

La crónica, ornitorrinco de la prosa

Juan Villoro

La vida está hecha de malentendidos: los solteros y los casados se envidian por razones tristemente imaginarias. Lo mismo ocurre con escritores y periodistas. El fabulador «puro» suele envidiar las energías que el reportero absorbe de la realidad, la forma en que es reconocido por meseros y azafatas, incluso su chaleco de corresponsal de guerra (lleno de bolsas para rollos fotográficos y papeles de emergencia). Por su parte, el currido periodista suele admirar el lento calvario de los narradores, entre otras cosas porque nunca se sometería a él. Además, está el asunto del prestigio. Dueño del presente, el «líder de opinión» sabe que la posteridad, siempre dramática, preferirá al misántropo que perdió la salud y los nervios al servicio de sus voces interiores.

Aunque el whisky sabe igual en las redacciones que en la casa, quien reparte su escritura entre la verdad y la fantasía suele vivir la experiencia como un conflicto. «Una felicidad es toda la felicidad: dos felicidades no son ninguna felicidad», dice el protagonista de *Historia del soldado*, la trama de Ramuz que musicalizó Stravinski. El lema se refiere a la imposibilidad de ser leal a dos reinos, pero se aplica a otras tentadoras dualidades, comenzando por las rubias y las morenas y concluyendo por los oficios de reportero y fabulador.

La mayoría de las veces, el escritor de crónicas es un cuentista o un novelista en apuros económicos, alguien que preferiría estar haciendo otra cosa pero necesita un cheque a fin de mes. Son pocos los escritores que, desde un principio, deciden jugar todas sus cartas a la crónica.

En casos impares (Josep Pla, Álvaro Cunqueiro, Ramón Gómez de la Serna, Salvador Novo, Alfonso Reyes, Roberto Arlt), publicar en periódicos y revistas ha significado una escritura continua, la episódica creación de un libro desbordado, imposible de concluir. Para la mayoría, suele ser una opción de Lejano Oeste, la confusa aventura de la fiebre del oro.

Tal vez llegará el día en que los periódicos compren la prosa «en línea», a medida que se produce. Sin embargo, desde ahora es posible detectar la casi instantánea relación entre la escritura y el dinero, economías de signos y valores. Nada más emblemático que el hecho de que el poeta Octavio Paz trabajara en el Banco de México quemando billetes viejos, Franz Kafka perfeccionara su paranoia en una compañía aseguradora y William S. Burroughs escogiera el delirio narrativo en respuesta al invento del que derivaba la fortuna de su familia, la máquina sumadora.

La crónica es la encrucijada de dos economías, la ficción y el reportaje. No es casual que un autor con un pie en la invención y otro en los datos insista en la obligación del novelista contemporáneo de aclarar cuánto cuestan las cosas en su tiempo. Sí, la idea es de Tom Wolfe, el dueño de los costosos trajes blancos.

Estímulo y límite, el periodismo puede ser visto desde la literatura como el boxeo de sombra que permitió a Hemingway subir al ring, pero también como tumba de la ficción (cuando el protagonista de *Conversación en La Catedral* entra a un periódico, siente que compromete su vocación de escritor en ciernes y ve la máquina de escribir como un pequeño ataúd en el escritorio).

Comoquiera que sea, el siglo xx volvió específico el oficio del cronista que no es un narrador arrepentido. Aunque ocasionalmente hayan practicado otros géneros, Egon Erwin Kisch, Bruce Charwin, Álvaro Cunheiro, Ryszard Kapuscinski, Josep Pla y Carlos Monsiváis son heraldos que, como los grandes del jazz, improvisan la eternidad.

Algo ha cambiado con tantos trajines. El prejuicio que veía al escritor como artista y al periodista como artesano resulta obsoleto. Una crónica lograda es literatura bajo presión.

Un género híbrido

Si Alfonso Reyes juzgó que el ensayo era el centauro de los géneros, la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del

reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la «voz de proscenio», como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona. El catálogo de influencias puede extenderse y precisarse hasta competir con el infinito. Usado en exceso, cualquiera de esos recursos resulta letal. La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser.

De acuerdo con el dios al que se debe, la crónica trata de sucesos en el tiempo. Al absorber recursos de la narrativa, la crónica no pretende «liberarse» de los hechos sino hacerlos verosímiles a través de un simulacro, recuperarlos como si volvieran a suceder con detallada intensidad.

Por lo demás, la intervención de la subjetividad comienza con la función misma del testigo. Todo testimonio está trabajado por los nervios, los anhelos, las prenociones que acompañan al cronista adondequiera que lleve su cabeza. La novela *Rashomón*, de Akutagawa, puso en juego las muchas versiones que puede producir un solo suceso. Incluso las cámaras de televisión son proclives a la discrepancia: un futbolista está en fuera de lugar en una toma y en posición correcta en otra. En forma aún más asombrosa, a veces las cámaras no muestran nada: desde 1966 el gol fantasma de la final en Wembley no ha acabado de entrar en la portería.

El intento de darles voz a los demás —estímulo cardinal de la crónica— es un ejercicio de aproximaciones. Imposible su plantar sin pérdida a quien vivió la experiencia. En *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben indaga un caso límite del testimonio: ¿quién puede hablar del holocausto? En sentido estricto, los que mejor conocieron el horror fueron los muertos o los musulmanes, como se les decía en los campos de concentración a los sobrevivientes que enmudecían, dejaban de gesticular, perdían el brillo

de la mirada, se limitaban a vegetar en una condición prehumana. Sólo los sujetos física o moralmente aniquilados llegaron al fondo del espanto. Ellos tocaron el suelo del que no hay retorno; se convirtieron en cartuchos quemados, únicos «testigos integrales».

La crónica es la resistencia de esa palabra perdida. Debe hablar precisamente porque no puede hablar del todo. ¿En qué medida comprende lo que comprueba? La voz del cronista es una voz delegada, producto de una «desubjetivación»: alguien perdió el habla o alguien la presta para que él diga en forma vicaria. Si reconoce esta limitación, su trabajo no sólo es posible sino necesario.

El cronista trabaja con préstamos; por más que se sumerja en el entorno, practica un artificio: transmite una verdad ajena. La ética de la indagación se basa en reconocer la dificultad de ejercerla: «Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar», escribe Agamben.

La empatía con los informantes es un cuchillo de doble filo. ¿Se está por encima o por debajo de ellos? En muchos casos, el sobreviviente o el testigo padecen o incluso detestan hallarse al otro lado de la desgracia: «Esta es precisamente la aporía ética de Auschwitz», comenta Agamben: «el lugar en que no es decente seguir siendo decentes, en el que los que creyeron conservar la dignidad y la autoestima sienten vergüenza respecto a quienes las habían perdido de inmediato».

¿Qué espacio puede tener la palabra llegada desde fuera para narrar el horror que sólo se conoce desde dentro? De acuerdo con Agamben, el testimonio que asume estas contradicciones depende de la noción de «resto». La crónica se arriesga a ocupar una frontera, un interregno: «Los testigos no son ni los muertos ni los supervivientes, ni los hundidos ni los salvados, sino lo que queda entre ellos».

Objetividad

La vida depara misterios insondables: el aguacate ya rebanado que entra con todo y hueso al refrigerador dura más. Algo parecido ocurre con la ética del cronista. Cuando pretende ofrecer

los hechos con incontrovertible pureza, es decir, sin el hueso incompatible que suele acompañarlos (las sospechas, las vacilaciones, los informes contradictorios), es menos convincente que cuando explicita las limitaciones de su punto de vista narrativo.

Una pregunta esencial del lector de crónicas: ¿con qué grado de aproximación y conocimiento se escribe el texto? El almuerzo desnudo, de William S. Burroughs, depende de la intoxicación y la alteración de los sentidos en la misma medida en que Entre los vándalos, de Bill Buford, depende de percibir con distanciada sobriedad la intoxicación ajena.

El tipo de acceso que se tiene a los hechos determina la lectura que debe hacerse de ellos. Definir la distancia que se guarda respecto al objetivo autoriza a contar como insider, outsider, curioso de ocasión. A este pacto entre el cronista y su lector podemos llamarlo «objetividad».

Vida interior y verosimilitud

Siguiendo usos de la ficción, la crónica también narra lo que no ocurrió, las oportunidades perdidas que afectan a los protagonistas, las conjeturas, los sueños, las ilusiones que permiten definirlos.

Hace unos meses leí la historia de un explorador inglés que logró caminar sobre los hielos árticos hasta llegar al Polo Norte. ¿Qué lleva a alguien a asumir tamaños riesgos y fatigas? La crónica evidente de los hechos, en clave National Geographic, permite conocer los detalles externos de la epopeya: ¿qué comía el explorador, cuáles eran sus desafíos físicos, qué rutas alternas tenía en mente, cómo fue su trato con los vientos? Sin embargo, la crónica que aspira a perdurar como literatura depende de otros resortes: ¿qué se le perdió a ese hombre para buscar a pie el Ártico?, ¿qué extravío de infancia lo hizo seguir la brújula al modo del Capitán Hatteras, que incluso en el manicomio avanzaba al norte? Tal vez se trate de una pregunta inútil. La rica vida exterior de un hombre de acción rara vez pasa por las cavernas emocionales que le atribuimos los sedentarios: los exploradores suelen ser inexploables. Con todo, el cronista no puede dejar de ensayar ese vínculo

de sentido, buscar el talismán que una la precariedad íntima con la manera épica de compensarla.

La realidad, que ocurre sin pedir permiso, no tiene por qué parecer auténtica. Uno de los mayores retos del cronista consiste en narrar lo real como un relato cerrado (lo que ocurre está «completo») sin que eso parezca artificial. ¿Cómo otorgar coherencia a los copiosos absurdos de la vida? Con frecuencia, las crónicas pierden fuerza al exhibir las desmesuras de la realidad. Como las cantantes de ópera que mueren de tuberculosis a pesar de su sobrepeso (y lo hacen cantando), ciertas verdades piden ser desdramatizadas para ser creídas.

A propósito del uso de la emoción en la poesía, Paz recordaba que la madera seca arde mejor. Ante la inflamable materia de los hechos, conviene que el cronista use un solo fósforo.

La primera crónica que escribí fue un recuento del incendio del edificio Aristos, en avenida Insurgentes. Esto ocurrió a principios de los años setenta del siglo pasado; yo tenía unos 13 o 14 años y tomaba clases de guitarra en el edificio. Por entonces, me había lanzado a un proyecto editorial en la secundaria, en compañía de los hermanos Alfonso y Francisco Gallardo: *La Tropa Loca*, periódico impreso en mimeógrafo sobre la inagotable vida íntima de nuestro salón. Ahí yo escribía la «sección de chismes». Mi especialidad de *gossip writer* se vio interrumpida con las llamas que devoraron varios pisos del Aristos. Me encandiló ver las llamas amarillas que salían de las ventanas, pero sobre todo el eficiente caos con que reaccionó la multitud.

Cronistas de la más diversa índole han descubierto su vocación ante el fuego: Ángel Fernández, máximo narrador del fútbol mexicano, recibió su rito de paso en el incendio del Parque Asturias, y Elías Canetti el suyo durante la quema del Palacio de Justicia de Viena.

Sí, el cronista debe ser ahorrativo con los efectos que arden; entre otras cosas, porque a la realidad siempre le sobran los fósforos.

Texto publicado en *La Nación* de Argentina el 22 de enero de 2006.

El que enciende la luz* ¿Qué significa escribir una crónica hoy?

Julio Villanueva Chang

I

Una noche, bajo las luces del reflector de un festival, el historiador Philipp Blom, intentando hablar mal de su profesión, le dijo al público de un teatro: «El pasado se vuelve cada día más impredecible». Blom citaba de memoria la frase de un autor cuyo nombre no podía recordar y acusaba dos problemas cruciales de estos tiempos: una mayor dificultad para entender qué ha sucedido y una facilidad para olvidarse muy pronto de todo. Hoy el exceso de información disponible en las pantallas de nuestros teléfonos es tan excitante e inasible que uno se entera cada vez más, pero recuerda cada vez menos. Es lo que sucede cuando vamos a un restaurante cuya carta de platos es tan excesiva que elegir es una dificultad que acaba por aturdirnos. La historietista Marjane Satrapi lo dice así: «Es como si cuanta más información se tiene, menos se supiera. Es lógico. Yo, por ejemplo, si veo demasiados cuadros en un museo, me olvido de todos enseguida. Demasiada información bloquea el cerebro. Poca nos hace ignorantes». La sobreabundancia de información, un espejismo de conocimiento, nos hace creer que hoy hay más periodistas explicándonos qué está sucediendo. Nuestra inmersión en Internet y las nuevas tecnologías nos han ido cambiando el modo de enterarnos de los acontecimientos, pero sobre todo han ido alterando nuestro modo de prestar atención. Hoy es sorprendente conocer a alguien que no tenga un teléfono móvil y que, además, se resista a revisarlo: un quince por ciento de sus usuarios interrumpen sus relaciones sexuales para contestar una llamada telefónica. Es más normal mirar una pantalla luminosa que mirar a los ojos de otra persona. Escuchar tres

* Una primera versión de este ensayo fue publicada en 2005. Ésta es una versión inédita de 2010.