos del Laykhakuy*, y funda el “Grupo Orkopata” que impulsó la Editorial Titikaka y el *Boletín Titikaka*, una revista de publicación mensual que empezó como promotora de la editorial, pero que luego adquirió vida propia. En ella se

---

<sup>17</sup> Los datos biográficos son tomados de Vilchis Cedillo (2013).



debatían cuestiones de política latinoamericana y mundial, de educación, y se realizaban aproximaciones artísticas y literarias. La nota característica de la producción de los orkopatas fue la mixtura entre el indigenismo y el vanguardismo estético y político. La revista dejó de publicarse en 1930 y su último número estuvo dedicado íntegramente a José Carlos Mariátegui, con quien Churata tuvo una relación de amistad y de acercamiento ideológico.

Si bien los *Anales de Puno* corresponden a años anteriores al Boletín, resultan fundamentales para comprender el contexto de producción, caracterizado por las tensiones entre los avances de los procesos de modernización y las pervivencias de aspectos de la cultura andina. Es decir que, gracias a estos escritos, somos testigos de los cambios que trastocaron la vida cotidiana de esta pequeña comunidad serrana.

Además, estas crónicas son importantes porque, si bien son variados los temas, hay un tópico que atraviesa de manera transversal todo el libro: el problema del indígena. Esta preocupación es una constante a lo largo de toda la producción de Peralta, aunque fue cambiando el modo en que este autor la abordó.

Las primeras aproximaciones al periodismo de Churata fueron a una edad temprana, en *El profeta* (1908), *Opinión escolar* (1909) y *El educador de los niños* (1910). En esos momentos, realizaba sus estudios primarios en el Centro Escolar de Varones 881, cuyo director era José Antonio Encinas. Este maestro fue de gran influencia para Peralta por sus propuestas revolucionarias sobre la educación de los indígenas. De ese centro de estudios saldrán muchos de los pensadores puneños más importantes.

Los intereses de Peralta ya se iban perfilando: la explotación indígena, la necesidad de una renovación de las estructuras sociales desde la educación y el reparto de tierras. En 1914, bajo los lineamientos del pensamiento de González Prada, surgió el periódico de denuncia *La Voz del*

*Obrero* donde Peralta empezó a trabajar. Luego, en 1916, con sólo 19 años fundó el grupo artístico *Bohemia Andina* que buscaba enfrentar el conservadurismo puneño desde una estética modernista. En 1917, fundó la revista *La tea* en donde participó con el pseudónimo de “Juan Cajal”. Aquí se empezó a dar más lugar a la cuestión indígena, pero desde la visión un tanto idealizada del modernismo tardío.

En 1920, Arturo Peralta tomó el cargo de Oficial de Biblioteca y Conservador del Museo Municipal. En este espacio, que en la actualidad lleva su nombre, Peralta trabajó hasta 1930, cuando las presiones políticas empezaron a intensificarse. En esos mismos años, escribió las crónicas de los Anales.

Su papel como testigo escribiente de los cambios de su comunidad, de la situación de la cultura puneña y de la de los indígenas, lo llevó a adoptar el nombre de “Gamaliel Churata”. “Gamaliel”, por el doctor de la ley que aparece en la Biblia; “Churata”, en quechua “El iluminado”. Lo bíblico, lo occidental, lo andino, lo indígena. Todos estos nudos se verán reflejados en la estética de sus producciones posteriores. Por esto, afirmamos que los modos de nombrarse en Peralta son guías de acceso a su escritura y a la evolución de su pensamiento. Arturo Vilchis Cedillo, su principal biógrafo, afirma que este cambio en el pseudónimo marca su viraje definitivo hacia el indigenismo y corresponde a una etapa de madurez en su pensamiento:

Arturo Peralta desprecia el pseudónimo extravagante [Juan Cajal] y adopta el nombre de Gamaliel Churata, es el mestizo, quien no trata de prescindir de los instrumentos esenciales de la tradición occidental, alcanzados hasta ese momento por la experiencia humana, y al mismo tiempo trata de redescubrir el sentido histórico de América, el espíritu que surge de las profundidades de la tierra, de la naturaleza.

Ni occidental, ni inca absoluto, el resultado, es el equilibrio en el sujeto y la actitud se presenta en la literatura, en la escritura, donde exalta el legado de los pueblos. (Vilchis Cedillo, 2013: 80)

Churata mantiene este pseudónimo durante el resto de su vida, por eso los *Anales de Puno* son ineludibles para quien decide estudiar la producción de este escritor, por ser la llave de apertura a su centro de preocupaciones y porque en ellos nos topamos con un posicionamiento distinto, alejado de la ficción y más cercano a la figura del cronista, del testigo. En otras palabras, al analizar estas crónicas tempranas de Arturo Peralta, entendemos sus preocupaciones, las selecciones (que implican no elecciones) de lo que se va a registrar, sus puntos de vista frente a situaciones cotidianas, sus apreciaciones sobre el arte y la cultura; y comprendemos su compromiso definitivo y mantenido con la causa indigenista, pero desde el reconocimiento de las tensiones que los procesos de modernización están implicando para Puno y para Perú en general.

Uno de los tópicos expuestos por Churata que nos parece más significativo es el relacionado con la representación de Puno, y que se puede resumir como “la ciudad que recibe”. Innumerables viajeros arriban a esta localidad a través de diversos medios de transporte. Cito algunos ejemplos:

Llegó a Puno, Monseñor José Petrelli, Arzobispo de Niside y representante del Papa, ante el gobierno Nacional. **Fue recibido en la estación del ferrocarril, por numerosos gentío ávido de novedad.** (1999: 23)

Ha llegado procedente de Arequipa el diputado por Lampa, Sr. Luis H. Luna, siendo recibido en la estación de los ferrocarriles por un grupo de sus amigos personales y algunos jóvenes a

nombre de una institución obrera de sport.  
(1999: 60)

En el tren de anoche arribaron procedentes de la Capital de la república los señores Segundo F. Salcedo, coronel Manuel C. Bonilla y Dr. S. Villagrán [...] **fuieron recibidos por el prefecto del departamento.** (1999:74)

En vapor del Lago, llegó el Coronel de los ejércitos del Perú y Bolivia [...] en el muelle **no estuvo ninguna autoridad a recibirlos** y tuvieron que hacer el trayecto, solos hasta el local del Consulado. **Esta actitud de la Prefectura reveladora de la más absoluta falta de seriedad, es condenada por todos los vecinos.** (1999:74)<sup>18</sup>

Puno es una ciudad que recibe visitantes de todo tipo, estos momentos de apertura representados en los arribos testimoniados por Churata son vividos como hechos dignos de ser recordados. Pensemos en que los anales como género tienen una función de guardar registro. Y el hecho de que se seleccionen esas escenas de llegada (y no de partida) puede tener que ver con la ruptura del aislamiento que se suele dar en las comunidades rurales. La ciudad que recibe, lo hace siguiendo una lógica de hospitalidad, de acogida. Y es vivido como un evento social significativo.

La presencia del gentío también debe llamar nuestra atención porque nos remite a fenómenos más asociados a la modernidad, al igual que los medios de transporte que empiezan a modificar las formas de vida de la comunidad. Otras marcas de los procesos de modernización que se encuentran en las crónicas son, por ejemplo, la mención de los nuevos medios de comunicación como el telégrafo, el avance de empresas como la Peruvian Corporation (rechazada por los costos

---

<sup>18</sup>El destacado es mío.

tanto económicos como humanos) y los avances tecnológicos como la luz eléctrica.

El periódico *El Eco*, trae el relato de las fiestas con que se instaló en la hacienda San Juan, de propiedad del Dr. Benjamín Pacheco Vargas, el servicio de luz Eléctrica (Provincia de Ayaviri). Es la primera hacienda del departamento en que se introduce esta clase de innovaciones. (1999: 50)

Una de las hipótesis más fuertes de este trabajo es que a través de estas crónicas puneñas asistimos al momento de transformación no sólo de los espacios, sino también de las formas de vida como consecuencia de los procesos de modernización. Estos cambios entran en tensión con lo andino y con la tradición anterior. Si bien por momentos el cronista relata lo más neutral posible lo referente a estos avances, en otros momentos realiza fuertes críticas en las que se empieza a entrever una actitud de desencanto.

A las 8 ½ pm de hoy 3 de Junio, cuando volvía el tren de muelle de vapores, después de haber dejado a los pasajeros que llegaron procedentes de las líneas de Cusco y Arequipa, ocurrió este lamentable accidente: un muchachito de 12 años de edad [...] alojado en casa de don Samuel Benavides, en calidad de sirviente [...] fue arrollado por el convoy que le destrozó atrocemente, hasta dejarlo convertido en un calandrajo sangriento. ¡Sí no siempre, esta es una imagen de los niños indígenas al servicio de la ciudad! (1999: 32)

En otra crónica, titulada “Construcción de caminos”, afirma: “El pueblo se ha revelado al pago de la

contribución vial, aduciendo pobreza” (1999: 82) y luego, citando al periódico *El Eco*<sup>19</sup>, agrega:

Hay múltiples razones, que aconsejan la desestimación de la ley de Conscripción Vial, en los actuales momentos de penuria, pues seguir imponiéndola, cuando el pueblo apenas tiene capacidades para subsistir a la dureza de la vida, mediante esfuerzos milagrosos, además de ser ilógico, resulta inhumano. (1999: 83)

En las citas anteriores, las críticas hacia elementos modernizadores, como el ferrocarril o los proyectos viales, aparecen en cuanto corre riesgo la vida de los habitantes o las condiciones de habitabilidad de la comunidad. Lo que demuestra que Churata pone al hombre por encima de la vertiginosidad de los cambios. Pensemos, además, que esos elementos contienen una fuerte carga simbólica en cuanto promotores del anhelado “progreso”; y es llamativo el hecho de que Churata, que no demuestra una actitud crítica hacia la modernización de Puno en el *Boletín Titikaka*, en esta publicación más “interna” de los *Annales*, deja pequeños comentarios que entendemos como síntomas de una modernidad que puede traer graves consecuencias para las comunidades.

Otra forma de distanciamiento de los proyectos modernizadores lo vemos en el Churata antropólogo ya que se encarga de registrar distintas prácticas del acervo cultural andino. Por ejemplo, en la crónica “Revivencias históricas”, relata las fiestas de la parcialidad de Ichu y las críticas que los poco entendidos les realizan, concluyendo que “Tal bárbara costumbre procede, como es natural, de remotísimo pasado y es maravilla que aún hoy se conserve” (1999:46).

---

<sup>19</sup> La citación de sus propios artículos publicados en otros periódicos es un recurso muy utilizado por Churata en los *Anales* (Vilchis, 2013).

Una de las crónicas más importantes es la titulada “La cuestión indígena” (95), en la cual cita fragmentos de El Eco sobre el levantamiento indígena de Huancané. Según Vilchis Cedillo, en ella se “expone la base del problema indígena” (2013: 77), que se explicita en el siguiente fragmento:

Estos movimientos de Huancané, no tienen otro origen que la tierra, y mientras no se legisle como ella aconseje, persistirá del estado actual de asechanza, porque el país no puede, como los EE.UU., decretar el duelo a muerte para la raza, porque la base racial del Perú no es la que ha invadido las ciudades, sino la raza indígena que ocupa el ayllu ¡Este es un problema del ayllu! El ayllu es el principio social del Perú, o debe ser, si se quiere evitarle las hemorragias de sangre que acabarán por destruir sus fuerzas vivas. (2013: 96)

El problema del indígena es el de la tierra, es el del *ayllu*. En estas ideas de Churata se encuentran las líneas de pensamiento de González Prada y de Mariátegui quienes son sus referentes indiscutibles. Estas cuestiones son sumamente complejas y llevan a un debate muy extenso. Este trabajo se limita al relevamiento de que tal tema aparece en los Anales como un gesto inicial en la trayectoria indigenista de Churata. En los escritos posteriores, como por ejemplo el Boletín, resurge el problema del indígena con mucha fuerza y de la mano de un gran número de intelectuales.

En conclusión, al analizar las crónicas tempranas de Churata, o las crónicas del Churata temprano, se aprecian los avances de los procesos de modernización en regiones más aisladas de la capital, en regiones con una fuerte identidad regional y rural. Este contexto será la base donde se inicie la escritura, solo dos años después, del Boletín Titikaka. En él se desarrolló una

forma de indigenismo que buscaba responder a esos tiempos convulsionados por las crisis económicas y políticas, y por la problemática del indígena que para Churata consistía en la desarticulación del *ayllu*.

La cuestión del indígena es importante porque fue evolucionando el planteo del escritor puneño, desde aproximaciones más modernistas cuando firmaba como Juan Cajal, pasando por el momento de los Anales donde aparece un cronista más cercano al antropólogo, y luego en el vanguardismo indigenista del Grupo Orkopata.

Esto se asocia con sus diferentes pseudónimos como claves de lectura. Los Anales son relevantes porque a partir de ellos adopta su nombre definitivo de “Gamaliel Churata”, como una síntesis de este mundo convulsionado y plagado de tensiones entre lo moderno, lo occidental y lo andino, más asociado al acervo cultural de Perú.

### **Bibliografía**

Vilchis Cedillo, Arturo (2013), *Travesía de un itinerante*. Puno, Universidad Nacional del Altiplano.

Peralta Miranda, Arturo (1999), *Anales de Puno (1922-1924)*. Puno, Biblioteca Popular Transparencia.



## **Al borde de la obra: entre el hipertexto y la traición. La escritura como trabajo en *Irrupciones* de Mario Levrero**

BLAS GABRIEL RIVADENEIRA  
INVELEC- Universidad Nacional de Tucumán  
CONICET

Mario Levrero creía en los fantasmas. En la columna 80 que publicó en la revista *Posdata*, el uruguayo destaca que “Cuando niño, hubo una larga temporada durante la cual padecí de un miedo intenso a los fantasmas” (2013: 285). En dicho texto señala que, ya un poco mayor, encontró una forma para exorcizar ese miedo: “el recurso fue materializar al fantasma en una fotografía” (286). El truco consistía en una doble exposición donde primero se saca una foto a una persona con cara de terror y sin hacer correr el rollo se vuelve a sacar la misma foto, pero ahora con alguien disfrazado de fantasma amenazando a la misma. En una situación llena de comicidad, Varlotta cuenta que se valió de su madre y su abuela como actrices para el experimento, el cual terminó frustrado ya que la fotografía más que inspirar terror causaba risa por la imagen patética de una madre avergonzada y una abuela con una sábana encima. Sin embargo, el exorcismo estaba hecho, para combatir el miedo a los fantasmas había que inventarlos, hacerlos ficción y convertirse en uno de ellos. Yuxtaponer vida y obra como en la fotografía. Como destaca Jorge Monteleone en *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*: “la vida como invención poética y el autor como figura o metáfora de sí: el autor como un muerto” (2016: 16).

Esta ambigüedad espectral entre lo presente-ausente, lo real-irreal, lo visible-intangible, atraviesa toda la obra del uruguayo y se manifiesta en el propio origen de su escritura mediante la fractura de su nombre para dar

forma a su fantasma literario<sup>20</sup>. En este trabajo nos proponemos analizar los textos publicados por Mario Levrero en la revista *Posdata* y luego en el suplemento *Insomnia* de dicha revista, rescatando esta condición especialmente fronteriza que los coloca al borde de la obra del uruguayo. La columna era conocida como *Irrupciones* y contó con 126 textos, los cuales aparecieron en una primera etapa entre el 16 de febrero de 1996 (*Posdata* N° 75) y el 5 de junio de 1998 (*Posdata* N° 193); y en una segunda etapa entre el 25 de febrero de 2000 (*Posdata* N° 282) y el 16 de junio de ese mismo año (*Posdata* N° 297). Para nuestro trabajo utilizamos la compilación que publicó la editorial uruguaya *Criatura* en 2013.<sup>21</sup>

Susana Rotker destaca las características de la crónica como género mixto y de encuentro entre lo literario y lo periodístico, como espacio de condensación que ‘no debe entenderse como síntesis, sino como *encuentro dialéctico* no estático ni resuelto, donde ‘formas diversas se juntan’” (1992: 45). Esta tensión no resuelta propia del género se maximiza y hasta explicita en los textos de Levrero ya que la práctica de la escritura por encargo, con fecha límite y para un medio masivo, entra en directa contradicción con su cosmovisión literaria asociada a nociones de raíces románticas como la inspiración y la libertad de creación sin condicionamientos externos.

---

<sup>20</sup>El uruguayo nace en 1940 con el nombre “Jorge Mario VarlottaLevrero”. Más adelante, elige el “Mario Levrero” para presentarse en sus textos “más literarios” como así también en muchos otros como “Tía Encarnación”, “Ange de la Branche”, “Alvar Tot”, “Lavallega Bartleby”, “SofanorRigby”, “Profesor Hybris”, “Profesor Off”, “Profesor Vrlachki” y “EdipusLeroi” para firmar sus trabajos en distintas revistas humorísticas. A “Jorge Varlotta” lo preserva para la vida cotidiana, la participación en historietas o canciones y para escribir artículos periodísticos o de crítica cultural.

<sup>21</sup> Una primera edición de *Irrupciones* apareció en 2001 en la colección *De los flexestepines* dirigida por el propio Levrero, de la que, si bien planificó cuatro tomos, terminó sacando dos que reunieron 70 textos numerados. El primer volumen tiene dos prólogos: “a la colección” y “a irrupciones I, II, III y IV”. En 2007, *Santillana* publicó una primera edición completa con las 126 columnas. La edición que trabajamos de *Criatura* recuperó el prólogo de Levrero “a irrupciones I, II, III y IV” y agregó otro de Felipe Polleri.

A diferencia de lo que hizo en otras colaboraciones, como sus reseñas en *El País Cultural* donde firmó como “Jorge Varlotta” o en la revista *Jaque* donde usó el acróstico “Alvar Tot”, en *Irrupciones* el uruguayo se inclina por utilizar el nombre de su fantasma literario: Mario Levrero. Esta decisión no es un asunto menor al tratarse de un escritor particularmente celoso a la hora de determinar el uso de sus diferentes máscaras.

En el prólogo que escribe para la primera edición de *Irrupciones*, el uruguayo señala la naturaleza particular de estos textos en relación con el resto de su obra:

No estaba acostumbrado a escribir *cosas literarias* a plazos fijos, y temía tanto no poder cumplir, por falta de inspiración, que desde el momento de aceptar me vi preso de una especie de obsesión: siempre debía tener acumulados materiales por lo menos con un mes de anticipación, y podría decir que prácticamente vivía para la columna, todo el tiempo en estado de alerta para captar a mi alrededor situaciones susceptibles de ser transformadas en columnas. (2013: 13)

Para un escritor que predicó y vivió apostando a una concepción cuasi romántica de la literatura, lo que significó liberarla y liberarse de las ataduras que implican un trabajo estable —siempre entendido como alienante—, la escritura de estos textos y la firma como “Mario Levrero” tienen una relevancia especial. Por un lado, como negación de esa tentativa utópica respecto a su literatura, y, por el otro, como integración de una obra llena de matices y que excede a lo que el propio autor considera literario.

Levrero resalta que en *Irrupciones* se mezclan “pasajes autobiográficos (los más) con reflexiones con invenciones con sueños con apuntes periodísticos y aún con colaboraciones de lectores (¡y aún con poemas! ¡y con

dibujos!)” (13-14). Esta naturaleza híbrida de las columnas lo lleva a definir las como un hipertexto “que sería a la vez un mapa a todo nivel de mi propio ser” (14), como un holograma donde cada fragmento está ligado y forma parte de lo mismo.

Felipe Polleri, en el prólogo a la edición de 2013, señala que más allá de los distintos Levreros observados por la crítica, “hay un solo Levrero, el autor de un hipertexto lleno de abismos, de cimas, de humor” (11) y que cualquiera de las *Irrupciones* podrían ser intercaladas en *La novela luminosa*, *La máquina de pensar en Gladys* u otro libro del uruguayo. De hecho, Levrero comienza a escribir *Irrupciones* el año en que publica *El discurso vacío* (1996) y deja de hacerlo en el 2000 cuando, según lo consignado en “El diario de la beca”<sup>22</sup>, produce la mayor parte de lo que será *La novela luminosa*. La relación de estas columnas en *Posdata* con dicha novela póstuma es evidente: la poética del fragmento, el relato de lo cotidiano, de lo aparentemente inenarrable. En el “Prefacio histórico a *La novela luminosa*”, Levrero llega incluso a plantear que pensó la inclusión de *El discurso vacío* y del “Diario de un canalla” como parte de esta novela que es también un hipertexto de su obra, por lo que agregar a las *Irrupciones* no parece tan lejano a estos razonamientos del uruguayo.

### **El escritor y su guardarropía: traje y corbata vs. calzoncillos**

En el prólogo de la primera edición, Levrero señala las diferencias, en términos de intimidad con el lector, al escribir ya sea para un libro o una revista. Para el uruguayo, hacerlo para una publicación periódica y masiva le pone límites al texto “porque sabe que ojos no familiares recorrerán esas líneas. Uno escribe como si se pusiera traje y corbata para salir a la calle o, al menos, evitara mostrarse en calzoncillos” (14). Ángel Rama (1994),

---

<sup>22</sup> El primer ingreso de “El diario de la beca” es el 5 de agosto del 2000 y el último el 2 de agosto de 2001.

uno de los primeros críticos en detenerse en la obra del uruguayo, plantea la noción de “guardarropía” asociándola con la de “máscara” como parte del *quid pro quo* de la operación fetichista que lleva adelante la burguesía al presentarse como democrática con la emergencia del Modernismo. La metáfora de Levrero “desnuda”, además, el costo que el escritor debe pagar por su profesionalización: la escritura condicionada por el público, esa mirada ajena que construye el mercado; la pérdida en términos de libertad de creación.

Carina Blixen resalta la imagen del Levrero “en traje y corbata” que anda por las calles porque “reúne al caminante que recorre, mira y fantasea y al narrador que va desplegando un texto que es como una cinta de Moebius. Las *Irrupciones* son un testimonio de un momento de máxima exposición de su figura y de un quiebre” (2016: 4). Blixen destaca que este caminante tiene pocas veces la actitud del *flâneur* ya que sus recorridos de la ciudad no son una actividad placentera y sin riesgos. Mediante la superposición del yo y la ciudad, el uruguayo destaca a esta última “como el lugar en el que se potencia la consciencia de la ajenidad íntima del sujeto” (8).

En las columnas 65 y 66 se desarrolla un relato sobre “uno de los problemas que más frecuentemente se plantean en esta ciudad al alejarnos de casa” (229): la dificultad para encontrar un baño. A partir de esta premisa, el narrador ingresa en uno de los típicos laberintos levrerianos, con edificios donde no se puede volver atrás, en un ambiente asfixiante donde sueño y vigilia se entrecruzan. “El lugar parecía ser una terminal de ómnibus o ferrocarriles, y al mismo tiempo un gran mercado y al mismo tiempo otras cosas que no podía definir” (233).

En la columna 89, sugerentemente encabezada por el párrafo “Advertencia del autor” donde se aclara que el texto a continuación es “una pequeña pieza literaria y no una crónica” (314), el narrador ingresa en una especie

de trance, en una escritura sin puntuación y llena de frases con mayúscula para dar cuenta de la violación de la intimidad del sujeto por una ciudad amenazante: “LOS CUERPOS BAILAN EN LA NOCHE ETERNA DE LA CIUDAD CONDENADA la ciudad abandonada PERO RESISTIREMOS era mi casa RESISTIREMOS HASTA EL ÚLTIMO HOMBRE SÍ” (316).

La tensión entre “pieza literaria” y crónica señalada en la columna 89 es una constante. En *Irrupciones*, Levrero parece entablar un combate subterráneo con los presupuestos de la crónica o el periodismo narrativo tradicional. Frente a la objetividad del referente, en sus columnas la referencialidad siempre aparece borrosa, atravesada por la subjetividad, el sueño o el capricho. Frente a la necesidad de actualidad, esquivo la narración en tiempo real por la evocación de la infancia, la imprecisión temporal o incluso la publicación de textos fechados como escritos décadas antes. Frente a la certidumbre del dato, recurre a la ambigüedad de la invención.

Se trata de un narrador que duda del referente:

Tal vez fuera simplemente una hoja, o un grupo de hojas, que a la distancia se veían distintas. Un objeto cualquiera, o un capricho de mi imaginación. Porque si realmente fuera una mariposa tendría que haber levantado vuelo en búsqueda de un lugar mejor. (244)

La pérdida de la infancia está asociada a la pérdida de la libertad debido a la acción represiva de las instituciones:

Era el primer día del comienzo de las clases, en la calle apreció una bandada de niños con guardapolvo blanco y moña azul; durante el resto del año no volví a verlos, como si hubieran

existido solamente para recordarle al mundo que aquel día se terminaba la libertad irrestricta de la infancia; que los niños comenzarían a perder la capacidad de pintar como Joan Miró y a ganar la capacidad de irse olvidando del niño que fueron. (139)

La infancia se construye como un “espacio libre”, propicio para la actividad creadora, que busca ser recreado a partir de la práctica literaria. Incluso se presenta la literatura como un canal superador para esos impulsos en relación con la experiencia frustrante con los juguetes que le proveían sus padres: “lo que yo perseguí a través de los juguetes era una mezcla de investigación y de creación mágica –algo que solo pude conseguir años más tarde a través de la literatura y, muchos años más tarde, a través de la computadora [...]” (421).

En una declaración casi de principios, Levrero escribe en la columna 73: “todavía no he llegado a conocer una mayor belleza que la del absurdo” (263). Textos como la serie de siete entregas titulada “Agujero en un buzo celeste” o las cuatro columnas agrupadas bajo el nombre de “Elvis” son, quizás, los ejemplos más extensos de esta predilección en la escritura levreriana por el absurdo, lo lateral, la ruptura con la causalidad lógica y el humor como constituyentes de *Irrupciones*.

Un cartelito en una vidriera que dice “UN ZAPATO URUGUAYO CREA UN EMPLEO. UN ZAPATO IMPORTADO CREA UN DESOCUPADO” (405) da lugar a una reflexión desopilante a partir de lecturas literales del cartel. También un comunicado del Sindicato Médico del Uruguay es motivo para la redacción de una columna al detenerse Levrero en la ambigüedad del enunciado.

La mezcla entre el imaginario infantil y el absurdo es constituyente de la serie —ilustrada por el propio Levrero— “Las aventuras del ratón Mouse”. En ellas se narra, haciendo uso de un lenguaje afectado, la historia

de un ratón que “no es, por así decirlo, un verdadero ratón” (2013: 260). Desde la primera entrega, se exhibe el artificio de la práctica de la escritura ficcional, lo que, a su vez, es acentuado por los trazos infantiles de la figura del ratón que acompaña al texto.

### **Realidad e imaginación**

En la columna 64, Levrero hace público un supuesto intercambio con un “amigo crítico” en relación con las diferencias entre realidad e imaginación. El escritor no revela el nombre de dicho amigo, pero lo emparenta con Ángel Rama, autor al que aquel supuestamente cita en su artículo y con el que compartiría una misma noción restringida del concepto de realidad. El texto se construye así como una polémica con Rama y con toda crítica que conciba que:

La realidad es una realidad social que no tiene en cuenta la física contemporánea ni se interesa por el comportamiento paradójico de la luz, y de la materia en general, ni muchas otras existentes e incluso determinantes; y la suya es una realidad social armada desde el prejuicio ideológico, desde ciertas categorías e ideas preestablecidas. (228)

El embate a esta crítica sociológica por parte de Levrero es una forma de reclamo por la inclusión de su propia poética. Cuando el uruguayo pide que se incluya la imaginación dentro de la realidad, está pidiendo que se incluya y legitime su obra: “...lo que yo señalo es justamente el error de contraponer realidad e imaginación. La imaginación forma parte de la realidad, si entendemos la realidad como lo existente” (227).



En la Irrupción “Real 53”<sup>23</sup>, en una escena muy cercana a varias que se suceden en *La novela luminosa*, se cuenta que se envía a sus corresponsales de correo electrónico una circular cuyo título es “caída del sistema” y aclara:

...me refiero a la caída del sistema nervioso; más precisamente, de mi sistema nervioso. Demasiadas horas de computadora. Demasiado correo electrónico. De modo que me tomo vacaciones; durante quince días no responderé a los mensajes. (186)

Sin embargo, la “irrupción” de la voz de Lucía Calamaro de la revista *Posdata*, que le reclama un texto, le impide tomarse ese tiempo a pesar de sus objeciones:

Luchía, no soy periodista, no sé trabajar contrarreloj. Mi escritura es inspirada, necesita tiempo de maduración, no puedo imponerme los temas; necesito estar un tiempo a solas, por ejemplo en el silencio de la madrugada, y esperar que las musas accedan, si ellas quieren, a descender graciosamente sobre mi espíritu. (186-187)

El uruguayo desarrolla una economía política sobre la materialidad del oficio de escritor. Alejada del ideal del ocio como condición de posibilidad, la práctica de escritura se convierte en un trabajo y, por ende, en una fuente de alienación. En ese límite entre el hipertexto de su obra y su traición, al poner de manifiesto a la escritura como un trabajo, es que en *Irrupciones* se problematizan las fronteras del proyecto levreriano.

---

<sup>23</sup> El agregado “real” a la columna se debe a que los editores de la revista habían cometido un error en la numeración en orden sucesivo de las mismas que Levrero se encargó de subrayar y “enmendar”.

En un artículo sobre la literatura como trabajo a partir de textos de Levrero, Álvaro Fernández Bravo señala como uno de los *locus* de su literatura la escritura con la propia mano donde “cuerpo y escritura resultan así desdiferenciados, parte de una misma actividad” (21). Las huellas del cuerpo en la escritura se teatralizan en la puesta en escena de la enunciación: como sueño recurrente con un papel de calidad y una lapicera de tinta china en *La novela luminosa*, en los ejercicios caligráficos de *El discurso vacío* o en el fragmento que citamos de *Irrupciones*. La escritura como trabajo, pero también como tatuaje, como cicatriz, como plantea Severo Sarduy, y es allí donde la apuesta vital de la escritura de Levrero se hace más riesgosa. En esa desdiferenciación se construye una poética que va más allá de la poética, una forma de vida: “No me fastidien con el estilo ni con la estructura: Esto no es una novela, carajo. Me estoy jugando la vida” (Levrero 1992: 134).

En la serie de reflexiones que titula “Literatura, literatos, libros” Levrero señala la distinción entre el escritor aficionado y el profesional<sup>24</sup>. Para el uruguayo se trata de autores que viven en mundos totalmente diferentes, el primero inspirado por la musa o el Inconsciente, el segundo estimulado por el dinero. Él se definía como “un ejemplo nítido de aficionado” (2013: 354), sin embargo, *Irrupciones* lo colocaba en un espacio de frontera: “en la producción semanal de estas Irrupciones, a veces mi trabajo es inspirado, y a veces es forzado por la necesidad de entregar en fecha. A veces están escritas por un aficionado; a veces, por un profesional” (354). Levrero

---

<sup>24</sup>Rotker rescata las nociones de “separación discursiva”, “profesión” y “vocación”, en relación con la literatura. Las considera “determinantes en la construcción de una estética y fuente de más de una mala interpretación sobre las características del modernismo” (1992: 57). La cosmovisión literaria de Levrero al hacer esta distinción lo coloca en una mayor cercanía con los escritores modernistas que con los autores comprometidos de su generación de los 60.

explicita las tensiones de este espacio límite para un autor como es la escritura en medios masivos.

*Irrupciones*, como su nombre lo indica, son textos donde la imaginación toma por asalto, irrumpe, en un espacio *a priori* reservado para la realidad restringida que impera en los diarios y revistas. Lo lateral, el absurdo, el juego y lo onírico se incorporan a través de la mirada y de la escritura de un narrador en constante disputa con su referente, la ciudad. Textos que irrumpen y se interrumpen como en la columna “52=53” donde la escritura se detiene para relatar que el narrador se distrae controlando la casilla de e-mail o leyendo noticias; la escena de enunciación como instancia de trabajo y de distracción o como ejercicio del trabajo de distracción. Una escritura urgente que cede y resiste a las presiones de una publicación periódica, que se obsesiona con las fechas y condiciona su libertad, que duda, pide perdón, pero no pierde la fe en ella misma:

Dios me va a ayudar, Dios no va a permitir que me quede sin techo ni que pase hambre. Perdón, Dios mío, por haber perdido la fe, en un raptó de locura ya no intentaré rehuir de mi deber. Ya no seguiré buscando empleo. Ya no pensaré en dejar de escribir (115).

## **Bibliografía**

- Blixen, Carina (2016), “Irrupciones: el escritor en «traje y corbata»”, en *Cuadernos LIRICO*, 14. Disponible en: <http://lirico.revues.org/2218>.
- Derrida, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- Fernández Bravo, Álvaro (2016), “El oficio de escribir. Consideraciones contingentes sobre literatura como trabajo a partir de algunos textos de Mario Levrero”, en Bartalini, Carolina (ed.), *Escribir Levrero. Intervenciones*

sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura. Buenos Aires, EDUNTREF.

Gerbaudo, Analía (2010), “Archivos de tela, celuloide y papel. Insistencias del arte y de una teoría en (des)construcción”, en *Revista Telar*, 7-8, pp. 31-50.

Levrero, Mario (2009), *La novela luminosa*. Barcelona, Debolsillo.

\_\_\_\_\_ (1992), “Diario de un canalla”, en *El portero y el otro*. Montevideo, Arca.

\_\_\_\_\_ (2013), *Irrupciones*. Montevideo, Criatura.

Marx, Karl (2012), “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”, en *El Capital (Tomo I, Vol. I)*. México, Siglo XXI.

Monteleone, Jorge (2016), *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario, Nube Negra.

Montoya Juárez, Jesús (2008), *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*. (Tesis doctoral) Universidad de Granada.

Perilli, Carmen (2014), *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos 1990 – 2010*. Buenos Aires, Corregidor.

Polleri Felipe (2013), “Me acuerdo. Prólogo del prólogo”, en Levrero, Mario, *Irrupciones*. Montevideo, Criatura.

Rama, Ángel (1972), *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo, Arca.

\_\_\_\_\_ (1994), *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Arca.

Rotker, Susana (1992), *La invención de la crónica*. Buenos Aires, Letra Buena.

Sarduy, Severo (1999), *Obra completa. Tomo I*. Madrid, ALLCA XX Colección Archivos.

Topuzian, Marcelo (2014), *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe, Ediciones UNL.

## **Arlt, un cronista viajero por la geografía y la ficción**

RAFAEL GUTIÉRREZ  
*Universidad Nacional de Salta*

Roberto Arlt es un escritor que nunca dejó de ser frecuentado —aunque su estimación haya variado con el tiempo—, sus cuentos y novelas son reeditados permanentemente, y han sido transpuestos al cine y a la televisión; sus piezas teatrales son puestas en escena regularmente y sus aguafuertes son constante objeto de lecturas variadas. Sin embargo, hay un texto poco frecuentado porque otros de sus títulos lo han opacado y las editoriales también lo desatendieron. Obviamente se trata de su veta periodística que cumplió un amplio derrotero que le otorgó un lugar insoslayable en el campo de las comunicaciones sociales. De hecho, Roberto Arlt ha pasado a la historia del periodismo por la creación de un género nuevo en la prensa escrita, las “aguafuertes”. Ese particular modo de dar cuenta de su contemporaneidad tiempo después fue apreciado por los estudios literarios hasta el punto que no nos extraña su tratamiento en cátedras y encuentros académicos de letras.

Por lo tanto, nos detenemos en esa producción menos estudiada, las *Aguafuertes patagónicas*, en las que el cronista conserva el particular estilo que desarrolló en el diario *El mundo*. Recordemos que sus exitosas aguafuertes fueron elaboradas para dar cuenta de la vertiginosa transformación del mundo urbano en las primeras décadas del siglo XX y para ello Arlt configura un narrador observador que camina las calles, por el puerto o sube al tranvía, escucha los tonos y acentos de hombres y mujeres que deambulan, trabajan y se confrontan expresando sus intereses y preocupaciones. Sin embargo, ese narrador no es sólo un mero observador sino un agudo crítico que responde, incluso de modo personalizado, en

un diálogo entre medio periodístico y lectores, en un gesto muy novedoso para la época. Cuando Roberto Arlt emprendió su corresponsalia patagónica, las circunstancias del periodista cambiaron de un espacio urbano a otro paisaje -más agreste e inexplorado- que lo lleva a construir otro personaje viajero, pues hay un imaginario distinto que lo precede en el mundo del que tiene que dar cuenta.

### ***La tarea o el viaje pendiente***

Roberto Arlt inició sus columnas en el diario costumbrista *El mundo* el 5 de agosto de 1928 y las mantuvo casi sin interrupciones hasta 1942. Si bien esos escritos son recordados como “Las aguafuertes porteñas”, el título de la sección fue variando y también su mundo de referencia porque en 1930 fue enviado a Río de Janeiro para que reseñara la ciudad con su particular estilo, de allí surgieron las “Aguafuertes cariocas”, y el 12 de febrero de 1935 el columnista viajó por España y el Norte de África, dando lugar a las “Aguafuertes gallegas y asturianas” y a las “Aguafuertes africanas”.

Menos conocidas son las *Aguafuertes patagónicas*, resultado de la tarea encomendada por el diario *El Mundo* en 1934. En la producción general de Roberto Arlt podemos encontrar un antecedente de esa aventura por el sur de nuestro país ya que en su primera novela publicada en 1926, *El juguete rabioso*, plantea un futuro viaje hacia la Patagonia en el que el agobiado Silvio Astier espera encontrar la posibilidad de una vida diferente a la que realizó en Buenos Aires.

¿Por qué en el imaginario del vapuleado Silvio Astier la Patagonia se presenta como promesa de realización de una vida que no pudo concretar en Buenos Aires? Recordemos que el protagonista de *El juguete rabioso* se presenta como un voraz lector de aventuras, con preferencia por los delincuentes seductores. De modo que el joven lector proyecta un futuro de héroe marginal que lucha contra la sociedad burguesa, capitalista e injusta.

La lista de lecturas es incompleta, a lo sumo accedemos a algunos títulos y nombres de personajes, aunque luego ese imaginario se enriquece con las aventuras del “biógrafo” al que asisten los aspirantes a delincuentes con los resultados de sus incipientes robos.

De ello podemos suponer que Roberto Arlt ha leído sobre los bandidos rurales locales<sup>25</sup> y aquellos importados del western, ButchCasidy y SoundanceKid, que hicieron sus fechorías en esa Patagonia escasamente poblada y lejos del control de las leyes e instituciones de Buenos Aires.

En definitiva, la Patagonia se constituía en el imaginario de los pobladores urbanos como un horizonte lejano, casi despoblado, en el que todo estaba por hacerse. Así, se comprende por qué Silvio Astier lo elige como destino para su destierro definitivo, no como un purgatorio sino como un nuevo comienzo donde tal vez pudiera convertirse en el héroe que soñó ser cuando de niño se sumergía en sus lecturas.

El niño lector, curioso y errático, cuando creció no se convirtió en héroe de aventuras sino en escritor y para vivir entregó su arte al periodismo, mientras en su laboratorio trataba de lograr el invento que lo llenara de riquezas y lo alejara del trabajo cotidiano. Así, entendemos que el soñador jamás claudicó, no solo porque las palabras sustituyeron a los hechos que no protagonizó, sino también porque continuó con la fantasía del inventor.

Entre el destino soñado y su frustración por no vivir una vida de aventuras, el periodismo se abre como una cuña que le permite participar como observador de las aventuras y desgracias de otros, como cronista policial, y como columnista con sus aguafuertes, lo que lo vuelve un caminante de las ciudades que observa y critica corrosivamente. Cumple ese papel en Buenos Aires, Brasil,

---

<sup>25</sup>A los que les canta León Gieco en *Bandidos rurales*, álbum lanzado en 2001.

España y Marruecos, pero cuando emprende la misma tarea en la Patagonia su propia percepción de sí cambia.

La Patagonia era un lugar ignoto y distante<sup>26</sup>, lejos del alcance de las autoridades y de las leyes. En la imaginación de Roberto Arlt, de Silvio Astier y de muchos argentinos, era el espacio propicio para la aventura; entonces el cronista ya no podía ser el mismo caminante de las ciudades que, aunque distintas y distantes, estaban construidas y regidas por las mismas leyes de la modernidad. En cambio, la Patagonia era un espacio fronterizo, el territorio recién ganado a las naciones salvajes de los malones, a las fantasías de Aurelio Antonio de Túnez y a las pretensiones expansionistas de los chilenos.

Notemos claramente cómo Roberto Arlt se mete en el personaje que va a interpretar en su viaje patagónico:

Como los exploradores clásicos me he munido de unas botas (las botas de las siete leguas), de un saco de cuero como para invernar en el polo, y que es magnífico para aparecer embutido en él en una película cinematográfica, pues le concede a uno prestancia de aventurero fatal, y de una pistola automática. (Arlt, 2015: 20-21)

En el párrafo claramente hace alusión a la imagen del aventurero que construyó la cinematografía y que ahora asociaríamos inmediatamente a Indiana Jonnes, pues la indumentaria está compuesta por las botas, el saco de cuero y hasta una pistola automática. ¿Para qué querría un arma un periodista si no era un corresponsal de guerra?

El arma de fuego es a tal punto parte de la imagen del aventurero cinematográfico que el mismo Arlt se delata declarando que no sabe de su efectividad:

---

<sup>26</sup> Casi treinta años después, el protagonista de la novela de Ernesto Sabato *Sobre héroes y tumbas* (1961) ve en la Patagonia un horizonte de posibilidades para una vida distinta en un mundo por construir.



“Todavía ignoro si la ametralladora tira o no, pues me la prestó mi gran amigo Diego Newbery” (21). En este momento, la referencia a la amistad nos parece también literaria ya que resulta habitual que Arlt remita a sus lecturas, sin embargo, Diego Newbery era un amigo real, conecedor de las tierras por las que viajaría el aguafuertista, aunque aún no tenía fama de escritor frecuentaba el ambiente, su novela *Salitre* se publicó en 1943 y *Pampa Grass* recién en 1953.

En un artículo que escribí para el suplemento cultural del diario *El Tribuno* de Salta, me refería a Roberto Arlt como un escritor que se había inventado a sí mismo como un personaje más a partir de referencias literarias más o menos explícitas, lo que se hace evidente en *Aguafuertes patagónicas* cuando abandona al crítico urbano y se convierte en otro tipo de cronista, estableciendo un plan y una genealogía.

En el plan construye el itinerario del viaje, pero la frase se cierra con una intención que supera el derrotero real y lo proyecta hacia el ficcional, el de los aventureros descubridores de mundos: “...diré que pienso recorrer Neuquén, la cordillera de los Andes, la zona de los lagos y no sé si descubrir un nuevo continente” (20).

En su papel de viajero, explorador y descubridor, se establece una filiación de aventureros fabuladores en América:

...espero descubrir más tierras y maravillas que sir Walter Raleigh quien, después de volver de la Guayana, intentó pasar en Inglaterra cada boleto que se dijo podía haberse escrito *Las mil y una noches* [...]. (21)

En la antigüedad se abrevan sus lecturas erráticas, pero le permiten demostrar que el carácter fabulador argentino, conocido como “viveza criolla”, también fue inventado por los griegos:

Tampoco pienso proceder como el médico griego Ctesias, un ranún épico, pues, sin moverse de su casa, publicó la relación de un viaje que jamás hizo por la India, pretendiendo que sus ciudadanos le honraran [...]. (21)

Esperamos que se haya notado en la cita el encuentro fortuito entre la referencia clásica y el español rioplatense alunfardado, propio del “cambalache” en el que nos sumerge la prosa de Arlt.

### **Otro paisaje, otro foco**

Las aguafuertes que escribía Arlt para diario *El Mundo* eran comentarios ácidos, una crítica a la vida cotidiana moldeada por el pensamiento burgués con sus convenciones sociales hipócritas y acomodaticias, pero cuando la tarea del cronista se traslada del medio urbano al ambiente patagónico, la mirada cambia. Si bien hay una intención de continuar con la crítica social –y hay algunas aguafuertes que se dedican particularmente a ello<sup>27</sup>–, el desarrollo de los textos se detiene en las descripciones con párrafos que bordean el registro lírico, como si el paisaje le ganara a la intención crítica del periodista.

Ese predominio de lo visual y descriptivo por sobre el comentario tiene su correlato en una tarea extra que asume el periodista, la de fotógrafo, pues para este particular viaje Arlt va acompañado de una cámara fotográfica con la que registra los paisajes, de ese modo va proporcionando a los lectores un referente icónico además de aquellos literarios con los que va matizando su derrotero. Esa estrategia de comparar lo visto y lo vivido con sus lecturas le permite un particular diálogo con el lector al proponerle referencias de un mundo nuevo a través de mundos a los que accedió por los relatos de

---

<sup>27</sup> Podemos citar a “Brujas curanderas en la Patagonia”, “Chilenización de la Patagonia”, “Hay hambre entre los escolares del Sur”, “Cuatrismo y hambre” y “Justo Jones, el juez gracioso”.

aventuras o de otros viajeros. Ese es uno de los aspectos específicos de la prosa arltiana que la colocó en una relación particular entre el periodismo y la literatura, pues los intertextos remiten a una amplísima red de lecturas de la que se nutre y lleva al lector a pasar de la alusión al referente representado a su resemantización cultural.

En este procedimiento es interesante ver cómo la imagen registrada por la cámara es filtrada por la interpretación del Arlt lector de ficciones, como cuando fotografía a un hombre en muletas que le evoca inmediatamente una novela:

...llegó un hombre de una sola pierna, con dos muletas, y se ubicó de inmediato en un banco, y entonces no pude menos de acordarme de la *Isla del tesoro* y del famoso pirata de una sola pierna y cara ajamonada. Me acerqué al insigne estropeado y le pedí permiso para sacarle una fotografía [...]. (34)

O cuando se encuentra ante la magnificencia de las montañas y reconoce en ellas la capacidad de inspirar la creación literaria:

Y se experimenta por esta montaña un verdadero amor físico, porque ella es una fuente de emociones exquisitas. Por más que recuerde uno panoramas bellos y escenas repletas de arte, todo se destiñe y empobrece ante ella, y entonces uno se explica el origen de las mitologías, el origen del nacimiento de los gnomos y de los gigantes, la epopeya de los Nibelungos y el Kalevala. (143)

O en el momento en que conoce a los “Alemanes de Bariloche” y los refiere a la literatura fantástica germana:

Cae la tarde. Don Bernardo Book se pasea lentamente por la confitería alemana de Herr Carlos Tribelhorn. Tribelhorn-¡oh, qué nombre magnífico para un cuento de Hoffman!-. (115)

O aún más sutil cuando no cita ni títulos ni autores sino que parafrasea un fragmento de una novela muy conocida del momento:

Y el ritmo del caballo entra en el cuerpo del hombre, y la línea de paisaje sube y baja, y es agradable dejarse adormecer ligeramente andar en la llanura, con ese gran paredón oscuro [...]. (87-88)

En este párrafo reconocemos perfectamente el derrotero de los héroes de la prosa de Güiraldes<sup>28</sup>. Cito de modo ilustrativo:

Influido por el colectivo balance de aquella marcha, me dejé andar el ritmo general y quedé en una semi-inconsciencia que era sopor, a pesar de mis ojos abiertos. Así me parecía posible andar indefinidamente, sin pensamiento, sin esfuerzo, arrullado por el vaivén mecedor del tranco, sintiendo en mis espaldas y mis hombros el apretón del sol como un consejo de perseverancia. (Güiraldes, 1986: 188)

De modo que el escritor urbano le rinde un solapado homenaje a su mentor, el narrador de esforzados y discretos aventureros en un mundo rural.

---

<sup>28</sup> Recordemos que *Don Segundo Sombra* fue publicado en 1926 y se convirtió en el libro más vendido del momento por lo que llegó a lectores de todos los ámbitos.

## **Conclusión**

Al principio de nuestra exposición dijimos que la obra de Roberto Arlt tiene una presencia permanente en el campo de las discusiones sobre la literatura y las comunicaciones sociales, sus textos son reeditados, pero hay algunos cuya edición en conjunto es muy reciente, con lo que se abre un interesante espacio para lecturas críticas.

En ese espacio de producción nos detuvimos en *Las aguafuertes patagónicas* —como decíamos poco frecuentadas por la crítica— que establecen un nexo muy interesante entre la producción literaria y periodística de Roberto Arlt, pues si en su primera novela se plantea un protagonista que proyecta un futuro de aventuras y cae devorado por un Buenos Aires despiadado, el escritor —ya reconocido tanto como narrador, dramaturgo y periodista— puede emprender el viaje con el que su alter ego, Silvio Astier, espera renovar su existencia miserable.

Sin embargo, tal como sucede por el paso del tiempo, el viajero ya es otro, Roberto Arlt no es Silvio Astier y la Patagonia de la década del treinta no es la de fines del siglo XIX. Entonces, a pesar de que el cronista se equipó con prendas y armas para la aventura en las tierras sin ley, ya no hay nativos salvajes ni bandoleros violentos para registrar por la cámara y las letras ni para confrontar con la pistola ametralladora.

Roberto Arlt, fiel a su labor de periodista, registra el viaje, pero como escritor que se construye a sí mismo como personaje, no se conforma y elabora otra autorrepresentación, cambiando su designación de “explorador”, por la de “turista” y, finalmente, por la de “linyera porteño”. Esa degradación progresiva del personaje se debe a que reconoce el choque entre su expectativa inicial, su comportamiento durante el viaje y finalmente la percepción que los locales tienen de los porteños, entre los cuales se incluye.

## **Bibliografía**

Arlt, Roberto (2015), *Aguafuerte patagónicas*. Buenos Aires, 800 Golpes.

Güiraldes, Ricardo (1986), *Don Segundo sombra. Prosas y poemas*. Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho.

Gutiérrez, Rafael, “Roberto Arlt, el escritor que se inventó a sí mismo”, en *Agenda Cultural*, Salta, 4 de junio de 2000.

Varela, Fabiana Inés, “Aguafuertes porteñas: tradición y traición de un género”, en *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza – (AR) Número 32– Año 2002 – pp. 147 - 166 – ISSN: 0056 – 6134.

## **Detrás del acto: el pueblo que no se vio\***

DANIEL MEDINA  
*La Gaceta Salta*

Las paredes del predio municipal de Santa Victoria Este, donde el presidente Mauricio Macri encabezó ayer la entrega de diplomas a enfermeros, tienen distintos murales en los que un robot —siempre el mismo— protagoniza distintas disciplinas. Juega al vóley, al tenis, boxea. La figura, que posee rasgos similares a los de un personaje de las Guerras de las Galaxias, desentona con las chapas derruidas del mismo predio, las luces en mal estado y el piso lleno de tierra, pero sobre todo ese personaje de ciencia ficción contrasta con lo que sucede a diez metros donde el pasado se impone con el ineludible peso de la realidad: carpas precarias de lona donde se cocinan alimentos, perros famélicos, madres y niños descalzos sobre el barro.

En el ingreso al pueblo, hay un cartel que anuncia: “Santa Victoria Este, Cuna de Cantores”. De estos parajes salieron Jorge Rojas, El “Negro” Palma, El “Negro” Gómez: el violín mayor del Chaco salteño, y el mismo Chaqueño Palavecino. Para los habitantes del lugar son casi figuras mitológicas. Quienes ayer alcanzaron un estatus cercano fueron los cinco egresados de la carrera de enfermería, entre los que había tres integrantes de la comunidad wichí.

Ezequiel Sandoval, quien recibió el diploma de mano del presidente, dijo minutos antes que quiso ser enfermero porque en esa zona hacía mucha falta. Habla despacio, de manera pausada. Con las palabras precisas. Dice que, si no trabajara como enfermero, seguramente, como es aborígen, trabajaría de la pesca o de la caza. “Ese sería mi trabajo”. Su papá es maestro auxiliar bilingüe. “Él

---

\* Una versión de esta crónica fue publicada en línea en *La Gaceta Salta* el 14 de abril de 2016.

me incentivó mucho esto, siempre me había empujado un poquito”, dice.

Marcela Rojas antes vendía comida con su familia, en un puesto similar a los que ayer rodearon el predio municipal: lonas como techo, con perros merodeando. De no ser enfermera, ese hubiera sido su futuro. “No era mi intención ser enfermera, para empezar. Es la única carrera que se dicta acá, y yo quería ser algo nada más, ser profesional. Me hubiera gustado ser abogada. No se pudo. Quizá más adelante”, dice y añade: “quería ser algo para salir adelante, acá somos de pocos recursos, tener un título significa un ingreso para mi familia”. Tiene planes para el futuro: hacer la licenciatura. “Y si Dios quiere, trabajar acá en el hospital”.

Maximiliano Pérez dijo que quería ser enfermero porque muchas veces los integrantes de su etnia van a un centro de salud y reciben un mal diagnóstico, simplemente por el abismo que abren los idiomas. El médico no entiende los síntomas, el enfermo no entiende las recomendaciones. Dice que, si no trabaja como enfermero, seguramente lo hará como pescador, o haciendo changas, que es lo que hacen los hombres de su etnia.

Hablando de abismos idiomáticos: un joven porteño, organizador del acto, le pidió a los jóvenes wichís que le dijeran cómo se decía "felicidades" en su idioma, para que Macri pudiera finalizar así su discurso. Pérez dijo algo, el joven porteño lo miró. Le pidió que lo repitiera. Lo siguió mirando. Finalmente, le pidió que se lo escribiera. El joven porteño se quedó unos segundos mirando desconcertado la hoja, hasta que se fue. De todos modos Macri no optó por esta opción durante su breve discurso.

El acto comenzó pasadas las once. Las autoridades ingresaron por la parte posterior del predio. En la parte de enfrente, cientos de integrantes de las comunidades habían llegado no específicamente por la visita de los funcionarios: el lugar se utiliza generalmente para el pago de subsidios y entrega de bolsones y por la radio anuncian que los beneficiarios deberán esperar



hasta que termine el evento político para cobrar. Por eso, algunos entran y colman la capacidad de la cancha de básquet, y otro número importante de personas permanecen afuera: sentados en la tierra, al lado de los perros.

Esperan impertérritos: si hay algo que estas personas han hecho toda la vida es esperar. Cuando el gobernador Juan Manuel Urtubey tomó la palabra en el acto y dijo que “acá todo lo que hagamos no tiene techo, porque falta todo”, no estaba siendo humilde, sino sincero: el gobierno ha logrado asfaltar parte de la ruta, extendió el servicio de electricidad a algunos sectores, pero todo parece por hacer. Y así lo muestra el testimonio de Hilario Herrera que vive en el paraje Vertiente, a 75 kilómetros de ese predio. “Al fondo, donde termina Salta, al límite con Formosa”, especifica. Y detalla cómo vive: “Nosotros no tenemos luz, no tenemos agua, por ahí, estamos tomando del río y el río está contaminado, siempre trae enfermedades”, dice. Sobre el escenario los jóvenes son agasajados como héroes. Son puestos, en todo momento como ejemplos a seguir. Ejemplos de superación. Ejemplos de sacrificio: uno de los jóvenes atravesó todos los días, durante tres años más de setenta kilómetros en moto para poder cursar. “Estos egresados han demostrado que sí se puede, que cada uno puede ser protagonista de su vida”, dijo el presidente. Algunos abrazos entre los graduados los hacen ver no como héroes, sino más bien como sobrevivientes. Esos cinco egresados saben, de alguna manera, que son excepciones a una regla. Allí, sobre el escenario, con sus trajes, ni los flashes ni los aplausos ni las palabras de adulación les hacen olvidar que pertenecen a los que están ahí afuera, los pies descalzos sobre el barro.



**Ciudades sumergidas  
y crónicas del desencanto**

## **Da ponte pra cá: poética del desencanto em las crónicas de Ferréz**

ARANTXA LAISE  
*INVELEC-Universidad Nacional de Tucumán*  
CONICET

### **Variaciones del realismo**

“Os familiares e amigos choraram por  
Alexandrina  
Antônio Ferreira  
Gilberto Ferreira da Silva  
Alberto Feliz Cotta  
Conceição Coura Cotta  
Marquinhos (1daSul)  
Wilhiam  
Dunga (1daSul)  
Pilão (1daSul)  
Britz [...]”. (2014: 9)

Treinta y cinco firmas, la enumeración que incomoda por saturación, el nombre como resto que irrumpe en la ficción. Ferréz comienza su tercera novela *Manual práctico do ódio* (2003) con una dedicatoria en forma de obituario, un (para)texto separado del cuerpo del relato por una frontera tensa y porosa como las que dividen el territorio de las favelas del resto del mapa de las grandes ciudades. El escritor brasileño construye su figura de autor como la de un habitante de la favela situándonos “desde adentro” en esos espacios atravesados por la violencia y la marginalidad. Los treinta y cinco nombres que componen la lista de este paratexto sepulcral intentan visibilizar y particularizar a las víctimas del odio que ya se enuncia en el título.

Frente a la irrupción del modernismo brasileño de la década del veinte, expresión local de las vanguardias históricas que guarda expectativas positivas sobre la

modernidad —articuladas con la noción de antropofagia— se puede leer otro posicionamiento, el del realismo regionalista que ya comienza a dar cuenta de la crudeza, la desigualdad y la injusticia que esa modernización trae aparejada. Pero es con el golpe de Estado de 1964 y su “proyecto modernizador” que Brasil consolida su ingreso al capitalismo monopólico y fortalece una industria moderna. El afianzamiento de la industria cultural es una consecuencia de ese proyecto modernizador. Sin embargo, el progresivo crecimiento económico —que no beneficia al conjunto de la población— y que se conoce como “el milagro brasileño” coincide con los “*Anos de chumbo*”, el periodo más represivo de la dictadura. Es en la década del ochenta, momento de la apertura democrática, cuando comienzan a emerger las obras que asociamos a la “poética del desencanto”.

Florencia Garramuño (2009) propone que, desde los setenta y ochenta, ciertas experimentaciones formales modifican el estatuto de lo literario problematizando la relación entre obra y exterioridad. Esa escritura, en constante devenir, deja de lado la pretensión de representación de realidades completas que sólo pueden ingresar como resto y se concentra en la exploración emocional de las subjetividades, destacando sobre todo al cuerpo. Esta narrativa, entonces, se postula a sí misma como productora de experiencias mediante nuevas manifestaciones que ponen el acento en la subjetividad. Flora Süssekind (2003), en tanto, evidencia que, hacia finales de los setenta, con el fin de la censura en las redacciones periodísticas, la literatura se aleja del autocentramiento memorialista y del naturalismo de la novela-reportaje. Frente al intento en los setenta de construir una imagen heroica y sin fisuras de Brasil, y un ideal de objetividad, en los ochenta se cuestiona la figura del narrador y su subjetividad. La prosa teatraliza el lenguaje del espectáculo y expone personajes sin privacidad, “casi imágenes de video en un texto espejado en donde se cruzan, fragmentarias, veloces, otras

imágenes, otros pedazos de prosa igualmente anónimos, igualmente fragmentarios” (2003: 150). Los autores se valen de los “restos de lo real” (Garramuño, 2009) para la construcción de sus ficciones. Se apropian de residuos de la vida social y la cultura de masas para construir sus artefactos narrativos como “espectáculos de realidad” (Laddaga, 2007). Es decir, son instancias donde se tensan y se vuelven borrosos los límites de la ficción.

### **Lugar de autor: escribir desde la favela**

Criado en Capão Redondo, un barrio del sur de São Paulo que posee uno de los índices de violencia más altos de Brasil, Ferréz construye su figura autoral como la del escritor que redacta desde la favela. A partir de este posicionamiento geográfico e ideológico, lleva adelante un proyecto cultural heterogéneo. Articula el *Movimento de Literatura Marginal* que aglutina autores de diversos barrios de la periferia cuyas producciones textuales divergen de los modelos canónicos e impulsa la creación de la editorial *Selo Povo* que publica a los autores de la *Literatura Marginal*, y distribuye y vende los libros a precios módicos en los barrios periféricos de la ciudad de São Paulo<sup>29</sup>.

Sin embargo, las contradicciones se instalan en las bases mismas del proyecto. Compositor y cantante de *Hip-Hop*, un estilo musical estadounidense de origen plebeyo ya completamente mercantilizado del que se apropiaron los sectores marginados de Brasil como medio de expresión y denuncia, instala un estudio musical para impulsar el desarrollo de las producciones locales. Sumado a esto, uno de los primeros proyectos que emprende es el de la creación de la marca de ropa 1DASUL que se produce en Capão Redondo para los habitantes de la periferia y que significa, según Ferréz, un intento de

---

<sup>29</sup> Podemos entablar un diálogo con otros proyectos como es el del fenómeno de las editoriales cartoneras en Argentina cuyo referente es *Eloísa Cartonera* y su figura, Washington Cucurto.

combate al creciente consumismo entre los jóvenes que aparecían uniformados con etiquetas multinacionales de elevados costos —o sus imitaciones— y, paralelamente, funciona como una marca de identidad para re-valorizar la pertenencia a la favela. Se trata de un paradójico combate al imperialismo norteamericano donde la *guardarropía* (Rama, 1985; Nofal, 2014) asume las mismas características que las de los raperos estadounidenses, pero Ferréz es blanco y la etiqueta, local.

Luego del éxito editorial que significa la publicación de su segundo libro *Capão Pecado* que abre la polémica por las variaciones lingüísticas de su escritura, Ferréz comienza a ganar protagonismo en la escena literaria. Colabora durante diez años como cronista para la revista *Caros Amigos* y publica algunos textos en otros medios prestigiosos como *Le Monde Diplomatique Brasil*.

El proyecto escriturario de Ferréz no abandona la aspiración realista de encontrar la marca identitaria de la favela donde las fronteras son porosas y móviles. Como si se tratara de una versión plebeya del método antropofágico, históricamente tan productivo en la cultura brasileña, el vestuario es una versión menos costosa, el *Hip-Hop* un *cover*, la antropofagia ya no es de las vanguardias respecto a la alta cultura europea sino la de los sectores sociales marginales respecto de la producción masiva y la industria cultural. El brasileño configura un universo literario en el que la escritura realista de sus novelas y cuentos, inspirados en personajes y sucesos ocurridos en su barrio, intenta revelar el complejo entramado de eventos que hacen a la cotidianeidad de esos individuos que, considera, la sociedad sólo conoce como números que engordan las estadísticas de mortandad, violencia y delincuencia. El relato de Ferréz, formulado desde el lugar del “adentro” de la favela, se propone captar cómo la opresión de ese espacio impacta en las subjetividades y en los cuerpos de los sujetos que quedan relegados a un lugar de desamparo del sistema.

En este sentido, el escritor favelado asume el lugar del cuentero que puede/debe hacerse cargo de los discursos de un sector que hasta entonces aparecía como silenciado en la escena literaria nacional. La posición de Ferréz, que se configura no solo como el portavoz de todo un sector social, sino como el articulador y movilizador de esas voces, lo convierte en un “emprendedor moral”, según la lectura que hace Elizabeth Jelin (2005) de Howard Becker. La base anecdótica de los sucesos que ocurren en estas cartografías marginales es la materia prima con la que el escritor brasileño construye sus relatos.

Nos proponemos leer dos crónicas de Ferréz del año 2007 como manifestaciones de una poética del desencanto de la modernidad que escenifica la voz de los sujetos olvidados y marginados por el proyecto modernizador: *O Novo rosto da periferia*, publicada en el diario *Le Monde Diplomatique y Realidade perversa*, escrita para un informe de las Naciones Unidas. Ambas son luego incorporadas a su libro *Cronista de um tempo ruim* (2009).

### **Cartografías de la violencia**

En *O novo rosto da periferia*<sup>30</sup>, el narrador se desplaza por distintos escenarios de la periferia de la ciudad, lo que habilita un discurso que aparece como desencantado ante una realidad hostil. El brasileño narra con un lenguaje directo y coloquial en el tono urgente de la denuncia. Su escritura le escapa al regodeo de las variantes cultas del lenguaje, la sintaxis es tosca, el vocabulario tiene un registro propio de las favelas, lo que coloca a Ferréz en la tradición de Roberto Arlt, es decir, los autores que “escriben mal”, donde la politicidad de sus textos no está solamente en lo referencial sino en la propia sintaxis. La de Ferréz es una escritura política y una política de la escritura.

---

<sup>30</sup> Las citas directas que se extraen de la crónica corresponden a la versión publicada en el blog de Ferréz que se consigna en la bibliografía. Las traducciones me pertenecen.

La crónica se vale de la metáfora espacial para dar cuenta de la diferenciación de clases. Es en la ciudad donde se instala el enfrentamiento entre las clases y la marginación a un espacio periférico de los sectores más empobrecidos. El puente João Dias funciona como la frontera física y simbólica que divide Capão Redondo de otras zonas más prósperas de São Pablo. Ferréz construye esta crónica desde un posicionamiento espacial que es también uno ideológico: nosotros, los del lado de acá y los del lado de allá. El narrador de la crónica se configura como un escritor de la favela y eso habilita la figura del testigo directo de los hechos que conoce y habita el mismo espacio como marca de autoridad de su discurso.

Los interlocutores que construye para su relato son dos bien diferenciados y, por lo tanto, la crónica persigue dos objetivos: por un lado, Ferréz persuade a “sus iguales”, como él mismo los llama, de “enseñar a nuestros jóvenes a no matar la esperanza, a no transmitir el falso trofeo de una vida corta”. Y, por otro, mediante el detallado relato de la realidad cotidiana de los jóvenes de la periferia, pretende visibilizar una realidad oculta para la clase media, una realidad que se encuentra del otro lado del puente y que los medios no muestran o lo hacen de manera distorsionada. Sin embargo, el objetivo aparece como un imposible ya que “la vida aquí es otra, el que no la vive no sabe de qué trata, y no es un libro, ni una película, ni este texto el que le va a dar una visión, solamente viviendo uno aprende”.

Lucía Tennina advierte que la narrativa de Ferréz se caracteriza por “desestabilizar y reactualizar la distinción entre ficción y no ficción, por un lado, y una propuesta singular del estatuto de lo real, por otro, colocándose en el centro de las preocupaciones más instigantes de las literaturas del presente” (2017: 279). La hipótesis de Tennina parte de una afirmación del propio Ferréz sobre su primera novela, *Capão Pecado*, donde comenta que su propósito inicial había sido el de narrar los hechos reales que ocurren en su barrio pero que esa



realidad era imposible de ser contada y, por lo tanto, se vio obligado a recurrir a su adaptación en tanto ficción. Esta fórmula de realidad incrustada en la ficción que aplica a sus novelas quiebra el pacto de lectura y coloca al lector en un lugar incómodo. Más que un reflejo mimético de la realidad, en la escritura de Ferréz lo real es la piedra que fractura el espejo.

El problema que se le plantea a Ferréz tanto en su novela como en la crónica es el de la representación. Esa realidad otra, que no cabe en un libro o en una crónica, aparece nuevamente como inaprehensible por el lenguaje. Ni la narración realista de sus relatos, ni el lugar privilegiado desde el que escribe pueden subvertir el abismo. Es el concepto de experiencia entendido como la presentación metafórica y poética de lo vivido lo que nos acerca a ese imposible. Solo contando el detalle de los cuentos que se gestan en las favelas podemos tener una idea aproximada de los sujetos que la habitan escapando a los estereotipos y al lenguaje instrumental de los medios de comunicación masivos. Como plantea Benjamin en *El narrador*, frente a la acumulación de la información que vacían los relatos de cualquier tipo de experiencia, Ferréz asume su lugar de autor como el del contador de cuentos, un narrador que escribe estando ahí, siendo uno más. El cuentero que rescatando las historias de las favelas narra a los del lado de acá y los del lado allá, que también somos nosotros, sus lectores, esas historias que el lenguaje instrumental de la información no logra articular. Ferréz critica el maniqueísmo de los grandes medios de comunicación<sup>31</sup> a partir de estereotipos “favela, violencia, secuestro muerte” y se propone contar otro cuento.

---

<sup>31</sup> La crítica a los grandes medios de comunicación y a la industria cultural es un tema recurrente en Ferréz. En otra crónica titulada *Assistindo e sendohumilhado*, el autor configura una vasta lista de películas y programas de televisión estadounidenses que forman parte de la programación cotidiana en los cines y servicios de televisión, y que consolidan preconceptos sobre Latinoamérica, instalando representaciones que nos relegan a una eterna situación de colonialidad.

Esta acción de contar lo vivido es siempre una aproximación, un imposible. Leemos, en la separación indisoluble entre realidad, representación y experiencia, pero también en la separación indisoluble entre los espacios, una de las marcas del desencanto en Ferréz. Dos son las ciudades: una hacinada, olorosa por el canal a cielo abierto que la cerca, rodeada de muros llenos de propagandas, con casillas —cuyos ambientes se separan con sábanas— en lugares donde debería haber plazas según las falsas promesas de los políticos; una ciudad donde los jóvenes hacen malabarismos en los semáforos a cambio de algunas monedas que consiguen gracias a que ahí los autos no tienen vidrios polarizados ni se encuentran siempre cerrados. Del otro lado se encuentra la otra ciudad, “más estructurada y cuidada” a la que se dirigen los del lado de acá diariamente, en colectivos repletos, para cuidar y alimentar a los hijos de los de allá y que, al retornar, no pueden cuidar ni alimentar a los propios.

A diferencia de los espacios, que aparecen como radicalmente opuestos, la gente que los habita mantiene aparentes semejanzas. La principal es la idea del consumismo que unos con más posibilidades y otros con menos persiguen como un camino hacia la felicidad. El cronista habla de un cambio de signo: se abandonan las ambiciones de un “querer ser” que implican el anhelo de un cambio posible por el conformismo de un “querer tener”, que impulsa el crimen y la violencia como medios para proveerlo y refuerza la marginación a las que los relega el sistema. El consumo como organizador de la vida social y la moda como aspiración efímera son el revés de la trama de la violencia y la pobreza de Capão Redondo.

La descripción de la cotidianidad de la favela adquiere entonces otro sentido. Las precarias condiciones de vida con familias constituidas por padres y madres desesperanzados y alcohólicos que necesitan escapar de la realidad, o por madres que parten desde temprano hacia la ciudad para alimentar y cuidar hijos ajenos y que no

tienen para alimentar ni quien cuide a los propios. Familias que realizan largas filas para poder alcanzar un plato de comida en Bom Prato, el programa de gobierno tan promocionado en las elecciones, que solo sirve un escueto almuerzo durante los días hábiles y que el resto del tiempo se alimenta de pan. Las inmutables condiciones de desempleo, que solo incorporan al mercado de trabajo a la minoría que alcanza una mayor alfabetización. Jóvenes que mueren constantemente por motivos banales. El espesor de esta realidad que excede cualquier tipo de representación y “distorsiona nuestro lado humano” irrumpe como lo real que quiebra la fantasmagoría consumista, como la piedra contra ese espejismo.

### **Cuentos de guerra**

En la crónica *Realidade perversa*<sup>32</sup>, Ferréz narra con un ritmo y una cadencia que recuerdan a los del *Hip-Hop* y mantiene algunos de los temas que vienen asediando desde la crónica anterior, pero la ciudad y juventud ya no constituyen el centro del relato, sino que éste se desplaza a la noción de guerra. La categoría de *cuentos de guerra* elaborada por Rossana Nofal (2012) es útil para leer la narrativa del brasileño:

Hablo de un relato en términos de un discurso narrativo del fracaso, en los que la historia no ingresa a través de héroes sino a través de episodios conocidos dichos por sujetos que asumen el camino de una pérdida y deciden continuar a pesar de las circunstancias adversas. (Nofal, 2012: 128)

En estos relatos, la matriz del cuento (Ludmer, 2009) altera los protocolos heroicos del género

---

<sup>32</sup> Las citas directas que se extraen de la crónica corresponden a la versión publicada en el diario *Le Monde Diplomatique* Brasil que se consigna en la bibliografía. Las traducciones me pertenecen.

conformándose a partir de una serie de personajes discordantes con el modelo tradicional. Ferréz organiza los personajes de la favela en tres tipos diferenciados: los policías, los bandidos y el ciudadano honesto.

La policía es retratada como una institución corrupta y represora. Aparece “petulante”, paseando con armas en las manos, gastando la gasolina del estado y atemorizando a los más humildes mientras el tráfico y el homicida continúan porque “la justicia aquí tiene un precio”. Ferréz cuestiona al subalterno que se convierte en policía en busca de respeto y lo interroga por el lugar que ocupa en la guerra. Para el brasileño, la policía responde a “los ladrones de autos importados y relojes de oro” y a los medios que alienan al pueblo<sup>33</sup>.

Los bandidos son aquellos personajes que eligen una vida corta y arriesgada al situarse por fuera de la ley. “La cultura criminal ya se apoderó de nuestras vidas”, sostiene Ferréz. Muerte, cárcel, asesinatos, pistola son significantes comunes en los discursos de los habitantes. Estos personajes aparecen como bueyes empujados al matadero, hacia una vida con comodidades hasta los veinte años pero que no admite jubilaciones.

Para caracterizar la vida de la gente que elige el camino honesto, retoma la caracterización que ya había realizado en la crónica anterior: “levantarse a las cuatro de la madrugada y luchar todo el día fritando filete para los otros y sin tener un huevo para darles a los hijos, cuidando la seguridad de la élite y sin tener seguridad en el propio barrio”. El medio condiciona a la gente que por más que intente llevar una vida honesta llega a fin de mes con una sensación de desesperación cuando el dinero no alcanza. La ilusión de poder adquirir cosas mediante el trabajo duro se desvanece frente a una realidad donde el dinero no alcanza.

---

<sup>33</sup> En su novela *Manual práctico do ódio*, un policía oculta su uniforme al resto de los habitantes de la favela que simboliza una guardarrópia de traición, el vestuario de su pasaje al bando de los que defienden la riqueza de la elite.

Podemos identificar al menos dos tipos de guerra en la cosmovisión de Ferréz. Por un lado, la guerra que llevan a cabo los miembros de la favela entre sí y, por el otro, la guerra que propone el narrador, contra los opresores. El espacio se convierte en una zona de guerra, la favela en un campo de concentración: “Una cosa lleva a la otra y el campo de concentración moderno no tiene diversión”. El puente y los muros cargados de propaganda que aparecían en la crónica anterior y funcionaban como frontera espacial y de clase ahora se convierten en cercas que aprisionan a los sujetos y los condena a una muerte segura. La salida del campo de concentración es casi un imposible, así como la salida o el progreso en la favela. El barrio de la periferia es el lugar donde las ratas desfilan por las calles, los niños saltan en el agua del canal. Sus calles, escenarios de las guerras, son las que crían a los hijos. El espacio hostil inscribe, además, marcas sobre los cuerpos. El rostro mutilado del niño que vaga en la calle para escapar de los golpes de su padre alcohólico, el cuerpo exhausto que visibiliza el disgusto y la desesperanza, o las manos nerviosas del hombre que empuña el arma y lleva en sus ojos “el síntoma de la droga”.

Los tres tipos de personajes identificados por Ferréz se ven cercados, sin salidas posibles. La corrupción del policía, la sacrificada vida del que elige el camino de honestidad que acaba sin llegar a fin de mes, el bandido que muere a los veinte años. La favela, el campo de concentración, el cuerpo mutilado y cansado de la guerra.

Las crónicas de Ferréz parten, al igual que las demás narrativas del autor, de la problemática de la representación. El concepto de experiencia entendido a partir de la lectura que hace Nofal de Benjamin como la acción del contador de cuentos de rescatar en clave de metáfora lo vivido es la tarea que asume Ferréz quien construye su lugar de autor desde adentro de la favela. Es desde esa posición del narrador-cronista como el que rescata y vive las historias de los de adentro que surgen

las condiciones de posibilidad de visibilizar una realidad sumamente compleja escapando a los estereotipos de los medios de comunicación que anulan cualquier posibilidad de experiencia.

El centro y la periferia, la élite y la favela aparecen aislados por una frontera indisoluble que es espacial y también de clase. La desesperanza en el discurso de Ferréz radica en el pesimismo sobre algún cambio posible: los habitantes de la favela aparecen condicionados por un medio hostil que los condena, la élite reproduce una imagen despersonalizada y cosificada de la periferia construida por los medios de comunicación, el Estado sostiene falsas promesas de campaña. El lenguaje convertido en arma que empuña el cronista en la guerra contra el sistema y sus discursos de dominación no alcanza, pero hay que seguir viviendo, hay que seguir contando.

## **Bibliografía**

- Benjamin, Walter (2016), *El narrador*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Ferréz (2007), “Realidade perversa”, em Ferréz Blog. <<http://blog.ferrezescritor.com.br/2007/02/realidade-perversa-texto-feito-para-o.html>> (29/03/2018).
- \_\_\_\_\_ (2007), “O novo rosto da periferia”, en Le Monde Diplomatic Brasil. <<http://diplomatique.org.br/o-novo-rosto-da-periferia/>> (29/03/2018).
- \_\_\_\_\_ (2014), *Manual prático do ódio*. Rio de Janeiro, Planeta do Brasil.
- Garramuño, Florencia (2009), *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elizabeth (2005), “Los trabajos de la memoria”, en *Revista Telar*, 2-3, pp. 17-40.
- Laddaga, Reinaldo (2007), *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo.

- Lumer, Josefina (2009), "Contar el cuento", en Balderston, Daniel, *Juan Carlos Onetti. Novelas cortas: edición crítica*. Córdoba, Alción Editora, pp. 751-773.
- Nofal, Rossana (2012), "Cuentos de guerras y soldados", en *Moderna språk*, 1, 106, pp. 127-135.
- \_\_\_\_\_ (2014), "La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba", en *El taco en la brea*, 1, pp. 277-287.
- Rama, Ángel (1985), *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Arca.
- Süssekind, Flora (2003), *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Buenos Aires, Corregidor.
- Tennina, Lucía (Comp.), (2014), *Saraus: antología*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- \_\_\_\_\_ (2017), "Ferréz: más allá del documentalismo", en *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 50, pp. 277-292.

## **Escribir desde los márgenes. Tres crónicas (sub)urbanas a lo largo de un siglo**

MARGARITA PIERINI

*Universidad Nacional de Quilmes*

Escribir crónicas es internarse en un territorio donde se puede partir de alguna hipótesis, pero solo para dejarla de lado cuando la realidad la derriba y así construir otra hipótesis que será nuevamente derribada.

Leer crónicas, de la misma manera, es abrirse a universos desarticulados, es sumergirse en realidades diversas. El ojo del cronista puede ayudar, puede actuar de guía, no más que eso. Ese es el pacto de lectura.

*Anguita-Cecchini*

Definida como un género de frontera, un híbrido, el *ornitorrinco de la prosa*, la crónica ha sido, a lo largo de la historia de la prensa escrita, la forma que se amolda por excelencia a la mirada sobre y desde los márgenes de la vida urbana. En esta perspectiva, nos proponemos recorrer aquí tres casos de cronistas que, a lo largo de un siglo, han dado cuenta de una realidad habitualmente invisibilizada o deformada desde el Centro, desde la gran ciudad pretendidamente cosmopolita y moderna. Los artículos de la dirigente socialista Gabriela Coni sobre los basurales de Buenos Aires, a comienzos del siglo XX; el artículo de Rodolfo Walsh sobre el matadero de Liniers, a mediados del XX; la nota del periodista Sebastián Hacher sobre la fiesta de las Alasitas en la ciudad de Buenos Aires, ya en los inicios del XXI: en los tres casos, lejos de todo costumbrismo, las crónicas periodísticas despliegan un panorama (sub)urbano, marginado, asediado por los



prejuicios y estereotipos del “sentido común”. En los tres casos, el cronista convierte su investigación en un instrumento de denuncia, reafirmando así la función política de la crónica.

El auge de la prensa escrita, uno de los fenómenos culturales que acompañan el surgimiento del capitalismo desde finales del siglo XVIII, en Europa primero y pronto en los jóvenes países latinoamericanos, da lugar, como sabemos, al surgimiento del periodista profesional, por un lado, y a la creación de un público lector abierto a consumos culturales donde le interesa ver reflejados los espacios, las historias, los relatos que reflejan su vida cotidiana. En este universo de lectura, la crónica periodística va a tener un lugar destacado, como el género que mejor logra *dar cuenta del tiempo presente y de las heterogeneidades abigarradas propias de las ciudades*. Esa realidad de las grandes urbes que se van conformando rápidamente en el transcurso del siglo XX; el lugar que se habita, pero que ofrece a la mirada de sus habitantes/lectores espacios desconocidos, casi exóticos, a veces. Y siempre, espacios de extrañamiento a partir de los ojos del cronista, que descubre lo desconocido —por marginado, por invisibilizado— debajo de lo aparentemente trivial, familiar, normal para la mirada de la mayoría.

En la tradición de la prensa argentina, las crónicas ocupan un lugar de especial relevancia, con una figura central como la de Roberto Arlt, con sus aguafuertes que pueden releerse en el presente sin que hayan perdido, en muchos casos lamentablemente, un ápice de su actualidad (pensemos en sus imágenes de los hospitales públicos o de los hombres que han perdido su empleo).

En este trabajo me interesa presentar tres crónicas que a lo largo de poco más de un siglo (1902-1967-2013) se asoman a la representación de ámbitos y protagonistas de la vida en la gran ciudad. Y eligen para hacerlo un espacio, y una perspectiva, que no son los habituales. Son como viajeros que se desplazan hacia un

lugar geográficamente cercano al Centro, pero distante y desconocido para los ojos de sus habitantes y, tal vez, de ellos mismos. Como señala Anguita (2017), estas crónicas representan abrirse a universos desarticulados, sumergirse en realidades diversas.

En primer lugar, presento brevemente los textos de estos cronistas, para luego hacer algunas consideraciones sobre la modalidad elegida y las relaciones que pueden establecerse entre ellos.

### **Gabriela Coni: El Barrio de las Ranas y La Quema de Basuras**

En febrero de 1902 aparecen en el diario *La Prensa* de Buenos Aires dos artículos que en días sucesivos (7 y 8 de febrero) narran la visita realizada por la autora, Gabriela de L. de Coni, al célebre Barrio de las Ranas donde estaba instalada, desde la epidemia de la fiebre amarilla (1871), la Quema de Basuras de la Capital.

La autora Gabriela de Laperrière de Coni (1861-1907) es una dama francesa, radicada en Buenos Aires, que acompaña a su esposo, el médico higienista Emilio Coni, en su visita como funcionario municipal encargado de supervisar la salud pública. En su descripción del Barrio de las Ranas, la cronista destaca la precariedad de las casuchas, muchas de ellas construidas con barriles de kerosene, la carencia absoluta de servicios —agua, pavimento—, la precaria vida de las numerosas familias que allí habitan, las enfermedades ya endémicas, y los males previsibles que van a aparecer cuando llegue el invierno. Al ingresar a la zona de la quema de residuos, donde grandes carretas descargan los deshechos traídos desde el centro de la ciudad, su mirada se detiene en las mujeres y los niños que arrebatan la comida de la basura, en los menores que trabajan recogiendo vidrio o huesos para los acopiadores, *más de doscientas criaturas —las mayores de ellas tendrán doce años—*, observa, junto con las jóvenes prematuramente envejecidas que han llegado

desde las provincias buscando un futuro mejor en la gran ciudad. Todo ello en medio del humo que sale de las colinas formadas por residuos incinerados, al lado de las montañas de residuos ardiendo mientras el viento desparrama un olor nauseabundo.

Precariedad, pobreza, trabajo insalubre, es la imagen de conjunto que ofrece este paisaje, la contracara de la ciudad triunfante en el pretendido progreso de la urbe cosmopolita. Pero la cronista no se ajusta a las descripciones que han hecho, antes y después de ella, los periodistas, los viajeros, los inspectores municipales, en informes y relatos sobre este lugar que, para algunos, es *pintoresco*, y para otros, sede de crímenes, vicios y degradación, donde solo se puede ingresar bajo la protección de la policía<sup>34</sup>. Esta mujer —que confiesa su vergüenza por su ropa de dama de sociedad— se acerca a las personas, escucha sus relatos, recoge las historias que hablan de miserias, pero también de solidaridad con un vecino enfermo y del cuidado por su numerosa familia, y está atenta y receptiva para captar las escenas que revelan una vida cotidiana llena de vitalidad y de espíritu de trabajo.

En el alegato final, que dirige a sus pares —las señoras de su clase—, propone una mayor conciencia social frente a *estos quinientos hermanos* que viven de los deshechos que arrojan las familias acomodadas, y sugiere soluciones puntuales dentro de los estrictos marcos de la beneficencia para ayudar a un inmigrante español tuberculoso:

Este hombre, en el campo, quizá sanaría. Sus inocentes hijos y su admirable mujer evitarían más fácilmente el contagio. ¿No habrá algún compatriota rico que quiera salvar esas siete

---

<sup>34</sup> Se destacan, entre otros, los textos del viajero Jules Huret (1986); del médico Francisco Lavalle (1907), de los periodistas R. I. Ortiz (1907) y Juan José de Soiza Reilly (1905).

existencias, alguna esposa cariñosa que se compadezca y comprenda el martirio de esta mujer, de esta madre, ocupada en hacer vivir a los suyos y salvar al padre de sus hijos? Si quieren ayudarlos, están precisamente al lado de la vía del tren, al entrar en la Quema.

Pero es una respuesta insuficiente para la conciencia despierta de una mujer poco aferrada a las convenciones de su clase. Un año después, Gabriela Coni ingresará al Partido Socialista, integrará su Comité Ejecutivo y hará oír sus denuncias y sus propuestas desde *La Vanguardia*, el órgano del Partido, promoviendo la primera legislación argentina en defensa de las trabajadoras.

### **Rodolfo Walsh: El matadero**

La obra periodística de Walsh en revistas de difusión masiva de los años sesenta ofrece una de las facetas más originales y actuales de su producción. Entre los variados temas que cubre como colaborador de *Panorama*, *Georama*, *Siete Días*, en sus recorridos por la Argentina<sup>35</sup>, a comienzos de 1967 escribe algunas notas sobre los frigoríficos, el Mercado de Liniers, los mataderos, en un acercamiento a la zona que es, dice, “el campo en la ciudad, a solo cien cuadras del Obelisco”.

“El matadero” es el título de la primera nota. Y la elección del nombre ya preanuncia el doble referente al que apunta su texto. El clásico relato de Echeverría —texto ideológico por excelencia que funda una tradición en el pensamiento nacional, *Civilización/Barbarie*— aquí va a ser cuestionado, revertido, desde una mirada que apunta a lo que está ausente en las imágenes narradas por el prócer liberal: el trabajo duro de los hombres del matadero, sus destrezas varias en la faena cotidiana, el

---

<sup>35</sup> “El país de Quiroga”, “Las ciudades fantasmas”, “Carnaval Caté”, son algunos de esos artículos, recopilados en Walsh (1995).

mundo económico en el que se insertan, las tradiciones que mantienen -los reseros-, junto a los cambios que aportan las nuevas tecnologías -los *walkie-talkie* para comunicarse durante los remates de animales.

Aplicando su riguroso método de trabajo (búsqueda exhaustiva de información, escritura precisa donde la claridad para transmitir no elude el registro literario<sup>36</sup>), Walsh recorre los diferentes espacios de la actividad del matadero: desde las oficinas *con pinta de chalet inglés* de las grandes firmas, como Pedro y Antonio Lanusse, hasta el playón que *hormiguea de hombres de ensangrentados guardapolvos blancos*, junto con el pulcro salón de ventas o las cámaras frías.

Las escenas puntuales de cada etapa de la faena, desde el martillo que se descarga en la cabeza de la res hasta el acopio de las menudencias (tripas, mondongos, chinchulines) son registradas por el cronista con el foco puesto en el hombre que las ejecuta, en su palabra, en sus recuerdos. Entre los que recogen desperdicios -los *mucangueros*, en la jerga del lugar- hubo alguien famoso: Justo Suárez, el Torito de Mataderos. A la sombra del Lisandro de la Torre, el frigorífico de la histórica huelga del cincuenta y nueve, “la gente se envejece acá. Y si acaso se ubica mejor en otro sitio, vuelve cuando puede” explica alguno. El oficio se hereda de padres a hijos; y junto con el oficio, la costumbre de juntarse al terminar la faena, alrededor de un fuego y con una guitarra. “Algo que tal vez no entienda del todo el hombre del centro que desde Esteban Echeverría para acá proyectó, en el hombre de cuchillo del suburbio, prevenciones de violencia y de sangre que se disuelven apenas uno se para a conversar con él”, concluye el cronista, revirtiendo la mirada del Civilizado. Y desafiándola desde los ojos del trabajador.

---

<sup>36</sup>Rogelio García Lupo, compañero de Walsh en la creación de Prensa Latina, así lo recuerda en su introducción a la recopilación de artículos periodísticos de Walsh (1995).

### **Sebastián Hacher: ayer deseo, hoy realidad**

Esta crónica se publicó en el ya desaparecido semanario *Miradas al Sur*, en el verano de dos mil trece. El autor, periodista, fotógrafo, cronista de policiales, que cuenta entre sus publicaciones con el libro *Sangre salada* y dirige el portal *Cosecha Roja*, relata aquí su experiencia en la Feria de Alasitas, una costumbre originaria de La Paz, desde los tiempos coloniales, replicada después en toda Bolivia, y recuperada por la comunidad boliviana de Buenos Aires. “La idea —explica para el lector porteño— es comprar una miniatura de lo que se quiere lograr: un título universitario, dinero, viajes, una casa, autos. Al mediodía, los adivinos bendicen el deseo con alcohol, incienso, flores y serpentinas. Luego es cuestión de esperar y no quedarse quietos”.

“Un cronista—dice Villanueva— puede reunir las dotes de un antropólogo cultural y las de un reportero con mentalidad histórica”. En esta línea, en la crónica de Hacher se mencionan los espacios que fueron ocupando las sucesivas ferias en la ciudad de Buenos Aires: desde una bailanta boliviana en Pompeya, pasando por el Parque Indoamericano, hasta el rincón del Parque Avellaneda, en el sur de la ciudad, donde registra la Feria. Los espacios hablan: del creciente auge de la festividad, que obligó a buscar ámbitos cada vez más amplios y al aire libre; pero también, de la marginación a la que intentó relegarlos la política xenófoba del gobierno de la Ciudad, entonces a cargo del Ingeniero Macri, clausurando permisos, asignando *lugares inhóspitos, sin árboles, cerca de las vías y con un control férreo de la Policía Metropolitana*.

Después de presentar las características de la fiesta y hacer una breve historia de sus orígenes, el cronista se convierte en reportero: pequeñas viñetas que registran los deseos, las dudas, las curiosidades de los que asisten, con mayor o menor fe:

Una mujer duda frente a uno de los puestos.  
Finalmente se decide:

—Un taller de costura y una Kangoo azul —  
pide.

—¿Adónde lo querés al taller? —pregunta la  
vendedora. —Tengo de Capital, provincia o en la  
villa. [...]

—¿Tan simple es? —pregunta un argentino que  
escucha la escena. —¿Lo compras y se cumple?

—Depende de la fe —contesta la nueva  
propietaria.

A la par de las anécdotas, el cronista recoge las palabras de Guillermo, uno de los organizadores, que expone el sentido de la fiesta desde la identidad común, la importancia de reunirse, reconocerse, transmitir tradiciones para construir el futuro. Y elige una historia familiar que resulta especialmente significativa: la de Gladys, una de las adivinas o *Yatiris* que bendicen los objetos. Ella tiene cuatro hijos; los dos mayores, nacidos en Bolivia, “no quieren saber nada con seguir la tradición”. Los dos menores son porteños y ellos sí se proponen “subir a un cerro con su madre y recibir los secretos que les permitirán leer la suerte y challar las ofrendas que compran sus paisanos”.

“La virtud de un cronista —dice Villanueva— es usar su poder de selección: elegir unos cuantos momentos que transmitan toda una vida”. La dicotomía que expresa Gladys en el breve relato sobre su familia marca la siempre vigente tensión de los hijos de migrantes entre la tradición de sus ancestros y la modernidad a la que quisieran adscribirse, con sus promesas de un futuro de realizaciones.

## **Notas de lectura**

En la lectura de estas tres crónicas, revisadas en una serie diacrónica, me interesa resaltar algunas constantes:

En primer lugar, los espacios donde se desarrollan los hechos relatados son espacios abiertos, habitados por una población numerosa y variada, que tiene en común una vida de trabajo. La valoración que hacen los cronistas de sus actividades está marcada por un signo positivo.

En este sentido, podría hablarse —parafraseando a Adolfo Gilly (2006), que a su vez toma la cita de Benjamin<sup>37</sup>— de *historias a contrapelo*: contra el *sentido común*, contra la perspectiva del pensamiento dominante, contra las tendencias que apuntan a construir una sensibilidad colectiva que descalifica y excluye a los grupos subalternos.

En todos los casos, el cronista está presente, desde el lugar elegido para la enunciación, el *yo discursivo*; y desde allí pone el cuerpo y el oído, para dar la palabra a los sujetos de la historia narrada.

A la vez, estos cronistas dan cuenta de un contexto, un marco y una historia previa que iluminan y complejizan las pequeñas historias que tienen su representación en el texto: el origen del barrio de la Quema, la historia de los frigoríficos —con el hito del Lisandro de la Torre y su mítica huelga contra la privatización de Frondizi (1959) —, los orígenes de la feria de Alasitas y su resistida instalación en la ciudad de los *blancos*, con sus globos amarillos.

Historia y presente se dan la mano en la crónica que, de acuerdo con su etimología, es un relato de algo que ocurre en el tiempo y que se moldea en su transcurso, abierto a un devenir de final imprevisible.

---

<sup>37</sup>“Si, como quería Walter Benjamin, la tarea del historiador es cepillar la historia a contrapelo, varias maneras hay de realizarla” (Gilly, 2006:79).



Las crónicas ofrecen un micromundo que está construido por pequeñas historias: la polifonía de voces — uno de los rasgos del buen cronista, que sabe escuchar— dan cuenta de identidades, deseos, inquietudes, proyectos, que ofrecen así un amplio fresco de la realidad elegida para representar algo que va más allá del panorama puntual.

Para la construcción de ese panorama se trabaja, a la manera de un documentalista, con una lente que reúne la visión de conjunto para acercarse después y poner en cuadro los rostros, las voces, las palabras de los protagonistas.

### **Para concluir**

Se propone la crónica como un lente que observa, guía la mirada del lector, subraya apuntes, pero deja libertad a la interpretación. Uno de los valores que la convierten en un registro privilegiado y un discurso narrativo que convoca cada vez más nuevas formas de escritura.

En las crónicas que aquí analizamos, esa mirada abierta y por lo tanto, comprometida en su pacto de fidelidad a la realidad que cada una representa, convierte al discurso narrativo en un discurso político: otro de los valores de la crónica y sobre todo, de los buenos cronistas.

### **Bibliografía**

#### **Fuentes hemerográficas**

Coni, Gabriela, “El barrio de las ranas”; “La quema de basuras”, *La Prensa*, 7 y 8 de febrero de 1902.

Walsh, Rodolfo, “El matadero”, en *Revista Panorama*, n° 52, septiembre 1967; recopilado en R. Walsh, *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. Buenos Aires, ed. Daniel Link.

Hacher, Sebastián, “Ayer deseo, hoy realidad”, en *Ni a Palos*, suplemento de *Miradas al Sur*, 3 de febrero de 2013.

### **Bibliografía complementaria**

- Anguita, Eduardo y Daniel Cecchini (2017), *Cárceles. Otro subsuelo de la patria*. Buenos Aires, Aguilar.
- Baschetti, Roberto (comp.) (1994), *Rodolfo Walsh vivo*. Buenos Aires, Eds. de la Flor.
- Gilly, Adolfo (2006), *Historia a contrapelo. Una constelación*. México, Ed. Era.
- Jaramillo Agudelo, Darío (ed.) (2012), *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Madrid, Alfaguara.
- Jozami, Eduardo (2006), *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Buenos Aires, Ed. Norma.
- Lavalle, Francisco (1907), “La distribución de las basuras”, *La Nación*, 23 de enero de 1907.
- Ortiz, R.I. (1907), “El Barrio de las Ranas”, en revista *PBT*.
- Pierini, Margarita (2014), “Claveles rojos para Gabriela Coni”, en M. Pierini (ed.) *14 escritoras latinoamericanas del siglo XX*. Madrid, Ed. Maia, pp. 37-66.
- Soiza Reilly, Juan José (1905), “Un pueblo misterioso”, en *Caras y Caretas*.
- Villanueva Chang, Julio (2012). “El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?”, en Jaramillo Agudelo, ob. cit. pp. 582-606.
- Villoro, Juan, (2012), “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, en Jaramillo Agudelo, ob. cit., pp. 577-582.
- Walsh, Rodolfo (1995), “El matadero”, en Rodolfo Walsh, *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. Buenos Aires, ed. Daniel Link. Publicado originalmente, en *Revista Panorama*, 52, septiembre 1967.

## **Viscarra crónico**

ALEJANDRA M. LÓPEZ  
*Universidad Nacional de Salta*

Doce años después de su muerte, causada por una cirrosis fulminante, Víctor Hugo Viscarra se ha vuelto un ícono literario latinoamericano. Pero, paradójicamente, hablar de él hoy es quizás algo complejo. Eso porque, como pasa con algunos escritores, en cierto sentido su obra ha pasado a ser secundaria respecto de su biografía: una vida accidentada caracterizada por el abuso del alcohol y la marginalidad extrema.

El alcoholismo y la marginalidad, por otra parte, han sido figuras recurrentes en la literatura boliviana desde mucho antes de que Viscarra, y antes que él Jaime Saenz<sup>38</sup>, empezara a conmover sensibilidades. Carlos Medinaceli<sup>39</sup> y Armando Chirveches<sup>40</sup>, por citar solo dos autores, ya habían explorado estas temáticas, aunque suscribiéndolas a espacios más rurales que ciudadanos.

Los personajes de Viscarra, en permanente campaña contra la sociedad, son marginados por las instituciones públicas, el Gobierno, la Iglesia. Lejos de preocupaciones por cualquier trascendencia y afanes que sobrepasen sus necesidades diarias, batallan contra

---

<sup>38</sup> Jaime Sáenz Guzmán (La Paz, 1921- La Paz, 1986) fue periodista y docente, más conocido por su obra como narrador y poeta boliviano. La ciudad de La Paz fue su espacio vital y el permanente trasfondo de su obra. Reconocido como uno de los autores más importantes de la literatura boliviana, tanto su vida como su obra marcaron profundamente el espacio cultural boliviano del siglo XX.

<sup>39</sup> Carlos Medinaceli (Sucre, 30 de enero de 1898 - La Paz, 12 de mayo de 1949) fue un escritor y crítico literario boliviano. En 1947 publicó su célebre novela *La chaskañawi* (la de los ojos de estrella), que aborda uno de los temas más caros a la corriente indigenista hispanoamericana: el encholamiento.

<sup>40</sup> Armando Chirveches (La Paz, 1881 - París, 29 de octubre de 1926), fue un abogado, poeta y escritor boliviano. Su obra es costumbrista, usó técnicas del realismo para describir lo que acontece en su país natal. Entre sus principales obras están las novelas *La candidatura de Rojas*, *La casa solariega* y *La Virgen del Lago*. (colocar años de las novelas)

grandes enfermedades como la tuberculosis y el olvido, las úlceras y la soledad. Todos están elaborados a partir de un molde porque, en el fondo, los personajes de Viscarra son uno solo, él mismo, multiplicado y exhibido hasta el paroxismo.

Su interés, como Viscarra mismo expresó en una entrevista que concedió al periódico chileno *La Nación*<sup>41</sup>, es el siguiente: “Vivo en mi mundo. Estoy por mi gente, porque son mis delincuentes, son mis putas, mis maracos, mis mendigos, mis ladrones. El único portavoz que ellos tienen soy yo. Para mí la escritura es como una especie de desahogo. ¡Nunca esta maldita sociedad me ha dado algo!”.

Por dicha actitud y por una evidente vocación no solo de retratar sino de sumergirse literaria y literalmente en las entrañas del submundo que habitaba, esa periferia de la ciudad que constituyen ciertos barrios, especialmente la noche de ciertos barrios paceños, alguna prensa le puso un nombre quizás ocurrente, quizás ingenuo: “el Bukowski boliviano”. Porque hay que destacar un hecho que en sí mismo no valida la obra de Viscarra, pero que pone en claro su fuerte compromiso literario: Víctor Hugo escribió pese a ser un verdadero marginal, un completo desheredado. Sin casa ni familia, se dedicó a rodar por y a escribir sobre las mismas calles que otros describen desde sus cómodos departamentos. Llevando al extremo la recomendación de Zola, ese dinosaurio del naturalismo vivió antes de escribir y, lejos de cualquier vuelo que lo alejara de lo que consideraba su verdadero ambiente, redactó solo sobre lo que vivió; la crónica fue uno de los modos de contar lo vivido.

*Alcoholatum y otros drinks. Crónicas para gatos y pelagatos* (2006) es el tercer libro de Víctor Hugo publicado en dos mil uno en La Paz, en él reúne no solo crónica sino relatos variados, aunque su autor siempre

---

<sup>41</sup> Entrevista realizada por Paulina Arancibia para el diario *La Nación* de Chile.

dijo que “no es crónica, no es biografía, no es cuento, no se define. Es una literatura in-nom-bra-ble”<sup>42</sup>.

En su libro, el autor traza una cartografía marginal sobre mercados negros, comedores populares, basurales, puteros, comisarías, bares, cabarets y barriadas. Él mismo sobrevivía merodeando una ciudad de La Paz semiclandestina, la de antros fantasmagóricos como La Casa Blanca, La Curvita, Las Cadenas (con sus vasos y ceniceros encadenados a las mesas), El Pezón de la Mariposa, El Averno (con sus paredes decoradas con imágenes de *La Divina Comedia*), El Abismo y El Volcán; cuevas donde los tragos servidos en latas oxidadas costaban centavos y la regla era amanecer muerto o, con suerte, desnudo. Con su especial manera de narrar su resistencia, Viscarra también luchaba por ser un extranjero en su propia lengua<sup>43</sup> y construir un espacio al margen del canon literario boliviano que lo condenó a un frío ostracismo.

Mónica Bernabé expone sobre la crónica:

En definitiva, el oficio se juega en la mayor o menor habilidad o destreza para narrar buenas historias y, en fin, «deleitar e instruir» o, también, en «un modo diferente de crear la información» o «narrar lo que se vivió para que los hechos sobrevivan». (2010: 6)

Y luego afirma:

Existen otro tipo de crónicas. Son aquellas que experimentan en un doble registro: al tiempo que se alejan del canon periodístico aspiran a romper con la noción de autonomía. No es que renieguen del factor estético, sino que éste ya no es su fundamento de valor. En cierto modo, postulan una estrategia vanguardista: reconectar vida y literatura, pero ahora sin

---

<sup>42</sup>Ibid nota 40.

<sup>43</sup> Viscarra fue quecha-aymara hablante.

atribuirle al arte un estatus privilegiado en los procesos de significación social. Son literarias, pero fuertemente invadidas por la imaginación técnica y sus estrategias de producción cultural (8).

Desde esta perspectiva de la crónica como género ligado a lo testimonial, a un impulso para que los “hechos sobrevivan”, abordamos tres crónicas atravesadas por la ciudad y la muerte, temas recurrentes en la narrativa de Viscarra: “Radiografía de la noche”, “Las Carpas” y “La loca Esperanza”.

En la primera nos situamos en el departamento de Cochabamba, el cronista nos sumerge entre sus calles para describir el escenario que se arma a partir de la caída de la noche. Una ciudad que desconocemos se hace presente para un “privilegiado” número de personas que aparece y desaparece con la luz del sol:

En Cochabamba, la esquina formada por las calles Brasil y Lanza, el mercado La Pampa, la avenida República y otros lugares más, forman parte del escenario que noche tras noche, acoge a decenas de marginados que buscan en el alcohol barato el transporte hacia el mundo de la fantasía y del embrutecimiento, ese que les permite olvidar por algunas horas la desgracia de haber nacido marcados por la huella de la fatalidad y la desventura (Viscarra, 2006: 21).

Sobre los espacios urbanos Jezreel Salazar dice:

En suma, escribir y habitar una ciudad son experiencias de la alteridad: en el lenguaje de la urbe sus habitantes pueden aprender a reconocerse y a concebirse como otros. Por ello, la ciudad es tan importante para pensar la literatura. Se ha convertido en condición

esencial y necesaria de la ficción moderna. Constituye un territorio privilegiado sobre el que giran los debates, los deseos y los miedos cotidianos. A partir de ella, se construyen modelos culturales y proyectos estéticos. Y en torno a ella se organiza el sentido de la escritura. De ahí que la ciudad pueda ser leída como un texto. Es un lenguaje, un medio de comunicación, un sistema de signos, un discurso que se construye todos los días. (2003: 6)

Son espacios configurados desde la marginalidad, sitios que se habitan con personajes únicos que comparten entre ellos, discuten, son testigos, protagonistas, comen y beben en rincones, en pequeños puestos. Los espacios, que ponen en contacto y hacen testimoniar existencias ignoradas por otros, presentan un terreno rico para el cronista. Como afirma Beatriz Sarlo, “la ciudad es el teatro por excelencia del intelectual, y tanto los escritores como su público son actores urbanos” (2001: 8). En “Las Carpas”, Viscarra relata:

En la calle Sagarnaga esquina Isaac Tamayo, hay un límite. Esto todos los vecinos lo saben. Y es que en la casona ubicada perpendicularmente a la sede de los canillitas está el antro de la degeneración y el alcoholismo, y la persona que traspase los umbrales es un maldito más que va a embrutecer sus pensamientos inconfesables. (43)

Como lo sugiere Antonio Cornejo Polar, es sumamente importante explorar la condición social del discurso literario. García Canclini, por su lado, afirma “los cruces multiculturales y la industrialización de lo simbólico han llevado a que la teoría literaria expanda su

objeto de análisis para abarcar procesos de significación en los que se textualiza y se narra lo social de maneras diversas” (1995: 95). Es por ello que nuestra atención no solo se centra en el análisis exclusivamente literario del discurso, sino en la manera en que lo extratextual (la ciudad) adquiere consistencia y sentido en el interior del texto literario (la crónica). De ese modo, se intenta rastrear el sentido de la ciudad en uno de los discursos que al mismo tiempo que la describe y la interpreta, la reconfigura, imaginándola y haciéndola sobrevivir: la crónica urbana, cuya revaloración como género fronterizo no solo la vuelve capaz de recrear a la ciudad en su riqueza, fragmentación y heterogeneidad, sino que también la postula como una forma de escritura legítimamente estética. Viscarra describe:

Ubicada a tan sólo trescientos metros de la Basílica de San Francisco, en La Paz, Las Carpas no es tan sólo una más de las cantinas de mala muerte que infectan los barrios populares de esta ciudad. Tampoco es un antro frecuentado por viciosos y malvivientes. No, Las Carpas es otra cosa. Sin pecar de tipo-buena-gente-que-justifica-lo-que-no-tiene-perdón, me atrevo a afirmar que Las Carpas es el epicentro de la creación humana porque en su interior nacen, crecen y se reproducen todas las virtudes y perversiones que engalanan a los mortales, sin distinción de raza, credo o edad.  
(41)

Y es que para Víctor Hugo Viscarra la ciudad no solo constituye un escenario de fondo para su escritura, sino que es partícipe primordial de los acontecimientos que narra, de modo que los transforma con su presencia; aparece a la vez como panorama y como personaje principal, da sentido a la escritura y es la fuente del universo simbólico en torno al cual gira su obra. De modo



inigualable, ha hecho de la ciudad la clave de toda su narrativa, a partir de ella puede registrar la memoria de quienes la habitan y la historia de estos “no-lugares”<sup>44</sup>. Solo alguien con su inagotable curiosidad y con su capacidad para evocar atmósferas en transformación ha podido dar cuenta de esta ciudad inagotable.

Pero la ciudad no está configurada únicamente en estas crónicas como personaje, sino que, de la mano en estos espacios, la muerte resulta otro actor que configura la vida social y subjetiva. En “Las Carpas” Viscarra narra:

Y en cuarto lugar, hay que caminar de la mano de la muerte. Es decir que a ella hay que tenerla presente en todo momento y en ningún momento marginarla. Porque si se lo hace, ella, la muerte, se torna vengativa y despechada, y al mortal que le ha hecho un desaire, le hace sufrir mil calvarios por segundo, y los policías encargados de recoger los cadáveres en las calles, temen mirarlos a los ojos para no espantarse. El terror ha quedado marcado eternamente en esas miradas. (44)

“Hay vidas que transcurren al filo de la muerte”, decía el autor en *Avisos Necrológicos* (2005), su última obra en vida. La muerte está, al igual que las ciudades, en el proyecto escritural. Los cadáveres son vistos como botines o como deshechos. La muerte deshumaniza, animaliza o es indiferente, no hay lecturas religiosas o morales, es la simple crudeza descarnada que se traba entre las palabras.

---

<sup>44</sup> Los “no lugares” son aquellos espacios que no existían en el pasado, pero que ahora aparecen como ubicación innegable en el devenir del hombre contemporáneo. Se caracterizan por su propia condición de enclaves anónimos para hombres anónimos, ajenos por un período de tiempo a su identidad, origen u ocupaciones, como afirma Marc Augé, sociólogo y antropólogo francés.

En “Radiografías de la noche” nos cuenta:

Decíamos que la noche cobra tributos humanos y recién nos hemos dado cuenta que uno de los que parecía estar durmiendo, hace rato que no respira. Tras mirarlo detenidamente apenas podemos comprender que ha muerto. Sólo queda esperar que vengan los de la policía a recoger el cadáver y confiar que los estudiantes de medicina no lo estropeen demasiado al hacer sus prácticas de estudio, (24)

La crónica más descarnada es “La loca Esperanza” que relata la historia de un crimen, el de “la Esperanza”, una mujer callejera que se prostituía en las calles y una mañana aparece descuartizada en un bosque:

Decían que, en las inmediaciones del bosquecillo de Pura Pura, días atrás, los de la policía habían recogido el cadáver de una mujer que había sido descuartizada brutalmente por desconocidos, quienes actuaron con tanta saña que la cabeza fue arrojada cincuenta metros del resto del cuerpo. Muchas conjeturas nacieron en mi mente [...]. (78)

Los cuerpos anónimos que pueblan los “no-lugares” también mantienen su anonimato en el final, en esas muertes absurdas, en las muertes porque sí, vinculadas al frío, al alcohol o a la violencia gratuita de una ciudad que los cobija entre sus sombras:

Al no haberse presentado ningún familiar en reclamar justicia para su difunta, el cuerpo fue llevado directamente a la morgue. Lo botaron en un rincón, esperando que aparezca algún estudiante de medicina que por un precio

módico comprara la parte que necesitaba para profundizar en sus estudios. Nunca más se supo que pasó con lo que quedó del cuerpo de la mujer que hacía temblar a más de un enamorado [...]. (79)

La crónica, en relación con los personajes y la ciudad, constituye el testimonio de la *otra* historia, la versión de los hechos que se opone a la oficial. Se presenta como la posibilidad de configurar el pasado de manera distinta, pues es este género uno de los lugares desde los cuales la “opinión pública” actúa y confronta el poder, en ese sentido, tiene un efecto de denuncia. Frente a los cambios producidos por la modernización y como respuesta a los ocultamientos que la historia oficial congrega, la crónica se erige como un modo de dejar memoria, huellas del cambio, un espacio donde la memoria de los sujetos se conserva.

En sus escritos, Viscarra busca documentar la vida de quienes viven en los márgenes de la sociedad al mismo tiempo que intenta crear un discurso que respete sus propias voces y cuyo status genérico revele la otredad como elemento impugnador.

Carlos Monsiváis, cronista mexicano, expresa: “Me informaron sobre la ciudad, la recorrí con ánimo cronicante, la traduje a palabras, obsesivamente” (1983: 96). Al igual que “Monisi”, Viscarra lleva a cabo una innovadora descripción contemporánea de la ciudad de La Paz, sus caminantes y sus muertes, y para ello recurre a manifestaciones públicas de toda índole: lugares en los que la marginación se hace presente; celebraciones que son salidas al laberinto urbano; personajes lúmpenes, anónimos y desvalidos que cuentan sus alegrías, así como sus desgracias y esperanzas. Lo que busca con su crónica es un doble registro: el caos que ha sido generado por la emergencia de nuevos procesos sociales (entre ellos, las migraciones), así como la descarnada historia de sus actores. Con ello, pretende narrar lo que podría entenderse

como historia cultural del espacio urbano en su dimensión popular.

Desde su nacimiento hasta su temprana muerte, Viscarra se vio expuesto al mundo de la calle. Sus cuentos, relatos y crónicas reflejan, según él mismo, a ese mundillo de “rateros, alcohólicos, prostitutas, «polillas» nocherniegos, fracasados [...]” desde un lugar donde la atención al lenguaje, al código, repite, imita la noche que los engendra. La ciudad, escenario y protagonista, es por ello un espacio en constante confrontación, la arena privilegiada donde se presentan los conflictos ideológicos, los compromisos estéticos, las disputas sobre la validez y legitimidad de ciertas formas de narrar que adquiere para Viscarra una clara dimensión ética en tanto aloja en un lenguaje muy particular a las putas, los rateros, los alcohólicos, expulsados de la ciudad visible y su lengua.

Este submundo —donde hace frío casi siempre y habitan los personajes menos visibles de las ciudades de La Paz y Cochabamba— es visto por Victor Hugo Viscarra de una manera sorprendente, mediante una curiosidad por el entorno, dotada a la vez de una fina ternura que le permite mostrar, en aquella marginalidad, lo que a primera vista nunca se ve: la vida de los protagonistas. Las ambiciones, deseos y recuerdos se hacen presentes en relatos como “Radiografía de la noche”, o la firmeza de las imágenes en momentos míseros como los que se presencian en “La loca Esperanza”. Bajo la mirada del autor, hay una combinación absorbente e hipnotizante que genera el deseo de no terminar, de perseguir esas vidas hasta el fondo mismo de la página.

Estas crónicas, cuentos y relatos, esta “autobiografía [que no deja] de ser literatura”, como dice su editora Virginia Ayllón, van, como sostiene Viscarra, en contra de toda definición fácil por parte de aquellos a quienes les resulta importante definir qué entra o no al campo de la literatura; son textos que hablan por sí mismos. La prosa ingeniosa, la mirada atenta, la veracidad de las imágenes, bastan para atraer (o repeler, según sea

el caso) al lector curioso que desee atisbar más allá de una frontera.

Todo esto, ya lo sabemos, a Víctor Hugo Viscarra le traía sin cuidado.

## **Bibliografía**

- Arancibia, Paulina (2005). "El infierno es un buen lugar". Entrevista a Víctor Hugo Viscarra para el diario *La Nación de Chile*. Visitado: septiembre de 2015. En <http://alcoholatumyotrosdrinks.blogspot.com.ar/2007/05/el-infierno-es-un-buen-lugar-texto-de.html>
- Bernabé, Mónica (2010). "Sobre márgenes, crónica y mercancía". En *Boletín de la Universidad Nacional de Rosario N°15*, pp. 6.
- García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo.
- \_\_\_\_ (1997). "Ciudad invisible, ciudad vigilada". *La Jornada Semanal, nueva época, N°115*. Visitado: 20 de agosto de 2014. <http://www.jornada.unam.mx/1997/may97/970518/sem-nestor.html>
- Monsiváis, Carlos (1983). "Testimonio de la ciudad". *Su otro yo*, vol. 10, N° 9, pp. 35, 92-96.
- Salazar Escalante, Gilberto Jezreel (2003). *La ciudad como texto: la crónica urbana de Carlos Monsiváis*. Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Universidad Autónoma de México, México, D.F.
- Sarlo, Beatriz (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (1983). "Literatura y política". En *Rev. Punto de Vista*, vol. 6, N° 19, pp. 8-11.
- \_\_\_\_ (2000). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, FCE.
- \_\_\_\_ (2001). "Capítulo II. Un paisaje para Borges". *Borges, un escritor en las orillas*. Borges Studies on Line. On line. J. L. Borges Center for Studies& Documentation. Visitado:

14 de abril de 2016.  
<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/bse2.htm>.

Viscarra, Víctor Hugo (2006). *Alcoholatum y otros drinks. Crónicas para gatos y pelagatos*. La Paz: Correvedile.  
\_\_\_\_ (2005). *Avisos Necrológicos*. La Paz: Vecorreidile.

The background of the page is a light-colored, sketchy drawing of a city street scene. It shows buildings with windows, a street with a person walking, and some foliage. The drawing is done in a loose, gestural style with thin lines.

**Hacer con los huesos:  
la memoria reciente en crónicas  
y testimonios**

## **Crónica y testimonio: cómo se construye un relato. Una historia de lucha y militancia en Tucumán**

EXEQUIEL SVETLIZA

*IIILAC- Universidad Nacional de Tucumán*

CONICET

*Tucumán Zeta*

Este trabajo tiene como punto de partida una convicción personal: el mejor aporte que los cronistas podemos hacer para caracterizar a la crónica en tanto género se circunscribe al “cómo” del relato. Cada vez que tratamos de especificar el “qué”, cuando intentamos definirla, nos metemos en un problema que seguramente encuentra mejores respuestas en el ámbito académico. La salida más común que encontramos a este embrollo es escudarnos en la hibridez y complejidad de un género que parece incorporar a todos los demás y por eso mismo se torna inasible e imprecisable o bien caemos fácilmente en la descripción de aquellas características que lo distinguen de las formas del periodismo que se realizan actualmente en los medios tradicionales. Por el contrario, los académicos, es decir aquellos que mejor pueden echar algo de luz sobre el heterodoxo y problemático terreno narrativo de la crónica, cuando se inmiscuyen en el ámbito del “cómo” muchas veces tienden a olvidar que detrás de cada una lo que prima es la curiosidad y el impulso de un sujeto por contar una historia; la mayoría de las veces sin valerse de otras herramientas que un grabador y un anotador. Lo que quiero decir es que se trata de un proceso de investigación y escritura en el que intervienen tanto una serie de acciones conscientes y planificadas como otras de índole más bien azarosa. En nuestro caso, este análisis pretende concentrarse en la descripción de cómo fue construido un relato en particular para, desde ahí, pensar en el qué de la crónica y sus relaciones con el discurso testimonial.



Partimos entonces del análisis de “El luchador de los Ralos” (2015), una crónica de mi autoría publicada en la revista digital *Tucumán Zeta*<sup>45</sup>. Este relato que podríamos circunscribir al subgénero del perfil —esa variante del periodismo narrativo cuyo objetivo es retratar a un personaje particular— cuenta la historia de Juan Francisco Cabrera (setenta y ocho años), un habitante del pequeño pueblo tucumano de Los Ralos que participó activamente en la lucha sindical que permitió la reapertura de la fábrica textil Escalada durante la dictadura del General Lanusse. A su vez, Cabrera ha sido uno de los pocos sobrevivientes del Arsenal Miguel de Azcuénaga donde funcionó el centro de detención clandestino más grande del noroeste del país durante la última dictadura militar.

### **Lo que dicen las ruinas: el desafío de hacer que los lugares cuenten**

La investigación se inicia con un hallazgo que no me pertenece: el fotorreportero Jorge Olmos Sgrosso me comenta que ha encontrado en el pueblo de Los Ralos una fábrica abandonada hace más de treinta años donde el tiempo parece haberse detenido; un lugar donde todo está tal como en el último día, pero quieto, sucio, envejecido. Lo acompaño y compruebo que la Escalada permanece intacta, sólo que el paso del tiempo parece haberla convertido en la versión fantasmal de lo que alguna vez fue una fábrica textil. Se trata, sin duda, de un paisaje de ruinas industriales que ofrece una riqueza descriptiva excepcional, como bien ha quedado plasmado en el trabajo fotodocumental de Olmos Sgrosso<sup>46</sup>. Pero, como constatamos después a través de la investigación, no se trata sólo de un paisaje arqueológico, sino también de un

---

<sup>45</sup>Tucumán Zeta ([www.tucumanzeta.com](http://www.tucumanzeta.com)) es una revista digital de periodismo narrativo de abordaje ultra local que se encuentra *on-line* desde octubre de 2012. El autor integra la publicación como parte del Consejo de Redacción.

<sup>46</sup>El fotoreportaje de Jorge Olmos Sgrosso se encuentra disponible en: <http://tucumanzeta.com/visuales-z/el-luchador-de-los-ralos/>

espacio de gran simbolismo histórico para el pueblo. La apertura de la textil Escalada en 1967 fue consecuencia directa del llamado “Operativo Tucumán” que, durante el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, había dispuesto el cierre de once ingenios azucareros del interior de la provincia para reemplazarlos por otras industrias más eficientes y redituables, cosa que nunca sucedió y que supuso la migración de más de doscientas cincuenta mil personas y la debacle económica de muchos pueblos como Los Ralos<sup>47</sup>. De hecho, la textil se montó en unos galpones que habían pertenecido a la fábrica azucarera. Ese mismo lugar fue también, tiempo después, el escenario de una de las luchas sindicales más importantes del país en tiempos de dictadura.

Los Ralos representaba, entonces, una especie de sinécdoque de lo que había ocurrido con muchos pueblos del interior de la provincia tras el cierre de los ingenios, poblaciones que se vieron, de pronto, desoladas y sumidas en la miseria. Pero también se trataba de un pueblo donde se había establecido un movimiento de resistencia a ese proceso histórico, como sucedió en el caso de la lucha de la textil Escalada. La primera tentativa de la crónica fue corporizar en el relato el espacio del pueblo en su fisonomía actual y, principalmente, en la descripción de aquellos espacios que perduran desde aquellos tiempos determinantes para su devenir histórico: la textil abandonada y lo que queda de lo que fue el ingenio. En otras palabras, hacer hablar a los lugares. En ese sentido, las ruinas industriales de alguna manera venían a dar cuenta de eso que Florencia Garramuño (2009) ha caracterizado como “restos de lo real” y que, en este caso, implican la presencia residual de un pasado histórico próspero que en el presente del cronista sólo puede pertenecer a la categoría de lo imaginable. Lo que ha quedado del pasado industrial es una marca indeleble en

---

<sup>47</sup>Sobre el contexto en que se produjo el Operativo Tucumán y sus consecuencias véase: Roberto Pucci (2007).

el paisaje actual del pueblo, como sucede paradigmáticamente con las chimeneas del ingenio:

Desde la base, las chimeneas se agigantan y evidencian las cicatrices del tiempo: ladrillos desmoronados y una fisura que se extiende a lo largo de la torre más alta. Parecen olvidadas entre las casas que las rodean, incorporadas para siempre al paisaje como por descuido. El túnel donde comienza la columna del medio se ha convertido en una gruta improvisada donde conviven las figuras de dos vírgenes: la de La Merced y otra que, por su rústica confección, parece genérica. Las rodean velas derretidas y un zapatito rojo de bebé. Ahora, en esta mañana de sol implacable, no hay quien les rece; pero imagino que hubo un tiempo en que muchos les pidieron por trabajo (Svetliza, 2015)<sup>48</sup>.

Las descripciones de estos espacios significativos dan cuenta de la decadencia actual del pueblo, pero no dejan de ser imágenes estáticas que revelan un pasado que se muestra inerte en el relato. La crónica necesitará de voces que actualicen lo histórico, que lo pongan en movimiento para pasar del escenario a la construcción de las escenas. La segunda instancia del trabajo de reportería consistía precisamente en encontrar esas voces.

### **Juan Cabrera: testigo y protagonista**

La forma característica de la crónica para abordar la reconstrucción de los hechos reales es poblar el espacio narrativo con un coro de voces que cuenten su propia experiencia de lo ocurrido, ese carácter polifónico es, sin dudas, una de las características determinantes del género. En este caso, no sólo se dificultaba encontrar en el

---

<sup>48</sup> En adelante, emplearé la abreviatura ELDLR para referir a las citas que corresponden a esta crónica disponible en <http://tucumanzeta.com/el-luchador-de-los-ralos/>.

pueblo a protagonistas de los episodios históricos, sino que todas las fuentes consultadas nos remitían al nombre de Juan Francisco Cabrera como un referente ineludible de la historia que pretendíamos contar. No tardamos en constatar que Cabrera había sido durante muchos años quien había cuidado de las deterioradas instalaciones de la fábrica textil, un vigilante de las ruinas a quien llegué a imaginar como una especie de Larsen (el protagonista de la novela *El Astillero* de Juan Carlos Onetti). Pero no era sólo esa condición de “guardián del recuerdo” lo que lo volvía una voz autorizada, sino que se presentaba como un personaje atravesado —y arrasado— por la historia del pueblo. En la experiencia de Cabrera se conjugaban distintos episodios históricos de los que había participado, ya sea como testigo o como protagonista: el cierre del ingenio, la apertura y cierre de la textil, la lucha sindical para su reapertura, el terrorismo de Estado y los juicios contra los responsables de delitos de lesa humanidad. Su historia individual permitía trazar la trágica parábola que va de la dictadura de Onganía a la de Videla, parábola en la que se había trazado también el destino colectivo de Los Ralos.

Tras ser secuestrado en junio de 1977 por un grupo de tareas, Cabrera fue el único de los raleños protagonistas de la lucha de la textil que fue detenido y no resultó desaparecido por la última dictadura militar. Esa condición de sobreviviente lo convierte en un testigo que debe dar cuenta, análogamente hablando, de la experiencia del campo de concentración por todos aquellos que ya no pueden hacerlo, asumiendo esa dimensión moral del testimonio de la que habla Primo Levy (1989). Desde la perspectiva del relato testimonial, la figura de Cabrera conjuga en su persona a los dos principales tipos de protagonistas de estos relatos, de acuerdo con el análisis que hace Rossana Nofal (2002) del género: aquellos que enaltecen una ética militante y aquellos otros que solo dan cuenta de la experiencia de una flagelación. El relato que hace Cabrera de su experiencia militante lo

aleja del rol pasivo de víctima, representación gravitante en gran parte de los testimonios de los sobrevivientes de la última dictadura militar. Esa condición de testigo y la dimensión judicial del testimonio es la que marca el comienzo mismo de la crónica que remite a su declaración en el juicio que se desarrolló en dos mil trece por delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura en el Arsenal Miguel de Azcuénaga y en la Jefatura de Policía de Tucumán:

“El testigo manifestó que siempre vivió y se crió en Los Ralos, menos los veinte días que estuvo secuestrado en el Arsenal”.

Leo la frase que introduce la declaración de Juan Francisco Cabrera en la foja setecientos setenta y cuatro de la causa por secuestros y torturas en el Arsenal Miguel de Azcuénaga y no puedo evitar pensar en ella como una síntesis exacta y poética de esta historia; que es la historia de un hombre y del pueblo en que nació, vivió y luchó.

El arranque de la crónica actúa como una especie de preámbulo desconectado de los segmentos narrativos que le siguen en donde se describe el paisaje de Los Ralos y se cuenta la historia del ingenio, primero, y de la textil, después. El secuestro de Cabrera y su experiencia en el centro de detención clandestina serán narrados recién en los segmentos finales del relato. Esa introducción en la historia no apunta solo a legitimar el testimonio de Cabrera y la dimensión casi nomológica que asume su voz en la narración, sino que permite configurar el vínculo umbilical entre él y su pueblo.

El relato de Cabrera no solo se constituye en un relato contrahegemónico de los complejos procesos históricos que atravesó su pueblo, sino que se trata de una narración que aporta los matices que permiten

desestructurar a los discursos historiográficos y académicos para ofrecer una versión nueva y más rica de los hechos. En la crónica, lo que nos permite escapar de una mirada y una interpretación macroestructural es la posibilidad de hacer zoom en aquellos detalles que son dejados de lado en los discursos cientificistas. El escritor Juan Villoro (Alarcón, 2008) es uno de los que ha destacado la función que cumple la proliferación de detalles en la configuración narrativa de la crónica. El mexicano no concibe el detalle como aquel elemento que elimina la mediación entre el texto y la realidad, sino como un modo estético de construir sentidos que iluminan aspectos diferentes, no previsibles, de lo real. Así, por ejemplo, Cabrera cuenta que cuando el secretario del sindicato, Enrique Brandán, y el ministro de Economía, Néstor Salimei, pactaron el cierre del ingenio, los raleños aplaudieron porque confiaban en que obtendrían cuantiosas indemnizaciones. Relata, también, que una de las estrategias para reclamar la reapertura de la textil al entonces ministro de Bienestar Social Francisco Manrique fue que la gente del pueblo no lo aplaudiera al recibirlo, tal como era costumbre en Los Ralos cada vez que recibían la visita de una autoridad destacada:

Decidimos que venga Manrique, pero nosotros íbamos a poner las condiciones. Uno de los puntos era que, cuando llegue el ministro, nadie lo aplauda. Una mala costumbre de la gente del campo cuando llega alguien de afuera es aplaudir y gritar: ¡Que viva el doctor! ¡Que viva el ministro! El segundo punto era que todas las organizaciones encabecen los pedidos reclamando la reapertura de la textil Escalada.

Los detalles son también los que permiten comprender la lógica deshumanizadora del centro de detención: “En el Arsenal Miguel de Azcuénaga, Juan Francisco Cabrera dejó de ser humano para convertirse en

una cifra; le quitaron el nombre y le dieron un número. Era el 65". Y son los pequeños detalles los que pueden cifrar la diferencia entre la vida y la muerte:

De ahí, había quienes decían que nadie volvía y quienes decían que a aquellos que se salvaban, les daban carne con la comida. De ahí, hubo quienes nunca volvieron y quienes, al regresar, no volvieron a ser los mismos.

Ese mediodía del jueves había un sol tibio y los guardias habían decidido sacar a los detenidos del galpón para el almuerzo. Juan Francisco revolvió el caldo aguado de siempre, se llevó la cuchara a la boca y masticó un pedazo de carne que le dejó sabor a libertad.

La voz de Cabrera no solo permite configurar una versión distinta de la historia, sino que de su posicionamiento surge una interpretación diferente de los sucesos:

Nosotros los raleños somos medio corderitos. Somos pacíficos, dejados. Yo no, digo somos sólo porque soy parte de Los Ralos. En el año 1966, cuando cerraron el ingenio, no pasó nada. Nadie dijo nada. No hubo protestas porque no estaban dadas las condiciones.

Una vez más, el protagonista remarca su vínculo con el pueblo, pero establece también una distinción que le permite construir su figura como la de un luchador. En un lugar donde su gente es caracterizada como "sumisa", "dejada", Cabrera es la excepción de la regla.

### **Revivir la historia**

En esta instancia del trabajo de campo teníamos, por un lado, el escenario histórico de la textil y, por otro,

el relato de quien había sido uno de los que pelearon para abrir y trabajar en esa fábrica. La operación lógica era situar la voz del protagonista en el lugar de los hechos. En ese espacio, la reconstrucción del pasado cobraba otra densidad que posibilitaba imaginar los sucesos que determinaron el destino de Cabrera. La configuración del escenario actual de la textil permite especular con fronteras que pueden ser pensadas como espacio-temporales: al frente del edificio, uno de los galpones ha sido remodelado como un taller de costura donde ahora trabajan los integrantes de una cooperativa. Se trata de un claro gesto de apropiación simbólico-político del espacio que se inscribe en el presente. Detrás, separado por un gran portón, descansa la antigua textil en la que trabajó Cabrera. Ese umbral funciona como una marca, en la manera que la entiende Josefina Ludmer:

[El territorio] es una noción abstracto-concreta. Puede imaginarse a partir de la marca que lo constituye y que corta el espacio, y también a partir de las líneas y vías que lo recorren y entrecruzan. Poner una marca es delimitar un territorio que pertenece al sujeto que lo produce. (2010: 122-123)

En el caso de Cabrera, trasponer ese territorio que delimita el portón implica el ingreso a una dimensión utópica que es el de su pasado de lucha:

En el edificio de la antigua textil Escalada, un gran portón metálico pintado de celeste separa lo que ahora es de aquello que alguna vez fue. Como si se tratara de la escenografía de una ficción cinematográfica, una pequeña puerta que obliga a agacharse para pasar nos conduce del presente al pasado. De un lado, quedan los murmullos de las voces y una luz cálida que atraviesa los ventanales sucios. Del otro,



descansa una Atlántida cubierta de polvo. Un viejo cementerio de pesadas máquinas verdes con palancas oxidadas conectadas por las fibras mínimas de las telarañas grises.

En este espacio es posible desnudar la ficcionalización del recuerdo en el relato:

Cuando repetimos con Juan Francisco el recorrido por lo que fue Escalada, los galpones abandonados comienzan a poblarse con las voces y los rostros que su memoria invoca. Aparecen por ahí Juan Manuel “Chorbita” Salinas, Juan Antonio “El Cabudo” Bórquez, Antonio Domingo Paz, Enrique Lisandro y Domingo Díaz; entre muchos otros. Están, de pronto, como fantasmas del recuerdo, operando las máquinas que escupen mantas de algodón por sus cintas transportadoras o las que convierten ese algodón en finos hilos. El algodón sigue ahí, gris de tierra, atragantado en el interior de las maquinarias; entre los engranajes sin vida ni movimiento.

La crónica revela el artificio de la representación al corporizar a aquellos compañeros de lucha que hoy solo pueden tener una presencia fantasmal, ya que son aquellos que han sido desaparecidos por la dictadura. Cabrera rememora a los que ya no están para volver luego sobre su propia historia al momento exacto en que le anuncian que ese también puede ser su destino:

Recuerda aquel tiempo de terror ahora en la pequeña habitación de la Oficina Técnica donde trabajó en esos días. Todo sigue como entonces, sólo que estropeado y mugriento: los vidrios rotos, la silla arrumbada, el escritorio desordenado y tapado de papeles cubiertos por

cagadas de ratas; entre esos papeles hay una pila de tarjetas de ingreso donde se repiten los nombres de los trabajadores desaparecidos, quizás también el de Cabrera. En esa oficina, a fines de 1976, un alma piadosa le confirmó sus peores sospechas y le recomendó que se fuera, que escapara. Pero Juan Francisco no tenía adonde ir.

La voz testimonial se cruza con el escenario de los hechos pasados. De alguna manera, el protagonista y el territorio de la textil han sobrevivido a la historia para configurar un relato que se constituye ahora en la crónica en un espacio de resistencia al olvido. Como asegura Alicia Montes, retomando el planteo de Hans-Robert Jauss (1967):

La crónica contemporánea no sólo desautomatiza la visión de lo cotidiano, y emerge como algo diferente en relación con lo que ya está en el archivo cultural, sino que preforma el contenido de una experiencia que exhorta al lector a decidir y a reflexionar en el terreno ético. (2014: 20)

### **Crónica y testimonio**

La crónica finaliza con una entrevista a Cabrera en formato de pregunta y respuesta. La voz autoral cobra por primera vez relevancia dentro del relato, se permite expresar su mirada sobre el protagonista al preguntarse si la de Cabrera es una historia heroica:

Recuerdo que Bob Dylan definió al héroe como aquel que entiende la responsabilidad que conlleva su libertad. Un héroe es quien lucha por esa libertad, aunque le toque en suerte la derrota o la utopía perpetua; que es, acaso, una forma más idealizada de derrota. Un héroe es

quien defiende el humanismo de saber que en su destino está cifrado el destino de todos los hombres.

Un héroe es, ante todo, alguien que escribe su propia historia y, en ella, la de su pueblo:

– Juan... ¿Qué cuento? ¿Quién es Juan Francisco Cabrera?

– Cuente que he sido un soldado de la causa popular. Que he actuado con total entrega sabiendo que me jugaba la vida siempre pensando en todos los compañeros. Pero no solamente yo, todos hemos participado de la misma manera. Esto es una conducta; una manera de ver las cosas y de cumplir con la consciencia. No podría dormir si veo una injusticia y no hago nada. Y siempre dentro de la ley —hace una pausa y lanza un suspiro—, siempre dentro de la ley.

Esta última pregunta es la primera que se hace el cronista antes de comenzar a escribir la historia. Pero, el interrogante, al trasladarse hacia el protagonista del relato, no hace otra cosa que evidenciar la gravitación del registro testimonial. Si bien el trabajo de reportería se ha nutrido de distintos registros documentales (libros de historia, archivos periodísticos y documentos judiciales), como así también de diferentes fuentes testimoniales — que no ingresan al relato, pero que sirven como una forma de constatar los datos—, la que predomina es la voz de Cabrera y la narración de su experiencia. El ejercicio metatextual de preguntarme el por qué de esa forma entre otras posibles y por qué termino por contar esa historia entre otras me obliga a parafrasear la respuesta final de Cabrera: no me he salido de la ley, de la ley del género que determina a la crónica como un relato contrahegemónico y contraépico donde las protagonistas son las voces silenciadas por las versiones oficiales, aquellas voces de los sujetos que han sido derrotados por la historia.

## **Bibliografía**

- Alarcón, Cristian (2008), “La crónica, periodismo portátil de autor”, en <https://tallerexpresion1.files.wordpress.com/2010/03/1a-crc3b3nica-malba-alarcc3b3n-villoro.pdf> Consultado el 2/05/2017
- Garramuño, Florencia (2009), *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Levy, Primo (1998), *Entrevistas y conversaciones*. Barcelona, Ediciones Península.
- Ludmer, Josefina (2010), *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Montes, Alicia (2014), *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires, Corregidor.
- Nofal, Rossana (2002), *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del sur. 1970-1990*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Pucci, Roberto (2007), *Historia de la destrucción de una provincia: Tucumán, 1966*. Buenos Aires, Ediciones del Pago Chico.
- Svetliza, Exequiel (2015), “El luchador de Los Ralos”, en Tucumán Zeta. <http://tucumanzeta.com/el-luchador-de-los-ralos/> consultado el 2/05/2017.

## **El luchador de Los Ralos\***

EXEQUIEL SVETLIZA  
IILAC- Universidad Nacional de Tucumán  
CONICET  
Tucumán Zeta

*La vida de un militante de los de antes y del pueblo que peleó por la reapertura de la textil Escalada.*

“El testigo manifestó que siempre vivió y se crió en Los Ralos, menos los veinte días que estuvo secuestrado en el Arsenal”.

Leo la frase que introduce la declaración de Juan Francisco Cabrera en la foja 774 de la causa por secuestros y torturas en el Arsenal Miguel de Azcuénaga y no puedo evitar pensar en ella como una síntesis exacta y poética de esta historia, que es la historia de un hombre y del pueblo en que nació, vivió y luchó.

\*\*\*\*\*

Tres enormes chimeneas asimétricas de ladrillos gastados y sin humo se ven desde la ruta 303, antes de llegar al pueblo ubicado 22 kilómetros al este de San Miguel de Tucumán. Son hoy el único vestigio que queda en Los Ralos de aquel sueño de progreso que trajo el ingenio fundado en 1876 por Brigido Terán y Eudoro Avellaneda, hermano menor del presidente Nicolás Avellaneda. Las antiguas chimeneas de la fábrica azucarera bautizada con el nombre del pueblo son una referencia ineludible en el horizonte, una marca indeleble del pasado próspero en la anárquica urbanización del presente. Para llegar hasta ellas, hay que caminar solo un par de cuadras desde la calle principal, a través de un

---

\* Una versión de esta crónica fue publicada en línea en 2015: <http://tucumanzeta.com/el-luchador-de-los-ralos/>

barrio con calles de tierra donde se repiten las grutas del gauchito Gil que custodian el caserío. Desde la base, las chimeneas se agigantan y evidencian las cicatrices del tiempo: ladrillos desmoronados y una fisura que se extiende a lo largo de la torre más alta. Parecen olvidadas entre las casas que las rodean, incorporadas para siempre al paisaje como por descuido. El túnel donde comienza la columna del medio se ha convertido en una gruta improvisada donde conviven las figuras de dos vírgenes: la de La Merced y otra que, por su rústica confección, parece genérica. Las rodean velas derretidas y un zapatito rojo de bebé. Ahora, en esta mañana de sol implacable, no hay quien les rece, pero imagino que hubo un tiempo en que muchos les pidieron portraabajo.

La debacle económica del pueblo comenzó en 1966 de la mano del gobierno de facto de Juan Carlos Onganía. Con la excusa de convertir a la provincia en un polo del desarrollo industrial del país, el ministro de Economía Néstor Salimei puso en marcha el Operativo Tucumán que prometía reemplazar la industria azucarera por otras más eficientes y redituables. Su primera medida fue ordenar el cierre de once ingenios de distintas localidades tucumanas. La clausura de las fábricas azucareras y la ausencia de nuevas actividades productivas arrastraron a los pobladores a la miseria. Sin recursos ni trabajo, muchas familias se fueron, en lo que fue la migración más importante de la provincia: más de doscientas cincuenta mil personas, casi un tercio de toda la población, abandonaron Tucumán, la mayoría de ellos para instalarse en los barrios marginales del Gran Buenos Aires. En Los Ralos, el ingenio continuó funcionando durante un tiempo más, pero los casi dos mil trabajadores no cobraban sus quincenas. Cuando la situación se volvió insostenible, la fábrica corrió igual suerte que muchas otras. La diferencia fue que los patrones habían ganado tiempo para negociar con el gobierno el cambio de la legislación por una más conveniente a sus intereses. En el momento en que los obreros cobraron sus

indemnizaciones, descubrieron que eran ínfimas. Los Ralos se convirtió en uno de los tantos pueblos fantasmas. Los hombres que se quedaron libraban una lucha diaria y desigual contra el hambre. Entre los que resistieron, como esas chimeneas que el tiempo no pudo derribar, Juan Francisco Cabrera se preparaba para dar pelea.

\*\*\*\*\*

En Los Ralos nadie parece apurado. La mañana del miércoles transcurre con lentitud de domingo nublado, con tranquilidad de pueblo. Hay mujeres con bolsas de los mandados, un par de adolescentes sentados en un banco de la plaza y hombres que han sacado las sillas a la vereda. Toman mate y saludan a los pocos conocidos y extraños que pasan por la calle donde las bicicletas, motos y algún que otro auto le ponen movimiento a un tiempo que parece suspendido. No hay carteles que indiquen los nombres de las calles, ni siquiera el de la San Martín, la principal y de asfalto que lleva a la plaza, al banco, al supermercado y que serpentea un par de cuadras más allá pasando por el Braian Park –un humilde parque de diversiones–, la escuela Eudoro Avellaneda y el galpón de la textil Escalada. En los Ralos, preguntando se llega a cualquier parte y no hace falta preguntar dos veces para llegar a la confitería de la familia Cabrera. “La confitería de los Cabrera”, como se la conoce acá, se construyó en el terreno que los vecinos le regalaron a Ermilio Cabrera, el padre de Juan Francisco, para que se quedara en el pueblo después de que lo dejaron cesante en su cargo de Comisario. Hoy es un viejo bar con mesas de pool y un pesado metegol Estadio donde descansan jugadores de Boca y River con las camisetas despintadas. Una hilera de cinco televisores veintiún pulgadas con consolas de video juegos son el único rasgo de modernidad en esa habitación de paredes desteñidas y grandes telarañas en el techo. En el corazón de la zona comercial de Los Ralos, la confitería no parece ajena al letargo general. Acodado a la barra, un único

parroquiano de rasgos curtidos y gestos taciturnos toma una cerveza. El joven detrás del mostrador es uno de los quince nietos de Juan Cabrera. Es el que está a cargo del boliche y quien nos indica a mí y a Jorge, el fotógrafo, que su abuelo vive al frente, en la vieja casa de paredes blancas ennegrecidas por la humedad.

La puerta de la casa está abierta. Con el tiempo descubriré que siempre lo está, a menos que Juan haya salido. Golpeamos las manos y no demora en salir a recibirnos un hombre de andar lento, pero de pasos seguros. El caminar de Juan Francisco Cabrera tiene cierta formalidad que se condice con sus setenta y ocho años y con su aspecto: el escaso pelo grisáceo prolijamente peinado a los costados, anteojos cuadrados de marco negro, camisa celeste, pantalón de vestir gris y zapatos de cuero. La piel morena tostada por el sol y unas manos nervudas de venas azules que ahora nos estrecha con fuerza. Nos invita a pasar y pide disculpas por el desorden, para luego justificarse: “vivo solo”. Nos sentamos en el comedor, alrededor de la mesa cubierta con un mantel de plástico floreado. Ahí descansan una botella de vermut y un sifón de soda vacío. No es lo único en la habitación que nos remite al pasado: las paredes gastadas, los muebles antiguos y pesados, los adornos cubiertos de polvo y el cuadro con el retrato en blanco y negro de su padre pertenecen a otro tiempo. A los pocos minutos, Juan comienza a contar su historia. Su memoria se mueve con andar firme entre los recuerdos, pero cualquier fecha, nombre o suceso, deriva en una nueva historia; en relatos que se bifurcan para luego volverse a cruzar, como el hombre que en su narración se encuentra con el joven que creció en un pueblo próspero y que, de pronto, tuvo que pelear por susubsistencia.

“Nosotros los raleños somos medio corderitos. Somos pacíficos, dejados. Yo no, digo ‘somos’ sólo porque soy parte de Los Ralos. En el año 1966, cuando cerraron el ingenio, no pasó nada. Nadie dijo nada. No hubo



protestas porque no estaban dadas las condiciones”, de esa manera explica, con voz mansa, Juan Francisco la debacle de su pueblo. Ni él ni sus dos hermanos trabajaron nunca para el ingenio Los Ralos. El apellido Cabrera era una mala palabra para los patrones de la fábrica desde que Ermilio había llegado en 1927 para organizar al Partido Radical en una población donde dominaba el conservadurismo. La primera medida del padre de Juan Francisco como comisario del pueblo fue pedir el traslado de la dependencia policial, que estaba ubicada a la par del ingenio y subordinada al poder de Terán y Avellaneda. A Ermilio lo recuerdan hoy en Los Ralos como la única autoridad que se animó en aquellos tiempos a detener a un capataz del ingenio por azotar a un obrero. Ese sentido de justicia y militancia heredaron Juan Francisco y su hermano dos años mayor, Hugo. Es por eso que el veterano que ahora cuenta su historia encorvado sobre la mesa recuerda el día que estuvo entre las 500 personas que participaron del acto en donde el ministro de Economía, Néstor Salimei, pactó con el secretario general del sindicato, Enrique Brandán, el cierre de la fábrica azucarera. Ese fue el principio del fin, el momento exacto en que Los Ralos firmó su propio certificado de defunción. Sin embargo, ese día los raleños aplaudieron, rememora Juan Francisco apretando los labios y tomándose la cabeza con las dos manos.

A comienzos de 1967, la instalación de la textil Escalada en unos galpones que habían pertenecido al ingenio fue un placebo para la agonía de Los Ralos. En octubre, había cien raleños trabajando en la hilandería del empresario Raúl Lamuraglia, que había llegado al pueblo como un benefactor, pero, en poco tiempo, cuando comenzaron las cesantías, fue adquiriendo fama de tirano. En febrero de 1969, los trabajadores de la fábrica eligieron a Juan Manuel Borquez como delegado sindical. “El Cabudo”, como lo conocían en Los Ralos, no llegó a ejercer su función porque, antes, había recibido un telegrama de despido. Mientras Lamuraglia que entonces era presidente

de la Unión Industrial Argentina hacía gala de su poder; Borquez pasó a ser un delegado sin trabajo ni indemnización. Forzados por la magra economía del pueblo, a la mayoría de los trabajadores de Escalada no les quedó otra opción que someterse a las arbitrariedades del patrón. Sin embargo, un grupo de vecinos y operarios despedidos comenzó a agruparse para reclamar contra esas injusticias. Entre ellos, estaban Juan Francisco Cabrera y su hermano Hugo, quienes adoptaron la causa comopropia.

En octubre de ese año hubo nuevos despidos y los trabajadores de la textil decidieron comenzar una huelga por tiempo indeterminado. Muchos de esos obreros eran hijos de los veteranos que habían quedado desempleados con el cierre del ingenio, jóvenes que habían mamado desde chicos las ubres secas de la miseria. Ya no eran mansos corderitos camino al matadero. Por eso, mientras armaban ollas populares para que sus familias pudieran llevarse algo a las panzas, se reunían en secreto en los cañaverales para resguardarse del acoso policial. Formaban un sindicato sin personería jurídica que organizaba movilizaciones de protesta desde Los Ralos a la Plaza Independencia; llevaban a cabo una lucha ardua que entonces parecía intrascendente. Eran un David sin gomera contra un Goliat empachado de poder. Quizás por eso, en poco tiempo, se ganaron la simpatía de estudiantes universitarios, jóvenes peronistas de izquierda, comunistas y socialistas que vieron en el reclamo una justa reivindicación social. No eran pocos ni estaban solos. En ese contexto, fue aumentando el clima de tensión contra un Lamuraglia indiferente que seguía sin pagar quincenas ni indemnizaciones a los obreros despedidos. El conflicto había llegado a un punto tal de efervescencia que el gobierno tuvo que dejar de hacer oídos sordos y decidió suspender por tres días a la fábrica textil que había continuado produciendo con un grupo mínimo de operarios que no se sumaron a la huelga. La fecha elegida para el escarmiento fue el último día de aquel año y los dos

primeros de 1970. La intención era que el castigo fuera apenas simbólico para no ocasionarle grandes pérdidas al patrón. Sin embargo, para Lamuraglia fue una afrenta imperdonable en contra de su honor. Amenazó con cerrar su fábrica y, como quien está acostumbrado a convertir sus deseos en órdenes, cumplió.

Con la textil cerrada y Lamuraglia fuera del país, parecía que Escalada estaba destinada a perdurar solo como un recuerdo. Muerto el perro, se acabaría la rabia. Pero, en aquellos días, en Los Ralos faltaba comida y sobraba rabia. Mientras seis policías con fusiles custodiaban el galpón de la fábrica, en el pueblo algo comenzaba a gestarse en silencio. Tan secreta era la jugada de ajedrez que Hugo Cabrera tramaba que ni su hermano, Juan Francisco, estaba enterado. En la discreción residía la sorpresa y el éxito de aquel movimiento estratégico. Juan Francisco recuerda ahora con la mirada perdida, como oteando por los intrincados senderos de la memoria, aquella tarde del 14 de enero de 1970 en que un amigo llegó al boliche agitado para pedirle que vaya urgente a la sede del sindicato porque algo grande se estaba armando. Cuando Juan Francisco llegó en bicicleta, ya estaba todo milimétricamente planificado. A los pocos minutos, era uno más entre los casi seiscientos manifestantes que se agolparon al frente de la textil. Mientras ellos empujaban el portón de ingreso y los policías los apuntaban de cerca sin saber qué hacer, veinte personas comandadas por su hermano Hugo saltaban por una de las tapias laterales de la fábrica. Uno a uno fue entrando hasta que, justo en el momento en que el último de los hombres estuvo del lado de adentro, los policías advirtieron la maniobra de distracción de la que habían sido víctimas. Dispararon una bomba de gas lacrimógeno que impactó en el centro del pecho de Lauro Fuensalida, que quedó tendido y cubierto de sangre. Todos lo creyeron muerto.

Los que de afuera se batían con todas sus fuerzas para entrar a auxiliarlo y los que, desde adentro,

no tardaron en reanimarlo. En medio de la confusión, los oficiales escaparon del lugar.

La fábrica estuvo tomada durante diez días. En los periódicos de la época se publicaron fotos en donde se ve a los manifestantes subidos en los techos del galpón con pancartas en las que acusaban a Lamuraglia de “hijo de puta, explotador y negrero”. En la madrugada lluviosa del desalojo sólo quedaban once huelguistas que no opusieron ninguna resistencia al ejército de casi trescientos policías que sitiaron las calles del pueblo. No lograron recuperar Escalada pero habían medido fuerzas con un adversario con mucho más poder y habían demostrado su coraje. Para Juan Francisco Cabrera, ese fue el momento preciso en que se terminó de forjar el carácter combativo del pueblo: “No te imaginás lo aguerrido que eran los muchachos. Los que han tomado la fábrica eran veinte tipos de fierro. Mirá que había que meterse estando los milicos y teniendo en cuenta el “corderismo” de Los Ralos. Esa fuerza les daba la juventud y el hecho de que estaban dispuestos a todo”.

\*\*\*\*\*

En la memoria de Juan Francisco Cabrera hay momentos que vuelven nítidos, casi palpables, como si echara a correr la película de su vida y en ella se colara la historia del pueblo. Ese relato en sepia, el 3 de marzo de 1972, está grabado a fuego. Ese día, el ministro de Bienestar Social del gobierno del General Lanusse, Francisco Manrique, llegó a Los Ralos para ofrecer soluciones a la crisis económica que atravesaba el pueblo. Juan Francisco fue uno de los estrategas que planificaron esa visita en la que vislumbraba la esperanza de reabrir la hilandería que Lamuraglia había abandonado: “Decidimos que venga Manrique, pero nosotros íbamos a poner las condiciones. Uno de los puntos era que, cuando llegue el ministro, nadie lo aplauda. Una mala costumbre de la gente del campo cuando llega alguien de afuera es aplaudir y gritar: ¡Que viva el doctor! ¡Que viva el ministro! El

segundo punto era que todas las organizaciones encabecan los pedidos reclamando la reapertura de la textil Escalada”. La reunión se hizo en la iglesia del pueblo y, cuando el ministro anunció la reapertura de Escalada y unos doscientos nuevos puestos de trabajo para los raleños, los gritos de júbilo se hicieron eco en cada rincón del templo abarrotado de gente. En ese momento, Juan Francisco Cabrera lloró.

Al mes, como había prometido, Francisco Manrique volvió a Los Ralos con el decreto de expropiación de la textil. Pero pasaron los días de abril y la fábrica continuaba cerrada. Había hambre, una ansiedad tensa reinaba en un pueblo que había aprendido a desconfiar de los gobiernos de turno. Ese primero de mayo no hubo fútbol, asado y vino en el ranchito de Doña Segunda como todos los años, los muchachos se reunieron para planificar cómo continuar con la lucha. Estaba anunciada la visita a Tucumán del General Lanusse dentro de unos días y había que hacer ruido. Entonces, armaron una olla popular y reunieron a unas trecientas personas. Llevaron al pueblo al periodista del noticiero de Canal 13 César Mascetti, a quien la protesta le pareció insuficiente para conmover el ánimo del presidente. Las cámaras necesitaban un show más impactante. Por eso, optaron por copar la estación y detener un tren que venía desde Buenos Aires. Las imágenes de televisión reprodujeron el caos y el desbande de los pasajeros que corrían desesperados. Una vez más, la protesta de Los Ralos era noticia en todo el país.

Un mes después, se hicieron efectivos los doscientos puestos de trabajo, mientras que la hilandería tuvo que esperar hasta febrero de 1973. En julio de ese año, Juan Francisco Cabrera se volvió operario de la textil por la que tanto había peleado. La fábrica era suya, de Los Ralos, de la lucha.

\*\*\*\*\*

En uno de los galpones de la antigua hilandería que alguna vez fue de Lamuraglia, ahora hay tres mujeres y un hombre cortando centenares de piezas de tela blanca con las que luego confeccionarán guardapolvos. Son todos de Los Ralos y no trabajan para ningún patrón, sino que son parte de la Cooperativa Textil Escalada, emprendimiento del que participan en la actualidad cincuenta y seis raleños, la mayoría de ellos mujeres que, antes de la apertura del taller, estaban desocupadas.

En el año 2008, tres décadas después del cierre de la fábrica, el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación refaccionó parte del viejo edificio y lo equipó como un taller de costura. Lo que antes era el depósito de la textil Escalada, ahora está poblado por 49 máquinas de coser nuevas con las que, en tiempos de producción, las cooperativistas trabajan a doble turno. La cooperativa tiene dos marcas propias: Escatex (para guardapolvos, ambos hospitalarios y prendas de trabajo) y La Raleña, nombre con el que produce su línea de ropa femenina. Mientras esas mujeres trabajan y aprenden a administrar su propio negocio, a sus espaldas, en un galpón con los techos carcomidos por el óxido, descansa bajo llave la historia de lucha de su pueblo.

\*\*\*\*\*

En el edificio de la antigua textil Escalada, un gran portón metálico pintado de celeste separa lo que ahora es aquello que alguna vez fue. Como si se tratara de la escenografía de una ficción cinematográfica, una pequeña puerta que obliga a agacharse para pasar nos conduce del presente al pasado. De un lado, quedan los murmullos de las voces y una luz cálida que atraviesa los ventanales sucios. Del otro, descansa una Atlántida cubierta de polvo. Un viejo cementerio de pesadas máquinas verdes con palancas oxidadas conectadas por las fibras mínimas de las telarañas grises. Todo lo que se alcanza a ver está inmóvil, detenido; pero los sonidos

acercan ecos fantasmales que rebotan en cada rincón del galpón: crujidos metálicos, quejidos de chapas y de hierros, el batir de las alas de los grandes búhos blancos y de las palomas volando por los techos; las únicas formas de vida en una atmósfera saturada por la humedad y el olor rancio de la mierda de las aves.

En el fondo del tinglado, hay una habitación con una puerta que no se ha franqueado hace muchos años. Es el viejo almacén donde alguna vez trabajó Hugo Cabrera. Al entrar, los pies pisan un suelo mullido por el polvo que el paso del tiempo dejó olvidado y le imprimen sus huellas, únicas marcas en esa superficie que se me ocurre tan virgen como el suelo lunar hasta la llegada de Neil Armstrong. Por las chapas agujereadas del techo se filtran delgados rayos solares percutidos por las partículas de tierra suspendidas en el aire. Para poder ver hay que ayudarse de la luz artificial de una linterna cuyo haz redondo va develando a su paso objetos en la penumbra: estantes con piezas mecánicas de las que cuelgan etiquetas amarillentas, latas con repuestos de máquinas de coser, un yunque, un pequeño ventilador de metal, una máscara de soldador y una balanza que descansan cubiertas de telarañas en una mesa de trabajo y, sobre ella, un saquito de té usado y, más allá, una botella vacía como de ginebra. Parecen los rastros de un barco hundido en el fondo del mar, los escasos signos de vida que ha dejado una catástrofe devastadora impredecible.

Desde que la textil cerró para siempre sus puertas en marzo de 1978, Juan Francisco Cabrera ha sido el solitario guardián de estas ruinas industriales. Ha caminado una y otra vez por este paisaje de desolación custodiando no sólo la fábrica que se detuvo en el tiempo, sino el recuerdo de aquel pasado glorioso de lucha que ella resguarda en sus oxidadas y ahora inútiles entrañas. Cuando repetimos con Juan Francisco el recorrido por lo que fue Escalada, los galpones abandonados comienzan a poblarse con las voces y los rostros que su memoria invoca. Aparecen por ahí Juan Manuel “Chorbita” Salinas,

Juan Antonio “El Cabudo” Bórquez, Antonio Domingo Paz, Enrique Lisandro y Domingo Díaz, entre muchos otros. Están, de pronto, como fantasmas del recuerdo, operando las maquinas que escupen mantas de algodón por sus cintas transportadoras o las que convierten ese algodón en finos hilos. El algodón sigue ahí, gris de tierra, atragantado en el interior de las maquinarias, entre los engranajes sin vida ni movimiento. Muchos de aquellos compañeros ya no están. Primero, fueron por “Chorbita” -que entonces era delegado comunal del pueblo-, el 12 de marzo de 1976. Luego, el 8 de octubre, se llevaron también a Enrique Lisandro Díaz, Antonio Paz y Domingo Díaz. Al principio, reinó la incertidumbre de no saber qué había pasado con ellos; después, la certeza de que ya no volverían. Juan Francisco Cabrera recuerda el día en que lo supo. El administrador de la textil, el suboficial retirado José Telmo Cecilia, reunió a todos los trabajadores en el comedor de la fábrica y les dijo: “Esto había sabido ser un nido de la subversión. Los muchachos que se llevaron estaban metidos hasta la mierda, no tengan esperanzas de que vuelvan”.

En Los Ralos, la dictadura militar había iniciado su “raid” de desapariciones con aquellos trabajadores y sindicalistas que habían participado en la lucha por la reapertura de la textil Escalada. Juan Francisco Cabrera presentía que más temprano que tarde vendrían también por él. Recuerda aquel tiempo de terror ahora en la pequeña habitación de la Oficina Técnica donde trabajó en esos días. Todo sigue como entonces, solo que estropeado y mugriento: los vidrios rotos, la silla arrumbada, el escritorio desordenado y tapado de papeles cubiertos por cagadas de ratas; entre esos papeles hay una pila de tarjetas de ingreso donde se repiten los nombres de los trabajadores desaparecidos, quizás también el de Cabrera. En esa oficina, a fines de 1976, un alma piadosa le confirmó sus peores sospechas y le recomendó que se fuera, que escapara.



Pero Juan Francisco no tenía adonde ir. No podía dejar su familia ni abandonar su pueblo. A partir de entonces, su vida fue la de un condenado a muerte que espera el momento en que su verdugo venga a cumplir con la sentencia.

\*\*\*\*\*

Se despertó sobresaltado por el resplandor hiriente de las linternas que se posaron en su rostro. Abrió con esfuerzo los ojos encandilados para descubrir que, esa madrugada, la del sábado 11 de junio de 1977, acababa de comenzar su peor pesadilla.

Eran sombras difusas las que se agitaban en la oscuridad del cuarto matrimonial. Una de ellas habló:

-¿Cómo te llamásvos?

-Juan Francisco Cabrera.

-Vamos, vamos, vamos.

Se sentó en la cama, se puso el pantalón y los zapatos sin medias. No alcanzó a incorporarse cuando comenzó a recibir una andanada de piñas y patadas. Los golpes más vehementes venían de un oficial de policía que hedía a vino. Alguien tomó una camiseta malla y le vendó los ojos, mientras otro le colocaba con torpeza las esposas. Dora, su mujer, comenzó a gritar. Esteban, su hijo de nueve meses, continuó durmiendo en su cuna.

Lo llevaron a los empujones por el pasillo que va desde el cuarto del fondo al frente de la casa. Al pasar por la puerta del cuarto de su madre, percibió sus sollozos. Las últimas voces familiares que lo despidieron fueron las de sus dos hijos mayores que repetían “papito, papito”.

Una vez afuera, lo metieron en el baúl de un Peugeot 504 en el que ya había una persona. Nunca supo quién. Ninguno habló. Quizás porque el miedo los había paralizado. Quizás porque nadie sabe qué decirle a un compañero de tumba. A medida que se alejaban de Los

Ralos, las luces de los faroles de las avenidas, distorsionadas por el movimiento, se filtraban por las hendiduras del baúl mal cerrado. En ese momento, Juan Francisco Cabrera sintió que al final del camino lo esperaba la muerte.

En el Arsenal Miguel de Azcuénaga a Juan Francisco Cabrera le hundieron la cabeza en un tacho de agua una y otra vez al borde de la asfixia. Lo metieron en un gran galpón separado en dos hileras de pequeños boxes donde dormía sobre el piso, con los pies saliendo al pasillo y una vieja manta como único resguardo del frío de junio que calaba en los huesos. Ahí, compartió cautiverio con unos cuarenta hombres y mujeres que llevaban el terror marcado en los cuerpos y en sus espíritus. Ahí, las tardes y las noches se llenaban con los ecos de los gritos desgarradores de los que eran torturados. Cuando le tocaba su turno, sus alaridos se sumaban a ese coro de espanto cada vez que le aplicaban descargas eléctricas en la cabeza y los genitales. Ahí, los torturadores lo alimentaban con mate cocido y una sopa de verduras aguachenta y lo tocaban con un palo. Ahí, lo acusaban de montonero y amenazaban con asesinar a toda su familia. Ahí, sobre la ruta nueve, en el departamento de Las Talitas, funcionaba el centro clandestino de detención más grande de todo el noroeste del país durante la última dictadura militar. De ahí había quienes decían que nadie volvía y quienes decían que a aquellos que se salvaban, les daban carne con la comida. De ahí, hubo quienes nunca volvieron y quienes, al regresar, no volvieron a ser los mismos.

En el Arsenal Miguel de Azcuénaga, Juan Francisco Cabrera dejó de ser humano para convertirse en una cifra, le quitaron el nombre y le dieron un número. Era el 65.

La última y peor de todas las torturas que recibió Juan Francisco en el arsenal fue la de la tarde del jueves 23 de junio. El martirio comenzó con seis militares

pateándolo en el piso hasta quebrarle siete costillas, dos del costado izquierdo y cinco del derecho. El dolor lo desmayó. Despertó con las convulsiones eléctricas de la picana que le sacudieron todo el cuerpo como un rayo que lo atravesaba desde la cabeza a los pies. Con cada espasmo, se mordía furioso la lengua, que se volvió una masa de carne hinchada y amorfa en su boca sanguinolenta. Se volvió a desmayar y alguien tiró su cuerpo en medio de los pastizales. Quedó de cara al cielo un tiempo que no puede medirse en horas, porque el tiempo ya no era la sucesión implacable de los segundos y los minutos, sino que había perdido toda su densidad, toda su lógica empírica. Estaba en una especie de trance entre la conciencia y el sueño, entre la vida y la muerte: “Yo sentía voces. Era como un sueño, como si estuviera muerto y me estuvieran velando y las voces eran de la gente que estaba en mi velorio. Y esas voces eran de unos soldados con un jefe”.

Un baldazo de agua helada lo volvió a la realidad o lo que quedaba de ella en esa confusión en que se encontraban sumidos todos sus sentidos. Escuchó la voz del jefe, admonitoria, pero con un tono casi paternal:

¡Pelotudo de mierda mirá lo que te han hecho!  
Casi has muerto, boludo, por no colaborar, por no decir algo. Vos decís que sos radical y si sos radical ¿cómo no vas a colaborar? Esta manga de terroristas asesinos y resulta que vos no nos das una salida. Una pequeña cosa que sepás nos va a servir de mucho, pero vos no abris la boca.

-¿Y qué quieren que hable? –alcanzó a articular con la torpeza de su lengua destrozada– ¿Quieren que invente? Yo no sé nada de lo que ustedes me preguntan. Yo digo la verdad. Yo sé que ustedes me van a matar por no hablar, pero qué quieren que les diga. Matenmé, yo no voy a inventar nada.

-Mi padre ha sido dirigente de la Unión Cívica Radical y yo tengo simpatía por el radicalismo, por eso te pido que colaborés.

-La mejor colaboración que puedo hacer es decir la verdad.

-Mirá, te voy a hacer una pregunta: ¿Cómo se llamaba el dirigente del radicalismo que murió con el micrófono en la mano, dando un discurso en la tribuna?

-Crisólogo Larralde –respondió, sin dudar, al acertijo de aquella esfinge de la que dependía su vida.

Tras la respuesta, Juan Francisco recibió una palmada. Entonces no lo supo, pero hoy no duda de que aquel militar era el General Luis Alberto Cattáneo, el segundo jefe militar de Tucumán durante el golpe de Estado de 1976.

Pasó una semana en la que tuvo que dormir sentado por el dolor que le provocaban las costillas fracturadas. Ese mediodía del jueves había un sol tibio y los guardias habían decidido sacar a los detenidos del galpón para el almuerzo. Juan Francisco revolvió el caldo aguado de siempre, se llevó la cuchara a la boca y masticó un pedazo de carne que le dejó sabor a libertad.

\*\*\*\*\*

En su relato, cada vez que nombra a algún compañero que ya no está, Juan Francisco Cabrera distingue siempre entre los que llama “muertos de muerte natural” y los *otros*, los que sabemos muertos de una muerte atroz; los muertos de muerte política. De los raleños que los militares se llevaron antes que él, ninguno volvió. De los seis hombres que secuestraron de sus casas entre la noche del diez y la madrugada del 11 de junio de 1977, sólo sobrevivieron un ex trabajador del ingenio llamado Santos Juárez y él. La noche del jueves 30 de junio, un auto los dejó al costado de un camino de ripio,

en las afueras del pueblo. Se quitaron las vendas, se abrazaron y lloraron juntos con la luna como único testigo. Estaban demacrados, sucios y con la barba crecida. Habían vuelto después de pasar veinte días en el peor de los infiernos: “Era un milagro. Nunca en mi vida, ni hasta entonces ni después, creo que vaya a tener un momento más feliz que ese”, dice Juan Francisco y, por primera vez, la voz se le quiebra y los bordes de sus ojos se humedecen. Una semana después de aquella noche que los liberaron, Santos Juárez abandonó Los Ralos para siempre. Él se quedó en el pueblo, solo con su historia, sobreviviendo una vez más.

En el año 2013, Juan Francisco Cabrera declaró como testigo en la causa por delitos de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura en el Arsenal Miguel de Azcuénaga y en la Jefatura de Policía de Tucumán. Su testimonio como sobreviviente de aquel campo de exterminio contribuyó a que treinta y cuatro represores fueran condenados. A su manera, con una fuerza que parece inagotable, continúa luchando contra el miedo a que los militares vuelvan por él, contra los fantasmas que se le presentan por las noches cuando en sueños se sacude como si lo estuvieran picaneando otra vez, contra el tiempo, contra la amenaza del olvido.

\*\*\*\*\*

-¿Qué sintió durante el tiempo en que estuvo secuestrado?

-En las primeras torturas, me preguntaban algo y, cuando quería empezar a hablar, ahí me torturaban. Yo sostengo que eso era para hacerte sentir que uno es un animal, un pobre infeliz que no vale nada, que uno deja de ser un ser humano. Porque ellos sabían que yo estaba por contestar y me torturaban. Era como decirte que sos una mierda. Era una degradación de la persona. Si tenías algo de fibra para luchar,

para pelear, para defenderte, ahí te la tiran pa' la mierda.

-¿Eso fue lo peor que le tocó vivir en el arsenal?

-No, no hay peor cosa que escuchar a un ser humano cuando es torturado. Es una cosa descarnada, algo terrible.

-Juan... ¿Se arrepiente de algo?

-De nada, en absoluto.

-¿Volvería a hacer lo mismo aun si tuviera que volver a pasar por el secuestro y la tortura?

-Sí. Volvería a hacer lo mismo, como hace casi 50 años.

La voz de Juan Francisco Cabrera suena fuerte, cargada de una convicción pétrea. Sus palabras parecen abarcarlo todo, como si un eco sacudiera las paredes amarillentas de la casa, los adornos antiguos, los cuadros en sepia, la botella de vermut vacía. Me imagino que así sonaron aquellas últimas palabras de Crisólogo Larralde en la tribuna. Pero ahora todo está quieto y el silencio se instaló en las miradas. Miro a Juan, el cuerpo magro, cansado, algo encorvado quizás por el peso de los años y de algunas ondas tristes. Lo miro y me pregunto qué es un héroe. Me pregunto si el hombre que tengo sentado enfrente es acaso un guerrero envejecido que decidió nunca rendirse. Tal vez, un moderno Don Quijote de Los Ralos. Pero no, el brillo febril de su mirada no es síntoma de locura, aunque comparta su raíz de vehemencia. Lo suyo, es una pulsión vital diferente. Recuerdo que Bob Dylan definió al héroe como aquel que entiende la responsabilidad que conlleva su libertad. Un héroe es quien lucha por esa libertad, aunque le toque en suerte la derrota o la utopía perpetua que es, acaso, una forma más idealizada de derrota. Un héroe es quien defiende el humanismo de saber que en su destino está cifrado el destino de todos los hombres.

Un héroe es, ante todo, alguien que escribe su propia historia y, en ella, la de su pueblo:

-Juan... ¿Qué cuento? ¿Quién es Juan Francisco Cabrera?

-Cuenta que he sido un soldado de la causa popular. Que he actuado con total entrega sabiendo que me jugaba la vida siempre pensando en todos los compañeros. Pero no solamente yo, todos hemos participado de la misma manera. Esto es una conducta, una manera de ver las cosas y de cumplir con la consciencia. No podría dormir si veo una injusticia y no hago nada. Y siempre dentro de la ley -hace una pausa y lanza un suspiro-, siempre dentro de la ley.

## **Un modo de leer los restos del pasado: “La voz de los huesos” de Leila Guerriero**

LAURA RAFAELA GARCÍA  
*INVELEC- Universidad Nacional de Tucumán*  
*CONICET*

¿Qué edad hay que tener para que el  
antebrazo de tu madre tenga la  
exacta medida de tu torso?  
*Marta Dillon, Aparecida*

### **Introducción**

El 9 de junio de 2017, el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) y el Colectivo de Arqueología, Memoria e Identidad de Tucumán (CAMIT) identificaron los restos de diecinueve desaparecidos en el Pozo de Vargas. En la noticia publicada por Télam se destaca:

Con estos últimos restos humanos suman 105 personas identificadas en una fosa común de 3 metros de diámetro y 40 de profundidad, utilizada para ocultar los cuerpos de personas detenidas y asesinadas en Tucumán desde el comienzo del Operativo Independencia, en 1975, y durante la última dictadura, hasta 1979 aproximadamente.

Más adelante, se agrega: “el fiscal federal confirmó que hasta el momento se recuperaron treinta y siete mil fragmentos de restos óseos, así como más de cien proyectiles, prendas de vestir, anillos y vendas”. El trabajo con los restos recupera una parte de la historia y confirma la violencia política del pasado. Como los rompecabezas, hoy las historias personales encuentran una de sus piezas en un fémur del cuerpo de un familiar, otras siguen esperando lo que puedan revelar los restos con el tiempo.



En el mes de mayo de este año la sociedad se vio movilizada ante la posibilidad del 2x1 a los genocidas. Ese hecho nos sirvió para tomar conciencia de que el pasado reciente reaparece con intermitencias en las formas de actuar del presente. Se reactivaron las luchas de memorias contra memorias, se actualizaron las interpretaciones y los sentidos del pasado fueron parte de la discusión de esos días.

Este trabajo se inscribe entre pasado y presente, memoria e historia, crónica y literatura, los modos de narrar y los modos de leer. Mis primeros trabajos de investigación tuvieron como objetivo trazar los itinerarios de la memoria para ubicar el testimonio de Adolfo Scilingo sobre los vuelos de la muerte, publicado en 1995 por el periodista Horacio Verbistky. En dicho momento, esa extraña “confesión” que pocos podían leer y escuchar se volvía una prueba de la violencia política ejercida por el Estado en la voz de un victimario. Mis investigaciones sobre memoria avanzaron hacia las preguntas por la transmisión y los trabajos de la memoria en la literatura infantil argentina para contar la violencia política en un corpus de textos publicados entre 1970 y 1990. A mis años de formación de postgrado le debo haber encontrado modos de leer literatura, toda la literatura, liberada de los prejuicios de lo menor y también, haber trazado un inventario de huellas sobre los modos de transmitir la violencia política en el Cono Sur.

En ese recorrido la antropología de la lectura me permitió construir una mirada crítica desde el cuidadoso detalle de la escritura de los textos y no perder de vista la dimensión subjetiva del efecto de la lectura en el lector. La crónica complementa esos modos de leer con una escritura que focaliza en los detalles para narrar las historias y construir la singularidad de sujetos o acontecimientos reales. En una investigación reciente sobre la crónica narrativa latinoamericana y la obra de Guerriero, Sofia Maidana (2016) define la crónica como

...ese dispositivo textual que surge en los intersticios entre el periodismo y la literatura y que cuenta hechos reales sostenidos en testimonios y evidencias empíricas valiéndose de todos los recursos de que dispone la ficción, excepto de uno: el de inventar. (2016: 70)

En esa definición encontramos algunas formas de explicar y mirar el presente histórico que aborda el relato.

Los hechos recientes nos posicionan ante un punto de inflexión en el recorrido por los últimos años dentro de los estudios de memoria. Al trabajo de resignificación del pasado y recuperación de espacios de los últimos diez años le sigue un tiempo presente que interpela la dirección de los sentidos del pasado. Esas voces que parecen superponerse son contrastadas con las certezas de la violencia estatal que representan los restos, que hoy aparecen como pruebas irrefutables de una verdad. La lectura de la crónica como un género narrativo intersticial nos llama la atención sobre los modos metonímicos y fragmentarios para nombrar la realidad y, al mismo tiempo, nos revela una perspectiva más amplia de la sociedad. En ese punto, la escritura de la crónica de Leila Guerriero se presenta como una zona de contacto entre memoria y literatura, periodismo y literatura, entre los modos de leer la realidad y los de contarla de la crónica.

La pregunta por lo que los restos revelan de la historia configura un nuevo momento de la narrativa en los actuales planteos del campo de las memorias. El epígrafe con el que iniciamos este trabajo explicita la pregunta por lo que el encuentro o la recuperación de los restos provoca después de años de buscar y recordar. En “La voz de los huesos” o “El rastro de los huesos”<sup>49</sup>, Leila

---

<sup>49</sup>Este texto tiene la particularidad de figurar con dos títulos, como lo indica la nota al pie de la versión impresa de *Frutos extraños (Crónicas reunidas 2001-2008)* (2009). El primero pertenece a la publicación de *El País Semanal* de España en abril de 2008 y el segundo a la publicación en la revista *Gatopardo*

Guerriero (2010) recupera del olvido el trabajo del EAAF y, al contar la historia del grupo, focaliza en el relato personal de sus integrantes, la práctica de recuperación de los restos, la composición de las oficinas de trabajo, especie de archivo con algo de santuario desacralizado y silencio de cementerio. Con su escritura, Guerriero rescata y desentierra la trayectoria de un grupo con un valor social ilimitado para una sociedad memoriosa.

Como la otra cara de una misma moneda, en *Aparecida* de Marta Dillon (2017) leemos la otra parte de la historia: ¿qué pasa cuando uno recibe la noticia de la aparición de los restos de un familiar? ¿Cuándo se encuentran los restos de una madre que dejó un vacío inmenso en el mundo de los afectos desde el momento de su desaparición? ¿Cómo es el contacto con el EAAF y el vínculo del familiar con sus integrantes? Con el particular tono que resulta de la combinación entre la crónica y la autobiografía, hacia el final del texto en los agradecimientos Dillon reconoce:

Al Equipo Argentino de Antropología Forense, especialmente a Maco Somigliana y Patricia Bernardi. A Celeste Perosino, que allí se formó y ahora sigue otro camino. Gracias por el trabajo, la constancia, el compromiso, por todo lo que todavía ni siquiera sabemos de cuánto repara su tarea (205).

Los puntos de confluencia entre ambos textos merecen un trabajo más extenso. Por ahora, nos interesa indagar cómo la crónica contribuye a destacar la relevancia de un colectivo de trabajo en la recomposición

---

de Colombia-México, en el mismo mes y año. A partir de mi interés personal por la trayectoria de la autora, encontré que esta crónica había recibido en 2010 el Premio Nuevo Periodismo Iberoamericano. De ese modo, accedí primero a la versión disponible en línea y, luego, a la versión impresa que sigo en este trabajo.

de una parte clave de la historia argentina, que tiene una dimensión personal en la vida de otros sujetos a partir del trabajo con los restos de los desaparecidos.

### **La crónica como dispositivo de escritura sensible a la realidad**

La investigación de Guerriero repone el recorrido del grupo desde sus inicios en mil novecientos ochenta y cuatro hasta los años más recientes. Por eso, el texto es importante para explorar los últimos años del itinerario de la memoria en Argentina y, también, para proponer la crónica como un dispositivo de escritura sensible a la realidad que en las inflexiones narrativas de la violencia política revelan la configuración de acontecimientos centrales para interpretar el presente.

En clave histórica, “La voz de los huesos” cuenta la genealogía de un grupo de trabajo que se configura desde la fragmentariedad que también se refleja en la escritura de un texto dividido en diecinueve fragmentos. Como una característica de la escritura que se desprende de la práctica de la antropología, las partes recuperan una historia. En “El texto histórico como artefacto literario”, Hayden White (2003) pone el acento en los modos de tramar las historias y sus operaciones para construir el relato y afirma: “la cuestión central es que la mayoría de las secuencias históricas pueden ser tramadas de diferentes maneras, proporcionando diferentes interpretaciones de los acontecimientos y otorgándoles diferentes significados” (114). Y, más adelante, agrega:

*Cómo debe ser configurada una situación histórica dada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un tipo especial de significado. Esto es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción”. (115)*

En ese cruce entre historia y ficción, la crónica del Equipo Argentino de Antropología Forense que realiza la autora dota de sentido al pasado personal de cada uno de los integrantes para contar la historia fundacional de un colectivo.

Para relatar este capítulo de la historia social Guerriero borra su voz y la configuración narrativa de la situación histórica da paso a las voces de los protagonistas. La sutileza del desplazamiento de la voz autoral está en la ausencia de pronombres como marcas personales. La operación consiste en retratar detenidamente a los sujetos y, entonces, conocer las características físicas, los gestos y las rutinas de trabajo de los integrantes del Equipo. Después de leer el texto, sabemos más del inicio de la práctica, de la importancia que ellos le dan a su trabajo, de sus “deformaciones profesionales” junto con algunos detalles de su vida privada.

Hay tres elementos que funcionan como ejes de la matriz de configuración histórica de esta crónica y dan lugar a la lectura en distintas direcciones: en primer lugar, la emergencia de una práctica: la antropología forense en Argentina a partir de lo ocurrido en la última dictadura; en segundo lugar, la desatención o indiferencia ante la labor social del grupo como otra forma de violencia y, por último, la sensación de tener el tiempo en contra que resulta de situaciones de aparición o de identificación de restos que llegan a destiempo a las historias de los familiares. La pregunta que interpela nuestra lectura es cómo Guerriero logra mostrar a los sujetos del EAAF más allá de un grupo de personas que trabaja por la memoria.

De acuerdo con esta investigación, los inicios se dan alrededor del antropólogo forense norteamericano Clyde Snow y un grupo de estudiantes de la carrera de Antropología. El nexo entre el antropólogo extranjero y los primeros integrantes del Equipo es Morris TidbalBinz que oficia de traductor en las primeras exhumaciones

realizadas a pedido de jueces y familiares en los meses iniciales de la recuperación democrática. Ante las dimensiones de la tarea surge la necesidad de armar un equipo, entonces, él ofrece a sus amigos formar parte de ello. La juventud, el espíritu colectivo y los vínculos afectivos son parte de las condiciones de emergencia de una práctica de trabajo. La crónica focaliza en los modos poco habituales de la transmisión de un saber, de un estilo de trabajo que se convierte en un estilo de vida y el interior de “una profesión que no tenía —en el país— antecedentes ni prestigio” (Guerrero, 2009: 80). Escuchamos la historia de un grupo que se constituye al margen de las instituciones: “La academia nos miraba de reojo porque diría que no era un trabajo científico” (80).

El relato se construye como un entramado de subjetividades atravesadas por la experiencia de un trabajo que establece relaciones estrechas con los familiares de desaparecidos. Tener la edad de sus hijos en el momento de las desapariciones y tocar a sus muertos parecen ser las claves que les permiten entablar el vínculo con los familiares y asumir una dimensión propia de su trabajo, como afirma Guerrero: “seguros como estaban de estar del lado de los buenos” (81).

Los números, las edades, las fechas son importantes en la crónica, pero en el sentido inverso porque dan una dimensión de lo incalculable del compromiso y, también, funcionan para marcar hechos indispensables como el paso del tiempo. Algunos ejemplos: en el año mil novecientos ochenta y siete se inscriben como asociación civil sin fines de lucro; el descubrimiento de la fosa de Avellaneda de donde sacaron trescientos treinta y seis cuerpos; el principio del nuevo siglo y la posibilidad de aplicar la técnica de ADN a los huesos; la incorporación de nuevos integrantes y el itinerario internacional con una cantidad de más de treinta países con los que colaboran; la firma del convenio entre el Equipo, la Secretaria de Derechos Humanos de la Nación y el Ministerio de Salud

en dos mil siete para crear el banco de datos genéticos de familiares de desaparecidos.

Otra estrategia importante del entramado es la descripción de las oficinas que se encuentran en el barrio de Once, que también parece marcar el contraste entre lo que pasa afuera y adentro. En una de las ventanas que da a la calle está pegada la cuadrícula de una fosa y el dibujo de dieciséis esqueletos. En la crónica se cuenta así: “Desde la calle, cualquiera que mire hacia arriba puede ver ese papel pegado a la ventana. Pero lo que se vería desde allí es una hoja en blanco. Y, de todos modos, nadie mira” (8). Como una metáfora de la indiferencia esa ventana representa la frontera entre el compromiso de unos y el desinterés de otros. Ese papel pegado de un lado de la ventana tiene un sentido que del otro se ignora y eso pone de manifiesto la indiferencia del entorno. Guerriero insiste en esa sensación de desatención hacia este trabajo y logra comunicarla a lo largo del texto.

La descripción y los contrastes entre los intereses de afuera y de adentro resaltan en una escritura que muestra un trabajo de investigación previo llevado adelante para relatar secuencias como ésta: “Son horas de eso: mirar y pegar, y después todavía rastrear lesiones compatibles con golpes o balas, y después aplicar la burocracia: tomar nota de todo en fichas infinitas” (9).

El espíritu colaborativo sobrevuela el espacio y la organización del trabajo a partir de un fondo común para el financiamiento de las actividades que proviene de los trabajos en el exterior y los donantes extranjeros. Las oficinas y las cajas nos dan la dimensión del archivo. “Cada caja es una persona. Ahí guardamos los huesos” (85), dicen en las entrevistas. La imagen de los esqueletos que reposan sobre las mesas de trabajo trae a la narración los rituales del cementerio. En esas escenas el lugar de los antropólogos forenses es clave. Son ellos los que pueden leer la muerte y el detalle de sus circunstancias en los huesos de otro. Son ellos los que pueden devolverles un lugar y descubrir la identidad de los restos de un cuerpo.

Guerriero logra mostrar que en ese lugar hoy reposan como esquivas las marcas de la violencia política.

La crónica incorpora distintas fuentes como fragmentos de los hallazgos publicados en los diarios, pero las voces de los integrantes del equipo se reconocen a partir de la transcripción de momentos claves de las entrevistas. Por ejemplo: “—¿Y con el tiempo uno se acostumbra? —No. Con el tiempo es peor” (85). Los miembros del Equipo aparecen como sujetos “ocultos discretos”, con algo de nómades y muy sensibles. Se muestra cómo la dimensión personal de sus vidas está condicionada por su actividad. En el testimonio de Sofia Egaña escuchamos:

Hace más de once años que estoy viajando. No tengo placard. Tengo dos maletas. Pero cuando se junta el hueso con la historia, todo cobra sentido. Delante de los familiares soy la médica, el doctor. A llorar, me voy atrás de los árboles.  
(85)

Resulta difícil pensar que no se involucran desde el principio hasta el final con la historia de los restos y en ese compromiso se pone en juego sus propias miradas reparadoras del pasado.

El aprendizaje de un hacer y las formas de dar la noticia a los familiares también distinguen a estos sujetos. En el texto de Marta Dillon se destaca reiteradas veces la forma de contener y acompañar a los familiares de “Maco”, Carlos Somigliana. Este personaje es clave en ambos relatos porque en uno se destaca por su sensibilidad y los cuidados para dar la noticia, y en la crónica de Guerriero entendemos la crudeza de su mirada para afrontar la situación cuando describe la situación en los siguientes términos: “Es como una operación, es para algo bueno. Pero te lastima” (94). Con la lectura de la crónica entendemos que una parte fundamental de la lógica de



trabajo es el cuidado de los vivos como el de los muertos. Desde su experiencia, afirman:

—Si el familiar no tiene deseos de recuperar los restos, no intervenimos. Nunca hacemos algo que un familiar no quiera. Pero aun cuando es doloroso recibir la noticia de una identificación, también es reparador. (85)

Se trata de un trabajo que no está ajeno a las frustraciones por la ambigüedad entre el dolor y el alivio, por el tiempo que lleva encontrar las respuestas que otros llevan una vida esperando.

Los traumas y las obsesiones de este trabajo también forman parte de la trama de la crónica. Encontrar ropa en una fosa, la restitución de los restos a los familiares, la forma de una madre de tocar los huesos son las cuestiones más perturbadoras de un relato que refleja la sensibilidad de los sujetos. Algunos de los integrantes del Equipo son retratados con más detalle que otros en este itinerario que va de los sujetos a sus oficinas para componer una dinámica temporal y espacial de trabajo. La crónica nos muestra la contracara de un trabajo que, al mismo tiempo, los consume, los contiene y acompaña a través de los vínculos en el grupo y la importancia de una tarea que parecen dignificar a los vivos y a los muertos, como dice el texto y lo demuestra el testimonio de Darío Olmos.

En ese interés del relato de conectar lo que pasa adentro del Equipo y afuera con su labor, Guerriero da lugar a un fragmento de una clase sobre huesos en la Facultad de Medicina en la que Sofía Egaña expresa: “Los rastros de la vida se ven en los huesos” (92), mientras sigue con preguntas sobre lo que es posible reconocer en esos restos. Al final de ese fragmento se destaca el dominio de un conocimiento que se basa en la experiencia de la práctica de un oficio. Son ellos quienes iniciaron la

antropología forense en Argentina a partir de lo que fueron encontrando en las fosas y ese saber les permite reconocer por el tacto si se trata del lado interno o externo de los huesos, distinguir en las fracturas los modos de la muerte, identificar los huesos gráciles de mujer, etc. Para cerrar, afirma:

Cuando el Equipo se formó, la antropología forense no existía como disciplina en el país. Ellos aprendieron en los cementerios, desenterrando personas de su edad —vomitando al descubrir que tenían sus mismas zapatillas—, leyendo el rastro verde de la pólvora en la cara interna de los cráneos. Y después, todavía, se enseñaron entre ellos. Ahora son generosos: aquí comparten el conocimiento. Esparcen lo que les sembraron.  
(92)

Guerriero recupera la experiencia de una práctica que surgió de la violencia y el efecto de la escritura es una forma indirecta de interpelar la indiferencia de la sociedad.

### **Reflexiones finales**

En el nuevo prólogo de dos mil once de *Los trabajos de la memoria* —publicado por primera vez en 2002—, Elizabeth Jelin propone varios ejes para revisar el recorrido de esos diez años en los estudios de la memoria. Uno de ellos es “las cuentas con el pasado” que nos permite establecer algunas conclusiones parciales sobre el tema. La aparición de los restos en las fosas comunes representa la disputa de las marcas del pasado y sus sentidos en el presente.

La crónica como relato de su tiempo revela una vez más que el pasado se resiste a pasar y vuelve y se actualiza de maneras diversas. Jelin afirma: “El paso del tiempo muestra una y otra vez la imposibilidad de «cerrar

las cuentas con el pasado» (4). La socióloga pone el acento en la no linealidad temporal de las memorias y eso se refleja de alguna manera en los trabajos en expansión y transmisión de conocimiento del Equipo con el Proyecto de Iniciativa Latinoamericana para la Identificación de Personas Desaparecidas y la incorporación de los nuevos integrantes que hacen “hipótesis de identidad sobre un conjunto de personas en base a exhumaciones que ya se hicieron” (Guerriero, 2009: 97).

Los detalles, la descripción de las escenas, la forma en la que fechas y cifras dan cuenta de lo incalculable, la focalización en las historias de los sujetos, la secuenciación de las acciones, son estrategias que en la crónica de Guerriero muestran “que el pasado no es algo fijo y cerrado”, como afirma Jelin (2011: 4). El texto parece volver a empezar con la rutina de trabajo en la escena final y, en ese punto, entendemos la crónica como una bisagra porque el mecanismo consiste en articular dos superficies distintas que en el texto están dadas por la tensión que se trama entre el adentro y el afuera del lugar de trabajo; en términos más generales, la escritura de la crónica conecta pasado y presente, compromiso y desinterés, realidad y experiencia. La sensación que deja al lector esa escena abierta al final es que el relato no está cerrado, que falta tomar conciencia del pasado y comprometerse con el tema.

Los antropólogos forenses son los guardianes de los restos y el lugar de trabajo donde depositan transitoriamente los cuerpos como documentos del pasado es el espacio de una práctica oficial que revela las formas de la violencia política. También, en consonancia con el planteo de Jelin, el texto parece mostrarnos que

Las cuentas con el pasado quedan abiertas porque hay crímenes y daños que no puede ser reparados y todo intento de resolución está condenado al fracaso. Quizás, lo específico de la memoria es que sea abierta, sujeta siempre a

debates sin líneas finales, constantemente en proceso de revisión. (4)

El texto de Guerriero muestra el otro lado de una práctica de restitución, captura la frustración de un trabajo que tiene en contra el tiempo y que parece interminable. La crónica de esta institución que se oficializa a partir de la reunión, la identificación, la reparación y la reconstrucción del pasado sigue planteando preguntas y dilemas que llevan a las reinterpretaciones. Entendemos que con su relato Guerriero contribuye al reconocimiento simbólico del trabajo del Equipo y deja latiendo en el lector una serie de preguntas.

## **Bibliografía**

- Dillon, Marta (2017), *Aparecida*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Guerriero, Leila (2009), *Frutos extraños (Crónicas reunidas 2001-2008)*. Buenos Aires, Aguilar.
- Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2011), “Revisitando el campo de las memorias: un nuevo prólogo”, en <http://memoria.ides.org.ar/publicacionespublicacion-de-actividades-realizadasrevisitando-el-campo-de-las-memorias-un-nuevo-prologo>.
- Maidana, Sofia (2016), *La crónica narrativa latinoamericana como género híbrido. Los modos de construir la voz propia: el caso de Leila Guerriero*. (Tesis de grado), en <http://rephip.unr.edu.ar/handle/2133/6619> (consultado el día 24/06/2017).
- Télam (9/06/2017), “Identificaron los restos humanos de otros 19 desaparecidos sepultados en el Pozo de Vargas”, en <http://www.telam.com.ar/notas/201706/191851-lesa-humanidad-pozo-vargas-antropologia-forense.html> (consultado el día 24/06/2017).

White, Hayden (2003), “El relato histórico como artefacto literario”, en <http://www.obta.uw.edu.pl/~lukasz/warsztat%20hispanisty/White.pdf> (consultado el día 17/04/2017).

## **Memoria del veinticuatro de marzo. Un enorme golpe a la ilusión**

SANTOS VERGARA  
*Cuadernos del Trópico*

¿Dónde estaba y qué hacía yo en marzo de 1976? Vivía solo en Orán, estudiaba y trabajaba, trataba de salir de mi pobreza raigal. Pero un problema de salud que no había podido extirpar desde niño me llevó hasta la sala de cirugía del policlínico San Bernardo de Salta. Internado, convaleciente de una cirugía, compartía habitación con otros dos señores de avanzada edad que me cuidaban como si fuera un hijo ya que, lejos de Orán, nadie iba a visitarme. Uno de los señores tenía una pequeña radio, escuchaba solo noticias y, de vez en cuando, compraba el diario. Entre las noticias y los comentarios de mis compañeros de habitación pude percibir el clima de tensión y confusión que vivía el país en los días previos al golpe militar. Yo tenía una enorme tristeza de lo que parecía venir, me dolía anticipadamente la posible pérdida de la democracia que estaba empezando a conocer.

Una mañana recibimos en la habitación la noticia del secuestro del Dr. Miguel Ragone, ex-gobernador de Salta. Era el once de marzo de 1976 y había ocurrido muy cerca del nosocomio donde yo estaba internado. Además, las enfermeras estaban alarmadas y dolidas por el hecho; una de ellas había entrado a la sala gritando: “¡Secuestraron al doctor!”. Alguien me aclaró que Ragone había sido médico de la sala donde yo me encontraba internado.

Por supuesto, yo identificaba perfectamente al Dr. Ragone, “el médico del pueblo”, el primer político que logró despertar en mi adolescencia la ilusión de un “país mejor”. Lo conocí personalmente cuando llegó al barrio Osvaldo Pos en Orán durante su campaña política y pronunció aquel discurso tan sencillo como emotivo y convincente, trepado a la mesa de carpintero del dirigente

barrial Jacinto Ruíz, prometiendo aquel “asado de la victoria en este mismo lugar” entre los humildes vecinos. Y yo le creí todo. Luego sobrevino el triunfo abrumador del justicialismo y todos los muchachos del barrio salimos en un camión desvencijado para recorrer la ciudad gritando a todo pulmón los nombres de Ragona y Perón. ¡Qué fervor, madre mía!

Fue también en aquella sala del Policlínico San Bernardo donde yo escuché con enorme amargura, casi un par de semanas después, el anuncio militar N°1: “Se comunica a la población que a partir de la fecha el país se encuentra bajo el control operacional de la Junta Militar”. Era la noticia del golpe de estado, esa fatídica clausura de mi incipiente ilusión de “un país mejor” y en democracia que no puedo olvidar, que no debemos olvidar.

## **Bogotá, ciudad minada. Crónica y violencia en la escritura de Alberto Salcedo Ramos**

ANA MARÍA CHEHIN  
*Universidad Nacional de Tucumán*  
INVELEC-CONICET

Elena Poniatowska, en el discurso inaugural del Encuentro Nuevos Cronistas de Indias 2, afirma:

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. (Poniatowska, 2012: s/n)

Las palabras de la mexicana otorgan a la historia oral un lugar central en la crónica, una forma de acercar al lector “verdades insospechadas y ajenas” (Poniatowska, 2012: s/n), aquellas que llegan mediadas por la voz del cronista. Historias de personas que habitan espacios en los que, a menudo, la violencia se ha convertido en una experiencia cotidiana.

Si como señala Anadeli Bencomo (2012) la crónica puede concebirse como una discursividad inscrita en los paradigmas de la cultura urbana y masiva que modelan las condiciones de vida en las sociedades contemporáneas, es posible afirmar que la ciudad es su escenario predilecto. La prosa cronística despliega novedosas formas de representación tanto del espacio urbano como de los modos de habitar de sujetos atravesados por condiciones sociohistóricas específicas.



Los textos del colombiano Alberto Salcedo Ramos<sup>50</sup> representan la nación colombiana a través de sus personajes, espacios y sucesos históricos claves. Dos ejes atraviesan su poética: uno focaliza en las manifestaciones de la cultura popular (el fútbol, el boxeo, la música, el espectáculo) y otro se inscribe en las problemáticas vinculadas a la violencia. Este último, a su vez, sugiere tres posibles recorridos espaciales y escriturarios: los territorios del conflicto armado; las regiones entre el caribe y la selva, y las metrópolis. Estos derroteros que propongo para pensar sus crónicas revelan que, a la par de la centralidad compleja de las metrópolis, muchos de los relatos de Salcedo Ramos trascienden el esquema urbano y avanzan hacia *territorios*<sup>51</sup> inhóspitos, pueblos o

---

<sup>50</sup>El colombiano Alberto Salcedo Ramos nace en Barranquilla en 1963. Es comunicador social por la Universidad Autónoma del Caribe, maestro permanente de la 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 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, 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.

<sup>51</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 con 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

pequeños centros urbanos, que operan como sus articuladores. Esta relocalización descentra la mirada del espacio ciudadano a la vez que refuerza el lugar de enunciación del cronista urbano y letrado, cuya escritura está atravesada por la experiencia de la ciudad. La urbe como escenario y como lugar de enunciación es una característica intrínseca de su poética. En este trabajo pongo el foco en una serie<sup>52</sup> que toma la ciudad de Bogotá como centro.

### **El rostro humano de la noticia**

Acaso lo mejor de ser periodistas es  
tener la oportunidad de ponernos en  
los zapatos de los demás para  
comprenderlos. Para  
comprendernos.  
*Alberto Salcedo Ramos*

La reflexión sobre la crónica y la labor del cronista que Alberto Salcedo Ramos propone se plasman en dos textos centrales: “La crónica: el rostro humano de la noticia” (2011) y “Cinco apuntes sobre periodismo narrativo” (2017). Ambos develan su perspectiva respecto al género y el modo en que concibe la arquitectura de sus textos. La crónica es para el autor “la licencia para sumergirse a fondo en la realidad y en el alma de la gente” (2011b: 125) o dicho metafóricamente “el rostro humano de la noticia” es ir más allá de las cifras, buscar la persona detrás del personaje.

---

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.

<sup>52</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).

Salcedo Ramos homologa la figura del cronista al etnógrafo a la manera 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 es imprescindible, la entrevista se vuelve materia prima del relato. Sin embargo, el colombiano 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” (Salcedo Ramos, 2011b: 130). Habla, parafraseando a Norman Sims, de un proceso de inmersión del que solo 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. Entre el trabajo de campo y la escritura, existe una instancia intermedia en la que vuelve sobre el material recabado para plantear una estructura preliminar. El proceso de selección decanta todo aquello que no es relevante para la historia. El autor destaca la importancia del *lead*<sup>53</sup> que determina el tono y el ritmo de la historia, presenta el enfoque y el 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” (Salcedo Ramos, 2017: 23). Se nombra a sí mismo como periodista narrativo, la crónica le permite “narrar lo particular para interpretar lo universal” (Salcedo Ramos, 2017: 24). Prefiere hablar de periodismo narrativo que entiende como “informar a través de historias narradas” (Ruiz, 2016: 118) y reconoce a la crónica como literatura de no ficción.

---

<sup>53</sup>En el lenguaje periodístico el *lead* es la entrada del texto en la que se condensan los datos más relevantes. En los talleres en los que participé (Alarcón, Salcedo Ramos, Gorodischer, Licitra), los cronistas ponen especial énfasis en el armado del *lead* puesto que no solo presenta el hecho y sus protagonistas sino también anuncia el tono y el enfoque.

La escritura de Alberto Salcedo Ramos acecha distintas zonas de la realidad colombiana contemporánea 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” (Junguito, 2008: 85). En este sentido, es necesario destacar que Colombia posee una conformación geográfica diversa y heterogénea que ha dado lugar a la formación de regiones muy aisladas entre sí, lo que dificulta la llegada del Estado y propicia su descentralización. Estas limitaciones geopolíticas se traducen 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 llamado “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.

Pensar la violencia en Colombia supone distinguir entre aquel período que la historiografía llama *La Violencia*<sup>54</sup> y la violencia como fenómeno sociohistórico.

---

<sup>54</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 generalicen caóticamente y operasen como estrategias mediante las cuales ciertas elites

Waldo Ansaldi y Verónica Giordano (2012) proponen que en la actualidad es posible advertir en este país 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>55</sup>.

Frente a la crisis de significado que las violencias generan, las crónicas de Alberto Salcedo Ramos constituyen un espacio de representación de esa cotidianidad en la que, tal como expresa Susana Rotker (2001), se entretujan los saberes marginales y orales de sujetos que atraviesan vivencias extremas.

### **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. La serie de crónicas “Cita a ciegas con la muerte” (2007)<sup>56</sup>, “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) me permite pensar el modo en que esta ciudad se configura en la escritura.

---

poderosas tomaron el lugar del Estado para hacerse cargo directamente de la "cuestión social" (Ansaldi y Giordano).

<sup>55</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 cincuenta y dos 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/>).

<sup>56</sup>Los años de las crónicas corresponden a su efectiva fecha de publicación, aunque la mayoría fue reunida en la antología *Eterna Parranda* publicada en 2010, con la que trabajé en esta investigación.

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 expuestos todo el tiempo a los estallidos de una urbanidad caótica cuyo orden social fragmentado los expone al peligro de la muerte. Allí no se vive, solo es posible sobrevivir.

En “Cita a ciegas con la muerte”, publicada en *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 dactiloscopista, 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 meros burócratas<sup>57</sup> que participan de un proceso de naturalización de la muerte. Convertida en un “simple trámite” (Salcedo Ramos, 2011a: 314), se experimenta como un ritual con lenguaje propio: los cadáveres son “occisos” (Salcedo Ramos, 2011a: 314) y los charcos de sangre “lagos hemáticos” (Salcedo Ramos, 2011a: 314).

Bogotá se presenta como una metrópolis desbordada: nueve millones de habitantes, 800 km<sup>2</sup> de extensión, y 2.000 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

---

<sup>57</sup>Remite a los burócratas de la poética kafkiana.

Agamben<sup>58</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 este artilugio discursivo el cronista inscribe un sujeto responsable del signo violento que atraviesa la historia de Colombia. Esto justifica que no solo los investigadores de homicidios de la fiscalía pierdan 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.

La alusión al poema del francés Jaques Prevert “Canción en la sangre”<sup>59</sup> resulta sugerente. Así, la crónica

---

<sup>58</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 insaciable 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, 2003: 18-19).

<sup>59</sup>Es importante reponer el texto del poema para entender la metáfora: “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...

actualiza la pregunta del poeta francés: “¿A dónde va la sangre?” en las postrimerías del siglo XX. El poema metaforiza la indiferencia ante víctimas (fusilados, humillados, torturados, aporreados), cuyas muertes no tendrán jamás justicia. La crónica cuenta un detalle que excede la escena del crimen, pero que sirve para evidenciar la ausencia del Estado: la limpieza de la sangre en el lugar donde se ha cometido un crimen no está a cargo del Estado, sino que son los vecinos o la empresa recolectora de basura quienes se ocupan, o bien, se desvanece con alguno de los frecuentes aguaceros que caen en Bogotá. La sangre sin destino habla de esa indiferencia a la que alude el texto de Prevert, la “vida nuda” que, como la sangre, se escurre sin destino, aunque la tierra no deje de girar.

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

---

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”.



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), también publicada en *SoHo*, transcurre en el nosocomio ubicado en Ciudad Bolívar (zona sur de Bogotá). El cronista propone un cambio de perspectiva, no se detiene en 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 (tal como lo hace con la muerte en la crónica anterior) y depositar en ella la culpa del Estado ausente. La fila es “Símbolo del bestiario nacional” (Salcedo Ramos, 2013: s/n), “pelotón de rostros sin nombre” (Salcedo Ramos, 2013: s/n), “una masa amorfa” (Salcedo Ramos, 2013: s/n) 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 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. También voces oficiales intervienen en el texto para dar cuenta de esta atrocidad. El vicepresidente de la República, Angelino Garzón<sup>60</sup>, la califica como “una ofensa a la dignidad de los seres humanos” (Salcedo Ramos,

---

<sup>60</sup>De la presidencia de Juan Manuel Santos, período 2010-2014.

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. Estas voces se articulan y yuxtaponen para mostrar que, del otro lado de la fila, el institucional, que compromete al gobierno y al hospital, 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 entre los testimonios. Empero, la crónica se cierra con una fuerte reflexión 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 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 morir por ellos. (2013: s/n)

Otra vez Bogotá se representa 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” (Salcedo Ramos, 2013: s/n). 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. Tal transporte puede considerarse un objeto antropológico en términos de Diana Torres Sad (2011) dado 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 víctima del paseo”<sup>61</sup>, Salcedo Ramos cuenta un hecho de violencia vivido 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 cajeros de bancos con el fin de recaudar la mayor cantidad de dinero posible. El suspenso sostiene el ritmo del relato a partir de la descripción minuciosa 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

---

<sup>61</sup>Esta crónica fue publicada originalmente en *Ciudadanías del miedo* (2001) y posteriormente incluida en la antología del autor *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011* (2011).

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 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.

En “Los dedos que no pudieron ser mariposa” el uso metonímico de los dedos<sup>62</sup> del pie izquierdo amputados a Ricardo González, un taxista bogotano de cincuenta y dos años, señala su derrotero biográfico y el modo en que el ritmo de la vida urbana actual desencadena un problema irreparable de salud. El texto evidencia la injusticia que este caso expone al testificar una problemática de mayor alcance, el limitado acceso a la salud. En ambas crónicas, el cuerpo textualizado se convierte en archivo que vehiculiza el miedo, el placer y el dolor.

Este recorrido 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. En ocasiones, acude a mitos clásicos que aspiran a presentar el relato cronístico como una forma de entender el mundo y elaborar respuestas sobre el sentido de la vida.

Los textos que componen la serie propuesta admiten ser leídos como bitácoras que posibilitan la interpretación de un tiempo y un espacio históricamente situados. Narran, al decir de Rossana Reguillo (2007), las múltiples ciudades que existen en una ciudad a través de

---

<sup>62</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.

personajes que viven la cotidianidad desde lugares, temporalidades y vivencias distintas.

El peligro y el miedo deshacen los modos tradicionales de habitar; la Bogotá de Salcedo Ramos desafía los límites de lo representable. El cronista resemantiza el espacio de esa ciudad disfuncional a partir de la narración de la experiencia de los sujetos que construyen su tejido urbano.

### **Corpus**

Salcedo Ramos, Alberto, “La fila del hospital Meissen”. Revista Soho 163 (noviembre de 2013). Disponible en <http://www.soho.co/historias/articulo/la-fila-del-hospital-meissen-por-alberto-salcedo-ramos/32957>

\_\_\_\_\_, (2011a), *La eterna parranda. Crónicas 1997-2011*. Colombia, Aguilar.

### **Bibliografía**

Agamben, Giorgio (2003), *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Editorial Pretextos, Valencia.

Ansaldi, Waldo y Verónica Giordano (2012), *América Latina, la construcción del orden: de las sociedades de masas a las sociedades en procesos de reestructuración*. Buenos Aires, Ariel.

Bencomo, Anadeli (2002), *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodístico-literaria en México*. Madrid, Iberoamericana.

Junguito, Andrea (2008), *Genealogía de imaginarios geográficos colombianos: representaciones culturales, espacio, Estado y desplazamiento en el proceso de (des)integración nacional (1859-2008)*. Disertación. Duke University.

Ludmer, Josefina (2010), *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Malinowski, Bronislaw (1973), “Introducción: objeto, método y finalidad de esta investigación”. *Los argonautas del pacífico occidental*. Barcelona, Península.

- Martín-Barbero, Jesús (2002), *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Perilli, Carmen (2006). *Catálogo de ángeles mexicanos: Elena Poniatowska*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Poniatowska, Elena (2012), "De Tlatelolco a #Yosoy132: crónicas de la resistencia", Discurso de apertura del 'Encuentro nuevos cronistas de Indias 2', octubre de 2012. <http://www.fnpi.org/recursos/textos/discurso-de-apertura-del-encuentro-cronistas-de-indias-2-elena-poniatowska>. (Consultado 2/10/2015).
- Reguillo, Rossana (2007), "Textos fronterizos. La crónica, una escritura a la intemperie", en Falbo, Graciela (comp.), *Tras las huellas de una escritura en tránsito*. Buenos Aires, Al Margen.
- Ruiz, Juan Cruz (comp.), (2016), *Literatura que cuenta. Entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Rotker, Susana (ed.), (2001), *Ciudadanías del miedo*. Colombia, Rutgers University/Nueva Sociedad.
- Salcedo Ramos, Alberto (2017), "Cinco apuntes sobre periodismo narrativo", en *Revista Telar* 18: pp. 21-28. <<http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/327>>. (Consultado 4/8/2017).
- \_\_\_\_\_ (2011b), "La crónica el rostro humano de la noticia" en García P. Víctor Manuel y Gutiérrez C. Liliana María (Eds.), *Manual de géneros periodísticos*. Bogotá, ECOE Editores, Universidad de La Sabana.
- Sotomayor Sáez, María Victoria (2001), "Literatura en serie" en Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino (coord.), *La literatura infantil en el siglo XXI*. Cuenca Ediciones de la Universidad de Castilla, La Mancha.
- Torres Sad, Diana (2011), "Taxi, objeto antropológico", en *Antropología Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 93: pp 23-28 <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/issue/view/204/showToc>. (Consultado 7/6/2017).

## **Trauma, experiencia y posmemoria en “La teta asustada” de Claudia Llosa**

MARIELA SILVANA VARGAS  
*Universidad Nacional de Salta*

“La teta asustada” (2009) es el segundo largometraje de la directora peruana Claudia Llosa que, además de obtener numerosos reconocimientos, entre ellos el Oso de Oro del Festival Internacional de Cine de Berlín, fue objeto de algunas críticas. Su recepción estuvo marcada por la polémica en torno a la representación que la película lleva a cabo del mundo andino popular, expresadas en lecturas en clave política y económica (Albites, Gómez, 2017), antropológica (Cánepa Koch, 2016) y de género (Tapia, 2016). Esto tuvo como consecuencia el descuido de otros aspectos significativos de la película, tales como la teoría implícita de la memoria con la que trabaja Llosa y la conexión que establece entre los sentimientos, en particular, el dolor de la pérdida, la música y el lenguaje, en lo que constituye una singular poética del duelo. El film proporciona así un modelo estético que gravita sobre una particular concepción del trauma y sus vínculos con el cuerpo, el lenguaje y la música, cuyos rasgos centrales pretendemos dilucidar en este trabajo. Para ello nos remitiremos, por un lado, a las elaboraciones de Marianne Hirsch sobre el concepto de “postmemoria” (Hirsch, 1992-93, 2008, 2012) y a la teoría esbozada por Walter Benjamin en su libro dedicado al *Trauerspiel*, el drama barroco alemán (GS II: 137-140; GS I: 203-430) sobre la relación entre el duelo, la música y el lenguaje, así como a su concepto enfático de experiencia (*Erfahrung*) (GS II: 213-219).

Intentamos mostrar que el film de Llosa propone y encarna un modelo estético del duelo y el trauma basado en un particular entramado de la tríada constituida por la

experiencia, los sentimientos y la música. La noción de “postmemoria”, que designa la forma que adoptan los recuerdos que se transmiten de una generación a la otra cuando la primera de ellas ha tenido vivencias traumáticas, servirá, junto con la noción benjaminiana de “experiencia” para dar cuenta de la dimensión traumática que configura la trama de “La teta asustada”. Así, mientras que para Benjamin la música, tal como aparece en el lamento de los coros del *Trauerspiel* como forma de la musicalidad de las palabras, recoge y redime el dolor del duelo, para Llosa, por el contrario, la música solo es tal cuando logra independizarse del llanto y el lamento.

### **Dolor y deriva musical de las palabras**

“La teta asustada” narra la historia de Fausta, una muchacha humilde de los barrios jóvenes peruanos, encarnada por la magnífica Magaly Solier. El personaje padece la “teta asustada”, una enfermedad ficticia frecuente entre las mujeres embarazadas que fueron víctimas de violencia sexual durante el conflicto armado interno en el Perú en la década de los ochenta<sup>63</sup>. La teta asustada se transmite por la leche materna, de modo que los bebés no solo beben el alimento sino también la angustia y el dolor de sus madres<sup>64</sup>. La vivencia oscura de un dolor ajeno se sedimenta en el cuerpo de aquellos niños

---

<sup>63</sup> Ver al respecto el estudio de la antropóloga Kimberly Theidon, quien en su libro *Entre Prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (2004) estudió las consecuencias psicológicas y sociales de la masacre de Lloqlllepampa ocurrida el 14 de agosto de 1985. Una mujer entrevistada por Theidon proporciona el siguiente testimonio: “Mi hija nació al día siguiente de la matanza de Lloqlllepampa [...] le dejé en un cerro para que se muera ¿Cómo ya iba a vivir así? Yo le había pasado todo mi sufrimiento con mi sangre, con mi teta [...]. Es por eso que digo que mi hija está ahora traumatizada por todo lo que le he pasado con mi leche, con mi sangre, con mis pensamientos” (Theidon, 2004: 76–77).

<sup>64</sup>Theidon afirma: “Para entender a las madres —quienes nos dijeron que no podían amamantar a sus bebés porque les transmitirían su temor y sus memorias malignas, y temían estar pudriendo las mentes de sus niños con su “leche de rabia y preocupación”— es necesario comprender una experiencia culturalmente informada del cuerpo [...]. Cuando el cuerpo individual comunica la angustia, podemos escuchar en él el malestar social” (2004: 50).



antes de que fuesen capaces de hablar o tener incluso recuerdos propios. Este tipo de “memorias tóxicas” como las llama Kimberly Theidon (2004: 77) fue conceptualizado por Hirsch con el término “posmemoria” para dar cuenta de

...la relación que la generación que siguió a aquellos que fueron testigos de traumas culturales o colectivos guardan con las experiencias de los que le precedieron, experiencias que ellos ‘recuerdan’ sólo por medio de narraciones, imágenes y comportamientos entre los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas de una manera tan profunda y efectiva que parecen constituir memorias con derecho propio. La conexión de la posmemoria con el pasado no está mediada por el recuerdo, sino por la investidura imaginaria, la proyección y la creación. (Hirsch, 2008: 106 y ss.)

Hirsch distingue entre una “posmemoria intergeneracional” y una “posmemoria trans-generacional”. La primera hace referencia a la transferencia de una experiencia vivida “en carne propia” a la siguiente generación que no la vivió. Esta forma de transmisión tiene lugar en el espacio familiar y el entorno de los afectos cercanos. La segunda está por lo general enraizada en un proceso nacional/político y cultural/archivístico, por lo que requiere un tipo de mediación incorpórea y funciona a través de sistemas de símbolos.

En el caso de Fausta, la “teta asustada” es la respuesta al trauma vivido por su madre, esto lo cristaliza en una serie de síntomas fóbicos y una organización de la vida cotidiana basada en la evitación de personas desconocidas, más aún si se trata de hombres. El mantenimiento de este cerco fóbico incluye medidas extremas, tales como la introducción de una papa en su vagina para evitar correr la misma suerte que su madre. Sólo la muerte de ésta le obligará a romperlo. Así,

empujada por la necesidad de reunir dinero para poder enterrar a su madre en su pueblo natal, conforme a su deseo maternal y al rito ancestral, Fausta deberá salir finalmente al mundo exterior y enfrentarse a un doble enemigo: el duelo no resuelto por su pérdida y los efectos del trauma intergeneracional.

En la escena inicial de “La Teta asustada”, el espectador es confrontado a una prolongada pantalla negra de la que sólo emana el canto en quechua<sup>65</sup> de Perpetua, madre de Fausta. Sólo mediante subtítulos el espectador hispanohablante puede enterarse que se está narrando un acontecimiento de una violencia inusitada, la violación de Perpetua mientras estaba embarazada de Fausta. No hay imágenes del sufrimiento, nada que aclare algo de lo que sucede, sólo el brillo de la oscuridad de la que mana la lengua indígena. La decisión de la directora de dilatar la aparición de la imagen enfatiza la distancia por parte del espectador no quechua-hablante del espacio cultural del que proviene la voz<sup>66</sup>. Ya avanzada la melodía podemos ver finalmente a Fausta junto a Perpetua en su lecho de muerte. No es casual que la última comunicación

---

<sup>65</sup> En el canto desgarrado de Perpetua puede observarse la función y la permeabilidad de la leche con las emociones de la madre. Así como la leche de madre de los perpetradores debía estar llena de odio y rabia, la de Perpetua contiene pena y miedo: “Quizás algún día/tú sepas comprender/lo que lloré, lo que imploré de rodillas/ a esos hijos de perra./Era de noche gritaba/los cerros remedaban/y la gente reía./Con mi dolor luché diciendo,/a ti te habrá parido una perra con rabia.../Por eso le has comido tú sus senos./Ahora pues, trágame a mí./Ahora pues, chúpame a mí,/ como a tu madre./A esa mujer que les canta/ que de noche la agarraron/ la violaron./ No les dio pena/de mi hija no nacida. /No les dio vergüenza. /Esta noche me agarraron, me violaron/no les dio pena que mi hija/les viera desde dentro. /Y no contentos con eso, / me han hecho tragar / el pene muerto/ de mi marido Josefo. /Su pobre pene muerto sazonado/ con pólvora. /Con ese dolor gritaba,/ mejor mátame/ y entiérrame con mi Josefo” (0:00:45– 0:04:35).

<sup>66</sup> Esta técnica “expulsa al espectador y confiere el centro a la voz quechua, la cual posee espacio y tiempo para expresarse en sus propios términos. El mundo representado queda así dividido entre el espacio de esta lengua, desde el cual brota el canto que confronta al espectador con su relato, y el de los hispanohablantes, en donde se situará la mayoría de espectadores iniciales del filme, quienes observan un núcleo al cual se le ha dado autosuficiencia y expresión desde el inicio” (Cisneros 2013: 56).

entre ambas fuese a través del canto, en la intimidad provista por la lengua materna y que las últimas palabras de Perpetua refiriesen al acontecimiento que marcaría el nacimiento y el destino de Fausta. Una de las particularidades de “La teta asustada” es el hecho de que las escenas más significativas y de mayor carga emocional de la película son cantadas en quechua. Las canciones no poseen una mera función ornamental, no acompañan la acción, ni tampoco forman parte de una banda sonora que, si se silenciara, dejaría intacta la trama, sino que constituyen un elemento central de la narración, capaz de interrumpirla o hacerla avanzar.

La música es también el elemento central dentro del complejo vínculo que el film establece entre el dolor de la experiencia del duelo, la música y el lenguaje. Una comparación con las reflexiones de Walter Benjamin sobre el tipo de conexión existente entre los elementos de la tríada formada por la música, los sentimientos y lenguaje puede ser iluminadora al respecto. En un pequeño ensayo preparatorio al libro sobre el drama barroco alemán titulado “El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y la tragedia” (GS II: 141–44), Benjamin indaga el vínculo existente entre los sentimientos, en particular el del luto, la música y la palabra. Dado que el centro del *Trauerspiel* es ocupado por la melancolía y experiencia del duelo, éstas, en tanto “sentimientos” [*Gefühl*], se mantienen esquivas al poder ordenador del lenguaje y sus categorías (GS II: 142). La pregunta de Benjamin es entonces: “¿Cómo el lenguaje se puede llenar de lo luctuoso y ser expresión de lo luctuoso?” o, en otras palabras, qué hay en la esencia del duelo que hace “salir a éste de la existencia del sentimiento puro” (GS II: 142) y entrar al orden del lenguaje y, con él, en el orden de la representación teatral. Para Benjamin la respuesta a la cuestión de si es posible que el lenguaje sea habitado por el luto y se convierta de este modo en vehículo de expresión del dolor, exige distinguir dos “formas” de la palabra, una cuya función es la designación y otra en la que la dimensión significativa se

encuentra suspendida y es relevada por un tipo de palabra que no es portadora de significado. Esta última es denominada palabra “en transformación” (GS II: 142), que se caracteriza por dar un giro desde su origen como articulación vocal, en una dirección ajena al significado, hacia su “desembocadura” (GS II: 142) en el sonido musical. Es la palabra cantada, que nace de la deriva o torsión que experimentan las palabras cuando dejan de ser mero “sonido natural” y, deslizándose por los lamentos del coro, se convierten finalmente en música, o como Benjamin lo describe, en “sonido puro del sentimiento” (GS II: 142). Es en la música donde el lamento, como forma de la musicalidad de las palabras, queda acogido y redimido a la vez (Cf. Menke, 2010: 123–67). Y cuando una obra logra ésto, la expresión de la naturaleza sensible del dolor mediante signos abstractos, se asegura su ingreso en el círculo del arte.

También “La Teta asustada” plantea la pregunta por el modo en que el lenguaje puede hacerle lugar a lo luctuoso, siendo que el dolor y el significado se enfrentan en una divergencia coordinada cuyo resultado es la melodía. Pues cada vez que las emociones son más fuertes que los diques de contención interiores de Fausta, su voz se desliza desde las palabras, pasando por el lamento, hacia la melodía. Podría decirse que el sonido articulado y significativo del lenguaje, presionado por la tristeza, pierde sus contornos en el lamento y hace fluir así el dolor hasta su desembocadura musical en quechua. Fausta canta allí donde se le terminan las palabras, ha abandonado este mundo y se adentra en el espectral del trauma, donde habitan la angustia y el dolor experimentado por la madre ya muerta y que, sin embargo, se manifiestan en ella con idéntica intensidad.

Al igual que Benjamin, Llosa considera que los sentimientos, en particular la experiencia del dolor, no son pasibles de una transposición completa a la esfera lingüística; no pueden ser registrados ni expresados enteramente por el lenguaje articulado. La música es

considerada por ambos el medio en el que se despliega la melancolía. Ella recoge, expresa y redime lo no articulado del dolor, lo inasible de la pérdida. En la película la deriva musical expresa una vivencia no conceptualizable y no subjetivada, pues el lamento que Fausta vierte en sus canciones no es tanto expresión de sentimientos, sino más bien un medio en el que se actualizan emociones y sensaciones de las que la joven protagonista no se ha apropiado todavía y cuya inmediatez es evocada en y por la música. La irrupción de la música en las escenas se produce cuando el dolor, ahogando al lenguaje, busca un cauce melódico para dar curso al lamento en aquel espacio lírico, íntimo, no simbolizado y creatural de la canción.

### **Trauma y posmemoria**

Esta particularidad de las canciones de Fausta en “La Teta Asustada” nos permite interrogarnos acerca de la manera en que el duelo y el trauma pueden transformarse en experiencia a través de la narración, la poesía o, como en este caso, de la música, cuando Fausta logra temperar el dolor y articularlo en lenguaje en sus canciones. Como se verá, Llosa plantea un vínculo entre la posibilidad de elaboración del trauma y el acceso al poder expresivo de la música que implique no ya un desbordamiento de las emociones, sino una apropiación de éstas. En este sentido, el film constituye una reflexión acerca del vínculo entre la experiencia y sus modos de transmisión, pues muestra que, por un lado, no solo hay transmisión de la experiencia, sino también del trauma, de la ausencia de ella. En “Sobre algunos motivos en Baudelaire” (GS I: 605-653), Benjamin establece una distinción entre experiencia [*Erfahrung*] y vivencia [*Erlebnis*], que puede ser de utilidad para comprender la concepción del trauma en “La teta asustada”. La experiencia es el punto de intersección entre los rasgos comunes expresables por el lenguaje, que es público y compartido, y la subjetividad como ámbito privado de la interioridad del individuo. La experiencia se aloja entre el

sí mismo y los otros, y por ello la experiencia implica necesariamente una relación de diferencia o encuentro con la otredad. Es por ello que cuando ha tenido lugar una experiencia, necesariamente sucede algo nuevo. De hecho, en su raíz latina, *experientia* alude no sólo a la idea de juicio, prueba o experimento, sino también a la de “salida de un peligro”: haber sobrevivido a los riesgos y haber aprendido algo luego de haberlos enfrentado (Jay, 2005: 10). Mientras que la experiencia supone una comunidad y está ya siempre inserta dentro de una trama de significados compartidos y presenta, por lo tanto, una de las principales características que Benjamin le adscribe a la experiencia, a saber, la transmisibilidad (Weber, 2000), las vivencias son, por el contrario, absolutamente individuales, incomunicables e intransferibles y tienen lugar en un reducto solipsista de la subjetividad situado más acá del lenguaje.

Hirsch introdujo el término “posmemoria”<sup>67</sup> para describir este fenómeno, que designa a las memorias heredadas por los hijos de sobrevivientes de vivencias traumáticas, cuyas vidas resultan más o menos determinadas por aquellas memorias que precedieron su existencia (Hirsch, 1992, 1993: 8). Si la trayectoria común de la memoria es fundamentalmente física y secuencial, siendo el evento la causa y la memoria, su resultado, la existencia de esas memorias en la generación siguiente obliga a considerar una forma de relación semiótica diferente, no indexical, entre la segunda generación y su pasado, pues no participó en los acontecimientos que las hicieron posible. La generación que encarna la posmemoria está tomada por una historia que no vivió, posee, por así decirlo, una memoria vicaria. En el caso de Fausta, los trazos materiales del pasado de su madre se inscriben en su propio cuerpo. La introducción de una papa en su vagina para evitar correr la misma suerte que aquella es el ejemplo más claro, no sólo de la presencia y

---

<sup>67</sup> Para una discusión del concepto de posmemoria ver Quílez, 2014: 57-75.

la eficacia del pasado en el presente, sino de la manera en que una vivencia ajena gobierna el destino del cuerpo de Fausta, evitando así su participación en el juego del amor y obstruyendo su fertilidad.

La posmemoria es la forma particular del legado del trauma, el que produce una ruptura abrupta de la continuidad temporal y de la posibilidad de rememoración de lo vivido. Para Freud, el trauma es producto de un estímulo tan fuerte que rompe el envoltorio receptivo de la conciencia; la atraviesa dejando no ya recuerdos, sino inscripciones mnemónicas del trauma, las que, sin embargo, están lejos de ofrecer una conservación “literal” de lo ocurrido. Una de sus particularidades es que en lugar de la elaboración de lo sucedido tiene lugar su repetición bajo la forma de una actuación o *acting-out* (Freud, 1991b: 145). En éste, el futuro y el presente implosionan, como si se estuviera de nuevo en el pasado viviendo otra vez la escena traumática. En el caso de Fausta, esta indistinción temporal es también subjetiva, por la que ella no distingue entre el cuerpo de la madre y el suyo. Recibe un dolor no subjetivado, del que no puede apropiarse ni simbolizar lingüísticamente, pues se trata de una pérdida ajena.

No se transmite experiencia, sino trauma, el legado de una vivencia no estructurada que es sólo lamento. La canción que canta Perpetua en su lecho de muerte no es algo que pueda ser transmitido como experiencia, que pueda ser interpretado, discutido, modificado, revalorizado, tal como ocurre con las vivencias cuando pasan por el tamiz del lenguaje y se convierten en parte de una “vida articulada y sedimentada por una continuidad” (Jay, 2005: 11). Para Benjamin, la cesura que obra la muerte tiñe con su autoridad lo transmitido y la transmisión de la experiencia de un moribundo autoriza a este como narrador. Así, en “Experiencia y pobreza”, Benjamin cuenta la fábula del anciano que en su lecho de muerte hace saber a sus hijos que en su viña hay un tesoro escondido. Sólo tenían que cavar. “Cavaron, pero ni rastro

del tesoro. Sin embargo, cuando llega el otoño, la viña aporta como ninguna otra en toda la región. Entonces se dan cuenta de que el padre les legó una experiencia: la bendición no está en el oro, sino en la laboriosidad” (GS II: 216). Estas condiciones que dotan a lo narrado de autoridad están ausentes en “La teta asustada”, pues ésta se ocupa principalmente de la cuestión de la vivencia traumática y de los modos de su elaboración. Si la experiencia transmitida por el anciano de la fábula benjaminiana daba frutos, el trauma que habita el cuerpo de Fausta no facilita la apropiación de mensaje alguno y lo marca con un sufrimiento atávico y paralizante. No obstante, hay algo que excede esas limitaciones, que rompe el estancamiento que produce el luto, aunque más no sea para conferirle expresión: el lamento, cuya forma es fundamentalmente musical. En este sentido, con el recurso de la música en la película se pretende dar cauce a vivencias y sentimientos que no pudieron ser transmitidos a través del entramado lingüístico. La música aparece al principio del film como envoltorio sonoro del dolor, cuando hacia al finalse convierte en una instancia expresiva subjetivada en la forma del canto, tienen lugar las peripecias de Fausta en busca de una salida del laberinto del duelo.

### **La salida musical del duelo**

El que camino que recorre Fausta es el camino del trauma a su elaboración, del duelo a su resolución, la que coincide con la posibilidad de controlar su voz, esto es, a través de un proceso de apropiación de las emociones que antes desembocaban en el llanto y articularlas en el canto. Hasta entonces el vacío producido por la ausencia de simbolización de lo vivido era sólo la caja de resonancia en la que se agitaba el sonido vuelto lamento del dolor del duelo por su madre. Con este planteo Llosa sigue la conceptualización del así llamado “trabajo de duelo” [*Trauerarbeit*] que Sigmund Freud lleva a cabo en “Duelo y Melancolía” (Freud 1993: 242), consistente en el



desasimiento libidinal por parte del *yo* del objeto perdido. Freud concibe el duelo teleológicamente, lo entiende como la consecución del proceso de separación psíquica del objeto de amor al que el sujeto continúa ligado afectivamente, aún después de la desaparición de aquél en la realidad. A su término, el sujeto que hasta entonces había estado afectado por el luto se libera del peso de la pérdida y, desinhibido, puede abrirse al mundo otra vez y llevar a cabo nuevas investiduras libidinales (Freud, 1993: 254). La vía de acceso de Fausta a la música supone como condición cumplir con un requisito de subjetivación y elaboración del duelo<sup>68</sup>. Frente a la posibilidad de la perpetuación de la variante melancólica del duelo, ella reencuentra su libertad en el despliegue de una travesía que incluye el viejo tópico del enfrentamiento con fuerzas míticas y ancestrales, a cuyo término terminará apropiándose de sí misma, de su voz, a la vez que efectuando un corte con el objeto perdido.

Un capítulo central de la odisea de Fausta es su paso por la casa de Aída, una mujer adinerada de Lima, para quien trabaja como empleada doméstica con el objetivo de reunir el dinero necesario para poder enterrar a su madre, conforme al deseo de ésta, en su pueblo natal. Ese hogar es el escenario en el que se manifiesta con toda virulencia no sólo la constelación social de la que proviene Fausta –una mujer aborigen y migrante, a la que la sociedad urbana poscolonial le atribuye el rol de empleada doméstica– sino también el conflicto psíquico con el trauma heredado y la parasitación de su cuerpo por parte del sufrimiento de su madre. Para animarse mientras trabaja en la casa silenciosa y oscura que habita Aída,

---

<sup>68</sup>La canción “Palomita” expresa la lucha de Fausta contra aquel designio primero producto del trauma: “Palomita, perdido/Que has corrido del susto/  
Y tu alma se ha perdido, paloma/ Seguro que durante la guerra/ Tu madre te dio a luz/ Tal vez con miedo/ Tu madre te parió. Si acaso allí te hicieron el mal / No sería para caminar llorando/No sería para caminar sufriendo. Búscate, búscate/ tu alma perdido/ en tinieblas, búscate/ en la tierra, búscate” (1:00:16–1:01:42).

Fausta canta canciones improvisadas, entre ellas una sobre una sirena<sup>69</sup>. Aída es una compositora y concertista de piano que atraviesa una crisis creativa, por lo que cuando oye cantar a Fausta la canción de la sirena, decide servirse del talento de la muchacha y le propone un trato: por cada verso que cante, recibirá una perla de su collar, que luego podrá vender y cumplir así su objetivo. Significativamente, la canción de Fausta trata sobre el encuentro de una sirena con un grupo de hombres con quienes cierra un contrato, pero resulta engañada por éstos<sup>70</sup>. La señora Aída, la figura mítica y engañadora a la que Fausta debe enfrentarse, no cumple con el pacto y se apropia de la canción de la joven, la utiliza en su concierto y no entrega el pago prometido.

Mientras que hasta ese momento el personaje de Fausta aceptaba pasivamente dolores e injusticias, cuando Aída no cumple el contrato, decide enfrentarla y se dirige a la casa a buscar las perlas adeudadas, ganando así por primera vez un lugar de protagonista. Las perlas remiten a los espejitos de colores ofrecidos a los pueblos nativos americanos por los conquistadores españoles, es decir, al intercambio injusto y a una posición aventajada que facilitaba situaciones de abuso. Si bien tradicionalmente las perlas representan simbólicamente lágrimas, un elemento claramente presente en la película, para comprender el camino de Fausta es tal vez más importante el hecho de que puedan ser contadas y sean pasibles de un intercambio y negociación. Éstas sirven

---

<sup>69</sup> “Cantemos, cantemos/ Hay que cantar cosas bonitas/ Para esconder nuestro miedo/ Cantemos, cantemos / Cantemos cosas bonitas/ Para disimular nuestro miedo/ Esconder nuestra heridita/ Como si no existiera, no doliera” (0:30:12–0:31:09).

<sup>70</sup> “Dicen en mi pueblo que los músicos hacen un contrato con una sirena si quieren saber cuánto tiempo durará el contrato con esa sirena. De un campo oscuro tienen que coger un puñado de quinua para la sirena y así la sirena se quede contando dice la sirena que cada grano significa un año. Cuando la sirena termine de contar se lo lleva al hombre y le suelta al mar. Pero mi madre dice, dice, dice que la quinua difícil de contar es y la sirena se cansa de contar y así el hombre para siempre ya se queda con el don” (0:55:52–0:57:19).

también para adornar el cuerpo femenino, y su recuperación propiciará la vista de Fausta al médico para que le saque la papa de la vagina. Cuando la cámara filma a Fausta recogiendo las perlas se escucha su voz, pero esta vez en *off*, cantando íntegra la canción de la sirena, la única en español en toda la película. Es la primera vez que la voz se separa del cuerpo y de la vivencia inmediata del dolor, y que la música y las canciones no irrumpen, junto con las lágrimas, en los diálogos. Es la primera vez también que el quechua, medio de comunicación con su madre, cede lugar al español, un idioma ajeno a ese vínculo.

Fausta intentó entablar una relación tanto con su madre como con Aída a través del canto, sin embargo, en esos vínculos, marcados por una ausencia de límites e indistinción entre lo propio y lo ajeno, ella termina prestándoles una voz y enajenando así su don. Ambas figuras femeninas están de alguna manera muertas, pero fagocitan a Fausta y retienen su voz. Todo lo que la música tiene de expresión y comunicación lo es siempre de sentimientos y vivencias que invaden a Fausta, sin que esta pueda modularlas. Esto cambia cuando Fausta decide enfrentarse a Aída. Podría decirse que en ese instante Fausta accede por primera vez a su voz, a través de la cual la música se despliega finalmente como canción, separada del lamento. El paso de aquel mundo interior cerrado y doloroso a la exterioridad se manifiesta cinematográficamente no sólo en el atravesamiento de pasillos y corredores, y en la salida de Fausta a espacios luminosos, sino también en la independización del sonido musical de las acciones inmediatas y de la narración de la película. El lamento musical que conservaba la huella sensible del sufrimiento no es ya la expresión no mediada de la queja y el duelo, sino auténtica música que ha entrado al ámbito de las experiencias y, con ellas, en el círculo del arte.

## **Bibliografía**

- Benjamin, Walter (1991s), *Gesammelte Schriften*. 7 Vol. Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- Bernales Albites, Enrique; Gomez, Leila (2017), “Trauma y aislamiento en *La teta asustada* de Claudia Llosa”, *Iberoamericana* XVII, 65, pp. 93-106. <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/2378/1947> [acceso: 02.02.2018]
- Cánepa Koch, Gisela (2010), “*La teta asustada* de Claudia Llosa.” *e-Misférica* 7.1 (2010), pp. 1-5. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/canepa-koch> [acceso: 10 ago. 2017]
- Cisneros, Vitelia (2013), “Guaraní y Quechua desde el cine en las propuestas de Lucía Puenzo, *El niño pez*, y Claudia Llosa, *La teta asustada*.” *Hispania* 96.1, pp. 51-61.
- Freud, Sigmund (1993), “Duelo y melancolía”, en *Obras Completas*. Vol. 14. José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu, pp. 235-55.
- \_\_\_\_\_ (1991a) “Las neuropsicosis de defensa (Ensayo de una teoría psicológica de la histeria adquirida, de muchas fobias y representaciones obsesivas, y de ciertas psicosis alucinatorias)”, en *Obras completas*. Vol. 3. José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu, pp. 41-68.
- \_\_\_\_\_ (1991<sup>a</sup>) “Nuevas puntualizaciones sobre las neuropsicosis de defensa”, en *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrortu Vol. 3, José L. Etcheverry (trad.), pp. 157-184.
- \_\_\_\_\_ (1991b) “Recordar, repetir y reelaborar”, en *Obras completas*. Vol. 12. José L. Etcheverry (trad.), Buenos Aires, Amorrortu, pp. 145-157.
- Gadamer, Hans-Georg (1977), *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart, Reclam.
- Hirsch, Marianne (1992-1993), “Family pictures: Maus, Mourning and Post-Memory”, *Discourse: Journal for*

- Theoretical Studies in Media and Culture*. Vol. 15, 2 (Invierno), pp. 3-29.
- \_\_\_\_\_ (2008) *The Generation of Postmemory. Poetics Today* 29:1, pp. 103-128.
- \_\_\_\_\_ (2012) *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York, Columbia University Press.
- Jay, Martin (2005), *Songs of Experience*. Berkeley, University of California Press.
- Lillo, Gastón (2011): “*La teta asustada* (Perú, 2009) de Claudia Llosa: ¿memoria u olvido?”. *Ojo al Cine. Revista de Crítica Latinoamericana*, 73, pp. 421-448.
- Llosa, Claudia (2009) dir. *La teta asustada*. Wanda Visión, Vela, Oberón.
- Menke, Bettine (2010), *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*. Bielefeld, Transcript.
- Musso, Carla; Betervide, Jimena; García Llorens, Mónica (2012), “El despertar de la sirena. Comentario sobre el film *La teta asustada*.” *Aesthetika* 7.2, pp. 19-33. <http://www.aesthetika.org/El-despertar-de-la-sirena> [acceso: 28 jul. 2016].
- Quílez, Laia (2014), “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional” en *Historiografías*, 8 (Julio-Diciembre), pp. 57-75.
- Rueda, Carolina (2015) “Memory, Trauma and Phantasmagoria in Claudia Llosa’s *La teta asustada*”. *Hispania* 98.3, pp. 442-51.
- Tapia, Rosa (2013) “Cuerpo, mirada y género en la película *La teta asustada* de Claudia Llosa.” *Revista Internacional d’Humanitats* 29. [http://www.hottopos.com/rih29/53-62Tapia\\_REV-RT.pdf](http://www.hottopos.com/rih29/53-62Tapia_REV-RT.pdf) [acceso: 28 jul. 2017].
- Theidon, Kimberly (2004), *Entre Próximos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Weber, Thomas (2000), "Erfahrung" en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Benjamins Begriffe*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 230–59.

## **Crónica narrativa actual: ética y mirada**

PATRICIA POBLETE ALDAY  
*UAHC-Chile*

Así como la crónica modernista propició un cambio sustancial en la autopercepción del sujeto escritural y su situación en el campo cultural de la época (Ramos, 1989), la crónica contemporánea —particularmente aquella que tematiza la violencia urbana— genera hoy un ejercicio similar. En sus textos, el cronista se sitúa crítica y simultáneamente en dos ejes de significación: uno contextual (su referente, aquello que narra) y otro ético. El encuentro con el Otro remonta el simple “factor humano” noticioso para adquirir un espesor ético que concibe lo estético ya no como piedra angular de un periodismo “de autor” —como pudo haberlo sido bajo los afanes del Nuevo Periodismo de Tom Wolfe— sino como feliz consecuencia del compromiso social. Con ello, la crónica aparece hoy como un artefacto dialógico y especular cuya potencia impacta, antes que a nadie, al mismo cronista y que nos revela los aspectos más sombríos y siniestros de nuestra propia naturaleza humana.

La crónica de la que hablamos precisa cierta definición. Sin obviar su remarcado carácter híbrido, nos referimos aquí a un texto *periodístico* que se basa en los criterios de lo noticioso, pero remonta el mero afán informativo. En ello podemos distinguir cuatro características:

1. La inserción de lo narrado en una corriente de hechos continua y significativa; los sucesos no son expuestos de manera aislada, sino que se relacionan entre sí y con procesos sociales relevantes, con referentes compartidos y “detalles simbólicos”, al decir de Tom Wolfe (1977). La

crónica no busca informar, sino que presupone un lector informado.

2. La apelación a las constantes humanas universales, distinguiéndose claramente las “historias” o encadenamiento de hechos, de las temáticas que le subyacen. Así, por ejemplo, el relato del misterio de la desaparición de un anodino funcionario se vuelve en *El empampado Riquelme* (Francisco Mouat, 2001) actualización del clásico motivo de la búsqueda del padre.
3. El enfoque desde un punto de vista propio y original. El Yo del cronista siempre está presente, como “una situación de la mirada” (Caparrós, 2015: 502) antes que como pronombre. En consecuencia, y en oposición a lo que sucede en el periodismo informativo, en la crónica es dable distinguir al autor (persona) del narrador (entidad textual).
4. El desarrollo del aspecto estético de la materialidad textual, utilizando recursos narrativos tradicionalmente asociados a la ficción y vetados de la economía del texto periodístico informativo.

Aunque pueda parecer redundante, ante la laxitud con la que hoy en día utilizamos el término “crónica”, es importante precisar, además, lo que la crónica *no* es, al menos como aquí la comprendemos. No es una nota informativa, ni una columna de opinión, ni una semblanza ni una greguería ni un cuadro de costumbres ni una crítica ni una entrevista; lo que no significa que no pueda integrar alguna de las particularidades de estos modos textuales.

\*\*\*

Los aspectos éticos del ejercicio cronístico afloran con recurrencia en aquellos textos que abordan las



distintas manifestaciones de la violencia urbana actual, particularmente en Centroamérica. Periodistas como el salvadoreño Óscar Martínez y el español Alberto Arce no solo dan cuenta del estado de cosas en países con altas tasas de homicidios y corrupción (“esto es noticia”), sino también de las mismas condiciones de la producción textual (“así se reportean los hechos noticiables”). En las próximas páginas, compararemos la visión de cada uno de ellos con la del argentino Martín Caparrós, quien reflexiona sobre la praxis periodística en textos de carácter más prescriptivo y opinante, muchas veces derivados de intervenciones públicas en foros especializados.

Ya en su libro *Los migrantes que no importan* (2010), Martínez señalaba la brecha existente entre la realidad referida y su relato. “Los periodistas y las organizaciones de derechos humanos *denuncian lo que escuchan* en los albergues, pero lo que se vive en las sendas de La Arrocera prácticamente sólo lo conocen los migrantes y sus asaltantes” (Martínez, 2010: 51)<sup>71</sup>. Sus repetidos periplos como acompañante de quienes cruzan México a lomos de trenes cargueros es una clara y contundente toma de posición ante el reporte de escritorio. Aquí el reporte *in situ* no es solo una forma de obtener información de primera mano, sino que da cuenta del respeto del periodista tanto hacia su profesión como hacia la realidad que viven sus sujetos de investigación.

En la crónica “Ser nadie en tierra de narcos” (2014), Martínez aborda el fenómeno desde la perspectiva de los habitantes de la zona de Petén, al norte de Guatemala, desde donde “[...] todos los periodistas se van creyendo que contaron algo sobre el narco, y apenas han hablado de un grupo de campesinos pobres” (212), según indica una fuente anónima. El texto se inicia con el encuentro entre el cronista y un lugareño pobrísimo, quien presenta a su gente:

---

<sup>71</sup> Las cursivas son añadidas.

Todos están sucios. Los niños, raquíticos y panzones. No dicen nada porque muy pocos pueden hablar castellano. Me ven y esperan.

¿Ustedes con los narcotraficantes de Centro Uno?

Nosotros somos —me contesta Venustiano, el líder de los moribundos—, ¿qué le parece?

No sé qué decirle, Venustiano. (210)

El estupor de quien narra contiene tanto la impotencia ante la miseria observada, como la desestabilización que experimentamos al constatar el desajuste entre el referente y su relato. Al igual que en el caso anterior, esta crónica demuestra —en el mismo ejercicio que la constituye— que todo texto no es sino un discurso intencionado, y que hay cosas que no se pueden decir no porque estén prohibidas, sino porque son insuficientes o inexactas para significar aquello que buscan describir. Allí donde el cliché merma el sentido, la escenificación deja de ser una opción estilística para justificarse plenamente como recurso narrativo.

Una tercera crónica de Martínez ilustra la perversión de esta impotencia cuando se pone al servicio de la lógica del entretenimiento. Se trata de uno de los últimos textos de *Una historia de violencia* (2016), en el que se narra una huida masiva en San Salvador:

Esto está ocurriendo en vivo hoy martes 20 de enero de 2015. De hecho, muchas personas lo están viendo desde sus casas, mientras almuerzan, como si fuera un partido de fútbol en vivo transmitido por la televisión. Así, en vivo y en directo, más de una decena de familias huye de sus casas en el condominio San Valentín, de Mejicanos. Las cámaras las graban y los policías las cuidan. Los policías cuidan la huida de las personas que han creído la

amenaza de la pandilla Barrio 18. La pandilla les dijo el fin de semana que hicieran algo. Ellos no lo hicieron. La pandilla les dijo que los mataría. Muchos de ellos le han creído. Se van. Se van en vivo por televisión nacional. (225)

Junto a la crítica implícita del uso del drama ajeno para generar rating, Martínez vuelve aquí sobre la disonancia entre la realidad y sus relatos. Para una de sus fuentes, el subdirector de la policía local, el asunto radica simplemente en “una cuestión de percepción de la realidad” (Martínez, 2006: 230), y propone una oración colectiva como forma de hacerle frente al problema. Sólo entonces el reportero, que hasta allí se ha mantenido como observador, se permite expresar su irritación:

Sí, esto tiene que ver con percepciones, pero percepciones sobre una amenaza realista y mortal. No se trata de la percepción de alguien que cree o no en el meteorólogo, y decide si llevar chamarra o camiseta. No se trata de la percepción de alguien que cree que los ladrones pueden robarle el carro. Se trata de la percepción de quienes tienen que elegir entre creer o no creer que esta noche, esta misma noche, masacrarán a tu familia, ¿Sí o no? ¿Te la juegas o no? (230-231)

La sutil pero elocuente crítica al ejercicio periodístico que realiza Martínez se vuelve feroz desencanto en los textos de Alberto Arce. *Honduras a ras de suelo* (2016) es más que una crónica sobre la violencia y la impunidad en este país; sus textos fustigan con amargura la mirada ajena e indolente desde otras latitudes (sobre todo las europeas) y la deshumanización informativa que existe a ambos lados de “lo noticioso”:

El reto para el fotógrafo es mostrar la muerte sin joderle el desayuno al lector del diario; el reto para mí, conseguir que le importe a alguien por qué murieron esos hombres. No. Eso es una frase hecha. Entregar a mis editores una historia que se pueda usar y justifique el gasto. Buscar al bocón que hable. Que me cuente qué pasó aunque se ponga en peligro al hacerlo. Y además, con detalles: nombre, apellidos, edad y profesión. Para dejarle el mapa hecho a quien se lo quiera cargar por hablar. Por eso de cumplir estándares profesionales. (25)

La impotencia del cronista se drena en el relato de modo tal que la violencia emana no sólo del referente, sino de la narración misma. Arce configura un narrador rabioso que dispara contra todos: contra el “periodista que narra y desconecta” (69), contra las autoridades corruptas, e incluso contra los grupos humanitarios que instan a exagerar o a contar “pequeñas mentiras” en pos de una buena causa. Indica Arce: “El periodista que se ve obligado a reportar solo hechos probados, y no cae en especulaciones se convierte, desde el punto de vista de los defensores de los derechos humanos, en un agente del imperio” (93).

Sumamente gráfico es, en este sentido, un episodio en el que el periodista se ve forzado a posar junto a jefes de policía y anónimos representantes del sector privado para una fotografía que pretende probar la inexistente proactividad de estos poderes en la lucha contra la delincuencia (102-108). “Avergonzado, bajando la cara y subiendo la libreta lo más posible, simulo que escribo, pero en realidad trato de cubrirme para que no se me identifique al día siguiente en el periódico” (107), confiesa, antes del igualmente indigno remate de la escena, donde los retratados se toman de las manos e improvisan una oración para agradecer la llegada de un reportero que documente su cruzada contra el mal.

Huelga decir que las crónicas de Arce no tienen finales felices. A la evidencia concreta de la corrupción y la impunidad se suma el descrédito de la profesión, sobre todo cuando “el periodismo de servicio público en el país consiste en un banner de publicidad con la siguiente leyenda: ‘Envíe los datos de su desaparecido al 2442 y lo ayudaremos a encontrarlo’. Costo del mensaje, 2 dólares” (191). Estas historias documentan el derrotero de quien sabe qué, pese a las buenas intenciones y a todos los riesgos asumidos en el proceso de levantamiento y publicación de la información, nada servirá de nada, todo seguirá igual.

Más que la práctica de inmersión de cierto tipo de periodismo, más que la creciente capacidad de indignación de la sociedad civil, más que la cualidad empática de un individuo, lo que en el fondo revelan las crónicas contenidas en este volumen es el emborronamiento de límites y criterios axiológicos, como consecuencia de una exposición demasiado dilatada a factores contextuales “perversos” (es decir, alejados de las normas sociales que deben garantizar el bienestar de una comunidad y de sus individuos). Tal como probó Philip Zimbardo en su señero estudio de mil novecientos setenta y uno, cualquier acto que haya llevado a cabo una persona, sea un acto bueno o la más atroz de las aberraciones, también lo podríamos llevar a cabo cualquiera de nosotros frente a las mismas fuerzas situacionales (2008:141); el contexto puede modificar nuestra conducta, mermar nuestra capacidad de raciocinio y, ciertamente, alterar nuestra escala de valores. Tal y como nota el cronista: “Es imposible no dejarse afectar por la facilidad para hacer el mal que impregna la noche de San Pedro Sula. Es imposible no enfadarse cuando compruebas que no puedes hacer una foto por falta de ángulo” (Arce, 2016: 78).

Y es que la construcción de este tipo de relatos demanda un grado importante de habilidad para identificar y dismantelar los discursos oficiales y las

verdades ocultas, pero también exige la lucidez necesaria para calibrar el propio criterio en el ejercicio del reporte y de la narración. El ajuste a las normas deontológicas no siempre es suficiente: la contundencia de la realidad exige una implicación completa, en términos humanos, no meramente profesionales. Esto se advierte, por ejemplo, en la relación que Martínez llegó a establecer con Miguel Ángel Tobar, autodenominado el Niño de Hollywood, ex miembro de la Mara Salvatrucha y testigo criteriado que acabó muerto a tiros a 50 metros del puesto policial de San Lorenzo, en El Salvador. Todos sabían que, más temprano que tarde, Tobar sería asesinado y nadie hizo nada por evitarlo. Al cronista acaso le remuerde saber que él mismo forma parte de ese colectivo indolente o impotente y su mismo texto deja acta reiterada de su desazón (2016:129-142). En el caso de Arce, esta dicotomía se observa con claridad en un episodio en el cual uno de sus entrevistados lo increpa por haber publicado sus señas de identidad:

Tengo la conciencia tranquila como periodista. Seguí las reglas al identificarme, explicarle que estaba buscando impresiones sobre las extorsiones en viviendas y pasarme un buen rato con él tomando notas, libreta en mano, preguntándole detalles y pidiéndole sus datos. No la tengo, por supuesto, como persona. Si le pasase algo, me culparía. Su miedo es el mío.  
(111)

Esta conciencia autorreflexiva en el ejercicio de la crónica que aquí revisamos ha sido desarrollada de manera más formal y sistemática por Martín Caparrós. Conocidas son sus intervenciones en el congreso de la lengua española de 2007 y en los encuentros Nuevos cronistas de Indias —el de Bogotá, en 2008, y el de Ciudad de México, en dos mil doce— las que, reproducidas como textos en distintas antologías, insisten con renovada actualidad en el potencial político de la crónica. En uno de

ellos, “Contra los cronistas”, Caparrós denunciaba el boom del género como una moda artificial que propiciaba camarillas autocomplacientes. Ya su entrada da cuenta del talante crítico de su autor: “Dicen que son cronistas. Ponen cara de busto de mármol, la barbilla elevada, el ceño levemente fruncido, la mirada perdida en lontananza y dicen sí, porque yo, en la crónica aquella” (2012: 613).

Cuatro años más tarde, Caparrós se “reconcilió” con sus colegas, aduciendo que ya habrían superado el “síndrome adolescente” de la presuntuosidad (2015: 604 y 606). Sin embargo, advirtió la tendencia a hacer de la crónica un amaneramiento, un compendio de personajes extravagantes en vez de un relato de nuestra sociedad (604). Conviene diferenciar el blanco de ambas observaciones: el primero está dado por el lugar del periodista dentro del campo cultural —la cuestión de las jerarquías escriturales, presente ya en la crónica modernista y retomada en los sesenta por Tom Wolfe— mientras el segundo apunta al texto cronístico propiamente tal. El primero obliga al cronista a tomar conciencia de sí mismo en cuanto narrador, el segundo lo confronta con su compromiso ético ante la comunidad. Cuando Caparrós sostiene que la crónica es “una manera de decir que el mundo también puede ser otro” (2012a: 610), no busca referirse a la anormalidad, al *freak show*, como lo llama él, sino a aquello que, a fuerza de normalización ya no sorprende ni es noticia.

Pero resulta que hoy en día lo normal —que no por ello deja de sorprender ni de ser noticioso— es la violencia derivada del abuso del poder. Los tres cronistas aquí aludidos han abordado este fenómeno en sus distintas manifestaciones: narcotráfico, pandillas, explotación de mujeres y menores de edad; con la conciencia —para decirlo en palabras de Caparrós— de que “Hay cosas que no se pueden escuchar impunemente” (2015: 548). Migrantes secuestrados, ciudadanos que viven bajo la extorsión de sus propios vecinos, mujeres violadas delante de sus familias, niños forzados a ejercer

la prostitución, autoridades corruptas, un sistema de medios de comunicación mediocre y acomodaticio. En esencia: la inagotable capacidad humana para perpetrar el mal en un nivel cotidiano, banal, naturalizado.

El encuentro con estos aspectos sombríos de nuestra naturaleza afecta, primeramente, al cronista, quien en consecuencia se cuestiona su propia capacidad para narrar las formas del horror y, eventualmente, también su propia participación en ellas, sea de manera activa o bien por omisión. Cada uno de los cronistas aludidos representa un grado distinto de fe en el poder perlocutivo del periodismo: en un extremo, el optimismo irreductible de Caparrós; en el otro, el cinismo desengañado de Arce. En ambos está la esperanza apenas formulada de Óscar Martínez: “El periodismo sólo tiene una manera de horadar la realidad, y es la manera que el mar ocupa con la roca: con el tiempo y el empuje constante de olas que a veces son suaves y a veces poderosas” (2016: 13).

Para que eso ocurra la crónica no sólo debe mostrarnos aquello que, pese a estar ante nuestras narices, queda fuera de la pauta noticiosa: también debe implicarnos. Eso lo sabemos. El problema es que tendemos a asociar “implicación” con la empatía y la solidaridad que nos demandaría una tercera persona, cuando aquí la implicación es, más bien, una operación de choque por la que se nos evidencia que el mal que está allá afuera enraíza, por motivos caprichosos y desconocidos, aquí dentro: primera persona singular. Que el friki, el desviado, el raro que denunciaba Caparrós como el nuevo protagonista de la crónica, no es una excepción, sino un síntoma de una nueva normalidad. Que el “compendio de personajes extravagantes” —el sicario, el violador, el pandillero— sí es un reflejo de nuestra sociedad. Y por lo mismo, que aquello que leemos y nos espanta puede no ser sino nuestra propia imagen deformada, pero aún reconocible.



Si al ponernos de frente a la realidad que no queremos ver, estos textos fuerzan nuestra mirada, el ejercicio autocrítico que suscitan supone una doble violencia, en cuanto cuestionan también nuestros modos de representación y sus estrategias de reproducción a través de los *mass media*. Más allá de su incuestionable valor informativo, la instalación de esta conciencia crítica constituye uno de los principales logros de esta crónica.

## **Bibliografía**

- Arce, Alberto (2016), *Honduras a ras de suelo. Crónicas desde el país más violento del mundo*. Ciudad de México, Paidós.
- Caparrós, Martín (2015), *Lacrónica*. Madrid, Círculo de Tiza.
- \_\_\_\_\_ (2012a), “Por la crónica”, en Darío Jaramillo (ed.) *Antología de crónica latinoamericana actual*. Madrid, Alfaguara, pp. 607-612 [texto presentado en congreso de Lengua Española de 2007].
- \_\_\_\_\_ (2012b), “Contra los cronistas”, en Darío Jaramillo. *Op.cit.* pp.613-615 [publicado originalmente en revista *Etiqueta negra*, 63, octubre 2008].
- Martínez, Óscar (2016), *Una historia de violencia. Vivir y morir en Centroamérica*. Ciudad de México, Debate.
- \_\_\_\_\_ (2014), “Ser nadie en tierra de narcos”, en Sala Negra de El Faro, *Crónicas negras desde una región que no cuenta*. Ciudad de México, Aguilar, pp. 210-224.
- \_\_\_\_\_ (2010), *Los migrantes que no importan. En el camino con los centroamericanos indocumentados en México*. Barcelona, Icaria.
- Ramos, Julio (2003), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago, Cuarto Propio. Primera edición Ciudad de México, FCE, 1989.
- Wolfe, Tom (1977), *El nuevo periodismo*. Barcelona, Anagrama. Primera edición 1973.

Zimbardo, Philip (2008), *El efecto Lucifer. El porqué de la maldad*. Barcelona, Paidós.

**Culturas migrantes en la crónica  
contemporánea: turista, popular  
y kitsch**



## **La sombra del dragón (o “El precio de los precios bajos”)**

ANTONELLA TEMPORETTI  
*Universidad Nacional de Salta*

Meli, ¿los chinos ven diferente que  
vos y que yo?  
*Anónimo*

Dejando de lado la cartera de *animal print* junto con algún viejo sueño, la muchacha se agachaba. Las rodillas oxidadas sostenían el cuerpito enclenque en el que, en otras gloriosas épocas, ese vestido seguro había brillado de haberse evitado el ataque de las polillas. Ya no eran esos días de buscar miradas fuertes y ruidos masculinos guturales, sino de encontrar, con suma sensualidad, el arroz de oferta entre la caca de rata.

Estos son días de buscar precios bajos. Existe una pequeña aldea, una ínfima dinastía anónima que suele dar una mano en situaciones así. Guerreros envalentonados de la milenaria China cruzaron medio planeta para solucionar nuestros problemas económicos. Desde el oriente del mundo al oriente del barrio, ahí donde dicen las mamás que uno no tiene que andar de noche.

Como si todos en el fondo supiéramos que se trata de otro continente, cuando ingresamos al territorio negociamos códigos. Hablamos y callamos en muchas lenguas. Los vanos intentos de los chinos de traer con ellos la Gran Muralla resultaron tristemente fallidos, puesto que por acá las fisuras son evidentes. Por ejemplo, uno no se resiste nunca a la tentación de escucharlos canturrear bien fuerte una de Karina, “la Princesita”.

“Los precios más bajos tienen su precio” murmuró la (no tan) joven arrodillada del *animal print* y, aunque me sonó a poesía, el tono fue de sentencia. Lo entendí cuando una señora, de esas que se apoyan en el carrito para parecer inválidas, miraba con desaprobación

la pierna mal depilada de la muchacha, como negándole rotundamente la dignidad y el ascenso a los cielos.

“Nos invaden los chinos y los bolivianos, que es lo mismo, ¡ay Señor, a dónde iremos a parar!”, se lamenta en voz alta la abuelita. El tono de dulce de leche que tenía no se correspondía para nada con su expresión de enojo, bidet y descontento.

Media góndola más adelante de mí, tanto de espacio como de sueldo, un señor de traje muy elegantón habla por celular dando instrucciones: “Ya te dije que te encargués vos, yo llevo lo que da. Ya te dije que carnes no, acá el negro este desconecta las heladeras de noche y la carne está podrida. Anda vos que no te cuesta nada que de acá me vuelvo al banco, no seas histérica”. El señor hacía malabares para empujar los dos carritos repletos que llevaba y miraba con desconfianza el sector de carnicería, como si el morocho carnicero necesitara con urgencia de un exorcista.

Cuando llego a los lácteos, una mamá y su hijo adolescente, una especie de Justin Bieber pero más económico, se enfrentan en una batalla campal de grandes tintes ideológicos al discutir sobre la veracidad y la fiabilidad de una fecha de vencimiento en el paquete de salchichas: “Mamá, es un seis que le agregaron una pancita ¿no ves? No es un ocho, ya venció”. La madre, que al parecer se resistía tanto a creer en el seis profanado como en la juventud misma, llamó al repositor chino, Lu: “Luisito ¿o no que este es un ocho?” Y Luisito “no sei, no sei, lleve casa, ese ocho”. “¿Ves nene? Deja de hacerme perder el tiempo”. Y desde donde yo estaba me pareció escuchar muy fuerte una grieta en el corazón de un hijo.

De vuelta a la caja, una mujer policía, en actitud sospechosa, como agente del *FBI* encubierta, elige toallitas femeninas. “Mirá Meli, a ellas también les viene”, le dice una nenita a la otra mientras la codea. La policía se da cuenta y comparten un ratito de cómplice humanidad y sonrisa.

En la cola para pagar, se escucha discutir a la cajera china con alguien que quiere devolver algo en mal estado: “No cambio, no cambio” afirma con vehemencia. Tengo adelante un tipo sumamente nervioso que se mete bica a lo loco y pateo el canastito que llenó de promesas esperanzadoras de Marolio. Detrás, la abuelita se volvía lobo cuando descubrió al señor del banco: “¿Pero por qué el aumento no llegó para mí este mes?” Y el señor del banco le responde algo que evidencia que la agregó a su catálogo de exorcismos, sin quitar los ojos del grosero esmalte de las uñas de la mujer del *animal print*. *Chinchunchanchingan*, nos sacan el cuero los chinos, magnánimos en manejar una lengua propia bañada en intimidación.

El gordito del bica se demoró todo lo que pudo con la china de la caja, con la coca y las babas asomando por la boca: “Qué linda, vos sos como esa de la película, ¿no? decime algo mami, dale”. “No cambio, no moneda, no cambio”. Y aunque se hizo la de no entender, la cajera se levantó y se fue entre resoplos. El reemplazo llegó inmediatamente, de la mano de una niña chinita (de sonrisa inocente) con ganas de saludar, pero que manejaba los billetes como un capo de la mafia. “A los chicos como vos deberían mandarlos a trabajar como a esa nena, a ver si así sirven de algo”, suena a lo lejos la señora con fecha de vencimiento.

Resulta que dentro del súper parece que es preferible pensar que siempre se habla en chino básico y no entendemos nada. Después de todo, ¡es tan barato! Le aviso a la pequeña *Hello Kitty* que me había dado mal el cambio y, entre vergüenzas y con los cachetes colorados, me regala un caldo extra. “Ay”, me dice bajito y suspira.

## **Crónicas globalizadas de Yucatán**

MARTHA BARBOZA  
*Sede Regional Tartagal*  
*Universidad Nacional de Salta*

A partir de la década de los ochenta, los cambios sociales, culturales y económicos generados por el proceso de globalización se evidencian en el aumento vertiginoso del libre comercio inter y transnacional por sobre la economías locales o nacionales. Las producciones culturales endógenas se ven desestructuradas debido a la expansión de industrias culturales que buscan homogeneizar y atender de forma articulada las diversidades regionales y sectoriales (García Canclini, 2001: 24). En este contexto, las ciudades ya no constituyen áreas claramente delimitadas, sino que se han convertido en espacios de interacción en los que “las identidades, los sentimientos de pertenencia se forman con recursos materiales y simbólicos de origen local, nacional y transnacional” (García Canclini, 2001: 165).

Esta especie de desterritorialización no implica una negación o aniquilación del espacio, sino la emergencia de una espacialidad delimitada por nuevas fronteras, que sin eliminar necesariamente las anteriores, las redefinen y las reorganizan en función de sujetos que experimentan nuevas necesidades (Altamirano, 2008: 108). En consecuencia, la ciudad, hábitat por excelencia de estos nuevos sujetos, se convierte en un mundo de urbanización generalizada y se propone como la construcción de una relación dinámica y creativa entre lo local y lo global. Todo ello significa que, en este mundo globalizado, la comunicación cumple un rol esencial ya que contribuye al mantenimiento de identidades culturales diferenciadas. De este modo, se estimula el sentido de pertenencia cotidiana a una sociedad concreta y, en este sentido, las culturas regionales o nacionales constituyen aún el principal referente de identidad de la

mayoría de la población en determinados territorios (Borja-Castells, 2000: 15-16).

En este contexto, con no pocas crisis socioculturales y económicas, en el que las ideas neoliberales han invadido progresivamente todas las esferas sociales, emerge nuevamente la crónica y se instala como género dominante porque, según Juan Poblete (Lago, 2014: 60), se liga indisolublemente con la crisis y la transformación neoliberal que afectan a las sociedades latinoamericanas. Para Mónica Bernabé, los nuevos cronistas latinoamericanos construyen sus relatos recurriendo, muchas veces, al humor, la ironía o la memoria para poner en jaque un mundo administrado por la indiferencia, la disciplina del consumo y la asfixiante uniformidad social (2009: 9-10). Como texto híbrido, mestizo y fronterizo se convierte en espacio de contaminaciones y entrecruzamientos desde el que la diversidad y pluralidad de las voces marginales y anónimas narran sus pequeñas historias en un contexto dominado por los proyectos neoliberales del capitalismo tardío. Narrar y describir las ciudades latinoamericanas en la era de la globalización ha llevado a muchos escritores y periodistas a experimentar un proceso de auto-transformación frente a sus producciones escriturarias.

Hacia los años noventa, México es uno de los países latinoamericanos que experimenta de manera no poco traumática el proceso de globalización y las medidas neoliberales que transforman tanto el norte del país como la frontera sur (Yucatán y Chiapas). Los cronistas mexicanos, quienes no permanecen ajenos a este estado de situación, describen y analizan la cultura nacional, señalan las contradicciones de la globalización y cómo las nuevas medidas, adoptadas por el gobierno del momento, afectan no solo la economía nacional, sino también la cultura mexicana. Tal es el caso de Juan Villoro, quien, investido en una especie de rol de escritor post-turista, les proporciona a sus crónicas nuevos matices, acordes con



las exigencias y características de los actuales espacios urbanos que recorre.

*Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán* (1989) es, según Villoro, un libro de viaje que escribe a partir de una propuesta, la que lo lleva, más allá de cumplir con un trabajo asumido, a elegir el destino de dicho viaje que dará lugar a lo que él llama “viaje literario, es decir, personal”:

Cuando en 1988 me propusieron escribir un libro de viajes no me costó trabajo encontrar un destino emocional: Yucatán, el mundo de mi abuela y el lugar donde nació mi madre [...]. Me entusiasmó tanto ir a ese “país dentro del país” que olvidé pensar los retos literarios del asunto. [...] los Grandes Viajes son testimonios del coraje [...]. (Villoro, 1989: 29)

Precisamente, el viaje personal, ligado a su propia historia familiar que da inicio a la narración, le permite, por un lado, justificar y diferenciar su relato de las tantas historias escritas, por especialistas, sobre Yucatán y, por otro, distinguir su crónica (porque también lo es) de las guías turísticas:

La sensación de estar en una ciudad tan historiada reforzó mi idea de escribir un viaje literario, es decir, personal [...]. A diferencia de las guías, las crónicas no proponen un estilo de viaje sino el viaje a un estilo. El reto consiste en hacer de lo personal un asunto compartible [...]. Ya no me importó que la ciudad estuviera mil veces descrita. ¡Al diablo la personalidad y sus vanidades! Pensé en las virtudes de los datos llanos, agua que corre sobre las piedras lisas. (60-61)

Su entrada en Yucatán, entonces, es a través de los relatos escuchados de su abuela materna durante su infancia y adolescencia, en ellos que recorre la ciudad de las primeras décadas del siglo XX: “Para nosotros Yucatán era la peculiarísima forma de hablar de la abuela” (13).

Con digresiones humorísticas e irónicas, narra los preparativos de su viaje, las sensaciones de la travesía en avión y no puede evitar la comparación con el heroico viaje realizado a Yucatán por John Stephen en 1841: “Cualquier cronista posterior se siente como un *cockerspaniel* en la jaula de los tigres” (31).

Si bien pretende diferenciarse de los viajeros turistas, no puede evitar encontrarse y muchas veces confundirse con ellos al compartir recorridos y visitas a los lugares históricos comunes que ofrecen los *tours* y guías de turismo. Así, establece una distinción entre turistas extranjeros y mexicanos, tratando de ubicarse a sí mismo en otra categoría alejada de ellos y en una posada que no figura en las guías turísticas:

Para quien viaja en grupo, Yucatán es el avión. El HolidayInn decorado con los mejores muebles de plasticuero y terciopano, la cafetería que ofrece la jugosa hamburguesa con tocino y queso amarillo, el camión con aire acondicionado para ir a las ruinas, es decir, todo lo necesario para que uno se sienta en Florida solo que con pirámides.

Para un mexicano, las cadenas hoteleras difícilmente son “hogareñas” [...]. Esto ha creado un arquetipo aún peor que el del norteamericano que busca su casa en todos los sitios: el viajero para quien el hotel es una civilización inagotable. ¿Cuántos mexicanos no han pensado que el único defecto de Perisur es que no tenga cuartos disponibles? (36)

Sin embargo, una vez instalado en su hotel, realiza el típico “paseo exprés”, el rápido y obligado recorrido urbano que permite a todo nuevo visitante conocer los lugares comunes que casi todas las ciudades poseen: calles principales, el Centro, la plaza central, la catedral, el banco, el museo, y regresa sintiéndose “progresivamente turista”. Una nueva salida inmediata lo conduce al Café Express, típico bar de pequeña ciudad en el que habitualmente se reúnen los yucatecos y al que también asisten otros visitantes. Es el lugar estratégico para observar los movimientos de los paseantes y escuchar sus voces, pues “sus veinte mesas dominan la vida de la ciudad” (40). Sentado allí se siente una especie de *flâneuro*, el vago arltiano, que mira pasar la vida:

Estaba en mi primer día de viaje, aplastado en el Express. [...] podría viajar de un café a otro para mirar desconocidos, leer noticias del diario local que no me competen, dejar que las voces ajenas formaran en mi mesa un golfo de palabras sueltas. El gran atardecer, el museo definitivo, el pájaro fabuloso y la boutique exquisita no me interesan tanto como las horas de café, que consisten básicamente en perder el tiempo. (41)

Para narrar y describir la ciudad de Mérida, distingue dos tipos de ciudades mexicanas: la “heroica”, que debe contar con, por lo menos, una derrota ante las armas extranjeras y la “hermosa”, cuyo Centro y calles principales que lo circundan deben ser de estilo colonial, aunque el resto carezca de atractivo. En Mérida, que se aproxima a la última, reconoce “dos zonas de esplendor, el Centro, construido en la Colonia, y el Paseo Montejo, vestigio del auge henequenero” (49). A la par de estos espacios históricos y turísticos, se encuentra la otra ciudad, con sus autos y camiones antiguos, con sus casas de barrio y las deterioradas haciendas henequeneras que

evocan el antiguo esplendor y riqueza que solo fue de unos pocos. Así, recorre las calles, dialoga con los habitantes del lugar, escucha las historias de personajes desconocidos y de aquellos con alguna trascendencia más allá de los límites de la ciudad (músicos populares y de rock, escritores desconocidos, un ajedrecista otrora famoso, un luchador libre, cantantes de música yucateca). Y entrecruzando esas pequeñas historias de vida con la historia fundacional de la ciudad, con su época de “progreso y esplendor” durante el porfiriato, va tejiendo la urdimbre de una ciudad presente, en decadencia, en la que la globalización comienza a dejar sus marcas. Mérida se ha convertido en una especie de hotel que recibe a turistas con otro destino: las ruinas mayas ubicadas en sus alrededores.

Los espacios y sujetos de Mérida y todas las otras poblaciones han sido transformados y acondicionados para satisfacer las demandas y expectativas de los visitantes extranjeros: conocer los monumentos y cultura mayas:

A pesar de lo cara que está la luz, nosotros recurrimos a un *switch*. Por alguna razón inexplicable las grutas se iluminan de tal modo que la prehistoria parece discoteca. Bañadas de luces rojas y verdes, las estalactitas y estalagmitas semejan un decorado de cartón-piedra. (130)

Hoy en día los mayas usan gorras de beisbolistas y pantalones de mezclilla *stone-washed*, son fanáticos de Chico Ché y la Crisis, y lo más probable es que no sueñen glifos sino oportunidades de trabajo en Cancún [...]. Es cierto que los mayas conservan su idioma, pero esto no implica que todas sus costumbres sigan intactas. Basta seguir a uno de ellos al tendejón de Coca-Cola más cercano:

-*DietCoke, ¿bahux?*

La verdad es que no esperaba [...] oír que alguien preguntara el precio de una Coca-Cola dietética en maya. (118)

Se hace evidente aquí la fusión entre lo local y lo global, en función de una industria cuya producción se vende a escala mundial: el turismo. En ese contexto, solo importa mostrar los objetos, pues a los habitantes mayas no se los reconoce como sujetos del presente, están invisibilizados y marginados en el pasado:

Sin embargo, lo más alarmante es que en Mérida se puede pensar cualquier cosa de los mayas, menos que estén vivos. La ciudad manifiesta su orgullo por las pirámides en la medida en que se trata de un legado histórico. No se habla de los mayas en tiempo presente. Lo que está afuera, lo verde, la selva, los henequenales, es el mundo de los indios, los campesinos, los otros. (120)

Solo adquieren la vida discursiva que Villoro les otorga, quien los actualiza a través sus vestimentas, lengua y costumbres ya contaminados por la globalización.

En Yucatán también está Progreso, la ciudad de las maquiladoras, instaladas por los efectos de la economía neoliberal de la globalización que pretende subsanar la crisis de la región con sus empleos de miseria y explotación. Implican “nuevas prácticas como la producción y subcontratación de trabajo de manufactura a compañías externas “justo-a-tiempo”<sup>72</sup> (Yúdice, 2002: 235):

---

<sup>72</sup>“*Just-in-time*” o JIT: estrategia de manufactura a través de la que se producen o entregan las partes en función de las necesidades de las líneas de ensamblaje.

En Yucatán se habla de las maquiladoras como de la salida de emergencia para una economía sin industria, minas, agricultura, petróleo, ganadería ni turismo en masa [...].

Yucatán se está convirtiendo en una subCorea, aquí se les maquila a los maquiladores; no se han ganado mercados por eficiencia sino porque se puede ofrecer una mano de obra baratísima [...]. Yucatán, la región más apartada del país, se ha convertido en una economía fronteriza, como si colindara con los Estados Unidos. (Villoro, 1989: 186-187)

Así, puede decirse que, en *Palmeras de la brisa rápida*, Villoro realiza tres modalidades de viaje que se entrecruzan, yuxtaponen y fusionan en el viaje por el espacio discursivo del relato: el viaje personal, ligado a sus orígenes yucatecas; el turístico por las ruinas mayas pero que las narra y describe desde el lugar del cronista observador y crítico; y el viaje urbano por los lugares menos atractivos y conocidos de las ciudades.

El relato de viaje y la crónica se confunden en un discurso caleidoscópico y ecléctico en el que la cultura, la historia y la sociedad mexicanas, más precisamente la yucateca, se muestran afectadas por los cambios neoliberales de los años ochenta y noventa. El paisaje, la ciudad, las ruinas mayas y sus habitantes revelan las contradicciones de una globalización que ha comenzado a imponerse en la región.

La subjetividad del yo autobiográfico que Villoro construye como sujeto vinculado al lugar por sus orígenes le permite introducir su propia historia personal y ligarla con la de la nación. Asimismo, y sin olvidar su profesión de cronista, trabaja con la voz colectiva: la de los turistas circunstanciales, la de los hombres comunes de a pie, la de los mayas “americanizados” del presente. Y pone en juego, a través de las voces anónimas de los otros, la compleja relación entre lo global y lo local. Practicar el

espacio física y discursivamente le permite observar cómo, en las ciudades de la región de Yucatán, la globalización ha iniciado su proceso transformador. Comienzan a gestarse nuevas identidades: “hechas de imagerías nacionales, tradiciones locales y flujos de información transnacionales” (Martín-Barbero, 2002), configurando de ese modo nuevas prácticas socioculturales y nuevos modos de representación.

En Yucatán, cuna de la histórica y consagrada cultura maya, lo auténtico y original se diluyen frente a la percepción moldeada por el consumo turístico, que se ajusta al modelo instaurado por Estados Unidos, creador por excelencia de la inautenticidad consumista.

Géneros enmarañados, juegos intertextuales, humor e ironía configuran esta crónica de la “conquista globalizada”.

## **Bibliografía**

- Altamirano, Carlos (2008), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Bernabé, Mónica (2010), “Sobre márgenes, crónica y mercancía, en *Boletín*/ 15-octubre.
- Borja, J. –Castells, M. (2000), *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*. México, Taurus.
- García Canclini, Néstor (2001), *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós.
- Lago, María C. (2014), “Crónica latinoamericana: evolución de un género proteico para narrar lo cotidiano. En *RiHumso: Revista de Investigación del Departamento de Ciencias Sociales*, Vol. 2, n° 5, pp. 1-14.
- Martín-Barbero, Jesús (2002), “La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana”, en *2001 Efectos. Globalismo y Pluralismo*. Montreal, del 24 al 27 de abril.
- Szurmuk, M. y Mkeelrwin, R. (2009), *Diccionario de Estudios culturales latinoamericanos*. México, Siglo XXI.

Villoro, Juan (1989), *Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán*. México, Almadía.

Yúdice, George (2002), *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa.



## **“La forma en la que vivimos por ahora”. El detalle y lo fortuito en las crónicas de Juan Villoro**

MARÍA VERÓNICA GUTIÉRREZ  
*Universidad Nacional de Salta*

No intento ni lamentar ni celebrar lo que la historia hizo; quiero, al menos por el momento, zafarme del cepo que impone el falso imperativo de definir en bloque, de una vez y para siempre, lo que somos: una identidad coherente y uniforme, complaciente y desproblematizada [...] que tiene que ver más con la metafísica que con la sociedad y la historia.

*Antonio Cornejo Polar*

En las crónicas de Juan Villoro los elementos de la cultura erudita se conjugan con lo popular, la escritura se desplaza entre las citas de la literatura grecolatina — que no se utilizan con la mirada del exégeta sino con la irreverencia que Borges le atribuía al escritor latinoamericano— y los personajes de las calles de México, el picante y los “cuadros de futbol” del monstruoso DF. Esa conjunción crea espacios y textos que pertenecen a lo liminar. México DF es para Villoro una *desterritorialización* perpetua, una geografía atravesada por flujos que tienden a disgregarla<sup>73</sup>, por normas que pertenecen a universos diferentes e incluso contrapuestos. La ciudad es en algún punto inapresable porque su figura, que huye de sí misma todo el tiempo, ramificándose casi infinitamente —es posible que un mexicano no recorra nunca algunas zonas de la ciudad en la que vive— se disgrega y multiplica. El

---

<sup>73</sup> Esa desterritorialización constante de la capital mexicana es abordada en varias crónicas, “Chicago”, por ejemplo, y en el ensayo “Espectros de la ciudad de México” (2008-2009).

DF de Villoro es el México abigarrado de Carlos Monsiváis, una eterna frontera en la que es posible encontrarlo todo y es un poco también eso en lo que ha devenido el mundo: un territorio que se ha vuelto inasible. Ante esa inasibilidad, la crónica aparece como un dispositivo de comprensión, una máquina para develar los sentidos que mutan, una lente para mirar de cerca las formas contemporáneas de habitar la Tierra.

En este trabajo me centro en las crónicas reunidas en *¿Hay vida en la Tierra?* (2013), las cuales fueron publicadas por Villoro en diversos periódicos mexicanos, como *La Jornada Semanal* y *La Reforma* entre 1995 y 2013. Las crónicas se detienen en las imágenes y en los fantasmas que pueblan la ciudad de México y que pueblan por extensión a veces todo el país. La crónica se erige a partir de aquello que pareciera no ser significativo: lo trivial, los gestos nimios, lo que podría convertirse material para un cuento, para la ficción, pero no para las crónicas publicadas todas las semanas en periódicos mexicanos. Cristian Alarcón señala que estos relatos se construyen en torno a “objetos mágicos como un control remoto, un pavo navideño en plena recesión o un obsequio regalado en vano a una pareja de recién casados para recuperarlo, por horroroso y particular, un tiempo después” (Alarcón, 2013: s/n). Si esos objetos pueden aparecer como mágicos es porque su presencia indica el orden de las cosas, la trama de las vidas en las ciudades actuales, la sensibilidad de los habitantes de la aldea global por estos años, las lenguas que circulan para hacer inteligible el mundo: estos cien relatos de lo real pertenecen a lo que Villoro llama “periodismo de tentación”.

En *Tradiciones de la memoria*, Héctor Abad Faciolince describe a un verdulero de Mendoza, Argentina, afecto a las frases sugerentes. Hombre sabio y muy dedicado a los tomates, explica así su negativa a hacer ventas a

domicilio: “Yo vivo de sus tentaciones, no de sus necesidades”.

La frase puede aplicarse a la prensa, donde unos viven de la tentación y otros de la necesidad. Los diarios necesitan información (la agenda del presidente, la catástrofe de turno, los goles del domingo, el estado del clima), pero también ofrecen textos de antojo que son lo contrario a una exclusiva: encandilan con algo que podríamos ignorar. No se basan en la información sino en su manejo hedonista. (Villoro, 2013: 10)

Esos “textos de antojo” siguen la estela de Jorge Ibargüengoitia, de Ramón Gómez de la Serna, ya que seleccionan de lo real aquello que, en principio, pareciera no decir nada, pero paradójicamente ahí el cronista encuentra la membrana que separa a la palabra del ruido y a partir del objeto mágico teje a escritura.

Jorge Ibargüengoitia escribió en el *Excélsior* [...] de temas tan personales como su teoría del claxon o las vacaciones de su sirvienta Eudoxia. Aunque dos veces a la semana demostraba que los misterios de la vida diaria pueden ser tema periodístico, se mantuvo en nuestra tradición como un caso excepcional. (Villoro, 2013: 9)

No se trata en este caso de hacer crónica sobre lo que permanece oculto, sobre lo desplazado por las miradas hegemónicas, sino sobre aquello que está a la vista, ese “sobrante de la experiencia que no siempre se advierte” (Villoro, 2013: 9). Y ahí, en ese sobrante de la experiencia, Villoro encuentra la trama de la época. En este sentido sigue la mirada de Carlos Monsiváis quien lee la realidad mexicana a partir del gusto mexicanísimo por las telenovelas, los boleros o lo kitsch. En la crónica “¡Te vas sin despedirte!”, Villoro advierte cómo en las

mutaciones que han sufrido con el tiempo las formas del saludo entre los mexicanos pueden verse otras transformaciones de las que las primeras parecieran ser una parte.

Escribo estas líneas desde la ciudad de México, conocido bastión del catastrofismo. Sé que en la provincia se conservan hábitos ajenos a la prisa y la neurosis, pero también ahí he advertido el deterioro: la gentileza atraviesa una crisis terminal.

¿Qué tan grave es esto? Es obvio que un patán puede ser feliz. La cordialidad no garantiza el bienestar ni pertenece a los recursos más importantes de un país. Sin embargo, la forma en que nos saludamos describe la realidad que compartimos. (Villoro, 2013: 141)

Villoro mira de cerca y nos revela “el simulacro cotidiano de vivir en esta modernidad latina” (Alarcón, 2013: s/n). Lo trivial, aquello que no es digno de contarse porque no se corresponde con lo noticiable, recorre su escritura en estas crónicas que registran, a partir del detalle, la transformación de México en una sociedad de masas: un viaje en taxi puede ser un acontecimiento fundamental donde buscar el sentimiento mexicano de lo catastrófico, por ejemplo. O en la ceremonia de la comida puede advertirse esa necesidad gregaria de los mexicanos, cuya mayor tragedia puede consistir en verse de pronto e irremediabilmente solos.

Es interesante esta inflexión en las crónicas de Villoro en tanto recuperan cierto gusto por el detalle, por las modas y por “el vivir” en la *urbe* tan característica de algunas crónicas modernistas. Pensemos en las crónicas de Julián del Casal, pero sobre todo en la operación que sostiene muchas de las crónicas de Rubén Darío: se parte del detalle, de “la superficie de las cosas”, a veces de lo

exótico o de lo raro, para reflexionar sobre las formas que la modernidad asume en las ciudades de entresiglo (cf. Moraña, 2013: 19 y ss.). En las crónicas de García Márquez también aparece este crónicar sobre circunstancias mínimas que, paradójicamente, permiten comprender los códigos que circulan en lo social. Una indagación en lo micro que no es otra cosa que una *estrategia de lectura*. En esa tradición de la crónica latinoamericana se ubica este conjunto de crónicas de Villoro.

Algunos de los textos reunidos en *¿Hay vida en la tierra?* recuerdan además las aguafuertes de Roberto Arlt: en ellas la narración se detiene y el lector asiste a una suerte de cuadro de costumbres atravesado por una mirada irónica que incorpora la dimensión crítica del texto. Pero, mientras que en las aguafuertes arltianas el cuadro se cierra en sí mismo, en Villoro muta siempre hacia el ensayo. Éste último retoma la idea de Juan José Millás y llama “articuentos” a estos escritos en la genealogía de los aguafuertes periodísticos. Así, entre el artículo periodístico, el ensayo y la narración. Algunos de los textos de *¿Hay vida en la Tierra?* ni siquiera son estrictamente crónicas, son verdaderamente ensayos sobre la buena costumbre de los mexicanos de llegar tarde a todas partes o los diagnósticos populares sobre el amor en tiempos virtuales. En “La alegría mexicana”, Villoro reflexiona sobre esa especie de *desideratum* del mexicano de estar alegre y, además, de demostrarlo. La voz del cronista se confunde con la del ensayista y enlaza con toda una tradición que pensó la construcción identitaria mexicana (Vasconcelos, Paz, Fuentes), aunque invirtiéndole el signo y dotando de humor a lo que antes fue visto a través de la mirada grave.

No hay duda de que la tristeza es un ingrediente central de nuestro arte, pero pocos desean que les miren las ojeras o las pastillas de Prozac. Los festejos populares nos han inculcado una idea

bastante excesiva del bienestar; nuestras inacabables fiestas refutan la yerma realidad: si no tienes dinero, mata al último borrego; si ahorraste para el jagüey, el tinaco o la alberca, truénate todo en fuegos artificiales. (Villoro, 2013: 76)

La euforia nacional tiene la peculiaridad de llegar a deshoras y cantando. El mariachi es un invento excelente para provocar euforia en latitudes donde no florece la conversación. Con una trompeta en la oreja, poco importa que tus amigos estén ahí como un círculo de piedras. La única obligación social del hombre que oye al mariachi es gritar “ajajay!” cada vez que alguien muere o sufre despecho en la canción. (78)

La idea de articuentos o de periodismo de tentación obliga a volver la mirada al género, a sus límites, al que Villoro piensa, sobre todo, como un dispositivo de interpretación de lo real y una máquina de la lengua. La crónica experimenta con el ensayo y la nota, pero mantiene aquello que la define en tanto dispositivo de acercamiento a lo real, en tanto experiencia de lectura de lo real. Y esa experiencia es imposible, parece decirnos Villoro, si no se mira lo que permanece a la vista, una trama que no es secreta pero a la que hay que acercarse para que revele el mundo que sostiene.

En ocasiones, al detalle se le suma lo fortuito. Lo fortuito, el malentendido, se convierten en elementos que provocan la escritura y constituyen la dimensión misteriosa de lo cotidiano. La crónica pone a funcionar “un lente de aumento que [hace] que la normalidad [...] sea maravillosamente indescifrable” (Villoro, 2013: 15). Lo fortuito de lo real aparece en la crónica “¿Por qué soy Borges?”. Allí Villoro relata lo que le sucedió luego de dar, en Barcelona, una conferencia sobre Jorge Luis Borges. Un hombre del público le preguntó “¿por qué soy Borges?”, en efecto se trataba de un hombre con ese apellido, que había

sufrido un golpe en la cabeza (como el joven Borges) y había perdido la capacidad de recordar los acontecimientos más cercanos. Villoro decide acompañarlo a su casa y descubre allí las *Obras Completas* de Emecé. Una especie de reverso de Funes el memorioso, dice el escritor, que olvidaba a cada instante quien había sido su tocayo.

El encuentro ocurrió, palabra por palabra, tal como lo refiero, y sin embargo regresa a mí con la irritante sensación de algo leído y recordado con intensidad y descuido. La realidad, que ignora lo verosímil, calca en forma burda los procedimientos borgeanos. La descripción literal de este episodio parece una falsificación o un pastiche. (Villoro, 2013: 108)

Lo fortuito indica una imposibilidad de explicación, por eso, cronicar sobre lo que acontece de manera fortuita impide estructurar el relato a partir de un esquema que revise posibles causas, pero permite que en la escritura aparezca un componente de lo real que tiende a obliterarse: el misterio que teje también las prácticas sociales en la era del ciberespacio. Villoro no busca una mexicanidad esencial, que permanezca en el tiempo, eso es en todo caso para él una ilusión, como ya había planteado Jorge Ibargüengoitia con la escritura irreverente que lo caracterizaba. Se trata de develar, en palabras de Villoro, “la forma en la que vivimos por ahora” (2013: 11), las formas contemporáneas de hacer sentido. Hay, sin dudas, una operación desmitificadora de la identidad mexicana, una operación que además está presente no sólo en las crónicas sino también en las novelas, los ensayos y en los cuentos del autor. Elige evitar las interpretaciones metafísicas de la realidad mexicana para proponer en su lugar un pensamiento que se articule a partir de “un relato íntimo de lo que ocurre”. Lo “íntimo” puede entenderse en un sentido doble, por una parte está

haciendo referencia a las conexiones entre las cosas, al vínculo que se establece entre “lo que está ahí”; por otra, señala una característica de las crónicas de Juan Villoro: si lo que se busca es decir la intimidad de lo real, el cronista no se mantiene al margen de lo que cuenta, no observa desde fuera la trama de las cosas, él mismo forma parte de un relato de lo real y las esferas de lo privado y de lo íntimo se vuelven materia de la crónica. El cronista devela sus manías, sus temores, sus lecturas de formación, su novela familiar. Estaríamos en algunas de estas crónicas frente a lo que Alberto Giordano llama “intimidad espectacular”, es decir, la presencia de un yo cronista narrando escenas de lo íntimo al público, esto es, a los lectores de *La jornada Semanal y La Reforma*<sup>74</sup>.

Mónica Bernabé señala que, lejos de poder definirse, la crónica contemporánea forma parte de un vasto campo de formas narrativas que, acuciadas por un deseo de lo real, “hoy gestionan un campo de fuerzas en la intersección de formas discursivas heterogéneas” (2015: 2). En ese intento por perseguir lo real, en un momento en el que lo real se ha vuelto decididamente problemático, las narraciones del presente adquieren un registro eminentemente autobiográfico. Como si en ese cruce, entre las narrativas que buscan decir sobre lo real y los géneros del espectro de lo autobiográfico, cruce que ya ha sido señalado por la crítica, quien narra intentara hacer pie en un territorio inestable. La narración del sí mismo sería el mecanismo para poder decir algo sobre lo que

---

<sup>74</sup> Aunque en un registro absolutamente diferente al de Villoro, las crónicas de Clarice Lispector, publicadas en el *Jornal do Brasil*, responden también a esta “intimidad espectacular” a la que se refiere Giordano. Y también pueden leerse así muchísimas de las crónicas de Pedro Lemebel, algunas escritas para ser leídas, en un primer momento, en el programa “Cancionero” en radio Tierra. Este registro de lo íntimo puesto a funcionar en un relato que es, ante todo, un dispositivo para comprender algo de lo real, es tal vez una de las *vertientes* de la crónica contemporánea. Estas, en un registro que tiene que ver con lo privado, y a veces con lo íntimo, no hacen más que revelar de alguna forma algo que define a toda crónica: una operación de escritura que singulariza lo sucedido. En alguna entrevista Villoro dice que la crónica es “la vida privada de los sucesos vividos”.



inevitablemente se escapa. Claro que ese yo que narra y que es narrado no es ya el yo cartesiano moderno sino un sujeto de la escritura que muestra sus inconsistencias.

Volver la mirada al detalle, a lo fortuito, al sí mismo, se convierte en una operación de conocimiento, en una fórmula para desentrañar algo en el torbellino inasible de lo actual, erigida sobre la idea de que cada individuo es también un inevitable representante de la época (cf. Sibila, 2008: 20).

### **Bibliografía**

- Alarcón, Cristian (2013), Comentario de contratapa a Juan Villoro, *¿Hay vida en la Tierra?* Buenos Aires, Marea.
- Bernabé, Mónica (2016), “La hibridez no basta” en <http://www.unsam.edu.ar/lecturamundi/sitio/wp-content/uploads/2016/08/5-La-cronica-en-cuestión.pdf>
- Cristoff, María Sonia (2006), *Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Giordano, Alberto (2017), *El tiempo de la convalecencia*. Rosario, Iván Rosado.
- Monsivais, Carlos (2011), *Los ídolos a nado. Una antología global*. Buenos Aires, Debate.
- Moraña, Mabel (2013), “Guía Rubén Darío”, prólogo a Rubén Darío, *Viajes de un cosmopolita extremo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 11-51.
- Sibila, Paula (2008), *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Villoro, Juan, “Espectros de la ciudad de México”, *Revista Doletiana, Revista de traducció literatura i arts*, n. 2. 2008-2009.
- \_\_\_\_\_ (2011), *Los culpables*. Buenos Aires, Interzona.
- \_\_\_\_\_ (2013), *¿Hay vida en la tierra?* Buenos Aires, Marea.

## **Entre “Cacique Catán” y “Lamento boliviano”: trazo autobiográfico y cancionero popular**

BETINA SANDRA CAMPUZANO  
*Universidad Nacional de Salta*

A pesar de todo aprendí,  
pero la tristeza caía sobre mí como  
un manto culto.

No fui cantor, les repito,  
pero la música fue el único  
tecnicolor de mi biografía  
descompuesta.

*Pedro Lemebel*

### **Mi biografía descompuesta: de “Cacique Catán” a “Lamento boliviano”**

Nada sabía yo sobre las migraciones, los testimonios, los indios urbanos y las literaturas indígenas que hoy ocupan mis horas, mis días y mis clases. Nada sabía sobre tolderías ni sobre el cacique que defendía los derechos de los indígenas en Necochea durante un temprano siglo XX. Nada sabía de tobas ni de mocovíes, de sus voces y sus traducciones, del cacique que se alfabetizó, que fue letrado y juez de paz. De todo eso, fui enterándome después, en el transcurso, un poco por curiosidad, por casualidad o porque las mismas lecturas nos llevan de forma insospechada por azarosos recorridos.

Pero, si escuchaba en la radio *Cacique Catán/ kaikanakateke/ kaikasogoná/ kaikatapiñik/ Cacique Catán/ kaika la gadai/ kaikalachigüé/ koilak e' ya pa*, oía sin dudar la voz de mi viejita entonando enternecida esa letra. *Cacique Catán/ No hay conejo/ No hay tatú/ No hay lechiguana/ Cacique Catán/ No hay galleta/ No hay plata/ Vamos amigo/ Vamos al baile/ Vamos amigo*. De esa melodía sí sabía algo: que era pura evocación para mi madre. Su voz herida que tarareaba la letanía al último *Cacique* motovié que —versión de Zitto Segovia o de las

Voces de Orán— la religaba con las rutas del Chaco y la Formosa de su infancia.

El relato sobre cómo mi viejo —el Negro Campuzano, Antonio, veinte años mayor que ella— podía ir hasta las tolдерías en Las Lomitas y hablar en ese espacio sin problemas el guaraní y cómo luego se desplazaba hacia Buenos Aires para hacer negocios. Porque Antonio vendía muebles, zapatillas, remedios, lo que fuera. Era un comerciante y era un viajante. Hoy sé que él —un hombre nacido en 1923— era en realidad un migrante que se trasladaba, al ritmo del chamamé, desde su Formosa natal hacia los centros capitalinos. Un migrante que se desplazaba también del español a un guaraní que usaba sobre todo cuando quería insultar. Campuzano sabía de negocios, transacciones y desplazamientos, que eran físicos y culturales. Pero también, sabía de recorridos musicales. Y así, al son del Kilómetro Once en el bandoneón de Antonio Tarragó Ros, la memoria de Antonio descansaba en el tarareo de mi madre y en la triste melodía chamamecera.

De Formosa recuerdo muy poco: la casa de mi abuela y cómo me gustaba entrar a buscar las cabritas al corral; las gallinas ruidosas y un perro mestizo llamado Petete que correteaba por el páramo que oficiaba de patio. Para mí, sin embargo, la infancia es Salta. Ni siquiera sé cómo volvimos aquí ni cuándo habíamos estado antes. La atroz amnesia infantil y sus baches. Salta fue otra migración. La insistencia de mi mamá por no olvidar se repujaba en el ritmo chamamecero que emanaba de la radio cuando, por las mañanas, nos preparábamos para ir al colegio. Para mí, ese recuerdo y la melodía de una Formosa que era más relato de mis viejos se superponían con el lamento de Los Enanitos Verdes que —en el sonido de la zampoña, los desamores y un mar perdido— marcaba a fuego mi adolescencia en una Salta andina.

*Es mi situación/ una desolación/ soy como un lamento/ lamento boliviano/ que un día empezó/ y no va a terminar/ y a nadie hace daño/ Y yo estoy aquí/ borracho*

*y loco / y mi corazón idiota / siempre brillará / Y yo te amaré / te amaré por siempre / Nena, no te peines en la cama / que los viajantes se van a atrasar.* Nada sabía yo en ese tiempo de los amores y sus desencantos y nada sabía de una Bolivia que elegíacamente cantaba la pérdida de una salida al mar, nada sabía de estos otros viajantes que se iban a atrasar. Sin saber nada de esto, sí sabía en cambio la melodía de los Enanitos que me acompañaba cuando usaba un guardapolvo blanco y medias azules, durante el recreo en el patio de la Escuela Normal, después de leer a Alma Maritano y a Isabel Allende en las aulas.

Pedro Lemebel en *Serenata cafiola* (2008) empieza y cierra un conjunto de crónicas “musicales”, que evocan un cancionero popular compartido con el doloroso relato de la muerte de su madre: “Mamá era una flor herida, cantaba por la herida y la herida era su mejor canción” (7), reza el epígrafe. Luego, la crónica inicial, “Tonada pascuera”, recuerda la preparación de la navidad durante su infancia, el primer libro que su madre le regaló y la ausencia materna en la adultez. En la crónica final, “Para mi tristeza violeta azul”, el canto de los gitanos acompaña al cronista en su visita al cementerio para dejar las flores sobre la tumba materna.

El cancionero popular en la escritura neobarroca y “freaklemebeliana” no procura formar un gusto estético ni constituir un canon musical racional y erudito, no analiza posiciones políticas en las letras o en los íconos musicales, sino que reconstruye con trazo autobiográfico una memoria que es, a la vez, personal y colectiva. Otro tanto sucede con *Los ídolos a nado* (2011), de Carlos Monsiváis, donde —entre el ensayo, el relato y la crónica— vuelve sobre los íconos populares, la estética del melodrama, la cursilería y el kitsch para evidenciar el modo en que se construyen las subjetividades contemporáneas: es decir, al tiempo que se configuran como estrategias de conservadurismo, se conforman como elementos desestabilizadores de lo hegemónico.

Con el tarareo chamamecero de mi mamá, las evocaciones musicales de Lemebel, los hilvanes teóricos de Monsiváis, estas biografías descompuestas y la música de fondo, me interesa explorar la manera en que el tono autobiográfico, en las crónicas urbanas, traza un recorrido personal y colectivo que apela a las emociones, las afectividades, los ambientes y los climas de época que permiten entender cómo se han construido las subjetividades de nuestro tiempo.

### **Cancionero popular latinoamericano: de la ciudad letrada a la ciudad cantada**

Raúl Bueno Chávez sugiere que en un mismo espacio pueden cohabitar diferentes ciudades: así, la *ciudad letrada* de Ángel Rama (1984) coexiste con la *ciudad oral* del propio Bueno Chávez (2001) o la *ciudad sumergida* de Flores Galindo (1991). Como bien sabemos, la primera alude a la constitución de un orden en la sociedad occidental y escrituraria —a través de leyes, normas y cartografías— que se realiza en una realidad física y avanza hacia el “progreso”, mientras la *ciudad oral* —que se presenta como su contrapartida— refiere a la crisis del modelo radial o civilizatorio de cultura (Bueno Chávez, 2004). La *ciudad oral* es una metrópoli premoderna y mitológica que emerge de los márgenes y se expande hasta las fronteras. Sospecha de la *ciudad letrada*, por lo que la ignora e incluso se le opone. En esta misma línea, también puede hablarse de una *ciudad sumergida o plebeya*, caracterizada por pertenecer a la orilla, por la carencia y la ilegalidad, y por estar relegada a los basurales o al acantilado. Dice el crítico literario peruano:

En otros términos, frente al monumento más conspicuo de la ciudad letrada (la biblioteca, el museo, la universidad, la catedral, o el palacio de gobierno) se erige una ciudad distinta,

básicamente oral, hecha de acuerdos verbales y de transgresiones a la norma impresa. Es decir, una “ciudad oral” [...] no necesariamente analfabeta, sino basada en una formalidad ajena a la escritura, y por lo tanto ajena a la oficina, el documento, el sello, la firma y el papel oficiales. (2004: 70)

Si la *ciudad letrada*, ese “parto de inteligencia” del que habla Rama, ordena la urbe desde la colonia a través del prestigio de la palabra escrita, sus contrapartidas —la *ciudad oral* y la *ciudad sumergida*— se mueven en el caos y en una formalidad ajena a la escritura. En ese sentido, estas ciudades también configuran, desde las prácticas de las culturas populares, otros imaginarios urbanos ajenos al espacio escriturario, que recorren otros circuitos comunicativos y se inscriben en el orden de lo afectivo. Mientras vuelvo sobre estas ideas, recapitulo el cancionero popular que musicalizó el recorrido migratorio de mis padres y mi infancia desde una Formosa chamamecera y chaqueña hasta una Salta andina. Una Salta que conjuga en los sonidos de sus calles cumbia, folclore y rock nacional. No puedo dejar de pensar que la música actúa como telón de fondo de las migraciones internas, de las múltiples ciudades que coexisten en una Salta oral, sumergida, cantada.

Propongo entonces sumar, a estas figuras elaboradas por la crítica literaria latinoamericana para describir los procesos de urbanización y a las consideraciones lemebelianas, la noción de *ciudades cantadas*<sup>75</sup> para referirme a los dispositivos que las

---

<sup>75</sup> Aunque a partir de un corpus afroperuano y en un sentido diferente, Daniel Mathews Carmelino (2016) también propone hablar de la *ciudad cantada* para referirse a las relaciones entre culturas urbanas populares, oralidad y escritura. Conocí su contribución de forma posterior a la realización del primer encuentro de cronistas en Salta en 2017 y de la escritura de este artículo en 2018. Por mi parte, me interesa detenerme en los sentidos afectivos y memoriales que se desprenden de la propuesta lemebeliana, en los planteos

culturas populares emplean a través del cancionero popular latinoamericano para resistir los embates de la modernidad: entonando con emoción o desgarró, los habitantes de las ciudades, a través del cancionero popular, refuerzan estereotipos, los cuestionan y los desmantelan, construyen subjetividades, imaginarios y afectividades.

El cancionero latinoamericano puede actuar en las crónicas urbanas como música ambiental de la infancia, como telón de fondo de la dictadura pinochetista, como el protagonista de una desventura amorosa, como el anuncio del retorno de la democracia, o como el evocador de una intimidad dolorosa. Así, recorren la serenata “cafiolalemebeliana” íconos de la lucha contra el pinochetismo como Víctor Jara, Violeta Parra o su hija Isabel Parra; figuras latinoamericanas emblemáticas como Chavela Vargas, María Bethania y Omara Portuondo; personajes funcionales a la derecha reaccionaria como Joselito o Paco Mairena, el coreógrafo de la dictadura; rockstars como los Rollings Stone o Charly García; la elite cultural en la figura de Pina Bausch; las imposturas políticas en una canción como “El oso” de Morris; el plebiscito y el advenimiento de la democracia con la música de Cerati de fondo.

Tal como lo anticipa su título que aúna el registro erudito con el adjetivo en lunfardo, las crónicas que reúne Lemebel en *Serenata cafiola* entremezclan el repertorio del cancionero popular con el erudito, las calles de la ciudad oral con la letrada, las ciudades sumergidas y las cantadas. Confluyen en estas narrativas dos registros y dos formas de circulación, dos públicos y dos posiciones, dos sistemas que aparentemente no se tocan. Y esa

---

de Bueno Chávez que mapea una serie de nociones y metáforas sobre las ciudades, y en las consideraciones de Carlos Monsiváis sobre las migraciones en las culturas populares y la música. Sin duda, los campos intelectuales permiten emergencias similares en diferentes espacios.

confluencia sucede desde el sello personal de una escritura neobarroca, encapsulada en el empleo del lunfardo “cafiola” que en registro chileno refiere a lo excéntrico y poco elegante. Así, se desplaza entre lo erudito y lo cursi, lo elegante y lo sórdido, lo público y lo privado, lo político y lo íntimo, como podemos verlo en cualquiera de sus relatos que develan la intimidad quebrada y huérfana del cronista:

Quién podría haber pensado entonces que me íbas a penar el resto de la vida, como una música tonta, como la más vulgar canción, de esas que escuchan las tías solas o las mujeres cursis. Canciones de folletín que a veces aúllan en algún programa radial. Y era tan raro que te gustara esa melodía romántica a ti, un muchacho de la Jota, en ese liceo público donde cursábamos la educación media en plena Unidad Popular. [...] Hace poco, después de tantos años, volví a escuchar esa canción y supe que entonces admiraba tu candor revolucionario. (37)

Y algunos maricas desatados recorriamos las mesas hablando de posmodernidad y recitando discursos sobre la diferencia, engatusando con el arte de la performance a los estudiantes ebrios que arrastrábamos al baño. Y allí, entre mariguancias artísticas y otros malabares de letrina homo, chupábamos pingas frescas hasta el amanecer. (110-111)

Estos desplazamientos habituales en la pluma lemebeliana, que oscilan entre las perlas y las cicatrices, que reúnen oralidad, musicalidad y escritura, evidencian una intimidad quebrada y huérfana, al tiempo que conllevan un trabajo de la memoria colectiva reciente. Dice Elena Altuna al destacar la singularidad del trabajo con la lengua en Lemebel, su construcción de la memoria y su



vinculación con las afectividades: “Atravesadas por ‘el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos’, como apunta Candau, estas crónicas instalan la necesaria diferencia en la estructura de la pobre imaginaria posmoderna” (2016: 123).

### **Reloj, no marques las horas: de lo erudito a lo popular, de la poesía a lo kitsch**

Por su parte, en las crónicas-ensayos reunidos en *Los ídolos a nado* (2011), a partir de las figuras icónicas de Agustín Lara, Amado Nervo o María Félix, Carlos Monsiváis desmantela los prejuicios y preconceptos en torno a las culturas populares y sus estéticas, el melodrama, la cursilería y el kitsch en lo que refiere a la formación del gusto en la cultura mexicana. Y lo hace con el tono humorístico, los guiños populares y la erudición propios de su escritura:

¿Cómo estuvo esto? Reloj, no marques las horas porque voy a teorizar. En la vida social de México (y la generalización abarca a Latinoamérica), la poesía fue elemento fundamental durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX. No sólo era el valor cultural más elevado; también, y principalmente, era la única señal de refinamiento interno, el barómetro de la Sensibilidad personal y colectiva. (19)

La poesía revestía de distinción a todo aquel que quisiera distinguirse de los bárbaros, del resto de los mexicanos; sin embargo, la cursilería no sólo forma parte de la vida cultural nacional, sino que la enriquece:

La cursilería que tanto divierte fue durante más de un largo siglo la única sensibilidad

aceptablemente distribuida, y la repartición se llevó a cabo a través de la prosa periodística (y su recepción enardecida), la poesía (y su fervorosa memorización), la canción romántica (y su repetición con los ojos cerrados), los sermones (y sus cielos portátiles), el teatro (y los telones que caían ocultando hogares desgarrados), la pintura (y sus escenas románticas), la arquitectura (y sus palacios mayas o californianos), la política (y su incendio de masas). (19-20)

A lo largo del tiempo, el significado de lo cursi se ha cristalizado entendiéndoselo como la estética del pobre con ambiciones y ha sido asociado a las clases bajas y al mal gusto, a aquello que atenta contra la hermosura. Resulta, al mismo tiempo, un elemento estabilizador y una estrategia del conservadurismo. Otro tanto sucede con lo kitsch, enemigo histórico del buen gusto:

...en América Latina [lo kitsch] es un intento de culminación, la pretensión del éxtasis social e individual ante un símbolo del estatus, un cuadro, una figura de porcelana, unos versos en donde se ‘vierte el alma’ del autor, y en donde el espectador se aferra a las reminiscencias de lo que jamás ocurrió, y urde la memoria benéfica. El Kitsch, el apogeo de la sinceridad, el esnobismo de masas a la deriva que inventan al pasado magnífico bajo cuya protección se formó el gusto estético. (31)

Y a esta nómina debe añadirse el melodrama. Dice Monsiváis (2005) que el melodrama es el molde en el que se imprime la conciencia de América Latina. También resulta un elemento estabilizador que refuerza estereotipos y posicionamientos hegemónicos: el melodrama, advierte el intelectual mexicano, es la

aceptación de una pobreza estructural y la configuración de una idea de nación homogénea forjada desde el folletín decimonónico, que tolera la violencia cotidiana y avala una noción de democracia.

Si bien hasta aquí todos coincidiríamos con cada una de estas consideraciones, es el mismo Monsiváis quien detiene una vez más el reloj para teorizar: nos advierte que, en lo cursi, lo kitsch y el melodrama, no sólo subyacen los correctivos y los fundamentos del orden hegemónico, no sólo impera el “mal gusto” o la elegancia fallida, sino que se activan otras estrategias que permiten resistir “los embates de la modernidad y la posmodernidad” (33). Quizá sean estas las mismas estrategias que Michel De Certeau ha dado en llamar las “tretas del débil” para referirse a aquellos “actos de rebelión cotidiana [...] [que] habían sido invisibles para los letrados” (Sarlo, 2005: 18).

Monsiváis replantea la estética popular concibiéndola como una serie de tensiones que se debaten entre una respuesta de sumisión y una resistencia creativa a los poderes. Sin preocupaciones por el arte, la poesía y el refinamiento, las clases populares se interesan por el sentimiento puro y la diversión: “la imposibilidad de distinguir entre ‘Arte’ y ‘vida’ le dio su fuerza a los melodramas, canciones y relatos, y la clave de la ‘estética popular’ se halló en la confusión perenne entre lo que daba gusto ver y lo que daba gusto sufrir” (Monsiváis, 2011: 22). En la cursilería, lo kitsch y el melodrama reside la subjetividad de aquellos sectores excluidos que se escabullen del orden hegemónico y hacen resistencia de modo creativo.

De allí que Monsiváis evite simplificaciones y miradas monológicas e incorpore en sus crónicas y en sus ensayos figuras como las de Juan Gabriel, el Subcomandante Marcos, Cantinflas, Chavela Vargas, María Conesa, Frida y Diego, Buñuel o Verónica Castro. Lo kitsch puede ser lo bello, pues Monsiváis advierte que existe “la certeza (nunca verbalizada, nunca oculta) de que

en la calificación de Lo Bello nadie tiene la primera ni la última palabra” (31). Lo kitsch resulta una estrategia que consuela a un sujeto desencajado por el crecimiento urbano y sus violentas transformaciones; le permite resistir los ataques y los desencantos de la modernidad.

En esta línea de sentido, adquiere relevancia la lectura que Monsiváis realizó de la crónica lemebeliana, pues ha sabido reconocer en la pluma neobarroca chilena estas mismas resistencias a la normalización: “Pedro Lemebel es un fenómeno de la literatura latinoamericana de este tiempo. Uso el término fenómeno en su doble acepción: es un escritor original y un prosista notable y, para sus lectores, es un *freak*, alguien que llama la atención desde el aspecto y rechaza la normalización ofrecida” (Monsiváis, 2005: 09).

Del mismo modo se ve a sí mismo Lemebel cuando reconoce que, lejos de las expectativas de una “letra preciosa, clarita”, se dejó embaucar por las ciudades sumergidas y por el afán testimonial de esos recorridos: “Pero la urbe me hizo mal, la calle me maltrató, y el sexo con hache me escupió el esfínter. [...] sé bien que no pude, me faltó rigurosidad y me ganó la farra, el embrujo sórdido del amor mentido [...] me dejé embaucar por alegorías barrocas y palabreríos que sonaban tan relindos” (2008: 12-13).

### **A modo de conclusión o invitados a la fiesta**

Hasta aquí, los recuerdos de una infancia marcada por el ritmo chamamecero y las migraciones físicas y culturales entre el Chaco, Formosa y Salta; la nostalgia de una adolescencia en una ciudad andina; las crónicas neobarrocas, cafiolas y cursis de un Lemebel quebrado e íntimo que recorre física y musicalmente las calles de un Santiago posmoderno y postdictatorial; las reflexiones teóricas que desmantelan prejuicios de un Monsiváis tan popular como erudito. Estos trazos autobiográficos, estas biografías descompuestas, estas teorizaciones de relojes detenidos dan cuenta de la

posición desde donde concebimos a los sectores populares y sus manifestaciones culturales en los procesos de la construcción de la memoria reciente.

Lejos del menosprecio o la subestimación, se trata de atender cómo el cancionero popular latinoamericano, recorrido por las estéticas del melodrama, la cursilería y el kitsch, configuran subjetividades colectivas que hallan, en la música y en la oralidad, en las ciudades sumergidas y en las cantadas, diversas formas de resistencia para sobrevivir con creatividad a los embates de la modernidad. Lejos de la ciudad letrada y de la poesía refinada, estos gestos autobiográficos, que recuperan escenas del sujeto con el cancionero popular en los oídos —parafraseando la figura del “autor con el libro en la mano”, de Silvia Molloy (1991)— nos permiten reconstruir imaginarios urbanos, múltiples temporalidades y subjetividades quebradas.

Y son estas subjetividades las que se imprimen en un cancionero memorial, en estéticas alternativas y en duelos colectivos. Son estas subjetividades las que desafían a la modernidad y la posmodernidad, que generan imaginarios urbanos, que cantando ahuyentan penas, nos dan sorpresas y hacen de la vida un carnaval, como diría Celia Cruz (Montes, 2014). Subjetividades que, como dice la letra de Cacique Catán, si no hay conejo, galleta ni plata, nos invitan a ir a una fiesta: *Oh queriro primo/ si quiere gueni, gueni/acá en el chaco hay mucho pecerogoro/ te salorato primo rere Pampa Rerosión.*

## **Bibliografía**

Altuna, Elena (2016), "Pedro Lemebel: crónicas de la orfandad urbana", en Elena Altuna y Betina Campuzano (comps.), *Vertientes de la contemporaneidad. Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana*. Salta, EUNSa.

- Bueno Chávez, Raúl (2001), “Modernidad alternativa y debate cultural en el Perú y América Latina”, en Javier Lasarte Valcárcel (Coord.), *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. Caracas, La nave va: 51-58.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima, UNMSM.
- Carmelino, Daniel Mathews (2016), *La ciudad cantada (Lima, Santiago, Buenos Aires)*. Lima: Centro de Desarrollo Étnico.
- Espinosa, Patricia (2008), “Los arañazos de Lemebel. Serenata cafiola.”, en *Las últimas Noticias*, 24 de octubre de 2008. En línea, <http://letras.s5.com/pl301008.html>
- Flores Galindo, Alberto (1991), *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Lima, Horizonte.
- García Canclini, Néstor (2007), *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires, Eudeba.
- Lemebel, Pedro (2008), *Serenata cafiola*. Santiago de Chile, Seix Barral.
- Molloy, Silvia (1991), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, FCE.
- Monsiváis, Carlos (1995), “Pedro Lemebel: el amargo, relamido y brillante frenesi”, en *La esquina es mi corazón*. Santiago de Chile, Planeta, pp. 9-19.
- \_\_\_\_\_ (2011), *Los ídolos a nado*. Buenos Aires, Debate.
- Montes, Alicia (2014), *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires, Corregidor.
- Rama, Ángel (2004) [1984], *La ciudad letrada*. Prólogo de Carlos Monsiváis. Santiago de Chile, Tajamar Editores.
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI.

## **Invisibles, refugiados y pasaporte exótico. Un día en la Alemania Oriental**

ANAHI M. SALVA

*Universidad Nacional de Salta*

Es viernes 3 de febrero del 2017, suena el despertador, ya son las siete am. De fondo se escuchan las noticias en la radio, Trump quiere construir un muro entre la frontera de EE. UU. y México. Miro por la ventana, está todo nevado. Me vuelvo a acostar en la cama y a tapar de nuevo hasta la cabeza. Son las siete y cinco, el locutor anuncia la temperatura. Hoy hace 6 grados bajo cero, a abrigarse bien antes de salir. Luego tocan un tema de ABBA. "Estoy en la DDR<sup>76</sup>, ¡Cómo olvidarlo! Si escuchan la misma música hace años, parece que no se enteraron de que cayó el muro", pienso y me río. Me levanto de la cama y veo que Gerd está preparando el café para el desayuno. El aroma invade todo el departamento. Me cambio, desayuno y me alisto para esperar a mi amiga Ángela que pasa a buscarme. Estoy ansiosa porque sean las siete y cuarenta y cinco, y ella llegue. Suena el celular, es ella, me está esperando abajo. Me abrigo bien y bajo corriendo las escaleras. Abro la puerta y ella está allí en su tráfico color bordo, junto con otros tres compañeros esperando a que yo suba. Me dice: *Hallo, Ana! ¿Bist du bereit zum arbeiten?*<sup>77</sup>, ¡Ja!<sup>78</sup>, respondo entusiasmada. Nos dirigimos por la avenida principal *Stauffenbergallee* unos cinco minutos. Luego doblamos a la derecha, a la izquierda y de ahí me pierdo, ya no sé dónde estamos. En el auto charlo con los chicos, cada uno se presenta y sin perder tiempo empieza la lluvia de preguntas. Quieren saber de dónde soy, qué hago en Alemania, si estoy de vacaciones, por trabajo, estudio o si vivo aquí en Dresde, mientras

---

76 Siglas en alemán, traducción al español: República Democrática Alemana.

77 ¡Hola Ana! ¿Estás listas para ir a trabajar?

78 ¡Sí!

respondo como puedo. Después llega mi turno y les pregunto también acerca de sus vidas. Pasan unos veinte minutos y Ángela dice: ¡*Wir sind da!*<sup>79</sup> Bajamos de la tráfico.

Aunque una cantidad de abrigos protegen nuestros cuerpos, el viento y el frío azotan nuestros rostros. Todos tienen sus caras y narices rojas a causa del gélido clima. Es una mañana sin sol. Pero, en frente mío, veo parados pequeños rayos de luz, es un grupo compuesto por un afgano y siete alemanes. Estamos a la espera de que la policía o los guardias de seguridad nos autoricen el ingreso para visitar a los invisibles, como yo los llamo. Obvio que son personas de carne y hueso, y no son invisibles, pero para sus países y gobiernos ellos no existen, o por lo menos, eso dan a entender. Antes de ingresar, nos piden una tarjeta de identificación y en mi caso, el pasaporte para ver si no soy una ilegal o una refugiada más en tierras europeas. Entrego mi pasaporte. Anotan nuestros nombres en una lista y nos dan a cada uno una tarjeta para hacer el *check in*. Un policía me detiene y me dice que antes de ingresar al lugar debo leer las reglas. El resto parece que ya las conoce de memoria. A un alemán del voluntariado, que habla español, le designan la responsabilidad de traducirme las reglas que están escritas en un papel pegado en la pared y me dice: "esto es secreto, tú no puedes sacar fotos y está prohibido anotar los nombres de las personas con las que tengas contacto o preguntar acerca de sus vidas, eso es lo más importante que debes saber".

En el portón de la entrada se acerca un policía que me dice unas palabras en español: "¡Hola!, ¿cómo estás?" y sonrío. Luego, en alemán, me explica que son las únicas palabras que sabe decir y se marcha satisfecho por su osadía. Camino hacia el edificio siguiendo al grupo. Ángela toma mi mano y caminamos juntas. Me siento rara por ese gesto, no lo entiendo. Llegamos al edificio en donde este grupo realiza sus actividades. Miro a mi alrededor y

---

79¡Llegamos!



veo que en donde estamos es como un barrio privado, aislado del resto de la ciudad por rejas y alambrado. Son varios los edificios, cada uno debe tener como cinco o seis pisos de altura. Son de color celeste, en realidad, es un celeste ya aguado, ultrajado por la humedad y el tiempo que hasta parecen blancos. Afuera sigue nevando y estos edificios pasan desapercibidos como si se mimetizaran con el paisaje invernal.

Mis ojos buscan captar todos los detalles posibles, aunque me limito a seguir al grupo. Entramos en uno de los edificios y nos dirigimos a la parte del subsuelo. Nos despojamos de los abrigos, bufandas, guantes y gorros. Pienso y me siento de alguna manera tranquila de saber que tienen calefacción. El frío afuera es crudo, por más chaqueta que uno traiga es casi imposible quedarse quieto durante mucho tiempo sin sentir que el frío cala los huesos. Una vez adentro con los chicos comenzamos a armar los tablones y las sillas de madera plegable. También colocamos colchonetas en el piso. Aquí, en el sótano, no hay ventanas, es un lugar con paredes y luces blancas; es grande, posiblemente quepan más de cien personas. En una de las mesas uno del grupo coloca un espejo redondo, toallitas húmedas, un montón de pinturas de diferentes colores, pinceles y un libro, el cual tiene instrucciones de cómo dibujar en el rostro un león, un gato, entre otros dibujos. En otra mesa, colocan paquetes de harina, una botella con agua, dos bowls, un rollo de papel de aluminio y varios platos de plástico. Asimismo, hay otro sector con mazos de cartas, un yenga y gomillas para hacer trucos de magia o simplemente jugar. En otro espacio, un poco más alejado de las mesas, están las colchonetas para hacer acrobacia. Esta casi todo listo para recibir a los niños y adolescentes. Para los adultos, especialmente para las mujeres, hay un cuarto separado en el cual está prohibido ingresar con niños. En este espacio le dan clases de yoga o baile a las madres durante una hora.

Son las nueve en punto, se abren las puertas para recibir a los invisibles. Están contentos y entusiasmados y preparados para divertirse. El grupo del voluntariado se encarga de cuidar y jugar con los niños, mientras las refugiadas ingresan en la habitación para hacer los ejercicios. Cuando las veo entrar en el cuarto, observo discretamente que algunas portan un semblante de preocupación y angustia. Además, tienen una apariencia de dejadez. Se nota que ellas son jóvenes, pero parecen que hubieran envejecido de golpe. En cambio, hay otras madres que lucen radiantes, están bien arregladas. Tienen pintados los labios de un rojo llamativo, las pestañas arqueadas y los párpados delineados; sus vestimentas están limpias y cuidadas. Una vez que termina la hora, ellas salen de allí con al menos una sonrisa en el rostro.

Decido sentarme en la mesa con Ángela y esperamos a los niños que quieren pintarse. Cada uno elige qué actividad quiere realizar. El primero que se acerca y Ángela lo pinta debe tener quizás unos trece años, su cuerpo es chico para su edad y su postura no es la de un niño común. El tiene una deformidad en su espalda, como una joroba, que hace que su cuerpo esté encorvado y tenga dificultad al caminar. Es muy inquieto e impaciente, quiere que Ángela le termine el tigre que le está haciendo. El ruge, es su manera de protestar y dice palabras sueltas en inglés como *fuck* o *finish*. Una vez terminado el dibujo, su madre que está observándolo y pendiente de lo que él hace, lo mira con un gesto de desaprobación. Creo entender en su tono de voz áspera y en sus gestos bruscos que le ordena sacarse inmediatamente el maquillaje. Unos minutos después ocurre la misma situación con una adolescente de quince años que Ángela maquilla de gata. La madre pasa a cada momento, mientras mi amiga está maquillándola y le tira de los cabellos. Cuando el dibujo del gato está finalizado, la mujer le ordena que se limpie. Molesta por los reclamos de su madre, nos dice en su escaso alemán: *¡Meine Mama*

*istdumm!* ¡*Siemöchtenicht!*<sup>80</sup>. Con sus manos señala que debe despintarse. La observo y es graciosa verla marcharse hacia el baño para despintarse, porque está todo el tiempo haciendo el sonido de un gato, pero no es un "miau- miau", sino el de una gata que está a la defensiva, sacando las uñas, enojada y dispuesta a atacar "grrr". En ese instante, se sienta otra chica. Es adulta, tiene alrededor de unos treinta años, pero se comporta como una niña. Le gusta pelear y jugar con los demás niños. Al no poder hablar alemán para expresar lo que quiere u opina, dice a cada momento: *me, me, me; no problem o bigproblem y finish*<sup>81</sup>. Todo ese tiempo me dedico sólo a observar a la gente y no me animo a pintar, no son mi fuerte las manualidades.

Me levanto y me dirijo a la mesa en la que hacen trucos de magia. El mago Peter nos pide que elijamos una carta y luego la hace desaparecer. La misma aparece en el bolsillo de uno de los niños del público. Cada vez que termina un truco explica cuál es el secreto y nos enseña a hacerlo. Entre los espectadores del mago hay dos chicas de Venezuela. Las dos tienen hijos, Joaquín de cuatro años y Emilia de un año y medio. Una de ellas está embarazada de seis meses. Ambas son jóvenes, no pasan los veinticinco años. Hablo un poco con ellas, les pregunto si están bien aquí. Una de ellas mueve su cabeza expresando que la situación no es tan buena. Me animo a preguntar un poco más de la cuenta y me dirige una mirada como de alguien que quiere gritar y decir muchas cosas, pero se queda en silencio, parece que está prohibido hablar o decir algo respecto al tema. Para salir de esta situación incómoda, les pregunto dónde está el baño. Ellas dicen que no saben dónde se encuentra el del sótano, pero que hay uno en el primer piso. Decido preguntarle a Ángela y me responde en alemán que no puedo ir sola, que espere para ir con un guardia de seguridad. Con su mirada busca al más

---

80 ¡Mi mamá es tonta! Ella no quiere.

81 Yo, yo, yo, no problema, o gran problema, termina.

cercano y con un movimiento de mano lo llama y le indica que venga.

En ese instante, me doy cuenta de que tenemos a tres personas de seguridad observando lo que hacemos. Antes ni me había percatado que estaban allí como sombras. El guardia no me habla, sólo me mira y comienza a caminar para que lo siga. Caminamos unos pocos metros y pasamos por una puerta. Una mujer de seguridad que controla ese sector nos recibe. Él le pide que me abra la puerta del baño que se encuentra con llave. No puedo ver nada de lo que hay al fondo del pasillo, sólo más puertas blancas cerradas. No hay mucho que decir, sólo que está todo controlado. A partir de esta situación mi pensamiento y mi visión cambian. Me pregunto: ¿qué esconden?, ¿cuál es la condición para que puedan quedarse en este lugar?, ¿por qué tienen tanta seguridad?

Regreso del baño y hablo con el mago. Le pregunto cuántas personas vienen aquí a menudo a jugar para tener más o menos una noción de cuántas personas viven en los edificios. Uno de los chicos responde: "doscientas y hablan más de veinte idiomas diferentes en el refugio. Ellos vienen de distintas partes del mundo, no son sólo refugiados por la guerra, sino que también están allí para pedir asilo político. Todos están esperando las decisiones y respuestas del gobierno alemán para ver si les permiten que hagan sus vidas como residentes alemanes o son rechazados y deportados a sus respectivos países".

Continúan con los juegos de magia. Me levanto y regreso a la mesa de las pinturas. Hay una niña sentada esperando para que la pinten; ella tiene una sonrisa que me encanta. Me muestra en el libro un perro para que le dibuje a su amiga. Su compañera me mira y yo intento comunicarme con ella para saber si le gusta o no el perro. Primero pongo el pulgar de mi mano para arriba y luego para abajo. Ella mueve su pequeño pulgar dándome el positivo. De a poco pierdo la vergüenza. Me doy cuenta de que a ellas no les importa si sé pintar o no, sólo quieren que juguemos. Así que decido comenzar con el dibujo.

Trato de elegir los colores adecuados, según lo que me indica el libro. En la imagen veo que necesito un marrón claro, un marrón oscuro, el negro y el blanco. Comienzo a pasar la esponja con pintura en su cara, la miro a los ojos para ver si se siente cómoda. Ambas disfrutamos del juego. Ella está tranquila y sonrío. Continúo pintando y un guardia que no había visto antes, se acerca y se para a mi lado. Comienza a hablarme en español, se siente contento de poder hablarlo, y me dice: "Te vi que hablas español. Yo soy cubano, pero vivo hace treinta años en Alemania. ¿Y tú, de dónde eres?". Contesto que soy de Argentina. Por cortesía le pregunto si le gusta Alemania y si tiene familia. Me responde entusiasmado: "Tengo esposa e hijos, mi esposa es también cubana. Yo vine a estudiar en Alemania por eso me fui de Cuba". Me doy cuenta de que me cuesta mantener el hilo de la charla, estoy demasiado concentrada en pintar y no deseo hablar mucho. Él continúa y nuevamente me pierdo de la conversación, escucho que me cuenta algo como: "la vieja burra me dejó y se volvió pa' Cuba y se casó allá", no logro entender si la "vieja burra" era una de sus hijas o su esposa. En ese momento interrumpe Ángela, me dice que me apure porque a las doce del mediodía nos tenemos que ir de allí. Miro el celular y sólo nos quedan cinco minutos. Termino el perro. Se sienta la otra niña y me pide que le dibuje una bruja que está en el libro. La bruja que me muestra tiene la cara verde, cejas y labios negros, los párpados dorados y en la mejilla una pequeña araña que está encima de una telaraña. Hago el dibujo con un poco más de confianza que el anterior y a las apuradas. Al terminar los refugiados se despiden y se marchan del sótano. Nosotros desarmamos y guardamos todas las cosas.

Son las doce y diez, hacemos el *check out* y esperamos para que me entreguen mi pasaporte. La chica de la recepción dice: "la del pasaporte exótico" y me sonrío. Agarro mi pasaporte y la miro, no sé si su comentario es bueno o malo, pero lo tomo como un halago y le devuelvo la sonrisa. Atravesamos el portón con rejas y salimos.

Dejamos el lugar y subimos a la tráfico de Ángela, otra chica y yo. En el trayecto rumbo a mi departamento alquilado, Ángela me pregunta si la pasé bien. Le respondo que sí, que me gustó mucho. Mientras vamos charlando de la experiencia que tuvimos cada una de nuestro día, le pregunto un poco más sobre los refugiados. Ella comienza a contarme que el gobierno alemán alquila los edificios para hospedarlos allí. Además, les pagan un subsidio para que ellos puedan comprarse las cosas imprescindibles para vivir. Además, pueden salir del refugio, pero necesitan una autorización y deben regresar el mismo día. La interrumpo y le pregunto sobre las reglas del lugar y por qué es un secreto. Ella me responde que no todos en Alemania están contentos con los refugiados. Es una manera de protegerlos y evitar posibles atentados a los edificios. En ese momento logro comprender el porqué de las reglas y de la seguridad.

Finalmente, llegamos a mi destino, termina mi viaje. Bajo y me despido. "¿Vas a volver a trabajar el lunes con nosotros?", me pregunta Ángela. "Son mis últimos días en Dresde", respondo y nos despedimos con un fuerte abrazo.



**La crónica, una poética en Salta**

## **La crónica como estrategia discursiva en producciones contemporáneas de Salta**

JULIETA COLINA  
CONICET/ ICSOH  
*Universidad Nacional de Salta*

Pilpintos

No recordamos bien si fue  
Fernández Moreno el poeta que  
escribió esta frase: "...el papelito de  
la mariposa". Allí estaba sintetizado,  
en una simple metáfora, todo el  
encanto del insecto, su levedad, su  
vuelo caprichoso y casi  
transparente.

Decimos esto porque en estos días,  
brotados de quién sabe dónde, han  
invadido la ciudad los pilpintos.  
Aparecieron después de una noche  
lluviosa, en la mañana llena de  
relentes y húmeda, cuando el sol  
lavaba las hojas frescas de las  
moreras y de los álamos. Estuvimos  
viéndolos largamente cruzar bajo el  
cielo azul zigzagueantes, indecisos,  
traslúcidos en su cristalina  
blancura.

Siempre llegan para este tiempo y  
junto al asombro de los niños  
aparece también, ante su presencia,  
el temor de los adultos, de los que  
saben. El temor de que la fruta  
padezca, por ellos, el daño que la  
torne inservible.

(...)

Y cuando mueren, cuando algún  
chabusco los precipita a la tierra y  
yacen húmedos y agonizantes, hay  
algo como un adiós levísimo y  
silencioso en ese lento aletear.



Quedan en el suelo como los trozos  
de una carta de amor que se ha  
pedaceado en un momento de odio.

*Manuel Castilla*

¿Hacia dónde se moviliza la escritura del presente? ¿Por qué recorridos nos lleva hoy Salta? ¿Qué lenguajes tejen sus pisos de asfalto, de adoquines, de tierra y de verde? ¿Quiénes habitan este lugar de sombras y de luces? ¿Cómo encontrar un mapa que deleve las historias no fieles a la ciudad “linda”? ¿Cuál es este sonido que no siempre sigue el ritmo de la zamba y la chacarera? ¿A qué huele realmente “la provincia del cerro y el cardón”? ¿Es siempre el mismo olor el que la define (es uno y es real)? ¿Cuál es el “tono local”? ¿Existe tal cosa?

En la actualidad, el norte argentino aún se intenta mostrar desde algunos discursos hegemónicos simple y llanamente como un hermoso destino de paseo. De hecho, una característica de la construcción simbólica tradicional de Salta es su asociación a fines turísticos cada vez más pronunciada. Esto potenció una imagen estereotipada y anclada en ciertos prototipos humanos (el paisano, el gaucho) y paisajísticos (el verde, los cerros, la preeminencia de la naturaleza) que nunca podrían representar la totalidad que conforma este espacio. Efectivamente, las “nuevas producciones” poéticas de la provincia proponen otros recorridos y figuraciones simbólicas de un territorio que se devela múltiple y muy complejo.

Creo que las preguntas iniciales, entre otras, nos pueden abrir paso para pensar de una forma interesante la literatura que se produce en estas geografías, no como un producto que se desprende de un lugar y de un tiempo cual radiografía, sino más bien como un discurso heterogéneo que, además de ser construido, también construye un territorio y sus identidades.

En este sentido, abordar algunas producciones locales desde ciertas claves de lectura que habilita la

crónica nos permite la revisión de las representaciones de la literatura local en al menos tres aspectos. Por un lado, las configuraciones genéricas de la narrativa y la poesía, y su vínculo ambiguo con la idea de ficción. Por otro, las figuraciones de lugares y subjetividades que los recorridos por estas lecturas habilitan. Finalmente, los tópicos que rompen y los que diseñan los lenguajes emergentes. Esto nos conduce a la urgencia de resituar las estéticas contemporáneas locales abriendo un camino para pensar hacia dónde moviliza la escritura del presente.

A propósito de esto, quisiera referir a dos poetas, Mario Flores y Fernanda Salas, tomando algunas de sus producciones como referencia, pero descontando que varias son las poéticas que dejamos afuera y podrían alimentar este análisis. Además de escritores, ambos son importantes gestores de un circuito cultural alternativo en Salta que abre redes y espacios nuevos para la escritura local. Al andar por los pasos de sus palabras muchas veces es posible sentir cómo tiembla y se resquebraja el famoso *pacto de ficción*. Cuando se leen sus producciones la “regla” del *sujeto lírico* distanciado del autor real desde la que se debiera analizar la poesía, resulta incómoda. De repente invade la necesidad de aceptar que por esas páginas se construyen y reconstruyen sujetos reales, sujetos que cronican sin desentenderse de su existencia histórica en el mundo que habitan. Incluso, a veces, más que un *pacto de ficción*, parecieran proponer un pacto con la realidad. Por eso, creo conveniente abrir una posible puerta para descubrir en algunos de sus poemas la forma en que se infiltra la crónica como herramienta para develar lugares y subjetividades que no pueden decirse más que con la marca de la experiencia.

### **Mario Flores**

sólo dispongo de la visión de insecto  
para percibir  
el latido del mundo

Escritor oriundo de Tartagal, se ha dedicado con especial interés al “slam”, poesía hecha para ser leída en público. Sin embargo, ha divulgado también poemas en varios libros a través de editoriales independientes — principalmente *Cuaderno de Elefantes*, gestada por él mismo— y por medio de su blog ([magiacaracol.blogspot.com.ar](http://magiacaracol.blogspot.com.ar)). Sus poemas conservan, por un lado, esa voluntad de recuperar la oralidad y textualizar la presencia del cuerpo y, por otro, militan el ritmo de un carácter narrativo. Su perspectiva parece sobrevolar la ciudad que habita —que lo habita— y posarse de vez en cuando en alguna historia que lo escupe al piso *como una carta de amor pedaceada*, parafraseando a Castilla.

### **Borrosos pueblos**

#### **I (p.23)**

Desde aquí todo se ve lejos  
todo permanece cubierto por una capa de polvo  
en esta ciudad  
todo está teñido de barro y agua sucia  
todo se convierte en una fotografía en sepia que,  
aunque no te des cuenta,  
lleva años en un rincón sin copular con tus ojos.  
Nosotros somos personajes de esas fotografías,  
con los rostros de arena.  
El sol derrite el deseo y el tiempo, y todo  
momento es mediodía,  
cuando se ondula el mundo, como un vaporoso  
espejismo.

#### **II (p.23)**

Los borrosos pueblos se levantan como  
dormilonas bestias  
en medio del calor  
y estiran sus extremidades para desplazarse.

Sus breves puentes dividen las aguas y las palabras.

Los mangos se levantan en las esquinas dando sombra a los pibes que fuman base.

Un patrullero levanta el polvo más allá, dejándose aparecer como un arenoso fantasma, y huyen: simulan una sudorosa siesta teñida de amarillo.

Así, en su poesía encontramos, por un lado, esa “retórica del paseo urbano” de la que habla Julio Ramos, que va ensayando caminos y miradas de las múltiples ciudades que hay en la ciudad. Esa cartografía surge desde un espacio íntimo, personal y se desborda en la realidad con la que choca el poeta. Tartagal es su punto de fuga. Un territorio que también es Salta y viene cargado con sus propias experiencias, con sus formas de imponer la vida y la muerte.

En Tartagal llueve y todo es barro. todo es sombra.

Nos quedamos sin luz y todo es sombra.

El silencio reina y todo es sombra.

Estamos solos y todo es sombra

...

Tartagal se cae del mapa y todo es sombra.

...

Tartagal es el fin del mundo y todo es sombra.

Tartagal queda sepultado bajo el sol

y todo es sombra.

La visión de ese lugar tiene su propio radar. Los ojos no están posados sobre las luces, sino más bien sobre los puntos de vista alternativos en los que la perspectiva del insecto puede ubicarse. Por ejemplo, una historia que parece movilizar al pueblo, pero termina siendo un despojo de experiencia colectiva en apariencia insignificante. El cronista/poeta se queda mirando eso que sobra porque ya nadie lo mira.

En la esquina de la plaza  
un hombre montó un telescopio  
junto a un modesto letrero que rezaba:  
“vea el eclipse  
por un peso”.  
No nos acercamos demasiado,  
porque no era de nuestro interés ver eclipse  
alguno.  
Más interesante resultaba  
ver a quienes lo veían.

El “cronista lírico” se va formando en los textos como un observador de lo que no es noticia relevante ni paisaje deslumbrante del lugar, sino de lo que la mirada abstraída desecharía a la hora de dar entidad a lo reconocible. Las historias empiezan así a aparecer, minúsculas, intrascendentes. Finalmente, algo de la forma de vivirlas del poeta las vuelve reveladoras.

“chatarra espacial”  
*En la canchita de la otra cuadra  
amaneció una cosa humeante.  
Era una lata blanca que decía USA en uno de  
los costados.  
Los pibes más flasheros  
que tienen como catorce  
pero parecen de diez  
gritaron ovni, ovni, ovni  
durante toda la mañana.  
Ya nos vienen a invadir, decían  
hasta que se los llevaron las madres.  
Vinieron los bomberos, la policía  
un camarógrafo del canal  
los vecinos se amontonaron  
y todos querían ser el primero en hablar.  
Laura dijo que estuvo apretando con su novio  
como hasta las seis de la mañana  
contra la tapia de su casa  
y que cuando ya se estaban despidiendo  
vieron a la cosa blanca*

*cayendo envuelta en fuego  
y estrellándose en el área, cerca del arco.  
No hizo ruido pero me asusté igual, dijo.  
Nadie le creyó  
porque la Laura es una mentirosa de mierda  
versera  
y encima trola. Esa mina se para frente al  
paredón  
y dice: venga nomás el fusilamiento.  
No hay ninguno del barrio que no se la haya  
movido, o al menos eso cuentan.  
Uno de los bomberos agarró un caño  
y empezó a golpear la lata blanca  
para ver si se movía  
el muy bruto esperaba que hubiera un alien  
dentro.  
Nadie sabía qué hacer,  
no hay museo dónde llevarlo  
— en Tartagal no hay museos—  
y poco debe valer.  
Fíjate si tiene aluminio y lo vendamos, dijo uno  
queriendo hacer un chiste. No le dieron bolilla.*

*De a poco se fueron despejando  
la novedad había pasado y nadie había muerto.  
Noticia aburrida.  
Cuando todos se fueron me acerqué a la cosa  
esa  
que continuaba casi enterrada en la cancha de  
fútbol,  
quise ver alguna hendidura, abrir para ver  
pero todo estaba fundido, cerrado.  
Una de las chapas laterales decía USA  
junto con la banderita  
franjas rojas y blancas  
y estrellas en un fondo azul.  
El pedazo de algún satélite ajeno  
náufrago en la tierra.*

Tartagal queda registrada en sus palabras con todos sus desechos. La Tartagal del piquete, de la inundación, de la alienación es narrada desde las historias de sujetos que se cruzan en la vida del que cuenta —poeta, cronista o insecto— que toma fotos sensibles desde su vuelo suburbano.

Una hoguera grandísima, como el escupitajo  
de un dragón  
obstruye el paso.  
La ruta, esa línea gris que raya el campo, está  
cortada.  
Del otro lado, guardianes con los rostros  
cubiertos  
siguen amontonando palos y demás basura  
para reforzar la barrera.  
La ventanilla se empaña rápido y el humo  
negro inunda los pulmones.  
Son las doce, el sol empieza a derretir el  
mundo.  
Los guardianes, del otro lado de la muralla,  
parecen empezar a mutar con el calor.  
Se incrementa su furia, dicen que no se van a  
mover.  
Ese es el fin de la historia. Ninguna moraleja,  
ni solución.  
Solamente los animales muertos en la orilla de  
la ruta  
asándose a la hora del almuerzo.

Se levantaron carpas  
y en cada una  
había una familia tratando de burlar la  
tristeza.  
Las avenidas a oscuras  
eran zona cero.  
Como un ojo negro, en el medio de todo  
absorbiendo la materia.  
Camarógrafos cíclopes recorrieron Tartagal  
al derecho y al revés.  
Adoraban succionar los rostros

de los niños con los pies hundidos en el lodo.  
La ciudad se volvió un parque de diversiones  
apocalíptico y nuclear  
lodoso y lleno de enfermedades.  
Los dioses eran los cuerpos caídos.

La ciudad que reporta el poeta es un engaño, una  
trampa que esconde la muerte, la violencia y la soledad.  
Las historias de vida conducen a la muerte de los cuerpos  
o, lo que es peor, de las almas en los cuerpos que  
sobreviven.

Cuando amanece en Tartagal  
todo luce tan quieto.  
Como una criatura cálida, como una pequeñísima  
chispa inofensiva  
que luego desata el incendio.

Muchas veces, la estrategia es el detenimiento  
sobre historias personales ajenas, “mínimas”, que  
intentan encontrar, armar o desarmar algún sentido de la  
vida y de la realidad.

Catherina se mató cuando yo tenía quince...  
Esa noche sus padres la encontraron  
con las muñecas cortadas a lo largo  
y los brazos sumergidos en un fuentón...  
Su padre era español, creo que se volvió para  
allá  
a su país.  
Era ingeniero, ponele, algo así.  
La madre se dio al alcohol y a la pala.  
Hace poco la vi comprando verduras  
en una esquina  
la observé por la ventanilla de un bondi...

“Todos somos aviones contra torres”  
Constanza pide que la llamen Consti.  
No comía por tres días



y tomó veneno para ratas.

...

Sofi era bulímica  
vomitaba y volvía a comer su propio vómito  
para vomitar dos veces, con más asco.

...

Lucho perdió a su familia.  
Llevó a la hermanita a la pileta de la muni,  
en un minuto de descuido,  
cuando fue a comprar un pancho,  
la nena se ahogó.

...

Andy comenzó de a poco, a los doce.  
Los pibes de su cuadra le hicieron mierda el  
mate...  
Probó merca y no paró más  
y luego tomaba cualquier basura que le  
dieran...

...

Yesi se hizo evangelista  
y se volvió insoportable.  
El novio la había dejado  
de la manera más cruel...  
Entre el ruido de la pirotecnia  
me contó que andaba tomando unas pastillas  
que capaz eran las mismas que tomaba yo...  
Una noche de enero  
agarró todas sus pastillas  
y se las tragó junto con vodka...

...

Andrea ya no deja que nadie le hable de nada,  
sale al kiosco y se vuelve a meter.  
A veces le mando mensajes de texto  
pero sólo responde que no se siente bien.  
Se desmayaba en la escuela  
y las compañeras le hacían la vida imposible,  
gorda vaca, le decían...

La historia personal traza una vida, que es en parte del propio cronista, pero es también del resto. Él

experimenta, recorre y ve para tratar de decir la materia de la humanidad desde su punto de vista.

“Terror”

Silencio una vez más  
el mundo duerme  
y en la tele pasan videos por el aniversario del 11/S  
veo una y mil veces las torres cayendo  
en masas unánimes de humo cenizas papeles gentes  
los cuerpos amontonados  
y esos aviones estrellándose en sus ventanas  
visitas fugaces

yo estaba en la cama y el televisor estaba cerca...

es lo único que me acuerdo de ese año  
las torres cayendo  
de sexto grado sólo me acuerdo de Verónica  
esa chiquita gorda y judía  
a la que la maestra de religión la obligaba a rezar  
el padre nuestro.

“insomne”

lo único que atraviesa la noche  
es el ladrido de los perros.  
La madrugada es  
una bolsa de basura  
desparramada en la calle,  
como si las tripas de un ser  
hubieran estallado  
para contar una historia

...

Soy sólo yo  
y los perros ahí afuera  
batallándose el último hueso.

En la oscuridad del mundo  
las voces se acallan.  
Apenas el rugido de un auto a lo lejos.  
Apenas

el latido aletargado de una palabra  
intentando huir.

## **Fernanda Salas**

Aplastada en la senda peatonal  
algo detiene su paso.  
la mariposa sueña con la ciudad.

Fernanda Salas lleva varios años con una continua actividad de escritura que ha publicado en libros artesanales y hogareños —*Killa* es el nombre de la editorial que ella misma ha gestado— y en su blog literario ([amapolalunatica.blogspot.com](http://amapolalunatica.blogspot.com)). Lleva adelante una persistente tarea en el movimiento cultural y literario de Salta, especialmente entre los poetas más jóvenes.

En el caso de su escritura, se construye también una mirada particular: recorre caminos muy íntimos que van trazando el mapa de un cuerpo con las de las experiencias “lo sabes, es completamente cierto, / no hay más muerte que tener vagina en un mundo de penes”. El cuerpo femenino parece la síntesis de lo que diseña el mundo en esa vivencia subjetiva. La palabra busca dar testimonio de ese dibujo, de ese destino que se construye entre el sujeto y su realidad.

### **Síntesis del laberinto**

No hay lugar para mí  
aquí  
los espacios en blanco  
crecen

Todos los días  
a la misma hora  
tomo la pastilla

el mundo es un lugar demasiado oscuro

El oficio de cronista se intercepta con la vocación poética, de forma tal que se va recorriendo una posible ciudad proyectada desde esa subjetividad que encuentra en las palabras una forma de vivir, de entender, de soñar, de destruir, de libertad: “Voy a lamer tus calles Salta, /a encerrarme en tus costillas”. Una voz se va formando en la intuitiva forma de mostrar cómo se ve el mundo desde adentro de la casa, desde adentro, a través de la ventana “No tengo nada. / Sólo sé besar tus pies/y mirar por la ventana”.

el niño  
sube al cerro, mira

y se da cuenta  
que debajo de los adoquines  
hay una voz  
pobre voz

Da lo mismo por donde camino  
los lugares se repiten,  
las caras.

...

Alguien me dice  
cómo tengo que escribir un poema.  
Extraño la tele  
su ruido me acompañaba.  
En el patio escucho que en la casa de atrás  
hay una canilla que pierde.

Se trata de una literatura con alto grado de referencialidad, con el carácter testimonial de las vivencias del cronista que hace y rehace cartografías personales con sonidos, gustos y olores que vienen del deseo, pero éste surge del contacto con el mundo que habita.

“será siempre salta?”  
tampoco lo conozco

me lo contaron  
solo tengo sus imágenes  
prestadas  
no quiero nombrarlo

Pileta del baño  
Pileta de la cocina  
Pileta de lavar  
Pileta pelopincho  
Pileta de natación  
En estos valles las piletas abundan  
no entra él

ahora escucho olas  
y es raro estar en medio de los cerros y hacerlo,  
quiero salir.  
me llaman.  
ellas son mis sirenas,  
no las conozco  
aquí solo puedo decir mar  
y lo digo  
mmmmmaaaaaarrrrrrr

pero nunca es lo mismo

los cerros son bajos  
y, sin embargo,  
son olas negras  
inmóviles  
sedimentadas  
que no nos dejan ver más allá

aquí, dentro del pozo  
todo parece estar quieto  
sopla el viento, sí  
pero no mueve nada  
somos una isla  
sin mar  
si uno se pone un caracol en la oreja

(digo caracol por decir zapato o cualquier artefacto hueco)

Escuchamos murmullos

Son las olas  
Olas  
Sonidos que no trascienden  
Alguien quiere decir  
Alguien quiere hacer  
Arremeter  
Y se detiene  
Algo pasa

Eso de aferrarme  
no me sirve  
Voy juntando pedacitos  
Montones de recortes  
De lo que fui  
De lo que quise ser  
Y no llegue  
Y de qué sirven?  
Si va pasando  
Esta línea finita de sucesos  
Pasa  
Busco todas las palabras que tengo  
Y no alcanzan  
Porque nada puede sostener el recuerdo  
Nadie  
El poema que quiere ser poema  
Y siempre me van a faltar palabras  
para retenerte  
Olvido que estas en la puerta de mis ojos  
Siempre hay algo nuevo  
Algo vivo  
Que me lleva

En el centro de la isla  
La catedral rosa pastel  
sonando las horas fieles  
palmeras fieles

banderas fieles  
virgen bombo poncho  
remendadas las edades

pero yo  
Quiero orillas  
De agua  
De sal  
Donde mojar mis pies  
No éste  
Valle de lagrimas  
Pueblo  
que quiere ser ciudad

Esos mismos cerros que limitan los parámetros  
Con los que medimos  
Medimos amor  
Medimos  
Uno no imagina el fin  
De esta fingida isla  
No tenemos horizonte que mirar  
El cielo y el mar no se unen

El poema late debajo  
De mi piel escama  
Quiere salir  
Tregar los techos  
Tocar el cielo  
Gritar  
Muy fuerte  
Desarmarse en la espuma  
Quiere ser aire  
Quiere ser aire

Uno se pasa la vida juntando  
Recortes  
De vida  
Y la vida  
Se va  
Se borra  
Se

e s c a p a

Para finalizar la referencia a Salas, además de estas posibles lecturas de su poética en clave de crónica, la autora se encuentra actualmente escribiendo específicamente crónicas urbanas que publica de forma periódica en la revista *Rock Salta*. Esto alimenta la perspectiva de trabajo de una poeta que permanentemente está buceando por formatos de publicación y de géneros que se amalgaman a sus variadas formas de conexión con la palabra.

**Palabras finales: pilpintos y mariposas trashumantes a quienes llaman aquí poetas**

Recorrer Salta, reconocerla o descubrirla de la mano de escrituras actuales de la provincia, resulta una experiencia que nunca deja de abrir puertas para pensar el presente de este territorio. Esa excursión está posibilitada con frecuencia por ciertos tonos discursivos propios de la crónica que invaden estas producciones, de manera tal que conducen a abordar de un modo inevitable la forma en que las estructuras genéricas proponen alternativas para entender, no solo y evidentemente la literatura, sino también —y de forma bastante sugerente— el espacio o el mapa posible de nuestro territorio y las subjetividades que lo habitan.

Mucho se sabe y se sigue explorando sobre la crónica urbana como la forma de la narrativa en la actualidad, aunque particularmente en Salta la tendencia de la escritura de ese género parece no haberse abordado de forma sistemática por la crítica y los estudios literarios<sup>82</sup>. A propósito, existen dos asuntos para tener en

---

<sup>82</sup>De hecho, existen casos que atestiguan la escritura de crónicas tanto en los cánones literarios de Salta como también en producciones más



cuenta dentro del campo literario local que podrían influir en una probable dispersión o aislamiento de la escritura de la crónica con respecto al resto de los géneros canónicos tradicionales. Por un lado, los concursos literarios provinciales no han incluido la categoría “crónica” o *non fiction*, lo que impone una tendencia hegemónica —en 2017, por ejemplo, las categorías fueron poesía, cuento, novela, texto teatral, ensayo. Por otro lado, existe otra situación que particulariza y en cierto modo imprime un sello en algunas escrituras y es la posibilidad que brindan los nuevos medios de comunicación para hacer públicos los trabajos literarios. En este sentido, la escritura en blogs literarios o inclusive en muros de Facebook le abre al intercambio autor-lector un juego con la cotidianeidad novedoso. El autor ya no debe esperar un pacto editorial o una alternativa de publicación para dar a conocer su obra, sino que muchas veces con pulsar la etiqueta virtual

---

contemporáneas. Por ejemplo, tenemos crónicas y artículos periodísticos de Juan Carlos Dávalos; el caso de las crónicas escritas para el diario *El Intransigente* por Manuel J. Castilla —recientemente compiladas y publicadas por Alejandro Morandini en *El Oficio del árbol. Obra periodística de Manuel J. Castilla 1940-1969* (2013)—; se ha publicado también en 2013 el libro *A veintiséis manos. Crónicas periodísticas de Salta* bajo la coordinación de Daniel Ávalos —esta antología recoge las crónicas de once periodistas, los cuales fueron publicados por distintos medios de comunicación: las revistas *Rock Salta*, *Política y Cultura*, *Nexo*, *Intravenosa*; el semanario *Cuarto Poder* y el diario *El Tribuno*—; más recientemente, en 2016, el grupo de trabajo que coordina la Prof. Betina Campuzano en la cátedra de Literatura Hispanoamericana de la UNSa ha publicado una antología de crónicas denominada *Retratos y atmósferas urbanas. Recordando a Pedro Lemebel*, cuyos autores son todos estudiantes de la universidad; en abril de 2017, Santos Vergara sacó a la luz *Descolgadas del Muro. Crónicas de vida* donde recoge crónicas publicadas inicialmente en el muro de su Facebook; y Patricia Patocco publicó a fines de 2017 *Extraña y circular. Crónicas*. Todo lo nombrado obviamente se registra teniendo en cuenta sólo las crónicas que llegaron a publicarse en formato libro o libro artesanal. Sepamos que dejamos afuera los posibles casos que se filtran por la Web (las que publican en Facebook Héctor Cabot o Juan Vilarino, por ejemplo) o las que se inmiscuyen en otras ediciones de periódicos y no se registraron, al menos hasta ahora, de forma sistemática (está, por ejemplo, el caso de las crónicas policiales que escribe Luis María Gómez en su muy polémica revista de los casos policiales de Orán titulada *Fuera de la ley* o las crónicas que está publicando Fernanda Salas en la revista *Rock Salta*).

“PUBLICAR” puede ser leído. De manera tal que, en muchos casos, no se recurre a la instancia de publicación en imprenta. Cabría pensar que, quizás, la instancia del papel esté actuando como condición para la legitimación que no ha tenido la crónica en la crítica literaria de nuestra región hasta el momento.

La espontaneidad, la variabilidad de extensión y los tonos que presentan estas escrituras urgentes se mezclan entre poemas, microrrelatos, cuentos o incluso “pensamientos” que las redes sociales invitan a compartir. El carácter literario o estético de la “pluma” de los escritores que participan de dichos circuitos comunicativos pocas veces puede abandonarse por completo en las redes sociales. Posiblemente así, escritores que trabajan originalmente géneros como la poesía o la narrativa van tiñendo también su obra con ciertos tonos de la crónica, más cercana al material que circula en las redes. De esta forma, se van interviniendo las categorías de géneros. Evidentemente resulta insuficiente conservar los *géneros* como entidades estancas o tradicionales, cuando la crónica, por ejemplo, está planteando hibridaciones y novedades insoslayables.

De esta manera, algunos rasgos de esa urbanidad poética que se levanta del asfalto tras los pasos de los escritores fueron horadando las producciones locales. La crónica se presenta al escritor como un espacio de experimentación en donde este se deja escribir también por la ciudad de manera tal que se va generando una cartografía de fragmentos tan personales y desparramados como interesantes para pensar-nos.

Por lo demás, creo que se trata de escritores que son sujetos “raros”, extranjeros en sus biósferas, migrantes en sus propios cuerpos, reyes y pordioseros en sus palabras. Constructores y destructores de sus mundos. Van naciendo cuando ya empiezan a morir, como las mariposas. Viven o escriben para dar testimonio de lo que van dejando de ser, de su vida y de su muerte. Escritores versátiles, plásticos en varios sentidos e

inevitablemente, pues su escritura se moldea con la estructura de la incierta realidad.

## **Bibliografía**

- Ávalos, Daniel (Coord.), (2013), *A veintiséis manos. Crónicas periodísticas de Salta*. Salta: Milor.
- Campuzano, Betina (Coord.), (2016) *Retratos y atmósferas urbanas. Recordando a Pedro Lemebel*. Salta: Universidad Nacional de Salta.
- Cristoff, María Sonia (Comp.), (2006), *Idea Crónica. Literatura de no ficción iberoamericana*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Espinoza, Pablo, (2013), *No somos indies*. Salta-Jujuy: Killa y Almadegoma Ediciones.
- Falbo, Graciela, (Ed.), (2007), *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones al Margen.
- Flores, Mario (2015), *Nosotros niños mutantes*. Salta: Cuaderno de elefantes.
- \_\_\_\_\_ (2015), *Introspectiva de una hoja muerta*. Salta: Cuaderno de elefantes.
- \_\_\_\_\_ (2017), *Poesía para pasajeros urbanos con auriculares*. Salta: cuaderno de elefantes.
- \_\_\_\_\_ (2017), *Manual de origami*. Salta, cuaderno de elefantes.
- \_\_\_\_\_ (2017), *Cuando llegue el fin de los tiempos*. Salta: Almadegoma ediciones.
- Jaramillo Agudelo, Darío (Ed.) (2012), *Antología de crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Morandini, Alejandro (Selección, prólogo y notas) (2013), *El oficio del árbol. Obra periodística de Manuel J. Castilla 1940-1969*. Salta: Fondo Editorial.

*Eslabones de la memoria reciente*

Patocco, Patricia, (2017), *Extraña y circular. Crónicas*. Salta, Artenautas.

Salas, María Fernanda, *Síntesis del laberinto*. Salta: Ediciones Killa.

\_\_\_\_\_ (2011), *Elementos*. Salta: Killa Producciones.

Vergara, Santos (2017), *Descolgadas del muro. Cónicas de vida*. Orán (Salta): Ediciones del Trópico.

## **La Linda, desde las pestañas postizas**

LOURDES AGUSTINA MACCHIAS  
*Universidad Nacional de Salta*

Desde mi pieza escucho la cancioncita del programa más visto por todos en mi casa: “Caso Cerrado” de la señorita Polo. Suele ser mi alarma de todos los sábados que me indica que ya debo partir al trabajo. *Salta, tan linda que enamora*, dice una parte del cole, de esos grandes que están adornados por paisanas y gauchos a caballo. Es el slogan refrito que nos vende ante el mundo. El turismo es una de las fuentes de trabajo más practicadas por los salteños y yo me incluyo. Soy una bailarina de peña que reniega de no tener un sindicato de bailarines, ni un sueldo fijo, ni obra social, ni futuro asegurado, y por eso ahora me dedico a las Letras. Desde que empecé en este universo del turismo me llamó mucho la atención, aunque sea demasiado obvio, que siempre se muestra el lado “bonito” de Salta. Siempre se “propagandió” el lado A del casete, la parte que suena más agradable, como diría Pedro Lemebel del Santiago neoliberal, se refuerza el estereotipo vendible de la región. ¡Y, por supuesto! Así un tour de viaje no incluiría aquellos lugares y terrenos como la pobreza, la discriminación y la violencia, esos que yo sí transito cada fin de semana camino al espectáculo, digo, al trabajo.

Por un cráter en el asfalto me entra delineador negro en el ojo y comienzo a lagrimear. Una señora de pelo color nieve como el *apu*, me mira preocupada por mi lágrima o quizás observa detenidamente, tanto que me pone nerviosa, el espectáculo de arte en vivo: “maquillaje en movimiento”, talento que practico antes de entrar a la peña, al son de la cumbia del chofer y del trajín del bondi.

Primera parada ya una vez en el macrocentro, la Pellegrini. Aprovecho que el cole está quieto y me pinto los labios de color rojo pasión, “bien fuerte para que pueda apreciarse desde el público”, me enseñó una bailarina

hace algunos años atrás. Carmesí cual esos martillos que cuelgan de las paredes de los colectivos, en medio de las ventanas. Tienen escrita una leyenda debajo, “en caso de emergencia, rompa el vidrio con el martillo”. Están clavados de una forma que, si te ponés a pensar, en algún accidente uno se demoraría más en sacar el martillo que en llegar al cielo. Pero este no fue el caso del prematuro asesino de quince años quien desbordado de pepa y alcohol arrebató la pícara y rebelde vida de otro como él. En este mismo lugar, en el transporte público en plena madrugada de un sábado. Este viaje se convirtió en uno al cielo y no en el regreso a su hogar. Hoy forma parte de los numerosos álbumes de los pibes retratados en tanques o paredes grandes. Muros del “prohibido olvidar” donde sus amigos les brindan homenaje sabor a vino en caja y a ritmo de Damas Gratis. Todos lo apuntaban con el dedo prejuizgador al que se convertía en el más temido de la cuadra. “Menos mal, un negro menos”, “vago, no estudiaba, choriplanero”, decían. Lo descartaron muy temprano de la sociedad.

Segunda parada, guardo el labial y saco el espejo. Su reflejo me muestra el grafiti que se encuentra en la pared de un edificio tipo colonial que adorna las calles del centro, “Quiero morir bailando cumbia”. Frase que tarareaba el Pipa mientras a veces me acompañaba en el trayecto de la parada a la peña. Tiene trece años. Lo conocí cuando apenas tenía nueve y tenía toda una responsabilidad en su espalda: volver a casa con plata. En todos los encuentros me contaba algo nuevo: alguna aventura, algún descubrimiento, como el amor, por ejemplo. Está, o por lo menos hasta esos momentos estaba, profundamente encantado por una de las promotoras que se para afuera de Macondo. Una vez me contó con semejante picardía y felicidad en su voz que lo habían hecho pasar a la bandera a la salida de la escuela por haber hecho un afiche del sistema digestivo. Ahora con el pucho en la mano camina a mi lado renegando porque tiene que devolverle plata a Tuca porque le habilitó algo de

porquería el fin de semana pasado y aún no le pagó. No importa la cantidad de veces que me convierta en oradora de sermones, ya no me escucha ni me quiere escuchar. La Balca y cualquier lugar con mucha gente es su lugar de trabajo. Como un nómada urbano deambula hasta altas horas de la noche, a veces con una bolsa de medias, otras con una caja de bombones y algunas noches se fía en la ayuda divina de una estampita de San Expedito, el santo de las causas urgentes.

Próxima parada y ya casi termino con el empastado de mi máscara. Sólo un poco más de rubor y ya casi estoy lista. Siempre acostumbro a mirar por las ventanas los carteles de propagandas de boliches, de bandas que vienen a tocar, o de algún curso de idioma. Algo así como cuando estás en el inicio del Facebook y pasas el dedo de abajo para arriba para matar el tiempo. Una noche, camino a casa, detrás de mí, retumbaba un eco molesto, no se entendía nada. Era débil como una pluma sin fuerza hasta que pude entenderlo: “Já, el carnaval de los maricas”, decía un chico con facha varonil y un peinado cuadrado cuando pasábamos por Parque La Vega y visualizábamos todos los pasajeros una tira larga de posters invitando a la marcha del orgullo gay. Inmediatamente pensé cómo iba a ir vestida a la fiesta de la igualdad y la libertad.

Sonaba una zamba carpera en la radio del chofer y mis pies se movían como en el carnaval. ¡Por dios! En esa época del año me olvido de los libros, de los apuntes, de las lapiceras y me convierto en la mismísima Telesita. Guardo el rubor y me coloco las pestañas postizas para agrandar mi mirada, hacerla más amplia (y crítica), el momento más difícil de todo el proceso del maquillaje. Tengo mucho público esta noche en el cole porque además de la señora, un pequeño observa cómo mi cara cambia rotundamente desde que me senté. El pequeño me mira mucho por alguna razón, *qué se yo ¿viste?* Me encanta ese tango. En realidad, me gusta la idea de estar loca. A veces es necesario estar un poco *piantada*. En fin, a ponerme el

vestido, los zapatos y un pañuelo en mano porque el espectáculo sigue y debe salir churito porque esa persona que está sentada aplaudiéndome pagó una suma bastante alta de dinero por el sólo hecho de estar sentada ahí. Y es mi trabajo que lleve grabado en su retina el recuerdo de una zamba bailada a la usanza salteña.



## **Cuando los diablos bajaron del cielo**

SANTOS VERGARA  
*Cuadernos del Trópico*

Era el primer día de carnaval, el “desentierro” que le dicen. Desde todos los lugares del país y del planeta habían llegado los visitantes en vehículos propios, en colectivo, en moto, en lo que se pudiera. Porque ese día todos los caminos llevaban a Uquía (Jujuy), “en donde bajan los mejores diablos de la Quebrada”, decían. Nosotros que andábamos a pie, hicimos el trayecto Humahuaca-Uquía en un taxi con la misma curiosidad de todos: ver el famoso descenso de los portadores de la alegría. Los callejones del pueblo esa tarde eran ríos humanos, una procesión afanosa avanzando hacia lo alto, entre antiguas casas de adobe, buscando la mejor ubicación en el escenario natural para presenciar el gran espectáculo.

Nosotros, curiosos sin remedio, nos hicimos tiempo para recorrer la placita con sus muestras de cocina regional, adquirir algunas artesanías y visitar la histórica iglesia, con su altar bañado en oro y sus paredes repletas de imágenes de ángeles arcabuceros, reliquias de la pintura cuzqueña, memoria del tiempo de la colonia. Mientras tanto, la multitud continuaba subiendo por los callejones y ocupando la gran tribuna natural, esperando el gran acontecimiento.

Llegamos al lugar, agitados por el esfuerzo de la subida, en el momento mismo en que los diablos hacían su aparición en la alta cresta del cerro blanco y la banda de la comparsa iniciaba su música. Una ovación brotó de la multitud agolpada en la extensión del paisaje.

Por la ladera del cerro empezaron a descender los diablos, como si se descolgaran del cielo, totalmente visibles a nuestros ojos, pese a la distancia. Acaso eran más de doscientos. Bajaban cantando y bailando, batiendo banderas y plantas de chacra, haciendo sonar sus pitos y

cascabeles, con la fiesta prendida en sus cuernos rojos, mientras el sol de la tarde se astillaba en sus múltiples espejitos prendidos a la colorida vestimenta, movidos por la danza. De talco, harina y gritos jubilosos se llenaba el aire, mientras la música de la banda tradicional de música iba y venía por el paisaje empujada por el suave viento. Cerro abajo, pisaban tierra los primeros diablos del carnaval y la multitud los saludaba con nuevas ovaciones.

Luego vino la ceremonia del desentierro frente al palco oficial, sacando a luz un colorido muñeco de trapo con la forma de diablito, que en otros lugares suelen llamar “Pujllay”. Con esa imagen en alto y la comparsa en la plenitud de su baile, el carnaval entró por las calles del pueblo, con una multitud de turistas y parroquianos por detrás. Así llegó la típica fiesta de la Quebrada, una versión propia del carnaval, dispuesta a quedarse por nueve y bulliciosos días.

Desde nuestra ubicación, con la emoción en ascenso, pudimos mirar aquel espectáculo, sin emitir palabras, porque ninguna palabra cabría por sí misma para dimensionar el tamaño de nuestra vivencia. Para nosotros fue mucho más que un simple espectáculo del carnaval. Identidad, tradición, paisaje, sincretismo, América profunda, país interior, fueron los conceptos que pasaron velozmente por nuestro pensamiento, sin que ninguno sirviera para definir acabadamente aquel acontecimiento.

El regreso a la antigua ciudad de Humahuaca fue otra historia. Largas horas tuvimos que esperar en un costado de la ruta para abordar un transporte. Eran miles de personas haciendo cola, mientras los vehículos avanzaban a paso de hombre por la ruta, tanto de ida como de vuelta, sin levantar a nadie; desde los cerros bajaba la noche gélida en la forma de un vientito cortante. Pero volvimos a la ciudad y estuvimos contentos, dispuestos a continuar disfrutando y aprendiendo de la rica cultura quebradeña.

## **Antorchas. Otras masculinidades**

PATRICIA PATOCCO  
*Artenautas*

—Cuchichean a puertas cerradas. Corre el agua, rien, charlan y vuelven a reír.

El padre le pasa al hijo la técnica: “Ahora así, hacia arriba...; la espuma por acá, ojo con los labios...; no tan fuerte, fijate acá que quedó desprolijo...”

Uno a uno, todos los secretos del ritual. Tan simple, tan sencillo.

Primera afeitada y ese día quedará por siempre guardado en su memoria. Hasta que lo olvide y cada movimiento se transforme en algo automático de cada día. Pero volverá, regresará a su memoria cuando le toque enseñar a algún otro, quizás a un hijo.

—Domingo en la plaza. Van juntos, el niño cae y retoma el equilibrio, un esfuerzo más y ya sale. De tanto insistir, la pedaleada sale pareja y es una y otra vuelta pero vuelve a caer y otra vez arriba. Su papá camina, sostiene, corre, transpira como loco y grita alborozado cuando por fin el círculo perfecto se prodiga en la alegría de ambos. Cada domingo repetirán el paseo en bicicleta. Aún muchos años después, con el padre muerto y él viviendo tan lejos de aquellos bosques de Palermo, la sensación del viento en la cara y la alegría, junto a su papá seguirán en su memoria.

—El muchacho llega cansado el sábado a la siesta. Reparte gaseosas y es pesado el trabajo, pero es “padre soltero” y su hijo juega al fútbol esa tarde así que ahí va. Lo sube a la moto, junta las camisetas en la bolsa y como no tiene carga en el celular va a lo de los amiguitos, casa por casa, avisando del partido. Lo deja en la cancha y cuando están todos se va un rato para dejarlo estar... ya tiene diez años... pero antes que termine el partido vuelve y se queda ahí, sentado en su moto... observando de lejos. El chico nunca lo olvidará.

Construcciones domésticas que moldean indelebles “santo y seña” de otras formas de la virilidad. Esas que no se arman a cachetazo limpio, ni en el prostíbulo, ni junto al alcohol.

Otras masculinidades.

Esas necesarias para deconstruir las estadísticas del horror, que señalan que en mayo de 2017 ingresaron casi mil nuevas causas por hechos de violencia familiar y de género a los juzgados específicos y diez mujeres perdieron la vida en la provincia de Salta a manos de un hombre.

¿Y si faltara ese poco de ternura entre padres e hijos varones? Entre otras muchas cosas, claro... Pero. ¿y si fuera la ternura la que, como una antorcha, pudiera pasarse de padres a hijos? La del compartir, de estar cerca, de enseñar a ser hombre.

Ceremonias repetidas. Fraternidades de padres e hijos que se graban en la memoria del corazón, ese mapa con brújula, con el que luego armarán otro futuro.

Es urgente.

## **Los nuevos cruzados de la salteñidad\***

DANIEL MEDINA  
*La Gaceta Salta*

Para el 31 de octubre, la parroquia de Rosario de Lerma convocó desde sus puertas a una marcha denominada “la noche blanca”, para oponerse a los festejos de Halloween y defender la salteñidad. Todo pueblo es más de lo que parece ser. A veces, la única forma de poder observar más allá de las apariencias y máscaras cotidianas es conocer los dioses que los integrantes de esa sociedad han creado.

La clave para entender el municipio de Rosario de Lerma está en el interior de su parroquia: la virgen tiene un sombrero negro y un poncho salteño. Sobre la mano derecha mantiene un rosario y sobre la izquierda, además del niño Jesús (vestido con la indumentaria de gaucho), sostiene, firme y amenazante, un rebenque, ese látigo corto utilizado por los gauchos para azuzar a los caballos pero que también sirve como un arma: suplía al facón en los combates en los que la sangre no se hacía necesaria. Esa virgencita es creación nuestra, pues, “no la va a ver en ningún otro lado”, dice, con orgullo, la mujer que atiende en la secretaría-caja de la iglesia, donde, en medio de estampitas y pósters de santos, se destaca un cartel que explica: “Misa: treinta pesos; Bautismo, treinta pesos; Casamiento, setenta pesos”. La mujer me ofrece una estampita: “Solo quince centavos, don, para que la conozca más mejor”.

Cada santo cumple un rol. Es creado a imagen y semejanza de sus creyentes. Y por eso toda sociedad se expresa a través de sus dioses: consciente o

---

\* Una primera versión de esta crónica se publicó en *Cuarto Poder* el sábado 8 de noviembre de 2009 y luego fue compilada en Avalos, Daniel (comp.) (2013), *A veintiséis manos. Crónicas periodísticas de Salta*. Salta, Ediciones El Cuarto.

inconscientemente, desnuda su representación del mundo.

En el reverso de la imagen de la virgen está la oración, esas palabras permiten reconstruir a la perfección la ideología del creyente y, también, conocer qué función se espera que cumpla dentro de la comunidad. “Madrecita donosa, que labraste con esmero el fruto de la vida, ampara al hombre laborioso y sufrido del campo. Cobija con tu poncho rojo... Intercede para que la gracia del creador se derrame entre los benditos dedos del Changuito que acunan tus brazos, sobre campos, tambos, huertas y ganados”, dice en la primera parte. Parece escrito por un hombre de campo —al menos se busca ese efecto—, que rápidamente se muestra como temeroso del paso del tiempo: “Ayúdanos, para que el estandarte que levantamos de la paz y del respeto, sea tan fuerte como el trenzado que hacemos con los tientos. Que seamos valientes en la fe y dignos defensores de la cultura y tradiciones de nuestro suelo, para que no se pierdan”.

Está claro: la virgen gaucha ha sido creada para anclar el tiempo. Pese a que, en la misma oración, el penitente se queja de la pobreza, lo que le pide a la virgen es que nada cambie. El rebenque en la mano izquierda es una amenaza latente: porque los habitantes de Rosario de Lerma necesitan recordar que hay un castigo y por eso no deben transgredir. Y, sin embargo, transgreden.

### **Brujo shop**

Aunque en la oración se le pide a la madrecita Gaucha que suplique a Tata Dios para que ablande los corazones endurecidos por “ideologías inhumanas del consumismo”, afuera de la iglesia este 31 de octubre padres y criaturas atiborran los negocios que venden disfraces, porque es el día de Halloween y también el de La Noche Blanca de Todos los Santos: una especie de anti-Halloween.

La rivalidad entre las dos celebraciones se percibe en las vidrieras de estos comercios. En las mismas

tiendas en las que se venden trajes, máscaras y tridentes para Halloween, hay alitas de ángel, coronitas y vestiditos de santos para “la noche blanca”.

La proporción de distribución en los comercios es de un ochenta por ciento contra un veinte por ciento, a favor de “esa cosa que hacen los yanquis” (palabras de una policía de tránsito). La gente compra mucho más los artículos de Halloween, “y eso que las máscaras están a treinta y cinco pesos y los tridentes quince pesos, mientras que las alitas no pasan de los diez pesos”, explica una joven vendedora. Reconoce, sí, que en comparación con el año pasado las ventas han caído un poco, pero lo atribuye a la crisis económica y a que “si yo le compré a mi chinita una máscara de esas tan caras el año pasado, más vale que este año se la hago poner de nuevo, no voy a estar comprando otra, pues”. Inmediatamente la mujer trata de venderme unas telarañas gigantes, con el arácnido incluido que penden sobre el techo: “Además se recicla: le saca el bicho y sobre el árbol de navidad la telaraña pasa como nieve”, me dice.

“La noche blanca”, bajo el lema “Recuperemos nuestros valores”, es un evento convocado por la parroquia, en la que los chicos del pueblo, vestidos todos de blanco o disfrazados de algún santo, marchan de una iglesia a otra: el objetivo de la caminata no es otro que oponerse a Halloween. “Es una alternativa para recuperar valores y costumbres que nos identifican. No es sano salir vestidos de diablos y demonios pidiendo golosinas cada vez que se toca la puerta de un hogar. Puede ser divertido, pero su significado dista mucho de nuestras creencias y tradiciones... Quizás no saben su origen y real devoción. Pero ya tenemos antecedentes de veneraciones excéntricas que han calado hondo en nuestra sociedad”, manifestó a *El Tribuno* Javier López, la cara visible de la organización del evento.

De este líder de la cruzada por la salteñidad solo se sabe que es integrante de un grupo parroquial y de una

murga, y que brinda un taller artístico con el muy salteño nombre de "Brujo Shop".

A nadie le parece extraño que se pretenda defender la tradición, inventando una que hasta hace dos años no existía: "la noche blanca." La iglesia arriesga un cambio para tratar de que nada cambie.

### **Dulce, treta o rebenque**

Empieza a oscurecer y ya hay criaturas golpeando puertas y pidiendo dulces. "Esa triste imagen de niños correteando en las calles, perturbando con sus disfraces de duendes, fantasmas y horribles demonios, solo para pedir golosinas a los vecinos no es una buena costumbre, más bien es extremadamente peligrosa", ha dicho el hombre de la parroquia. ¿Por qué "triste"? A los chicos se los ve más que felices, dentro de un juego, alejados de otro fantasma, mucho más concreto y posible, que acecha en estos valles: el trabajo infantil.

Apenas asumió en 2007 el gobernador Juan Manuel Urtubey manifestó que la erradicación del trabajo infantil de los ámbitos rurales era una cuestión "innegociable". En la misma semana, la entonces Ministro de Trabajo, Nora Jiménez, reunida con representantes del sector Tabacalero, bajó el tono del anuncio del primer mandatario salteño y prometió que no habría ningún tipo de persecución. Explicó, además, que el plan de erradicación calificado de "urgente", en realidad iba a llevar mucho tiempo, que se harían avances paulatinos, para llegar recién al 2010 con la total anulación de la explotación de las criaturas.

Los municipios tabacaleros, como Rosario de Lerma, son los que más respaldan el trabajo infantil. Hasta hace poco, la página web de la Cooperativa de Productores Tabacaleros de Salta (COPROTAB) tenía links en los que se esbozaban argumentos a favor de continuar con este régimen. Y la revista ABC, la equivalente local a medios como "Gente" o "Caras", donde se muestra a las "nobles" familias de la provincia, realizando importantes



actividades (como jugar al tenis o al polo, tomar sol en Miami, ir a un festival de doma, etc.) también usó la excusa “cultural” para avalar la explotación de niños en los campos, campos que tan buenos réditos les han dejado a las nobles familias salteñas<sup>83</sup>.

Sin embargo, lo más graves es que en el último mes legisladores e intendentes abogaron directamente a favor del trabajo infantil y reabrieron un debate perimido siglos atrás. El jefe comunal de La Merced, Juan Ángel Pérez, dijo por *AM 840* que "los niños deberían volver a trabajar en las fincas del tabaco", como medida para detener el vandalismo y la delincuencia juvenil. Según opinó el jefe comunal (PJ), "se tendría que liberar el tema del trabajo infantil y darles a los chicos horas de labores en las fincas. Porque el trabajo no los va a matar, contrariamente les van a enseñar a trabajar". En

---

<sup>83</sup>En agosto de 2007, la revista *ABC* publicó un editorial titulado “Día del niño campesino”. Un fragmento: “No podemos hacer valoraciones negativas sobre el trabajo infantil sin tener en cuenta las condiciones concretas en las que viven los niños que trabajan. Sin negar o esconder los problemas que enfrentan en sus trabajos, los niños campesinos realizan tareas productivas, pero, además, recogen experiencias de sus padres, los hace ser responsables, aprenden a defenderse, a ser independientes, a ganarse la vida e integrarse a ella, prepararse en un oficio y a ser alguien en la vida. El trabajo en sectores públicos, a pesar de los peligros que tiene, puede abrir espacios sociales que los niños no encuentran en otros lugares, quizá, ni en la propia familia.

No sólo porque no les queda otra salida, sino porque forman parte de culturas rurales como la andina, donde el trabajo es valorado como algo útil y tiene raíces profundas en la educación indígena, que reconocen la labor como elemento positivo de socialización y educación de las nuevas generaciones y con lo cual el niño se integra a la comunidad y gana su respeto.

En la ciudad casi no existe una cultura de trabajo que incluya a los niños. Todos sabemos que la tasa más alta de desempleo se registra entre los jóvenes de 15 a 25 años exponiéndolos al incremento de la violencia familiar, la drogadicción, el alcoholismo y las conductas antisociales que terminan siendo el final inexorable de un circuito social de marginación [...]”.

consonancia con el Intendente, diputados de los departamentos tabacaleros defendieron en la Cámara Baja la conveniencia del trabajo infantil como paliativo para "alejar a los niños y adolescentes del flagelo de las drogas". El legislador por Campo Quijano, (Partido Renovador de Salta) Carlos "Querubín" Sosa, dijo que él trabajó de chico en los campos de tabaco y que "sin embargo acá me ven, fuerte, no me afectó en nada y soy lo más honesto posible". Adhirió a estas expresiones Omar Soches López (PJ), para quien es nocivo que los chicos "anden deambulando por el pueblo y ahí es donde aprovechan los dealers". A la propuesta se sumaron otras voces, como la del director de la Junta Arquidiocesana de la Catequesis del Arzobispado de Salta, Arturo Gómez Augier: "Entre que estén delinquiendo y haciendo cosas que no están bien, es preferible que trabajen<sup>84</sup>". Y el conductor radial Martín Grande sacó de la galera esta diferenciación: "Lo que hace mal es la explotación infantil, que es muy diferente al trabajo infantil", expresó.

Los chicos que ahora están en la plaza, ajenos a todo este debate, siguen jugando, mientras a unas cuadras de ahí, en la cancha de básquet del Parque Evita, se empieza a gestar la contramarcha de los santos. Las estrategias de captación son interesantes. Los cristianos han entendido que uno de los factores que hace tan atractivo a Halloween para los chicos, además de los disfraces, son los dulces gratis. Y es por eso que con bombos y platillos los organizadores de la noche blanca anuncian que como premios a los participantes que se anoten les regalarán caramelos, chocolates, pochoclos, chupetines, de todo. Y ni siquiera tienen que salir a buscar un disfraz: en el medio de la cancha, en una caja gigante, hay decenas y decenas de elementos para prestar.

---

<sup>84</sup>Como se puede ver, el eje del debate se construye a partir de una falsa dicotomía: o drogas o trabajo infantil. Por qué no droga o escuela (ya que este gobierno plantea el cierre de Hogares escuelas en la provincia); droga o deporte. O drogas vs. comedores infantiles, etc.

—¡Chucho! ¡Chucho, tengo unas alas para vos!, grita, desahogada, una de las organizadoras. Pero Chucho, que tendrá unos ocho años, no se despega de las piernas de su padre y no hace ni el ademán de acercarse a la mujer. Finalmente, ella se acerca, sin las alas, pero con un vestidito blanco. La expresión de horror en la cara de Chucho ante la posibilidad de tener que ponerse el vestidito se vuelve casi inocultable. El padre parece darse cuenta porque explica, con cierta culpa, que no van a poder participar. “Tenemos que hacer unas cosas”, dice el hombre y un enorme alivio se plasma en la cara de Chucho.

Hay santos para todos los gustos. Uno, visto desde atrás, con una capucha blanca puntiaguda, parece del KuKluxKlan. Hay un José y una Virgen María con un bebé de plástico en las manos, varias Santa Ritas, un San Expedito, un San Roque, dos o tres San Franciscos y ángeles diminutos por todas partes. Un perro, atraído por los caramelos, olfatea la pierna de uno de los ángeles. “Salí de acá, perro choto”, dice el serafín y le da un puntano al cazchi, que se aleja, cola entre las piernas, tras haber despertado la ira divina.

Son las ocho y media y todavía esperan a Javier López, que ya está llegando de la otra iglesia, micrófono en mano, sobre un acoplado de camión tirado por una cuatro por cuatro roja, junto a un guitarrista y dos cantantes, y seguido por dos decenas de santitos blancos y transpirados que corren tras el rodado. Además de los chicos, participan con sus disfraces muchos adultos. Lidera a todo el grupo López que recupera energías: ha venido cantando y alentando a los fieles y ahora le toca organizar la etapa final. De la nada, como caídos del cielo, aparecen más angelitos y la marcha en la que no se esperaba más de cien participantes, de repente ocupa casi una cuadra entera (sin llegar a los tres mil que los policías, a ojo de buen cubero, calcularon para un medio provincial. Se sabe: en Rosario de Lerma, los policías son como los chicos: no mienten, exageran).

Toman aire, y agua y vuelven a arrancar. La marcha va despacio. López arenga desde el suelo, mientras en el acoplado siguen con las canciones cristianas. Por momentos, López parece el animador de un boliche. Marca los movimientos: las manos arriba, aplaudan todos, a ver ahora solo los chicos... ahora las nenas. Desde las ventanas o sentadas en los zaguanes de sus casas, algunas personas aplauden; pero la expresión que predomina en los rostros es de fascinación: solo nos fascina aquello que nos atrae y al mismo tiempo nos paraliza, nos produce espanto (las criaturas, por separado, así vestidas, generan ternura, pero el conjunto suscita otras sensaciones).

El momento de la verdad se produce en cercanías de la plaza donde Halloween se viene desarrollando en plena forma. Desde la esquina más cercana a la iglesia, Drácula, el pirata Barba Negra, Frankenstein y La Muerte miran con horror la cercanía de la manifestación. “Huyamos, mamá”, le dice el aterrado Drácula, que no debe medir más de un metro y aun así es el más alto de los monstruos. El pirata contempla su espada de plástico y reniega de su inutilidad. No va a pasar nada, le dice la mujer a su hijo y le pide que se quede, pero apenas mira hacia la marcha parece asustarse. “Sí, nos van a cagar a patadas, mamá”, dice el vampiro, ya espantado. La mujer no responde, se limita a emprender la retirada, casi corriendo, tras las criaturas hacia el centro de la plaza. De la misma manera reaccionan tres brujitas adolescentes, que no saben muy bien donde esconder las calabazas.

Pero no hay violencia y los dignos defensores de nuestra tradición ingresan a la iglesia y allí reciben, triunfantes, bajo la atenta mirada de la virgen gaucha, la bendición del párroco, por los excelentes servicios prestados en defensa de la salteñidad.

El género es un territorio siempre fértil para las discusiones formales que intentan desandar la compleja trama donde se cruzan lo biográfico, lo testimonial y las narraciones orales; lo íntimo y lo público; la literatura y el periodismo; eso que por convención denominamos como “real” y los recursos de la ficción. La crónica pone en jaque las posturas cristalizadas mediante las cuales se identifica “lo verdadero” con “lo real”, y la ficción con lo literario; personajes y narradores se sitúan en el relato desde la ambigüedad que supone el anclaje al referente y su representación textual.

De ahí que la crónica nos convoque y nos siga interpelando. A diferencia de otros eventos académicos donde el género parece estudiarse sobre una mesa de disección, el encuentro ha sido una auténtica celebración de la crónica en sus más diversas y siempre mutantes formas: del periódico al libro, del libro a la Web, de la Web a las pantallas de los televisores. De las formas canonizadas a los discursos emergentes, de los centros hegemónicos a las periferias donde la crónica ha sabido abrirse paso.

ANA MARÍA CHEHIN Y EXEQUIEL SVETLIZA